

Mravik Patrik Tamás

Elitkritika mint fogyasztási termék?

Mesék a kései kapitalizmus válságáról

A baloldali kortárs filozófus, Slavoj Žižek gyakran idézett *bonmot*-ja szerint manapság sokkal könnyebben tudjuk elképzelni a világ végét, mint a kapitalista rendszer bármilyen alternatíváját. Ez a gondolat szervesen kapcsolódik a mára már közismert jelenséghez, miszerint a politikai alternatíva nélkül maradó kapitalizmus képes a vele szemben kritikus üzeneteket becsatornázni a termelés-fogyasztás logikájába és mint izgalmas terméket felkínálni az egyén számára. Különösen látványos ez a hollywoodi filmek esetén, amelyek rendszeresen tudósítanak minket az ember által okozott természeti csapások katasztrófascenárióiról, vilájárványok pusztításáról, kizsákmányoló nagyvállalatokról, összeesküvésekről vagy gátlástalan elitcsoportok ártó tevékenységeiről.

Jelen tanulmányban egy olyan eseménysor filmes reprezentációit fogom vizsgálni, amely a jövőbe vetített apokalipszis izgalmával szemben a 21. század eleji kapitalizmus valóságos válságáról, a 2008-as pénzügyi összeomlásról szól.¹ Vajon a 2008-as válság a teljes globális kapitalizmus embertelen és elhibázott működéséből fakad, vagy csupán a szabályozatlan piaci szisztémát kihasználó amorális pénzügyi elitcsoportok vétsége? Erre a válság értelmezésére vonatkozó

¹ 2008 őszén az amerikai befektetési bankóriás, a Lehmann Brothers bedőlése az 1929-eshez mérhető válságot idézett elő az amerikai tőzsdén. A szabályozatlan pénzügyi szektor a 21. századra a világgazdaság vezető ágazatává vált, és a megingathatatlan tünő ingatlanjelzálogra épülő kötvények piaca az egekbe repítette a befektetési bankokat, pénzügyi vállalatokat. 2008-ig úgy tűnt, hogy az ingatlanpiac tényleg megállíthatatlanul tör előre, azonban kiderült, hogy ezt a növekedést egy ideje már csak a belé vetett kincstári optimizmus szintjét mutató bizalom táplálta. Az az évtizedes toposz, miszerint a pénzügyi elit átlátja és kontroll alatt tartja a piaci folyamatokat, végső soron egy jól jövedelmező illúziónak bizonyult. (PARTNOY, 2009. 3.) Egyrészt a bárkinek kiadott hitelek bedőltek, egyre többen váltak fizetéseképtelenné, másrészt az ingatlankötvényekkel való ügyletek teljesen átláthatatlanná váltak, így rengeteg „toxikus” érték keletkezett, ami a bankoknak hatalmas kárt jelentett. A Lehmann után a többiek következtek volna, azonban az amerikai állam kiségitte őket, hogy ne következzen be még súlyosabb összeomlás. Ezzel együtt a válság hatására milliók veszítették el a munkájukat, befektetett pénzüket, miközben a nagy pénzügyi vállalatok vezetői abban az évben is több százmilliós bónuszokat tettek zsebre.

megkerülhetetlen kérdésre a tudomány racionalizmusa és a világnézeti alapú megközelítések mentén különböző értékelés adható. Nem csupán a tudományos alapállás megtartása és a kellő közgazdasági rálátás hiánya miatt, de jelen vizsgálat módszere okán sem céloz megválaszolni a kérdést, ugyanis a filmes elbeszélések válasza érdekel a felvetett dilemmára.² Sokkal inkább arra a kérdésre keresem a választ, hogy vajon hogyan csatornázható be a termelés-fogyasztás logikájába egy olyan esemény sor elbeszélése, amely közvetve vagy közvetlenül a rendszer csődjéről szól. Hol húzódik a határ az elit kritikája és a rendszer átfogó kritikája között? Az elitkritika hogyan képes az átfogó szisztéma bírálata nélkül szórakoztató termékként, izgalmas cselekményként megjeleníteni a válságot, tágabban értelmezve hogyan lehet az amerikai életforma és mentalitás alapjait tiszteletben tartva, sőt akár meg is erősítve elbeszélni egy történetet, amely a kapitalizmus részleges csődjéről szól? Valamint, ezek a kapitalizmuskritikus filmek hogyan forgathatók vissza a kapitalista termelésbe, milyen műfaji és elbeszélési formátumban lehet sikeres termékként tálalni a fiktív világvégefilmekhez képest valóságosan megélt krízisünket? Egy ilyen kérdésfelvetés megválaszolására azért tartok egyes baloldali társadalom- és kultúrákritikai megközelítéseket produktív kiindulópontnak, mert jelen dolgozat céljaihoz hasonlóan ezek is az ábrázolt formák esztétikája mögött húzódó ideológiai funkcióra kérdeznék rá, nem ártatlan fikcióként, hanem a kapitalista termelés-fogyasztás logikájába illeszthető kulturális produktumként tekintenek a filmekre. Ugyanakkor hangsúlyozom, hogy nem tartom ezeket megkérdőjelezhetetlen érvényűnek, és arra is rákérdezek, hogy a filmek mennyiben képesek ellenállni vagy túlmutatni e kereteken.³

Antikapitalizmus mint a fogyasztói kapitalizmus kulturális üzenete

A kapitalista kultúra kritikai megközelítésében – jelen elemzés szempontjából – két fundamentális állítást kell elsősorban kiemelni: egyrészt a kultúra fogyasztási áruvá válásának megállapítását, másrészt pedig annak a folyamatnak a felismerését, melynek során az ellenkultúra és a rendszerkritikus kultúra az apologetikus kultúrához képest mainstream tömegtermékké válik.

² A válság magyarázatát sajátos módon ugyancsak egy mozgóképes műfaj, a dokumentumfilm dolgozta fel a legérthetőbben és alighanem a legnagyobb hatással. A 2010-es *Inside Job* (rend.: Charles Ferguson) amellett, hogy számos interjú keresztül mutatja be az ingatlankötvényekre épülő pénzügyi szolgáltatások átláthatatlanná válását, a befektetési bankok és hitelminősítők machinációit, hogy a kevésbé értékes vagy teljesen értéktelen részvénycsomagokat felülértékeljék, és tovább növeljék az ingatlanlufi méretét. Emellett annak az alapvető vitának a kereteit is bemutatja a film, amely a piac szabályozása (*regulation*) mellett és a szabályozás ellen érvelők között zajlik, a válság pedig részben a regulációk nélküli kereskedelem veszélyességét és kontrollálhatatlanságát mutatta meg.

³ Történeti módszerek hiányában tehát olyan kurrens társadalom- és kultúrákritikai és filozófiai megközelítéseket fogok alkalmazni, amely segítenek elhelyezni a posztmodern vagy kései kapitalistának nevezett kultúra kontextusában a vizsgált filmeket. A tanulmány történetiségét az elemzés fókuszának időbeli közelsége ellenére tehát maga a történeti probléma adja, illetve a kulturális kontextus bemutatása, amely ugyancsak történeti jelenségként értelmezhető. Céloz ezzel a módszerrel, hogy múltbeli események és összefüggések feltárásával a jelenben is létező dilemmákra irányítsam a figyelmet.

Bármilyen ideológiai és politikai rendszer természetéről sokat elárulhat, hogy miként kezeli a vele szemben megfogalmazott kritikát, képes-e azt beépíteni saját önképébe, akár a társadalmi feszültségek levezetése, akár a hatalomgyakorlás karakterének humanizálása, vagy még inkább a humanitás látszatának megteremtése érdekében. Általában elmondható, hogyha az adott állam a totalitárius rendszerek minél több sajátosságát viseli magán, annál kevésbé enged közel a saját önértelmezéséhez és világmagyarázatához képest különböző vagy még inkább ellentétes véleményeket.⁴ A probléma akkor válik összetettebbé, mikor az adott rendszer ideológiája lényegében teljesen összefonódik annak kritikájával. Ennek eredménye részben az ideológia rugalmasabbá válása, a szólás és vélemények szabadságának szélesebb horizontja, ugyanakkor együtt járhat a fennálló világrend karakterének elmosódásával. Bármennyire elnyomóan lépett fel számos diktatórikus rendszer a kritikával szemben, ezáltal megmutatta a hatalom valódi arcát, amivel szemben az ellenállásnak valós tétje, jelentése és formái lehettek.⁵

A második világháborút követően számos társadalom- és kultúrakritikus megfogalmazta, hogy a kapitalista kultúratermelés a sokszínűség érzetét kínálva képes különböző termékek fogyasztására ösztönözni az embereket. Theodor Adorno és Max Horkheimer 1947-es opuszukban használták először a kultúripar (*culture industry*) terminológiát a kapitalizmus által működtetett kultúragépezet leírására. Kritikájuk szerint az a kulturális paletta, amely a sokszínűség látszatát keltette, és amelynek termékei egymás igazi alternatíváinak tűnhettek, valójában nem az alkotók érdeklődésének valódi különbözőségét tükrözte, hanem a kulturális termékek kategorizációján alapult, amely által a potenciális kultúrafogyasztókat igyekeztek csoportosítani: különböző fogyasztóknak különböző típusú kulturális termékeket kínáltak, hogy azok ne tudjanak kikerülni a piaci körforgásból, sőt maguk is úgy élik meg, hogy az ő kezükben van a választás joga.⁶ A látszatkülönbözőség tehát valójában egyre professzionálisabban, fogyasztási csoportok szerint sematizáló kultúrát jelent. Ebben a szórakoztatásban elkényeztetettnek lenni annyit tesz – elméletük szerint –, mint egyetérteni, illetve kihasználni annak a lehetőségét, hogy ne kelljen gondolkodni, és meg lehessen feledkezni az egyéni szenvedésről. Ahogy a szerzők fogalmazzak, ez a látszatválasztás menekülést jelent, de nem a „rossz valóság” elől (ami a fogyasztott kultúrán kívüli társadalmi valóságban jelen van), hanem az ellenállás utolsó gondolatától, amit ez a valóság még meghagyott volna.⁷

⁴ A totalitarizmuselméletek egyik legfontosabb szerzője, Hannah Arendt szerint a totalitárius ideológiák elvben olyan teljességre törekvő magyarázatokat kínálnak, amelyek magyarázzák a múltat, a jelent és biztos prognózist biztosítanak a jövőre vonatkozóan. Mivel ezek a magyarázatok mindig az eszme logikájából fakadnak, a tapasztalat nem taníthat semmire, nem is képzelhető el tehát olyan nézőpont, amely ezzel az értelmezéssel nem egyezik meg, vagy akár szembe is megy vele. (ARENDRÉ, 1992.)

⁵ Hozzá kell tenni, hogy számos diktatórikus vagy autoriter rezsim, így például egyes szocialista államok 1953 után a desztalinizációs folyamat hatására ugyancsak beengedtek bizonyos mennyiségű önkritikát a korlátozott nyilvánosságba. Így például Magyarországon már a Kádár-korszak kezdetétől jellemző volt, hogy a Párt igyekezett az ideológiája részévé tenni a korlátozott mértékű, jól adagolt önkritikát, hogy ezáltal maga teremtsen meg azokat a formákat és lehetőségeket, ahogy kritizálni – annak részeként például kinevetni – lehet a fennálló társadalmi rendet.

⁶ ADORNO–HORKHEIMER, 2020. 156–160.

⁷ ADORNO–HORKHEIMER, 2020. 181.

Ebben az értelmezésben a lázadás/ellenállás ugyancsak a tudatosan kínált választható kulturális termékek egyikeként tekinthető, Fredric Jameson amerikai irodalomtörténész elemzése alapján a hetvenes-nyolcvanas évekre pedig már nemcsak egy a sok közül, hanem a domináns, mainstream kultúra része. Jameson szerint ekkorra a gazdaság és a kultúra nem értelmezhető a hagyományos marxista alap és felépítmény reláció szerint, hanem a jelenlegi gazdasági szisztéma (kései kapitalizmus) összeolvadva létezik a jelen domináns kulturális jellegével (posztmodern); nem egymásra épülnek, hanem „egymásba dőlnek”, ezáltal elhomályosul az alap és felépítmény különbsége.⁸ A posztmodern kultúra tehát a kései kapitalizmus logikája szerint termelődik meg, és fordítva, maga is újratermeli a kapitalizmus irányát és céljait.

A lázadás társadalmi jelentéstartalmának és árucikké válásának folyamatát Jameson a modernizmus és a posztmodernizmus közötti összevetésben mutatja ki. Egyrészt a modernizmus katasztrófát vagy megváltást jövendőli sejtéseihez képest a posztmodernizmusban ezt a vég – akár a művészet, az ideológia, a társadalmi osztályok, a leninizmus, a jóléti állam vagy más dolgok végének – érzése váltotta fel. A horizonton tehát immáron nem egy aktív változást jelentő vízió jelenik meg, hanem a vég várásának tehetetlensége, ami szükségszerűen összekapcsolódik annak fogyasztásával. A másik fontos különbségtétel modernizmus és posztmodernizmus között a lázadás tartalmáról szól. Jameson szerint a kultúrán belül elmosódik a határ magaskultúra és tömegkultúra között, és erős vonzalom mutatkozik a kommersz, a giccs iránt. A magas-, illetve mainstream kultúrával szembehelyezkedő művészet iránti vonzalom ugyan a modernizmusban is létezett, de akkor még egy tudatos felforgató attitűd jellemezte a tradicionálist elutasító botrányművészetet (mint amilyen például a *ready-made*), és ennek az attitűdnek megvolt a botránykeltő hatása is a viktoriánus és posztviktoriánus középosztályban.⁹ A lázadásnak e kultúrája a posztmodernben kommerszszé vált, de oly módon, hogy a korábban hozzá kapcsolódó felforgató társadalmi energiákat és a művészeti tárgy mögött meglévő jelentést is elveszítette.¹⁰

„Ami a posztmodern lázadást illeti, legalább ennyire hangsúlyozni kell, hogy saját megbotránkoztató jellemvonásai – a homályosságból és a szexuálisan kihívó anyagoktól a pszichológiai szennyig, valamint a társadalmi és politikai ellenállás nyílt kifejezéséig, amely túlmutat mindenben, amit az érett modernizmusnak akár a legextrémebb pillanataiban elképzelttek – ma már senkiben nem keltenek akkora felháborodást, és nemcsak hogy

⁸ JAMESON, 2010. 22.

⁹ JAMESON, 2010. 24.

¹⁰ A jelentés és a kontextus jelentésének elvesztését vagy jelentéktelenné válását Jameson az érett modernista és posztmodern művészet szellemisége közötti különbségként is értelmezi. A differenciát többek között Van Gogh *Parasztcipők* és Warhol *Gyémántporos cipők* című festményeinek összevetésével igyekszik illusztrálni. Míg Van Gogh esetében – bár a hermeneutika különböző lehetőségeket kínál – a tárgy mögött húzódó jelentéstartalom kétségkívül jelen van, a műtárgy egy nagyobb valóság jelenének tekinthető, „amelynek végső igazságként átveszi a helyét”. A parasztcipők ma is szólnak hozzánk, ehhez képest Warhol gyémántporos cipői látszólag semmilyen kontextust nem közvetítenek önmagukról, jelentés nélküli és felcserélhető elemekből álló permutációjuk tökéletesen semleges és univerzális, tömegtermelésre, sokszorosításra és fogyasztásra alkalmas. (JAMESON, 2010. 29–32.)

a legnagyobb nyugalommal fogadják ezeket, de be is épültek az intézményi rendszerbe, és a nyugati társadalom hivatalos vagy közkultúrájának részévé váltak.”¹¹

A lázadás, amely a modernizmusban esztétikai újításnak számított, a posztmodern kultúrában az árucikktermelésbe betagozódott esztétikai termelés mércéjévé vált. A még megbotránkoztatóbb, a még vulgárisabb vált a művészeti progresszió alapjává, és részben ez motiválja a kultúra fogyasztásának frissülő trendjeit.

Hogyan lehetséges, hogy a rendszerkritika, a világvégeforgatókönyvek mégsem rendelkeznek valódi társadalmi felforgató erővel? Slavoj Žižek szerint részben azért, mert ez a kritika sosem a rendszer egészét veszi revízió alá, hanem csak bizonyos csoportjait, bizonyos káros attitűdjeit, ezáltal nemhogy valós ellenállás alapja lehetne, valójában folyamatosan újratermeli azt. Felhívja a figyelmet például arra, hogy a mindennapi környezetünkben nincs hiány antikapitalizmusból, sőt valósággal túlcsoordul a kapitalizmus szörnyűsége újságcikkekben, tévériportokban, bestsellerekben, mozifilmekben, amelyek környezetszennyező gyárákról, kapzsi bankárokról vagy gyerekeket túlórán dolgoztató vállalatokról szólnak. Ezek azonban sosem a liberális-demokratikus rendszer egészét támadják, a kimondott vagy kimondatlan céljuk minden esetben csupán a kapitalizmus megregulázása (akár a média nyomása, akár parlamenti vizsgálatok, keményebb törvények vagy például rendőrségi eljárás által). Sosem kérdőjelezi meg a liberális demokrácia intézményi mechanizmusait és az establishment alapjait.¹² A jelenségre egy visszatérő szemléltető eszköz Žižek szövegeiben Hollywood antikapitalizmusának kritikája,¹³ például az összeesküvéselmélet-filmek esetében, ahol az ellenség a gonosz nagyvállalat, amely kegyetlenül hajszolja a profitot. Ezekben a művekben az antikapitalista jelző elveszíti felforgató élet azáltal, hogy a krízisre a megoldást a demokráciába vetett hit adja végül meg azoknak a becsületes amerikaiaknak a személyében, akik legyőzik az összeesküvőket és visszaállítják a virágzó jövő ígérését.¹⁴

A jövő, de általában az időbeliség rendkívül fontos része az ideológiák által megteremtett történeteknek és világmagyarázatoknak. Azon keresztül, hogy az

¹¹ JAMESON, 2010. 26.

¹² ŽIŽEK, 2010a.

¹³ Egy szellemes filmelemzésében a *Titanic* hollywoodi „álm Marxizmusáról” rántja le a leplet. Žižek a katasztrófa bekövetkezésének pillanatára kérdez rá, ami éppen Jack és Rose szerelmének beteljesülése pillanatában történik meg. Ez még azt is jelenthetné, hogy az csupán a sors csapása a szexuális és szociális határátlépés megbüntetésére, de ennél fontosabb Žižek szerint az, ami elhangzik. Rose ugyanis bevallja szerelmét és hogy feladja addigi életét, a szegénységet választja a burzsoá képmutatás helyett. Ebben a pillanatban igazán tragikus a becsapódás, és bár elég biztosak lehetünk abban, hogy a mindennapok küzdelmei kikezdenek a tragikus pillanatban halhatatlannak látszó szerelmet, ez a hirtelen baleset még is örökkévalóvá nemesíti és fenntartja a „boldogan, amíg meg nem...”-illúziót. James Cameron, a rendező egyértelműen Jack attitűdjével, a szegények világával szimpatizál, az elitről egy egoista-oppportunista karikatúrát fest, ugyanakkor ez az ún. „*Hollywood Marxism*” a szlovén filozófus szerint megtévesztő, a szegényekkel való szimpátiára valójában ráépül egy – ha tetszik reakció – narratíva, ami az identitásában bizonytalan felsőosztálybeli szereplő revitalizálásáról, önmagára találásáról szól, aminek a szegény ember önfeledten energikus világával való találkozás (és annak még éppen jó pillanatban való szétszakadása) jelenti az eszközt. (ŽIŽEK 2008. 57–58.)

¹⁴ ŽIŽEK, 2008. 184.

ideológiák az emberi idő teljességét – a múltat, jelent és jövőt – lefedő önértelmező és világmagyarázó történeteket (vagy tágabban, althusseri értelemben, reprezentációkat)¹⁵ alkotnak meg, azáltal képesek lehetnek uralni az egyén által elképzelhető valóságot. Žižek arra figyelmeztet minket, hogy ma már egyszerűbb elképzelni a világ végét, mint a kapitalizmus végét. Sokat fantáziálunk azon, hogy milyen lesz az apokalipszis, miközben már szinte egyáltalán nem gondolkodunk azon, hogy milyen lenne egy másmilyen világ. Izgalmas és látványos filmeket gyártunk arról, hogy ez a rendszer miképpen fogja pusztulásba vinni az emberiséget, így pedig megspórolhatjuk azt a – nyilván időigényesebb és kevésbé látványos eredménnyel kecsegtető – munkát, ami egy olyan világról szólna, ami nem omlik össze ilyen harsány külsőségek között. Végső soron bármennyire rémálomszenáriókról van szó, ezek még így is a kapitalista világrend egy lehetséges horizontját rajzolják meg, mint egyedüli elképzelhető és megálmodható víziót, még ha éppenséggel egy rémálom formájában is.¹⁶

A kapitalista kultúra termékeként gyártott kapitalizmuskritika jelenségét legfrissebben Mark Fisher angol író és kultúrateoretikus 2009-es könyvében foglalta össze, elsősorban Jameson és Žižek fent idézett elméleteire építve.¹⁷ Fisher gondolatmenetének origója a címben foglalt kapitalista realizmus (*capitalist realism*), aminek lényege – Žižek nyomán –, hogy egy olyan valóságot közvetít számunkra, amelyben kizárólag a fennálló szisztéma jelenti az egyetlen elképzelhető jövőképet. Az említett totalitárius ideológiákhoz – amelyek képesek a múltat, a jelent és a jövőt egységes logikai rendszerben elbeszélni és magyarázni – a kapitalista realizmus is hasonlatos. Képes ugyanis minden múltbeli történelmet magába foglalni és a termelés-fogyasztás logikájába becsatornázni, mindezt azonban úgy, hogy a múlt, jelenre és jövőre vonatkozó jelentéseket az örökkévaló jelen érzetében sűríti, elmosza az időbeli kontextust úgy, hogy képes egyenértékre hozni – mint fogyasztási termék – a kulturális tartalmakat a vallási ikonoktól a pornográfiáig.¹⁸

Ráadásul a kapitalista realizmus esetében a realizmus fogalma, bármennyire az ellenkezőjét tükrözi, maga is ideológiai tartalmat hordoz Fisher szerint. A racionális gondolkodás ígéretét kínálja fel számunkra: azt, hogy megvéd a szubjektívizmus minden veszélyével szemben, amit többek között az utópiákba vetett kárhozatos hit jelentene. Az egyik legnagyobb veszély tehát, amitől ez a fajta realizmus megóv, az az időről időre felsejlő vízió, ami az ideális állam megteremtését helyezi a horizontra. Ez a lehetőség azért sem elképzelhető Fisher szerint, mert az alternatíva nélküliség immáron nemcsak a kultúra, de a kétpólusú világrend megszűnésével a politika területén is bekövetkezett. Az uralkodó ideológia képviselői nemcsak a Szovjetunió felbomlását, de az 1984–85-ös brit bányászsztrájk letörését is úgy állították be, mint egy kudarcra ítélt proletárromantika utolsó felvonásait, amelyre a szimbolikus pontot Margaret Thatcher közismert *there is no alternative* doktrínája tette fel.¹⁹

¹⁵ ALTHUSSER, 1985. 231–234.

¹⁶ ŽIŽEK, 2010a.

¹⁷ Fisher *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* című 2009-es könyvének 2020-ban jelent meg a magyarra fordított változata: FISHER, 2020.

¹⁸ Uo., 2009. 4.

¹⁹ Uo., 2009. 7–9.

Fisher felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy Jameson posztmodernről szóló könyvét egy olyan légkörben írta, amikor még léteztek politikai alternatívái a kapitalizmusnak, a kétezres évek második felére – mire az ő könyve elkészült – már ezek az alternatívák megszűntek, a sterilitásból, uniformizáltságból fakadó kimerültség pedig sokkal áthatóbb és mélyebb lett.²⁰ Jameson abból indult ki, hogy a formabontó szellemisége által a modernizmusban még megvolt a forradalmi potenciál. Azt a folyamatot detektálta, ahogy ezek a modernista motívumok a populáris kultúra részévé válnak, másrészt, ahogy feloldódnak a „különbözőség”, „diverzitás”, „sokszínűség” mítoszában.²¹ Ehhez képest Fisher olvasatában a kapitalista realizmus esetén már nincsen szó konfrontációról kapitalizmus és modernizmus között, a kapitalizmus legyőzte, magába építette a modernizmust: egy olyan termékként konzerválta, amely időnként visszatérhet, de csak mint fagyasztott esztétikai forma és nem mint egy alternatív életmód ideája. A tehetetlenséget emellett az is táplálja a szerző szerint, hogy a berlini fal leomlása óta egy teljes generáció tűnt el. Az 1960-as és '70-es években még azzal küzdött a kapitalizmus, hogy mit kezdjen a rajta kívül álló energiákkal, most ennek ellentéte áll fent: hogyan fog működni, hogyha nincsen semmilyen külső ellenerő, amit kolonizálni lehet? Most, hogy nincsen alternatíva, már az elképzelhetőség és elgondolhatóság horizontját is a kapitalizmus határozza meg.²²

Jelen tanulmány szempontjából a legfontosabb szempont Fisher gondolatmenetében – ami a vázlatosan itt bemutatott ívet lezárja – az, hogy az alternatív és független kulturális tartalmak ma már nem a tömegkultúrán kívül állnak, hanem már az egyik, sőt a domináns stílust jelentik a mainstreamen belül. A kapitalizmuskritikus kultúra egyfajta feloldozás és feszültséglevezetés: szembesít egy olyan rendszer problémáival, amellyel szemben az ellenállás fiktív érzete megnyugtatót jelent, ezáltal büntetlenül folytathatjuk tovább a fogyasztást. A kapitalizmus elutasítása így egy olyan megnyugvást jelent, amely lehetővé teszi, hogy annak részei maradjunk, végső soron tehát megerősíti a szisztémát.

A válság mint termék?

A fiktív világvégescenáriók, például katasztrófafilmek vagy disztópikus sci-fik – bármennyire a jelen szociálpszichológiai érzetvilágát vetítik a jövőbe – paranoid képzeleteinket, félelmeinket használják fel egy posztapokaliptikus vagy éppen tökéletes technológiai elnyomógépezet ábrázolására, ugyanakkor ennek a világnak a kereteit már a fantázia tölti ki. Ehhez képest a 2008-as válság egy valóságosan megtörtént eseményt jelöl, amelynek elbeszélése láthatóvá teszi azt az ideológia által meghatározott értelmezési keretet, amelyben az eseményeket a néző számára elmagyarázzák és értelmezik. A szereplők attitűdje, karakterfejlődése – ahogy maguk is értelmezik és reagálnak a válságra – kijelöli a kritizálni kívánt értékeket, de azzal párhuzamosan a válságban pozitívnak bemutatott jellemvonásokat is,

²⁰ Fischer, 2009. 7.

²¹ Uo., 2009. 8.

²² Uo., 2009. 7–9.

amely értékek egy humánusabb jövő ígérését kínálják, miközben maguk a filmek nagyrészt arról tanúsítanak, hogy ez a változás nem a közeli jövőben érkezhethet el.

Mielőtt rátérnék a filmes elemzésére, a tanulmány szempontjából fontos tisztázni a rendszerkritika és elitkritika közötti különbséget. Az ugyanis az elemzés fontos kérdése, miszerint az elbeszélte történeteket mennyiben érintik a rendszer kritikáját és mennyiben csupán újratermelik annak kereteit az elit kritikája révén, nemcsak mint izgalmas szórakoztatóipari termék, hanem mint tanmese, amely a kapitalizmus folyamatos fejlődéséről, tanulási folyamatáról szól, és amelynek keretében újra le kell vonni a fontos tanulságokat. Az elitkritika és a rendszerkritika közötti határvonal szemléltetésében megkerülhetetlen a marxi nézőpont. Közismert, hogy a társadalom történetét osztályharcok történeteként elképzelő Marx az általa burzsoázianak nevezett csoportot nem kizárólag egy akkor és ott létező csoportként írta le, hanem egy folyton ismétlődő dinamika szereplőiként, akik az osztályharc jelen állapotában az elnyomás létező formáit megteremtik. A kritika tárgyát tehát nem elsősorban a konkrét személyek képezik, akik a hierarchia csúcsán állnak, hanem maga a rendszer, amely folyamatosan új alakban termeli újra a kizsákmányoló elitet, egészen pontosan azt a mentalitást, amely az embereket szorongóvá, iriggyé és kompetitívúvá teszi.²³ Ha ezt a határvonalat a filmek cselekményében keressük, az elsősorban a jellemek és a filmek üzenetében mutatkozhat meg. Megkülönböztethetőek azok a filmek, amelyek a romlott elit kritikájával a becsületes kapitalista szellemet állítják szembe – ez felvillantja a kapitalizmus fejlődési útját –, valamint azok az alkotások, amelyek az energiáik döntő részét arra fordítják, hogy a rosszul működő szisztéma hogyan kényszeríti rá az egyént az értékeivel és felelősségével szembemenő viselkedésformák gyakorlására.

Összesen öt olyan amerikai játékfilmet vizsgálok, amelyek cselekménye szorosan a válsághoz kötődik.²⁴ A vizsgált művek egyik közös jellemzője, hogy igyekeznek a történeti hitelességet a válságról tudósító eredeti (archív), vagy ahhoz a megszólalásig hasonlító kreált híradófelvételekkel megteremteni, ezek a válság feszült atmoszférájának exponálását is szolgálják. Számos film igyekszik úgy elbeszélni a válság feszültségekkel és konfliktusokkal teli történetét, hogy közben egyfajta magyarázó igénnyel lép fel, egyrészt a válság jól detektálható eseményeinek felmutatásával (például a Lehmann Brothers csődje), másrészt mélyebben, a folyamatok mögött húzódó bonyolult közgazdasági és pszichológiai folyamatok részleteiből felfejtésével.

²³ Marx a kapitalizmus válságait sem természetes fejlődési folyamatként képzelte el, hanem egy folyamatosan visszatérő rendszertünetként: „A pangás, virágzás, túltermelés és válság tízéves körforgása – amely 1825-től 1867-ig mindig ismétlődött –, úgy látszik, valóban lejárt, de csak azért, hogy egy állandó és krónikus depresszió kétségbejuttató mocsarába taszítson bennünket. A virágzás várova várt időszaka nem akar bekövetkezni; valahányszor azt hisszük, hogy látjuk az eljövételét hirdető tüneteket, mindannyiszor ezek szerte is foszlanak.” MARX, 1955. 32.

²⁴ A vizsgált alkotások a következők (amelyeknek van hivatalos magyar címe, azt zárójelben feltüntettem): *The Company Men* (Vállalati csalódások), rend.: John Wells, 2010; *Wall Street: Money Never Sleeps* (Tőzsdecápák: A pénz nem alszik), rend.: Oliver Stone, 2010; *Margin Call* (Krizispont), rend.: J. C. Chandor, 2011; *Too Big to Fail* (Válság a Wall Streeten), rend.: Curtis Hanson, 2011; *99 Homes*, rend.: Ranin Bahrani, 2014; *The Big Short* (A nagy dobás), rend.: Adam McKay, 2015. A filmekre a továbbiakban az eredeti címükön fogok hivatkozni.

Az elitkritika/rendszerkritika narrációjának elemzésénél – a legpuhább elitkritikától a rendszerkritika felé haladva – négy különböző elbeszélői stratégia mutatkozik:

1. *Bennfentes játszma.* A válságot a világgazdaság és a gigavállalatok vezetőinek izgalmas bennfentes játszmaiként beszéli el, amelyben a pénzügyi elit kritikája sem fogalmazódik meg élesen. (*Too Big to Fail*)
2. *Romlott elit kontra tiszta vállalkozó szellem.* Azok a filmek, amelyek szerint a válságot a vállalatok legfelső vezetésének kapzsisága idézte elő, akik a válság humánus megoldásában sem vállalnak felelősséget. Velük szemben a vállalat alsóbb szintjein a becsületes, rossz mentalitásformákat leküzdő dolgozók állnak, akik ugyan a válság valódi elszenvedői, de egyben egy igazságosabb jövő letéteményesei. (*The Company Men, Margin Call, Wall Street: Money Never Sleeps*)
3. *Antikapitalizmus-dilemmák és antikapitalizmus-játszmák.* Ahol ugyancsak a nagyvállalatok brókereinek a szemüvegén keresztül látjuk az eseményeket, azonban ők ebben az esetben olyan figurákat jelenítenek meg, akik maguk is kritikusak a rendszerrel szemben, kiábrándultak belőle és ismerik a defektusait vagy legalábbis a biztosnak gondolt alapjainak sebezhetőségét. Nekik a válsággal való szembenézés mellett a belső rendszerkritika korlátaival és ellentmondásosságával is meg kell küzdeniük. (*The Big Short*)
4. *Kizsákmányolási történet.* Ahol az „egyszerű” munkásember nézőpontjából látjuk az eseményeket, aki munkája és otthona elvesztése miatt kénytelen eladni munkaerejét és morális elveit annak érdekében, hogy munkához jusson. (*99 Homes*)

Mielőtt az egyes ábrázolási-elbeszélési minták elemzésébe fognék, röviden érdemes ezeket a formákat a korábban felvillantott kultúrakritikai horizonton is elhelyezni. A filmek számából látszik, hogy számos stúdió, filmcsatorna és producer érezte azt, hogy a 2008-as válság megfilmesítése komoly bevételi és művészeti potenciált jelenthet, a filmek közül több kasszasikernek számított, egy filmet pedig komoly kritikai siker is koronázott (*The Big Short*). A filmek többsége igyekszik kihasználni azt a potenciált, amit a kapitalizmuskritikus kulturális termékek fogyasztási potenciálja jelent, mégis úgy képesek ezt megtenni, hogy a rendszer alapjait nem érintik, vagy akár meg is erősítik. Ennek alapfeltétele, hogy a válságot a vállalati (elsősorban pénzügyi) elit válságaként ábrázolják. Ezáltal megjelenik a bevezetőben ismertetett belső kritikai él, ugyanakkor a kritika minden esetben egy csoportot – az elitet – célozza meg, így a filmek kiaknázhatják a válságot előidéző és újratermelő elitcsoportok hatalmi játszmáinak ábrázolásából fakadó feszültséget, miközben a készítők meg is ússzák, hogy átfogó gazdaság- vagy társadalomkritikai mélységeket érintsenek. „Hollywood marxizmusa” abban a gesztusban mutatkozik meg igazán, hogy a kapzsinak és gátlástalannak ábrázolt elittel szemben megteremtik

a becsületes dolgozó ember karakterét, aki az emberarcú kapitalizmust testesíti meg, és akivel – mint a válság igazi kárvallottjai – a néző együttérezhet és azonosulhat. Az ábrázolási minták elemzésénél is elsősorban arra koncentráltam, hogy az elitkritika – mint részleges társadalomkritika – miképpen aratja le a kapitalizmuskritikus kulturális formákban rejlő potenciált, és eközben hogyan képes megerősíteni ugyanazt az ideológiai szisztémát.

Bennfentes játszma

Az első történettípus elbeszélői – a válságot mint bennfentes játszmat dramatiszáló – stratégiához egyetlen filmet, a *Too Big to Fail* című alkotást sorolom,²⁵ amely a mozibemutató játékművekkel szemben az egyedüli tévéfilm, HBO produkció.²⁶ Ennél a típusnál a válság a nagy emberek (befektetési bankóriások vezetőinek) feszültséggel teli játszmájaként tárul elénk, amelyben a társadalom passzív távoli résztvevő, és amely elsősorban az elit ravasz manőverei mentén alakul. A gigabankok²⁷ legbefolyásosabb irányítói a szakadék szélén egyensúlyoznak, annak érdekében, hogy elkerüljék a teljes csődöt. A film központi figurája az a Henry M. „Hank” Paulson, aki egy személyben a világ pénzügyi elitjének tagja (mint korábbi Goldman vezető), egyben 2006-tól vezető állami tisztségviselő, a Bush-adminisztráció utolsó pénzügyminisztere. Elsősorban a 2008 őszi frontvonalba kerülő Paulsonnak és stábjának szemszögéből látjuk az eseményeket, akik próbálnak eredményesen lavírozni a nemzetközi nagyvállalatok, az amerikai kongresszus és a sajtó elvárásai közepe.

Ebben a filmben még alapvető elitkritikáról sincsen szó, inkább az elit izgalmas kötéltáncát látjuk, ahol a felelősség és a válság értelmezése is áldozatul esik a nagyok tömegvonzásának. Bár a történet megmutatja azt a folyamatot, ahogy a Lehman Brothers csődje után a többieket is a bukás réme fenyegeti, arra mégsem helyez erős hangsúlyt, hogy bemutassa, nem csak a Lehman felelős a toxikus láncreakció elindulásáért. Mivel az állami dollárszázmilliók kiségitik a befektetési bankokat, úgy tűnhet a néző számára, hogy egy győztes játszmának a szemtanúi lehetünk, ahol sikerül elkerülni a még súlyosabb következményeket.²⁸ Hőseink küzdenek az idővel és egy rosszul működő rendszer következményeivel. Arról azonban a film rendre elfelejt tájékoztatni, hogy magát a krízist is ezek a szereplők hozták létre, és éveken át busásan profitáltak belőle. Ebből a nézőpontból úgy

²⁵ A *too big to fail* egy közgazdaságtani elmélet, amelynek lényege, hogy bizonyos nagyvállalatok olyan hatalmas méretűre terebélyesedtek, hogy szinte lehetetlen elbukniuk, mert azzal lényegében a teljes világgazdaságot bedöntենék. (<https://www.investopedia.com/terms/t/too-big-to-fail.asp> – Utolsó letöltés: 2021. november 8.)

²⁶ *Too Big to Fail* (r. Curtis Hanson, 2011.)

²⁷ Mint például a Morgan Stanley, a Goldman Sachs, a Merrill Lynch, a JP Morgan, a Wells Fargo, a Citigroup és a Wachovia.

²⁸ Ebben a narrációban Hank Paulson (William Hurt) valódi hős lehet, aki végül megoldást talál a szorult helyzetre, és gazdag bankárból államférfivá nemesedik: könnyes szemmel, saját felelősségként tolmácsolja feleségének a Lehman csődjét, aludni sem tud a közelgő gazdasági és szociális katasztrófa közeledtének tudatában, és még Nancy Pelosi demokrata képviselőházi elnök elé is letérdel, hogy végső elkeseredésében legalább így elnyerje politikai ellenfeleinek támogatását a megmentő törvényjavaslat megszavazásához.

tűnik, hogy ez a válság a Wall Streeten zajlott, amit bár részben ez a pénzügyi elit okozott, végső soron ők is oldották meg.²⁹ Ebben az ábrázolásban sem a kapitalizmuskritika, sem a kapitalista elit kritikája nem nyújtja szórakoztató fedezetét a válság magyarázatának, az elit inkább egy projekciós felület marad csupán, amelyet a néző különböző módon ítélhet meg, a film legfeljebb sejtet valamilyen háttérben húzódó sötét „összeesküvést”.



1. sz. kép. A világ urai döntés előtt: *Too Big to Fail*

Kapzsi elit és a becsületes vállalkozószellem

A második csoporthoz sorolható filmek, a *The Company Men*, a *Margin Call* és a *Wall Street: Money Never Sleeps*, számos különböző vonást mutatnak. Ami összeköti őket – és amiért ebbe a tanulmány szempontjából kiemelten fontos ábrázolási csoportba kerültek –, hogy a válságot a nagyvállalatok középvezetésének nézőpontjából mutatják be. Ez a látószög azért rendkívül fontos, mert lehetőséget kínál egyrészt a kapitalizmuskritikus energiák levezetésére és a válság magyarázatára azáltal, hogy azt a legfelső elit gátlástalanságaként értékeli, másrészt ezzel együtt a vállalati hierarchiában lejjebb állók emberségén és becsületességén keresztül felmutatja az újrakezdés utáni humánusabb kapitalizmus reményét is. A kapzsi elit és a jóra való vállalkozó/egyszerű dolgos ember opponenciapárja azt érzékelteti, hogy létezik egy becsületes és egy becsületes kapitalizmus, a válság pedig az előbbi következménye.

Mindhárom filmben egy fiktív nagyvállalat jelenti a cselekmény környezetét. A *The Company Men* esetében egy több mint hatvanezer dolgozót foglalkoztató

²⁹ Csupán egy pár soros felirat tanúskodik arról, hogy nem a válságot sikerült a bennfentes játszómával megoldani, hanem a világ néhány óriásvállalata lett még hatalmasabb az esemény sor végére.

bostoni gyáripari nagyvállalat, míg a *Margin Call* és a *Wall Street: Money Never Sleeps* esetén egy-egy New York-i befektetési nagybank.³⁰ Bár egészen más hangsúlyokkal, műfaji sémákkal, de alapvetően hasonló kérdést jár körbe a három film: hogyan reagál a krízishelyzetre egy nagyvállalat vezetése, illetve a vállalati hierarchiában alacsonyabban lévők? A karakterek válságra adott reakcióinak tükrében megjelenő értékek a vállalati hierarchia jól meghatározható szintjeihez kapcsolódnak. A gonosz és kapzsi attitűd minden esetben a felsővezetőket (alapító, elnök, igazgatótanács, többségi részvénytulajdonos vagy mindezen pozíciók egyben) jellemzi.³¹ A *The Company Men* társalapító vezére (Craig T. Nelson) éppen a cég új *penthouse* ingatlanjának márványpadlóját méregeti, miközben a dolgozók tömegét bocsájtják el, a *Margin Call* elnöke (Jeremy Irons) parancsba adja a kereskedőinek, hogy adjanak el minden jelzálogkötvényt, miközben tudja, hogy azok valójában értéktelenek, a *Wall Street: Money Never Sleeps* gonosz vállalatvezetője (Josh Brolin) pedig elterjeszt egy rosszindulatú pletykát a rivális befektetési bank vezetőjéről, amivel végül csődbe dönti a vállalatot, és öngyilkosságba hajszolja ellenfelét.

A felelősségvállalás lényegében egy szinttel lejjebb a regionális, szektorális vezetői szintjén kezdődik, azoknál a vállalatirányítóknál, akik hatalmas pénzt kerestek, de mégsem helikopterrel érkeznek a toronyház felső szintjére, személyesen ismerik a dolgozókat, nap mint nap találkoznak velük, és akár valamiféle romantikus közösségképzetük is van a vállalati kollektíváról. Különösen igaz ez a *The Company Men* hajógyártási részlegigazgatójára (Tommy Lee Jones), akit a társalapító-elnök

³⁰ *The Company Men* (r. John Wells, 2010.), *Margin Call* (r. C. J. Chandor, 2011.), *Wall Street: Money Never Sleeps* (r. Oliver Stone, 2010).

³¹ A kapzsiság egy jól ismert toposz az irodalomban, amit általában egy-egy karakterhez szokás kötni (csak néhány véletlenszerű példát említve: *A fősvény*, *Macbeth* vagy *Az ügynök halála*). Ha csupán egyetlen figura személyiségéhez kapcsolódik, akkor az egyéni kapzsiság ábrázolásának rendkívül mély árnyalatait lehet képes felfedni, ugyanakkor elfedheti azokat a rendszerszintű problémákat, amely az ilyen emberi viselkedést támogatja, jutalmazza vagy akár meg is termeli. Ha a válsággal kapcsolatos közgazdasági, gazdaságtörténeti szakirodalomra tekintünk, akkor feltűnő, hogy számos elemzés a kapzsiság fogalma felől közelíti meg a válságot és még inkább azokat a folyamatokat, amelyek oda vezettek. Ezek az elemzések sok esetben nemcsak egyéni viselkedésformákat (például egy adott vállalat vagy vállalatvezető, tulajdonos döntései), hanem egy rendszerszintű struktúrát leíró kritikai értelmezési keretet vázolnak fel. A kapzsiságot mint értelmezési keretet működtetik azzal a korszakkal szemben, amely a neoliberalis, szabályozatlan piacba vetett hitet megteremtette és megkérdőjelezhetetlenné tette, és amely a korábbi korszakokhoz nem fogható méretű és ütemű gazdagodást eredményezett a nyolcvanas évektől kezdve. Ilyen elemzés született arról, hogy milyen kapzsi érdekek álltak a pénzügyi szektor megingathatatlanágába vetett hit felépítése mögött, amely hit üzemenyagául szolgáló hurraóptimizmust valójában már korábbi (kisebb) válságoknak is kétségessé kellett volna tenniük. (PARTNOY, 2009.) Annak a jelenségnek a bemutatására is született kísérlet, amely szerint a vállalati és fehérgalléros bűnözés (*corporate crime*, *white-collar crime*) bár sokkal veszélyesebb, sokkal destruktívabb hatású, hatalmasabb részt vesz el a közös javakból, mégis a legalizált kapzsiság révén ezek a bűnök elfogadottabbak, egyben kevésbé láthatóak mint a jellemzően szegények által elkövetett jóval kisebb számú, elsősorban vagyonnal szemben elkövetett bűncselekmények. (ROBINSON-MURPHY, 2010.) Vagy említhetném azt az értelmezést, amely a pénzügyi- vagy menedzsmentelt kapzsiságára vezeti vissza az elmúlt évtizedek (ideértve a 2008-as) pénzügyi kríziseit. Amely mögött nem a hozzáértés, a közgazdaságtani vagy menedzsmentképességek hiányát kell elsősorban keresni, hanem a morális, etikai megfontolások, a fékek és ellensúlyok hiányát és a hosszútávú érdekek helyett a saját rövidtávú gazdagodás szempontjának mindenhatóságát. (KOTHARI, 2009.)

régi barátjaként eleinte elkerül az elbocsátási hullám, így viszont tanúja lehet, ahogy szisztematikusan építik le a cég legrégebbi részlegét. Míg az elnök a részvényesek érdekeire hivatkozva lelkiismeretfurdalás nélkül bocsátja el százával a dolgozókat, a részlegigazgató humanusan próbálja kezelni a problémát. Mikor megpróbál a dolgozók védelmére kelni, őt is gond nélkül kirúgják. Még ha jóval kritikusabb is az ábrázolásmód, de nagyon hasonló fordulatot lehet detektálni a *Margin Call* pénzügyi igazgatójának (Kevin Spacey) attitűdjében is. Bár a dolgozóit nem ismeri név szerint, és akkor sem lopja be magát a nézők szívébe, mikor a film elején könnyes szemmel az ablakon kinézve nem a vállalat tömegesen elbocsátott dolgozóit siratja, hanem a haldokló kutyájával érez együtt, akinek életben tartása ráadásul napi ezer dollárjába kerül, mégis megmutatkozik az alapvető különbség közte és a kapzsi, erkölcstelen elnök között. Mikor kiderül, hogy a bank nagy mennyiségű toxikus (nemcsak értéktelen, de adósságot termelő) papírt birtokol, az elnök arra utasítja régi barátját, hogy tüzelje fel a kereskedőit és próbáljanak meg mindent eladni a mérgező áruból. A pénzügyi igazgató úgy tűnik, hogy nem hajlandó teljesíteni a parancsot, hisz tudja, így nemcsak a vállalat fogja biztosan elveszíteni szavahihetőségét, de a kereskedők is búcsút mondhatnak a becsületüknek és karrierjüknek (egy busás prémiumért cserébe). Sorsdöntő beszédében ugyan őszintén elmondja ezeket a veszélyeket, mégis kiadja a feladatot. Szándékával ellentétben ezt követően sem mond fel a cégnél, mindez azonban számára is súlyos morális törést jelent.



2. sz. kép. A kíméletlen nyugalommal ebédelő elnök és a meghasonlott pénzügyi vezető – *Margin Call* (Jeremy Irons, Kevin Spacey)

A filmekben ábrázolt sorsok harmadik dimenziója azoké a még fiatalabb (harmincas-negyvenes éveikben járó) középvezetőké, akik bár messze vannak a hierarchia csúcsától, mégis több százezer dolláros évi fizetésük miatt nem áll tőlük távol az önteltség. Karakterfejlődésük során megküzdenek az egzisztenciális kihívással, amit a jól fizető állás elvesztése jelent, szembesülnek a pénzügyi elit romlottságával.

Következtetésként viszont nem a káros attitűdök átvételét vonják le, hanem olyan tradicionális értékekhez való visszatérést, mint a család vagy a kemény munka. A *The Company Men* sales menedzsere, az önbizalomtól duzzadó, Porschéval munkába járó Bobby (Ben Affleck) kezdetben ragaszkodik a milliomosoknak járó társadalmi presztízshöz. Miután azonban hónapokig nem tud munkát szerezni és szembeesül a kétkezi munkából élők mindennapi küzdelmeivel, alázatos mentalitásával maga is nagyobb tisztelettel kezeli környezetét, jobban törődik a családjával, és már nem nézi le felesége testvérét sem, aki építőipari munkásként dolgozik (Kevin Costner), és aki a legnagyobb ínségben is kiségti őt.³²

Valójában egyik film sem arról szól, hogy a Wall Street hogyan tette teljesen átláthatatlanná a pénzügyi tranzakciókat és hozott létre egy időzített bombát, ez lényegében egy mellékszál marad a történetekben (ez lehet akár egy rossz pénzügyi modell, akár ravasz gazdasági machinációk eredménye). A tényleges ideológiai állítás az, hogy akárcsak mindenhol a világban, úgy a kapitalizmusban, a Wall Streeten is vannak becsületes és becstelen emberek. Ez a kosellecki értelemben vett opponenciapár jelöli ki az értékek közötti ellentétet, és ezek összecsapása jelenti a filmek tétjét, a globális pénzügyi rendszer hibái csupán színes díszletet adnak hozzá.³³

„A tőkés vállalkozó ideáltípusa, úgy, ahogyan egy-egy kiemelkedő személyiség nálunk is képviselte, semmiféle rokonvonalat nem mutat ezzel a durvább vagy finomabb pöffeszkedéssel. A hivalkodástól és a fölösleges költségekkel éppúgy irtózik, mint hatalma tudatos élvezetétől s az őt körülvevő társadalmi tiszteletadás külső jeleinek tudomásulvételétől.”³⁴

Ennek a fajta becsületes, keményen dolgozó kapitalista figurának a megértéséhez kulcsfontosságú Max Weber leírása a protestáns etikával összefonódó kapitalista szellemről. E kapitalista ethosz lényege, hogy bármennyire a pénz és annak szisztematikus növelése jelenti a végcélt, ehhez a becsületességen (vagy minimum annak látszatán) keresztül vezet az út. A szorgalmas, becsületes ember kap hitelt, és ő tudja a pénzét folyamatosan kamatoztatni, „a szorgalom és a mértékletességen kívül semmi sem segíti elő annyira, hogy egy fiatalember előbbre jusson a világban, mint pontosság és méltányosság minden ügyletében. [...] [S]zorgosságod azt is mutatja, hogy észben tartod adósságaidat, gondos, és egyben becsületes ember színében tüntet fel, és ez megnöveli a hiteledet.”³⁵ A protestáns etikából fakadó mértékletesség és szerénység az alapja tehát a piacon is hatalmas értéknek számító megbízhatóságnak, és legalábbis azt

³² Hasonló utazást jár végig a *Wall Street: Money Never Sleeps* főhőse, Jacob (Shia LaBeouf), a fúziós (zöld) energia megrögzött „idealistája”, aki miután elveszíti munkáját és mentorát, aki öngyilkos lesz vállalata megalázó felvásárlását követően, bosszút esküszik az egyik domináns befektetési bank vezetője ellen, aki a pletykát elterjesztette. A bosszúhadjárat közepette ráadásul menyasszonya kérése ellenére is felveszi a kapcsolatot a lány frissen szabadult apjával, a hírhedt tőzsdecápával (nem mellesleg a klasszikussá vált első Oliver Stone film antihősével), Gordon Gekkoval (Michael Douglas). Idővel azonban rájön, hogy a pénz világa nem ér fel a család békéjével, ezért visszatér menyasszonyához, aki hamarosan gyereket hoz majd a világra.

³³ A politikai csoportok meghatározásánál, illetve a történetek elmesélésénél létrejövő aszimmetrikus opponenciapárok természetéről lásd: KOSELLECK, 2003. 241–298; KOSELLECK, 2004.

³⁴ WEBER, 1982. 76.

³⁵ WEBER, 1982. 45–46.

sugallja, hogy mások tönkretétele nélkül is sikert lehet elérni. Weber a kapitalista ideáltípus meghatározásánál hangsúlyozta az alapvető különbséget a vakmerőség, az erkölcsileg közömbös személyes hajlamú nyereszkedés és a kapitalizmus erkölcsi-etikai iránymutatása szerinti gazdagodás között.³⁶ Ez különbözteti meg például az etikus „zöld brókert” az etikátlanul gazdagodó, másokért felelősséget nem vállaló brókertől (*Wall Street: Money Never Sleeps*)³⁷ vagy a vállalatának dolgozóit számokká degradáló társasalapítót a dolgozóival törődő társalapítótól (*The Company Men*).

A becsületesség kapitalista ethoszának a filmekben érezhetően van egy romantikus-nosztalgikus vonatkozása is. A *The Company Men* esetében ez különösen érezhető, ahol nem pénzügyi szolgáltatásokkal, hanem (hajó)gyártással foglalkozó céggel találkozunk. A nosztalgia tárgya itt a még kézzel megfoghatóan előállított javak jelentik, szemben a látható produktumot nem termelő pénzügyi szolgáltató vállalatokkal. A szerénység és szorgalmasság így a kétkezi munka becsületével is összekapcsolódik.³⁸ De ugyanez az ethosz lengi körbe a kereskedés – azaz a Wall Street – egykori aranykorát is, amikor a „kapzsiság még nem volt legális” és „amikor még nem gépek mondták meg, mit kell csinálni”.³⁹

A becsületesség és becstelenség opponenciapár nemcsak jellemek közötti különbségek ábrázolására szolgál, de van időbeli dimenziója is. Bár a filmek cselekménye kizárólag a válságot és annak rövidtávú következményeit mutatja, a szereplők mégis rendre megidéznek egy olyan genealógiát, amely a kemény munkával felépített tisztas vállalat eredetétől tart a kisiklott jelen kudarcra felé. A felelősségvállalás

³⁶ Weber példaként Jakob Fuggert, a 15–16. század fordulóján élt vagyonos bankárt hozza: „Jakob Fugger egyik üzlettársa, mikor visszavonult, rá akarta beszélni a bankárt, hogy kövesse a példáját, mondván, hogy eleget szerzett már, és hagyjon másokat is keresni. Fugger ezt »kishitűségnek« bélyegezte, és így felelt: »ő (Fugger) egészen más természet, addig akar nyereszkedni, ameddig csak bír.« Ennek a megnyilatkozásnak a »szelleme« nyiloánvalóan különbözik a Franklínétól: ami Fuggernél kereskedői vakmerőség, erkölcsileg közömbös, személyes hajlam, az Franklinnál etikusan színezett életszabály.” WEBER, 1982. 48.

³⁷ Nagyon pontosan rímel kettejük első párbeszéde a Jakob Fugger és bankártársa között elhangzó állítólagos diszkusszióra. Mikor hősünk, a „zöld bróker” megkérdezi a „kapzsi brókert”, mi lenne az az összeg, amivel már visszavonulna, és „másokat is hagyna keresni”. A kapzsi bróker válasza: a Több.

³⁸ A film alapvetően a munkával rendelkező kontra munkával nem rendelkező neoliberális logikában értékeli a szereplők helyzetét, ahol az egyértelműen jót (gyakorlatilag az életet) az jelenti, ha valaki rendelkezik munkával, és annak ellentétét (a bukást vagy egyik szereplő esetében a halált), ha valakinek nincs munkája. A valós, megfogható javak előállításának romantikájában azonban egy mélyebb probléma is meghúzódik, amelyre nagyon kevés film tér ki, ez pedig az elvégzett munka erkölcsi és társadalmi hasznosságának érzése. David Graeber brit antropológus nagyhatású kutatásában bemutatta, mennyire általános jelenség a kései kapitalizmusban, hogy a munkavállaló úgy érzi, hogy „bullshit” munkát végez, ami társadalmilag nem hasznos, vagy akár káros is, és a világ semmivel sem lenne rosszabb hely, ha ezek a munkák egyik napról a másikra hirtelen eltűnnének. Az ilyen munkák különösen burjánzanak a valós javakat elő nem állító, ugyanakkor egyre duzzadó, bonyolultabbá váló és erősen hierarchizált-bürokratizált pénzügyi szektorban. (GRAEBER, 2020.)

³⁹ Az első idézet az említett Gordon Gekktől a másik Louis Zabeltől (Frank Langella) származik. Ez a Wall Street-romantika gyorsan elszáll, ha Gordon Gekko szabadulása után elhangzott szavai mellé odatesszük a *Wall Street* első részében (1987) elmondott hírhedt beszédét, ahol egy nagyvállalat részvényesei előtt úgy indította mondanivalóját, hogy „a kapzsiság jó, a kapzsiság igazságos, a kapzsiság működik”.



3. sz. kép. *The Company Men* (Tommy Lee Jones, Ben Affleck)

nem csupán a dolgozók iránt érzett empátiában és a bonyolult gazdasági összefüggések megértésben mutatkozik meg, de abban is, hogy az adott szereplő próbálja megérteni, hogyan „léptünk le a helyes útról” vagy „hogyan jutottunk ide”. Ezt a kérdést teszi fel az egykori bajtárs a mostanra utat tévesztett becstelen elnöknek is, akit azonban hidegen hagy a gazdagodás mögött húzódó morális dilemma.⁴⁰ A helyes út elvesztésével való szembenézésből aztán levonhatóvá válik a humanus és becstelen kapitalizmus fel- vagy újjáépítésének lehetősége. A *Margin Call* ezzel a reménytelen vízióval nemigen kecsegtet, a *Wall Street: Money Never Sleeps* is inkább csak lebegteti a lehetőségét, a *The Company Men* üzenete viszont nagyon hangsúlyosan tartalmazza mindezt – a becstelen részlegigazgató egy új vállalkozást alapít az egykori hajógyár romjain, ezáltal pedig munkát ad a reménytelenül küszködő egykor elbocsátott dolgozóknak.⁴¹

⁴⁰ A becstelen elnök magyarázata pedig a kapitalizmus (már Marx által is leírt) realizmusában gyökerezik, amiben a válságok természetes és elkerülhetetlen velejárói a szisztémának, amivel valamilyen módon együtt kell élnünk, sőt akkor már tanulhatunk is belőle. A másik fontos morális dilemma részben ugyancsak a pénzügyi szektor, és annak elitjének fellelősségelfedésére szolgál, mégis valós viták téje lehet. Ennek lényege, hogy miben áll a hiteleket tonnaszámmra feltevő és a következményekkel kevésbé számoló emberek felelőssége, mennyiben tehető felelőssé azért, mert nem számoltak a lehetséges hosszútávú következményekkel.

⁴¹ Bár jelen dolgozat fókuszában nem az elbeszélésformák piaci sikeressége áll, a válságból termékcserélés témafelvetése szempontjából nem lényegtelenek a filmek bevételi adatai. A *Too Big to Fail* esetében tévéprodukcióként nincs erre vonatkozó információ, az itt elemzett három filmmel kapcsolatban azonban már rendelkezésre állnak ilyen számok. A két aránylag kisköltségvetésű film közül a mára szinte teljesen ismeretlennek számító *The Company Men* csúnyán leszerelt, 15 millió dolláros költségvetés mellett csupán 8 millió bevételt termelt világszerte. A *Margin Call* viszont jól szerepelt, a fajsúlyos szereplőgárda (Kevin Spacey, Jeremy Irons, Stanley Tucci, Demi Moore, Paul Bettany) ellenére csupán 3,5 millió dollárból készült film 19,5 millió dollárt hozott. A *Wall Street* második részének számító *Money Never Sleeps* hiába marad el sok szempontból a klasszikus Oliver Stone-mozitól, a nosztalgia megidézésével, a rendező és az egyik kultikus

Shortolni a kapitalizmust?

Az elemzés utolsó részében két filmet szeretnék külön is bemutatni, amelyek érdeemesek lehetnek a fokozott figyelemre, az egyik a válság filmes elbeszélésének leghangosabb sikere, a másik pedig egy olyan alkotás, amelyről szinte alig lehetett hallani, Magyarországon a bemutatására sem került sor.

A *The Big Short* vált a válság reprezentatív filmjévé, messze ez volt a legnagyobb kasszasiker az itt bemutatott filmek közül: 28 millió dollárból készült és 163 milliót termelt. Hangos siker övezte, a legjobb adaptált forgatókönyv kategóriában egy Oscar-díjat is bezsebelt. Jelen elemzés számára azért különösen fontos, mert sikeressége a feszültség és a humor ügyes adagolásán túl abból fakad, hogy nemcsak a válságot tudta szórakoztatóan elmagyarázni,⁴² de képes volt a kapitalizmuskritikus attitűdöt is szimpatikus lázadásként tálalni.⁴³ Hogyan éri el a film, hogy nézőként ennyire élvezzük a minket körülvevő világgazdaság összedőlését? A gazdasági elit romlottságának és hozzá nem értésének (fent bemutatott) megjelenítésén túl azért, hogy olyan hőseket választ, akik ugyan maguk is brókerek, befektetők, mégis valamilyen okból a rendszer bukásában érdekeltek – akár azért, mert kiábrándultak belőle, akár azért, mert ismerik aljasságát vagy legalább a biztosnak gondolt mechanizmusainak sebezhetőségét. Rájönnek, hogy a pénzvilágban megingathatatlanak hitt ingatlankötvények rövid időn belül el fogják veszíteni az értéküket, ezért shortolják a papírokat, azaz magas profit reményében ellenük fogadnak.⁴⁴

szereplő (Gordon Gekko) visszatérésével, valamint az első vonalbeli hollywoodi sztárokkal (Carey Mulligan, Shia LeBeouf, Josh Brolin) megtámogatva a film komoly kasszasiker lett: 70 millió költségetvetés mellett 135 millió dollárt hozott (az adatok forrása: *Box Office Mojo*).

⁴² A *The Big Short* unikálisnak nevezhető abban a tekintetben, hogy a gazdasági folyamatok elmagyarázását nem egy drámai keretben, hanem egy szórakoztatóan öhironikus narrációban végzi el. Martin Scorsese nagysikerű *A Wall Street farkasa* című filmjéhez hasonlóan a film egyik központi szereplője gyakran közvetlenül a nézőhöz fordulva szól ki a filmből, részben értékelői saját és más filmbeli karakterek szerepét, magyarázza a pénzügyi összefüggéseket, miközben egy elképzelt nézői attitűdre rájátszva inkább nem unatja „száraz és unalmas” adatokkal a nézőket, helyette inkább a kádban habfürdőző Margot Robbie-nak vagy a Black Jack asztalnál játszó Selena Gomeznek adja át a szót, aki kellemesebben és érthetőbben tudja elmagyarázni a tudnivalót.

⁴³ A hősies lázadó karakterének ábrázolása visszatérő forma többek között a mítoszokban, az irodalomban, a filmekben és – a tanulmány elméleti bevezetésének tükrében talán nem meglepő módon – a kortárs popkultúrában. Hogy mi lehet olyan vonzó a befogadó számára ebben az attitűdben, ahhoz például Graham Seal ausztrál folklórkutató könyve adhat támpontot, aki összegyűjtötte a lázadó hős (*outlaw hero*) szimbolikus karakterjegyeit Robin Hood klasszikus ikonjából kiindulva. A lázadó hős először is szembeszáll az igazságtalan és elnyomó jogi normákkal és az azokat újratemelő hatalmi csoportokkal. A lázadó által képviselt igazság mögött rendre egy őt támogató ellenálló csoport áll. A lázadó lovagi erényeket csillogtatva védi a nőket és az elesetteket, csak önvédelemből gyilkol és igazságosan, sosem önkényesen ítélkezik a megbüntetettek felett, áldozataival is kedves, előzékeny. A hatalmasok megtorlása elől rendre kivételes bátorsággal, ügyességgel vagy mágikus képességei révén képes kitérni, amit még stílusosan is tesz. A lázadó képes számtalanszor megmenekülni a halál torkából, még akkor is, ha eléri a végzet, bátran és dacosan hal meg. (SEAL, 2011. 170.) Ezek a karakterjegyek különösen vonzóak lehetnek a néző számára, aki így átélheti a mindennapok igazságtalanságaival szembeni lázadás érzését. Ez pedig visszavezet ahhoz a bevezetőben vázolt problémához, hogy a lázadás átéléséből fakadó szórakozás és meglegedés végül is a fennálló rendszer újratemeléséhez is vezet.

⁴⁴ Ez lényegében azt jelenti, hogy szerződnek egy bankkal, és addig fizetik a kamatokat, amíg a shortolt kötvény el nem veszíti az értékét. Mivel annyira elképzeltetlenség volt korábban, hogy

Az egyik ilyen shortoló Mark Baum (Steve Carell), egy befektetési alap vezetője, akit heves ellenszenv fűt a Wall Street-i elittel szemben, nemcsak az igazságtalanságokkal szembeni elvi kiállása miatt, de személyes okokból is: testvére öngyilkosságaért is a tőzsde működését teszi felelőssé. Mark igyekszik tehát egyszerre jó pénzt keresni és le is rántani a leplet a Wall Street igazi arcáról, és ahogy a gátlástalanság és az esztelenség újabb rétegei kerülnek felszínre, úgy tűnik, a két cél egyszerre valósulhat meg. Ahogy azonban Mark egyre pontosabban látja, hogy a gazdasági rendszer tényleg összeomolhat, milliók veszíthetik el otthonukat, megtakarításukat, munkájukat, úgy mélyül el az ellentmondás a kritikai attitűdjé és a rendszerben elfoglalt szerepe között. Az ellentmondás betetőzése az az abszurd pillanat, amikor kiderül, hogy Mark éppen az ő befektetési alapja felett álló bank papírjai ellen fogadott, és a pénzintézmény történetesen ugyancsak a csőd szélén áll. Bármennyire humánus cél vezérelte, a film utolsó jelenetében Mark a Central Parkra néző luxusteraszán ülve úgy dönt, mivel semmilyen lehetősége nincsen az emberek megsegítésére vagy a globális kapitalizmus megreformálására, beváltja a több százmillió dolláros számlát.⁴⁵ Ezzel viszont szembesül a saját kritikájának és lázadásának hiábavalóságával.

A film tehát szórakoztatóan meséli és magyarázza el a válságot. Egy rendszerrel szembehelyezkedő nézőpontot kínál, amelyen át a néző valamiféle elégtétellé válhat, megérintve az összeomlást a válság tényleges tényleges káros hatásának kellemetlen megélése nélkül, mindemellett pedig képes rávilágítani a kapitalizmuson belüli kapitalizmuskritika ellentmondásosságára.⁴⁶ A rendszer zavarain túl az önkritika

ez bekövetkezzen, ha mégis megtörténne a krach, akkor a shortolásból óriási pénzt lehetett kasszírozni. Hogy ilyen típusú tranzakció létrejött, azt a film által megjelenített valós figurának, Michael Burrynek (Christian Bale) lehet köszönni, aki sokezer oldalnyi ingatlanhitelszerződés átolvasása után – a film tanúsága szerint – elsőként sétált be egy bankba és állt elő azzal a képtelen ötlettel, hogy a kötvények értéke ellen fogadjon.

⁴⁵ *The Big Short* (r. Adam McKay, 2015)

⁴⁶ Annak érdekében, hogy megértsük, miért szimpatizál a néző ezzel a karakterattitűddel – túl a szimpatikus lázadó jegyeinek bemutatásán –, érdemes röviden áttekintnünk a nézői befogadás folyamatát is. Murray Smith filmteoretikus a bevonódás három szintjét különbözteti meg: a felismerést, az igazodást és az elköteleződést. A felismerés egy adott karakter észlelése, megkonstruálása; az igazodás az a folyamat, amely során a néző egy meghatározott viszonyba kerül az adott figurával, igazodik a karakter nézőpontjához és bizonyos értelemben az ő szemüvegén kezdi látni a világot. Végül az elköteleződés, amely a leginkább rokonítható az azonosulás fogalmával, azt a folyamatot jelenti, amely során a néző a karakter lelkiállapotának, cselekedeteinek ismeretében megalkotja a karakter morális értékelését. E három szint alkotja Smithnél a „szimpátia struktúráját”: *„Amikor szimpatizálok a főhőssel, nem szimulálok vagy veszem át a látszólagos mentális állapotát. Ehelyett megértem a főhőst és a kontextust, többé vagy kevésbé szimpatikus vagy épp antipatikus ítéletet hozok a karakteréről, és érzelmileg reagálok, oly módon, ami mind a cselekvések értékelésével, mind a kontextusukkal összhangban van.”* SMITH, 2017. Amikor először látjuk a film egyik főhősét, Markot, úgy tűnik, hogy ő is egy a sok rohanó, folyamatosan telefonáló arrogáns menedzser közül, gyorsan kiderül azonban, hogy frusztrációjának oka, hogy még nem dolgozta fel testvére öngyilkosságát. A személyes fájdalom és a rendszer igazságtalanságának összefonódó perspektívájához igazodik a néző, aki Mark történetén keresztül éli át az igazságtalanság helyreállítására tett kísérletet. Mark, csapata segítségével, akárcsak egy nyomozó fedi fel a rendszer romlottságának szintjeit, amit élvezetes végigkövetni. Az utolsó, elköteleződési fázisban a Mark iránt érzett szimpátia egy összetettebb és ellentmondásosabb viszonyulásban teljesedik ki. Fokozatosan nyilvánvalóvá válik, hogy a válság elkerülhetetlen, és a hősök – azon keresztül a néző – nem képes az irracionalitás, a gátlástalanság felfedésén túl megnyugtatóan feloldani a konfliktus generálta feszültséget.

lehetőségeinek korlátairól is szól. A szereplők belső vívódásai erős ellenpólust jelentenek a válság drámai játszmányának, így egy olyan hitelesnek érezhető dilemmát pendít meg a film, amely által nemcsak szórakoztatni képes, de el is gondolkodtatja a nézőt.⁴⁷

Egy a százból?

Az eddig bemutatott amerikai filmek egytől egyik a pénzügyi elit, a gigabankok és a nagyvállalatok nézőpontjából ábrázolják a válságot, a valódi elszenvedők, a bérből élő átlagemberek történetei rejtve maradnak. Az alulnézet hiányát pótolja részben a széria legizgalmasabb – egyben a rendszerkritika felé tett gesztusok terén legmesszebb jutó – filmje, a szinte teljesen ismeretlen *99 Homes*.⁴⁸ A film hőse Dennis Nash (Andrew Garfield) építőipari munkás, aki az ingatlanpiac bedőlésével elveszíti megélhetését, rövidesen pedig elveszíti hőn szeretett családi házát, ahol gyermekével és édesanyjával élt. Ideiglenesen egy leharcolt, népes motelbe költözik, amely egyfajta tranzitzőnánaként szolgál a kilakoltatott családoknak. A fájdalmas fordulat után sorsa összefonódik az őt kilakoltató Rick Carverével (Michael Shannon), aki a maga javára fordította a válságot: 2010-re ingatlanügynökből kilakoltató ügynökké képezte magát, hogy sikeresen halászhasson a zavarosban. Nash munka híján kénytelen Ricknek dolgozni, aki egy fekáliában tengődő ház kitararításáért cserébe – Nash társadalmi helyzetéhez képest – hatalmas pénzt, 200 dollárt fizet neki. Ezután Rick fokozatosan bevonja Nasht a kétes ingatlanüzelmibe, aki bevétel híján és otthona visszaszerzésének reményében mindent elvállal.

A jóindulatú egyszerű munkásember, Nash, nem bízik az államban. Úgy érzi, ő rengeteget dolgozott, ezért cserébe elvették a házát és teljesen kiszolgáltatottá tették a felette állóknak. Rick így könnyedén behálózza, munkaerejét és teljes autonómiáját veszi meg. Rick súlyos erkölcsi határokat átlépve ugyan, de több pénzt keresett a válság után, mint előtte. Erkölcsi felhatalmazást ehhez a szabályokat elutasító, romlott elit viselkedéséből merített. Eszerint, aki szabályok szerint játszik, az bukásra van ítélve. Nash fokozatosan maga is azonosul ezzel a szellemmel, egy illegális ingatlanmachinációs ügyletbe bevonja állástalan munkástársait, de már ő is nyereszkedik sorstársainak hasznán. Ami az értékek szintjén és szimbolikusan is megkülönbözteti a két központi figurát az az, hogy Nash végig otthonként tekint az egyes házakra, nem ingatlanbefektetésként. Mikor egy 100 házra vonatkozó

Az összeomlás nem lehet katartikus, hiszen a valódi felelősök helyett – akiket úgy érezhettük, hogy megleckéztethetünk – sok százmillió ártatlan ember fog súlyos kárt szenvedni. Az a szimpátia, amit az igazság nevében lázadó hős iránt érzett a néző, egy ellentmondásos végkicsengésbe fordul, ami talán az összes film közül a legpontosabban írja le a rendszerkritika és a rendszeren kívüliség szűkös határait.

⁴⁷ Ez a szórakoztató és egyben elgondolkodtató sokoldalúság minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy a film különböző nézői csoportokat is meg tudott szólítani.

⁴⁸ A filmben olyan ismert sztárok szerepelnek, mint Andrew Garfield, Laura Dern vagy Michael Shannon. Ennek ellenére a kisebb amerikai független filmstúdiók alacsony költségvetésű (8 millió dollárból készült) filmje szinte teljesen ismeretlen maradt. Európában például csupán 11 országban mutatták be, kevesebb mint 500 ezer dolláros bevételt hozott, de összesítve is messze volt a megtérüléstől, mindösszesen 1,8 millió dollárt produkált. (Lásd: https://www.boxofficemojo.com/title/tt2891174/?ref=bo_se_r_1 – Utolsó letöltés: 2021. november 8.)

bomba üzlet keretében Nashnek egy régi becsületes barátját kellene kilakoltatnia, bevallja a csalást, amit Rickkel elkövettek.⁴⁹

A film – bár némileg sematikusán – mégis egyedülként mutatja be a folyamatot az átlagember, a munkás nézőpontjából. Nem a válságot mint egyszeri izgalmas eseményt, hanem annak következményeit vetíti a néző elé napok vagy maximum hetek helyett hosszú hónapok hatásának összefüggésében. Ez a film hordozza magában a rendszerkritikát leginkább, nemcsak azért, mert a főhős munkás, hanem azért, mert a becsületes munka kizsákmányolását érzékelteti egy olyan időszakban, amikor a válság valódi elszenvedőként a kétkezi munkából élők még inkább ki vannak szolgáltatva a tőkét birtoklóknak.

Összegzés

A 2008-as válságot tematizáló filmek elemzésénél elsősorban arra a kérdésre kerestem a választ, hogyan próbálják szórakoztató módon elbeszélni a kapitalizmus rég nem látott súlyos krízisét, és hogy az elitkritika hogyan képes a mélyebb rendszerkritikus energiák helyére lépve a felelősséget a kapitalista működés egészétől és a benne élő társadalomtól elhárítva, egy elfogadható és érthető cselekményben értelmezni az eseményeket. Korábbi kultúrtörténeti, társadalomelméleti és filozófiai kutatások már rámutattak a kései kapitalizmus kultúratermelésének azon jellegére, amely keretében a felforgató, kritikus művészeti ábrázolások fokozatosan a kulturális mainstream részévé válnak, és immáron nemhogy felforgató hatással nem bírnak, de a szisztéma folyamatos újratermelésében vállalnak szerepet. Elemzésem ebből az alapvetésből indult ki.

A hollywoodi játékfilmeket tekintve négy különböző elbeszélő-magyarozó stratégiát különítettem el. A kezdeti hipotézis három játékfilmre is többé-kevésbé jól illeszkedett. Ezekben a filmekben (*The Company Men*, *Margin Call*, *Wall Street: Money Never Sleeps*) a becsületes-becstelen ellentétpár jól kimutathatóan kapcsolódik a vállalati hierarchia felső és alsó szegmenséhez. A becstelenség és kapzsiság a felsővezetést jellemzi, a hierarchián lefelé haladva egyre humánusabb és felelősségteljesebb szereplőket találunk. Ez a felosztás egyszerű magyarázatát adja a válságnak, hiszen azt sugallja, hogy a felelősség a romlott elitet terheli, míg a becsületes dolgozók az erényeik ellenére a hierarchiában elfoglalt pozíciójuk miatt nem tudják érdemben ellensúlyát képezni a vezetők gonoszságának. Žižek szavaival élve, Hollywood „marxizmusa” ezekben a szereplőkben ölt testet, akik nem hajlandók elfogadni, hogy a kapitalizmus újabb és újabb válságai milliók életét teszik tönkre, és az ő protestáns etikában gyökerező becsületes, szorgalmas kapitalista mentalitásukra építhető fel a jövőben egy igazságosabb világ. Sajnos erről az igazságosabb világról már egyik film sem osztt meg semmit a nézőjével.

Ez a *top-down* szemlélet a legfontosabb közös nevező a vizsgált filmekben. A válságot az amerikai pénzügyi elit (elsősorban a befektetési gigabankok) belső játszójaként mutatja be. Kivételt csak az a *99 Homes* jelent, amely a munkásfigura nézőpontjából mutatja be a válság következményeit, és a legmesszebbre megy az

⁴⁹ *99 Homes* (r. Rami Bahrani, 2014)

átlagembert egzisztenciális és morális értelemben is kizsákmányoló gazdasági folyamatok bemutatásában. Aligha lehet meglepő ennek fényében, hogy a jóval nehezebben befogadható, kis költségvetésű karakterdráma szinte teljesen láthatatlan maradt a nemzetközi piacon. Mindezek után talán az sem meglepő, hogy miért lett a válságábrázolás legsikeresebb filmje – a sztárparádén túl – a *The Big Short*. Ez a film is az elitkritikát veszi elő a válság alapvető magyarázataként, ugyanakkor nem a romlott elit, hanem az elit ellenében fellépő, azoknak az ostobaságát és kapzsiságát leleplező figurák nézőpontjából mutatja be az eseményeket. Ezáltal sikerül egy olyan bravúros perspektívát megteremtenie, amiben a néző azonosulhat a rendszerrel szemben lázadó divatos attitűdjével, és a válságot úgy élheti át, mint az igazság megvalósulását a filmvásznon. Hét évvel a válságot követően ez a fiktív nézőpont egyfajta elégtételt nyújthat a válság elszenvedéséből fakadó valós sérelmekért is. Az érzékenyebb néző pedig még a kapitalizmuskritika korlátainak megélésében is együttérezhet a film hőseivel.

Bár még csak tizenhárom év telt el a 2008-as válság óta, sem a csőd eseménysora, sem az ahhoz vezető összefüggések és még kevésbé a válság hatásai nem átláthatóak a maguk teljességében, a közelmúlt eseményei (az amerikai demokrácia válsága, Kína világgazdasági szerepének folyamatos növekedése) finoman szólva is bizonytalanná teszik annak a neoliberais-kapitalista ideológiának a jövőjét, amelynek alternatíva nélküli realitását termeljük és fogyasztjuk nap mint nap.

Felhasznált irodalom és rövidítések

Filmográfia

99 Homes

99 Homes. Írta: BAHRANI, Ramin – AZIMI, Bahareh. Rendezte: BAHRANI, Ramin. Broad Green Pictures, 2014.

The Big Short

The Big Short. Írta: MCKAY, Adam – RANDOLPH, Charles. Rendezte: MCKAY, Adam. Paramount Pictures, 2015.

The Company Men

The Company Men. Írta és rendezte: WELLS, John. The Weinstein Company, 2010.

Inside Job

Inside Job. Írta: FERGUSON, Charles – BECK, Chad – BOLT, Adam. Rendezte: FERGUSON, Charles. Sony Pictures Classics, 2010.

Margin Call

Margin Call. Írta és rendezte: CHANDOR, J. C. Lionsgate, 2011.

Too Big to Fail

Too Big to Fail. Írta: GOULD, Peter. Rendezte: HANSON, Curtis. HBO, 2011.

Wall Street

Wall Street: Money Never Sleeps. Írta: LOEB, Allan – SCHIFF, Stephen. Rendezte: STONE, Oliver. 20th Century Fox, 2010.

Szakirodalom

ADORNO–HORKHEIMER

2020 ADORNO, Theodor W. – HORKHEIMER Max: *A felvilágosodás dialektikája.* Budapest, Atlantisz, 2020.

ALTHUSSER

1985 ALTHUSSER, Louis: *For Marx.* London, Verso, 1985.

ARENDT

1992 ARENDT, Hannah: *A totalitarizmus gyökerei.* Budapest, Európa, 1992.

Box Office Mojo

Box Office Mojo. (<https://www.boxofficemojo.com/> – Utolsó letöltés: 2021. október 29.)

GRAEBER

2020 GRAEBER, David: *Bullshit munkák.* Budapest, Typotex, 2020.

SEAL

2011 SEAL, Graham: *Outlaw Heroes in Myth and History.* London, Anthem Press, 2011.

FISHER

2009 FISHER, Mark: *Capitalist Realism. Is There no Alternative?* London, Zero Books, 2009.

2020 FISHER, Mark: *Kapitalista realizmus – Nincs alternatíva?* Budapest, Napvilág Kiadó, 2020.

JAMESON

2010 JAMESON, Fredric 2010: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája.* Budapest, Noran Libro, 2010.

KOSELLECK

2003 KOSELLECK, Reinhart: Az asszimetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája. In: *Uő.: Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája.* Budapest, Atlantisz, 2003. 241–299.

2004 KOSELLECK, Reinhart: *Historika és hermeneutika.* Ford.: SZABÓ Csilla. *Vulgo*, 5. (2004) 2. sz. 158–164.

KOTHARI

2010 KOTHARI, Vinay B.: *Executive Greed. Examining Business Failures that Contributed to the Economic Crisis.* New York, NY, Palgrave Macmillan, 2010.

PARTNOY

- 2009 PARTNOY, Frank: *Infectious Greed. How Deceit and Risk Corrupted the Financial Markets*. New York, NY, Public Affairs, 2009.

ROBINSON-MURPHY

- 2009 ROBINSON, Matthew – MURPHY, Daniel: *Greed is Good. Maximization and Elite Deviance in America*. Plymouth, Rowman & Littlefield Publishers, 2009.

MARX

- 1955 MARX, Karl: *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata*. Budapest, Szikra, 1955.

SMITH

- 2017 SMITH, Murray: Megragadó karakterek. In: *Metropolis. Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat*, (2017) 3. sz. (<https://metropolis.org.hu/megragado-karakterek> – Utolsó letöltés: 2021. november 8.)

WEBER

- 1982 WEBER, Max: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Budapest, Gondolat, 1982.

ŽIŽEK

- 2010a ŽIŽEK, Slavoj: A Permanent Economic Emergency. *New Left Review*, 64. (2010). (<https://newleftreview.org/issues/ii64/articles/slavoj-zizek-a-permanent-economic-emergency> – Utolsó letöltés: 2021. június 5.)

ŽIŽEK

- 2008 ŽIŽEK, Slavoj: *In Defence of Last Causes*. New York, NY–London, Verso 2008.
2010b ŽIŽEK, Slavoj: *Living in the End Times*. New York, NY–London, Verso, 2010.