

Hegyi Damján

A *Vágyak* című rövidfilm- forgatókönyv alkotói koncepciója

Színház- és Filmművészeti Egyetem

2024

Zsigmond Vilmos Mozgóképművészeti Intézet

Forgatókönyvíró mesterképzés I.

Témavezető: Dr.habil Stóhr Lóránt
egyetemi docens, Németh Antal Drámaelméleti Intézet

A *Vágyak* című rövidfilm alkotói koncepciója

Mielőtt bármilyen mértékben belemennék a forgatókönyv elemzésébe, fontosnak tartom tisztázni, hogy a *Vágyak* című forgatókönyvemre elsősorban *irodalmi szövegként*, és csupán másodsorban egy film létrejöttéhez szükséges *instrumentumként* tekintek.¹ Annál is inkább, hiszen a TDK külön létesülő forgatókönyv szekciója ezt lehetővé teszi a számomra, sőt, mintegy sugalmazza, mivel van külön film szekció is, ez pedig explicit módon is különálló részként kezelhetővé teszi a forgatókönyvet. Így sem jelen koncepció, sem maga a forgatókönyv *nem kizárólag* filmtervként értelmezendő, hanem autonóm egészként, pontosabban, ahogy Pier Paolo Pasolini fogalmaz, „másik struktúra [vagyis: audiovizuális struktúra] felé törekvő struktúraként”.²

A forgatókönyvet alapvetően egy komplex esztétikai tapasztalat létrehozása inspirálta: adott valamilyen sötét, destruktívnak titulált tett vagy szituáció, mely a különféle motívumok, viselkedésmódok és dramaturgiai megoldások miatt mégis szert tesz egyfajta szatirikus élre, s e két, egymást erősítő esztétikai minőségtől kialakul egy autonóm, ellentmondásos belső világ, melytől a befogadó nem tudja, hogy nevéssen, kárörvendjen, undorodjon, vagy elborzadjon, ezáltal gondolkodásra és reflexióra készítve őt.

Az alkotás többfajta művészeti hagyományból merít, több olyan megoldást alkalmaz, melyeket tudatosítani kell ahhoz, hogy megfelelően alkalmazhatóak legyenek.

Először is maguk a helyszínek és a szereplők a szuburbánus ikonográfia kódjait hívják elő. Az apuka-anyuka-fiú-lány felállás a klasszikus polgári családmódellet tematizálja, ahogy a tágas kert, a hatalmas családi ház, vagy a nappaliban lévő hatalmas akvárium is.

Az akvárium Kocsis Árpád *Oktopusz* című kortárs kisregényében a későkapitalista fogyasztói társadalom szimbólumául szolgál - kicsit hasonló lenne jelen filmemben is a funkciója (a kapitalizmus fogyasztói-tudatipari értelmében), de nem egészen. Az akvárium az én koncepcióm esetében a nem tudatosuló bezártság

¹ Vagyis egyetértek Szöllösi Barnabás kiváló doktori értekezésével, így ezen pozícióhoz elméleti alapot e szöveg szolgáltat: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2022/10/SzollosiBarnabas_A-forgatokonyv-nyelve_ertekezes_2022.08.20.pdf

² Pier Paolo Pasolini: *A forgatókönyv mint „másik struktúra felé törekvő struktúra”* (Szávai János ford.). In: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris, 2007, 233.

szimbóluma: ahogy a halak elvannak a saját akváriumukban, nem tudatosítva, hogy akár a tengerben is élhetnének, úgy a család tagjai sem tudatosítják, hogy destruktív vágyaik az adott szociokulturális kondíciók illetve a pszichoanalitikus értelemben vett elfojtásaik keveréke. E perspektívából pedig szomorúan ironikus a zárókép: ugyan elkezdene emelkedni Isten felé, az akvárium azonban mégis ott van, rájuk települ, nem tudnak megszabadulni tőle (mint ahogy, véleményem szerint, az ember nem tud megszabadulni az előéletétől, a társas kondícióitól, pszichológiai világától, „mentális börtönétől”).

Visszatérve a szuburbánus filmekre: végeztem egy kisebb fajta kutatást az amerikai kertvárosi miliőt tematizáló filmekkel és képzőművészeti alkotásokkal kapcsolatban. Thomas Halper és Douglas Muzzio a *Pleasantville?: The Suburb and Its Representation in American Movies*³ című tanulmányukban azt írják, hogy az ötvenes években kialakuló kapitalista-jóléti állam kollektív képzetében egyfajta utópiaként szolgált a kertváros, egy olyan térként, ahol a boldog amerikai mintacsalád élheti életét, körülvéve minél nagyobb, minél több és minél drágább fogyasztási cikkekkel. Leegyszerűsítve, de a lényegret megfogadva azt is mondhatjuk: az amerikai kertváros a kapitalizmus motorjául szolgáló polgári életmód utópiája. A Hollywoodi Aranykor filmjeivel (pl. *Mr. Baldings megépíti álmai házát*, 1948, r. H. C. Potter) masszívan táplálta ezt a vágyképzetet. A filmtörténet előrehaladtával azonban (különböző történeti tényezők miatt) fokozatosan megjelentek a kertváros utópikus képzetével kritikus filmek, melyek a neoliberális kapitalizmus, az emberi viszonyokat felülíró fogyasztói vágy-gépezet, és a reflektálatlan elnyomó minták továbbvitelét szorgalmazó társadalmi berendezkedés manifesztációját látták meg ebben a fajta életmódban. Néhány példa: *Amerikai szépség* (1999, r. Sam Mendes), *Truman Show* (1998, r. Peter Weir), *A boldogságtól ordítani* (1999, r. Todd Solondz). Itt külön kiemelném Michael Haneke *Furcsa játék* (1997) című filmjét, mely szintén a „polgári élet” beható kritikáját adja a megkínzott polgári családdal azonos osztálykörülmények közül jövő pszichopata képében (a megkínzott család és a két fiatal gyilkos családja is tóparti hétvégi ház tulajdonos). A *Furcsa játék* mindezt egyfajta transzgresszív, felrázó erőszakábrázolással találja. A *Vágyak* e vonalat szeretné tovább vinni, magába építve hasonlóan transzgresszív, illetve elidegenítő aspektusokat.

³ Thomas Halper - Douglas Muzzio: *Pleasantville?: The Suburb and Its Representation in American Movies*. In: *Urban Affairs Review* 2002, 37(4):543-574
https://www.researchgate.net/publication/249734779_Pleasantville_The_Suburb_and_Its_Representation_in_American_Movies

A második kulturális hagyomány tehát a transzgresszió, melybe a forgatókönyvet ágyazom. A transzgresszió egy filozófiai fogalom, Geroge Bataille franca filozófustól, az André Breton-féle szürrealisták csoportjának egyik tagjától ered. Nem agresszió, tehát nem kizárólag erőszak, bár köze van hozzá. Bataille felfogása szerint a biológiai létezők szembesülnek önnön lehatároltságukkal, azzal, hogy „megszakított” természetűek, vagyis halandó és fizikailag korlátozott testben élnek. Ennek meghaladására vágnak, korlátoltságukat, lehatároltságukat szeretnék megszüntetni. Ez természetesen paradox, hiszen mihelyst eléri vágyukat, meg is semmisülnek. Így e vágyakozás tilalom alá esik. E tilalom megsértése három síkon lehetséges: vagy a szexualitásban a másikkal való egyesülés által, vagy a vallásban a transzcendenssel való egyesülés által, vagy az ölésben a halállal való egyesülés által. Bataille tehát a vallást, a szexualitást és az erőszakot egy töről vezeti le, azonos eredetet tulajdonít nekik.⁴ E felfogás a 20. és 21. század művészetére rendkívül nagy hatással volt, és leginkább a társadalom normáit megkérdőjelezni, lerombolni, kikezdeni akaró attitűdöt jelentette. Megjelent a transzgresszív regény (neves képviselői: Chuck Palahniuk, Bret Easton Ellis, J. G. Ballard), a transzgresszív film (mint közösen fellépő művészcsoport a 80-as évek New Yorkjában: Nick Zedd, David Wojnarowicz, Richard Kern, Lydia Lunch, Kembra Pfahler és még többen), de ehhez köthetők az Új Francia Extremisták (Gaspar Noé, Francois Ozon, Marina de Van, vagy a fiatalabbak közül Julia Ducournau, stb.) is.

Itt megjegyezném, hogy a magyar film története véleményem szerint még – a Taxidermián, és néhány egyszeri próbálkozáson kívül – adós egy efféle grafikusabb, határfeszetőbb hangvétellel, mely úgy gondolom, egy új szinten lenne képes a nemzetközi filmes közegbe ágyazni hazánk mozgóképes termését. Ennek, mármint az ilyen értelemben vett „erősebb” filmek elmaradásának rendkívül bonyolult szociokulturális és esztétikai ideológiai okai vannak, melyek megfejtésre érdemesek.

A harmadik „hagyomány” melyet kiemelnék a filmbe épített különféle elidegenítőnek szánt mozzanatok (az amatőr kamerával felvett felvételek, a kamerába nézés vagy a kamera feldöntésének gesztusa, a klasszikus lélektani motiváció mellőzése és egy elvont struktúra előtérbe állítása, stb.). E megoldást Bertold Brecht nevéhez szokás kötni, aki az epikus színház koncepciójában dolgozta ki a nézők színházi apparátustól való elidegenítését, ezzel reflektálva a színház mint

⁴ Georges Bataille: *Az erotika*, Kossuth, Budapest, 2019.

ideológiatermelő gépezet konstrukciójára és a nézők történethez való viszonyának dekonstrukciójára. A filmnyelvbe a brechti mozzanatot legtudatosabban Jean-Luc Godard ültette át, többek között a *Bolond Pierrot* (1965), *A kínai lány* (1967) vagy a *Minden rendben* (1972) című filmjeivel. A klasszikus elbeszélőmód helyett egy elvont narratív struktúra kialakítása Godard mellett Pasolini nevéhez köthető, akinek *Teoréma* (1968) című filmje témájában és szerkezetében is fontos előzménye a forgatókönyvemnek. Az elidegenítő narratív és audiovizuális megoldások *Vágyak*-ba applikálása azt szolgálja, hogy a forgatókönyvben megjelenő, a kapitalizmus által „kitermelt” karakterek, szituációk és társadalmi mechanizmusok ne „természetesként”, „magától értetődőként” (vagyis: ne naturalizálva)⁵ tűnjenek fel, ezáltal a grafikus jelenetek „felforgató potenciálja” rá tudjon fordulni a reflexió és analízis útjára.

A *Vágyak* karaktereinek vágyai nem autonóm, autentikus módon megalkotott vágyak, hanem a társadalmi viszonyok komplex összjátékának és (elnyomó) intézményrendszereinek végtermékei. A családtagok vágyát egyrészt a tudatipar alakította ki: az Anya esetében a modell- és sztárvilág, az Apa esetében egyfajta fasisztikus tekintélyelvűség a mediatizálódott politika képében, illetve a kommercializálódott szexipar, a Lány esetében az elvont művészpérszóna, a Fiú esetében pedig az amerikanizált szórakoztatóipar. Másrészt pedig az intézményrendszerekben (munkahely és iskola) fellelhető „autoritások” (fiatal férfitestek, népszerű diáktársak, a Politikus mint egyfajta vonzó autoritás, erősebb gyerek) által keltett szorongás destruktív kanalizációra kényszeríti őket: ahhoz, hogy helyre billenjen érzelmi ökonómiájuk, ilyen szélsőséges képzetekbe kényszerülnek menekülni, sőt, saját nyelvet is kizárólag ezen eltorzult vágyképek által kapnak.

Mindezt pedig a vallási igényeket kanalizáló egyház mint a transzcendenst a saját ideológiatermelő gépezetébe applikáló társadalmi intézmény „tetőzi be”.

Az elnyomásra berendezkedett tudatipari és szocializációs rendszerek eltorzítják a személyiséget, frusztrált, destruktív gondolkodású egyéneket termelve ki. A család tagjai az intézményeknek csupán alávetett bábu, megszólalni képtelen, néma biopolitikai termékek. Maga a család intézménye pedig ezekkel az erőkkel, rendszerekkel szemben diszfunkcionálissá vált, megtartani képtelen. A közös étkezés alkalmával az asztalnál szintén nincs lehetőség a megszólalásra, mert a leigázó és hamis ideológiát termelő intézmények nem adtak nyelvet az alávetett

⁵ András Csaba: *Nem természetes – Elidegenítés, naturalizációs és kultúripar*. In: Barna Emília – Patakfalvi-Czirják Ágnes (szerk.): *Populáris kultúra és politika*. Typotex, Budapest, 2024. 19–30.

szubjektumoknak saját problémájukat megfogalmazni. Így nem marad más, a családtagok szinte idegenekként ülnek egymás mellett.

A forgatókönyvem tehát a modernizmus különféle művészeti hagyományait (transzgresszió, elidegenítés) kortárs társadalmi jelenségekre adaptálja, így revitalizálva és felforgató hatásúvá téve a társadalomkritikus filmszatíra műfaját.

Hegyí Damján