

SZÁNTAI JÁNOS

SZTÁROM, AZ AVATAR



A sztárok az esetek
elsősorú többségében
[...] virtuálisan
kolonizálnak.

Regioglobális nagyotál

■ Ha a mai átlagfogyasztó a földgömb bármely civilizált pontján belép a nyomtatott vagy/és elektronikus média regioglobális birodalmába, kevés olyan „földrajzi” helyre lel, ahonnan a sokszínű és színvonalú diskurzusok szintjén hiányozna, tesszem azt, Paris Hilton legutóbbi „kisszínese”, Mel Gibson perének legfrissebb fordulata, Lindsay Lohan drogmaratonjának helyzetjelentése vagy George Clooney szerencsés esetben szaftos fotókkal körített vadiúj nőfalása. A mindenféle sztárok kolonializáló jelenléte ellen a fogyasztó látszólag nem tehet semmit, maximum fordít, csatornát vált, vagy elnavigál, más földrészek után nézve. És ezen a ponton máris legalább két kérdés vetődik fel. Az elitista, tengerfenéki elefántcsonttoronyos atlantiszokon kívül van-e még sztártalan fehér folt a médiabirodalomban? (A sztárok olyan vidékeken is megjelentek, mint például a vad- és háziállatok életét, de inkább sorsát bemutató természetfilmek, szakácsműsorok, életmód-tanácsadó magazinok, egyéb locusok, ahol korábban derék szakik teljesítettek szolgálatot.) A második kérdés pedig: akar-e egyáltalán a fogyasztó? Mármost továbblépni. Pontosabban létezik-e egyáltalán fogyasztói ellenállás a legújabb, panteista (értsd: mindent-áthatásában akár a végtelékig elaprózódó) sztárjelenléttel szemben? Nem vagyok a tárgy csonttoronyos tudora, annyit azonban megállapíthatok: nincs alapos okunk feltételezni, hogy a fogyasztóközpontú médiabolygó akár legkisebb szigete, atollja, zátonya mentes lenne a csillaghullástól. Röpke száz év alatt, a technikai hordozók nem is ugrás-, inkább

villámszerű fejlődésének hála a sztárok meghódították a civilizált világot (civilizált világon jelen esetben azt a földrajzi korpuszt értem, ahova az információ valamilyen, akár milyen módon eljut). Ahogy például annak idején a hajók korszerűsítése, illetve a kereskedelmi hajózás horizontjának nagy léptékű tágulása következtében a vándorpatkány is meghódította magának a globális életteret. Megjegyzem egyrészt, hogy egyáltalán nem pejoratív szándékkal vezetem be az analógiát. Egyszerűen így történt. Másrészt felhívnám a nyájas olvasó figyelmét az analógia apró, bár messzemenő következtetésekre alkalmat adó hibájára. Nevezetesen, hogy a vándorpatkány természetesen, vagyis a maga fizikai valójában megjelent a gyarmatokon. A sztárok viszont az esetek elsősorú többségében csak (igaz, a legkülönbözőbb fajtájú) avatarok képében, magyarán virtuálisan kolonizálnak. Ők a lények (szinonimákként olyan, többé-kevésbé megkopott terminusok is használhatók, mint „istenség” „felsőbbrendű ember” vagy „földönkívüli”), akik ott se vannak. Befogadottsági mutatóik akár tudós igényű felmérések, akár szubjektív becslések szerint mégis hatalmasak, mégpedig függetlenül a közölt adat bármiféle rangjától. (Vagyis mindegy, hogy Angelina Jolie Oscar-díjas alakításáról vagy Angelina Jolie slamos, sminketlen arccal végrehajtott közérti bevásárlásáról, illetve – hogy a fordítottját is illusztráljam – Paris Hilton jótékonykodásáról vagy Paris Hilton hajnali-részes csámborgásáról van szó.) Ez a meglátás viszont elvezet a második kérdésre adható válaszhoz. Talán abból lehetne kiindulni, miképpen vált lehetségessé a sztárok virtuális globálgyarmatosítása. Az alapot a kereslet-kínálat elve adja meg. Egy közkeletű gazdasági nézet értelmében a kereslet határozza meg a kínálatot, viszont a kínálat határozza meg és irányítja a keresleti reflexet (vagy vásárlási kedvet, ahogy tetszik), illetve skálájának bővítésével növelheti a keresletet. A sztárvilág árusításával tulajdonképpen a különböző avatarok szolgáltatása valósult meg. És a keresleti mutatók folyamatos növekedése irányította a gyarmatosítást. Ennek alapján azt sincs okunk feltételezni, hogy az átlagfogyasztó bármilyen, jelentősnek mutakozó ellenállással viszonyul a kínálat parttalannak tűnő bőségéhez (tekintettel, ugye, az adattermelés folyamatosságára). Elég sommásan ugyan, de ezt mutatja a helyzet nagytotálja. Következzék a „hogyan jutottunk el idáig” kérdéskör időutazós felvillantása. Vagyis menjünk közelebb.

Itáliai kistotál

■ Bármely toposz „történelmi” gyökerei körül való vizsgálódás, szaglászás nagy izgalmat jelent elsősorban a kutató jelképezte szakma számára, ám a potenciális fogyasztó sem marad ki az adrenaline rush-ból, persze csak akkor, ha a megfelelő módon közvetítik neki a számára emészthető eredetmítoszt (vagyis a jelenség két szinten is fogyaszthatóvá válik). Így van ez a sztársággal is. A köz-tudat reflexe a „sztár” szóhoz szinte azonnal kapcsolja a „film” szót (bár ez a link az utóbbi két évtizedben jócskán lazult), továbbá az „amerikai” szó is előbb-utóbb felbukkan. Ennek oka meglátásom szerint a linkelt szavak láthatósága okozta erő. Na, ezt a láthatóságot azért meg kell magyaráznom. Egyszerű példával élve, ha bekapcsolunk két lámpát, és az egyik, mondjuk 60, a másik viszont 1000 wattos, nem kétséges, melyik izzó fénye látható, és bármely, akár semmi gyakorlati érzékkel bíró egyén is előbb-utóbb arra a következtetésre jut, hogy a 60 wattos lámpát nyugodtan ki lehet kapcsolni. Ezt az analógiát azért használom, hogy egy futó történelmi áttekintés erejéig az amerikai sztárrendszer reflektorát kikapcsolva felvillantsam az akár „érdekesség” rangjára is számot tartó eredetmonda gyökerét, melyből egyébként az árut, vagyis a csillagos eget tükélyre fejlesztő tengerentúli rendszer is bőven merített. Bizony volt egy másik rendszer, amely hatvan watton ugyan, de kialakította a „csillagképek” láthatóságát. Az olasz némafilmiparról van szó. Amely, érthető módon, elsőként aknáztá ki a

római történelem többé-kevésbé ficamos mozgóképi feldolgozását, a történelmi monstre film alakjában. A korszak idevágó kulcsdarabja Giovanni Pastrone (alias Piero Fosco) 1914-es *Cabiriája*, melynek ideológiai üzenetét a korabeli olasz irodalom terminátora, Gabriele D'Annunzio sűríti inzertekbe. A sztárgyártás kulcsfigurája, egyedülálló módon, nem a rendező, nem is a gyártó, hanem a forgatókönyvíró. És nem is oly módon, hogy a Maestro sztárokat szúr ki, és emel fel, mint később az amerikai filmmogulok. D'Annunzio indirekt módon, ízlésdiktatúrája útján hatott. Ez a diktatúra teremt meg ugyanis a kor olasz filmjének másik nagy típusát, a szenvedélyes filmet, ahol a tömegek csatajeleneteinek szerepét átveszik az élvezet szerető csatajelenetei. Ezáltal bekövetkezik az első nagy változás: a tömegek hullámlása és a bármilyen erős, mégis majd ezer éve letűnt római birodalmi környezet, ruházat, viselkedés illúziója helyett a néző megkapja a sokkal könnyebben emészthető egyének hullámlását, illetve a kortárs (tehát elérhetetlenségében is inkább elérhető, mert létező és akár utánozható) környezet, ruházat, viselkedés illúzióját. A képlet felállításkor érdemes figyelembe venni a „néző” kategóriáját is. A kor szociológiai vizsgálódásai kimutatták, hogy a némafilm első évtizedében moziba főként a városi alsó néprétegek jártak. Ám a felsőbb osztályok hamar behozták a lemaradást. Ennek egyik oka pedig a szecessziós szenvedélyekben ázó nagy szerető filmvászonra való megjelenése volt. Tessék néhány ékesen beszélő korabeli filmcím, az érzékletesség kedvéért: *De szerelmem nem hal meg*, *Végzetes szenvedély*, *A végzet örvénye*, *Amikor a szerelem gyűlöl*, *Kacagó gyűlölet*, *Sátáni rapszódia*. A jórészt az „összetört szívek és széles heverők” sablonja szerint felépített történetek értelemszerűen visszatükrözik a bájos, giccses, későbbi szakszóval *campes* címetek. Nagyjából úgy, ahogy azt Eugenio Ferdinando Palmieri történész némi éllel összefoglalja: „A nagy szerető, a Végzetes Asszony bálba megy. S egy-egy herceg, nagykövet végzete beteljesedik. Részt vesz egy katonai díszszemlén, s egy dzsidás főhadnagy szerelemtől átdöfött szívvel lezuhan a lováról. Képkiallításra megy, s a dús sörényű festő térdre hull a beteljesedett, nagy ihlet előtt... És a nagy szeretők csak járnak-kelnek a földi téreken. Tisztán, fényesen, csodálatosan lejtének. Felirat: És fellángol a szerelem. S a herceg elkótyavetyéli ősei kastélyát. A főhadnagy elszórja nehezen megtakarított pénzét. A nagykövet kiszolgáltatja a hivatalos iratokat. A végzet édes csapása. Felirat: Minden álom véget ér egyszer. A végzet asszonyát új szenvedély lobbantja lángra. Az eltaszítottak hörögnek a szerelemtől és a gyűlölettől... Aztán következik a párbaj! És az eltaszított halála!! A Végzetes Asszony gyilkos kacagása!!! A közönség elalél a felkiáltójelek géppuskatüzében, és szenved. A nagy szeretők – csábító szirének, átkozott nőstények – meglehetősen testesek. Az emésztő szenvedély kizárja a fogyókúrát. A férfinem nagy szeretői viszont soványak: szűk pantallókban vézna lábak, sovány, karvalyszerű arcukon keserű mosoly. Szemük karikás a gyönyör gyötrelmeitől, orruk duzzadt a felfokozott érzékiségtől.” Amint az idézett szövegrész is sugallja, ezek a történetek elég egyszerű sablonok mentén kerekednek (a későbbi filmdrámákhoz viszonyítva legalábbis), s ennek megfelelően szinte szükségszerű, hogy a szenvedélyek, karakterek, fordulatok, egyéb dramaturgiai és nem dramaturgiai elemek helyett mindezek hordozói kerüljenek az alkotói és nézői figyelem központjába. Palmieri ugyanakkor felvázolja a korabeli olasz filmvilág első sztártipológiáját. A későbbi típusok ismeretében a férfiak még elmennek valahogy, de kövérkés női sztárt például az amerikai álomgyár jó fél évszázadon át nem vetett ki magából. Egyébként (a jelenség visszfénye Fellini egyes opuszaiban, illetve Marco Ferreri *A nagy zabálásában* pontosan lekövethető) az eljárás igencsak modern. A végzetes nő hatalmát a fizikai test tömege útján szembeállítani a férfi eleve elrendeltett bukásával: nagy trauvaille a némafilm hőskorában. Ezért nem is válhatott szabvánnyá. Ezért is kerül ki a sztárrendszer imázsépítőinek arzenáljából. Mindent összevetve tételezhető, hogy az

olasz filmsztárrendszer színre lépett. Viszont, amerikai „rokonától” eltérően, hiányzott belőle a tervezettség, a stratégia, ha tetszik, a gazdasági marketing. Elég provinciális és konyhaszagú volt a korabeli olasz sztárok szent ligete. És hiába érkeztek hullámokban a nagy szeretők: a feminin oldalon Gianna Terribili (!), Gonzales, Hesperia, Leda Gys, Pina Menichelli, Lyda Borelli, Maria Jacobini, Lina Cavalieri vagy a legnagyobb név, Francesca Bertini, a maskulin térfélen pedig Emilio Ghione, Alberto Collo, Mario Bonnard, Alberto Capozzi, Gustavo Serena, Amleto Novelli és persze az „életből vett művész”, Bartolomeo Pagane, alias Maciste. Hiába telt meg jelentéstartalommal, a filmtörténetben orrhosszal elsőként, a később aranybányává váló „sztáralűr” szó. (Gianna Terribili Gonzalesról feljegyezték, hogy robogó fogaton szokott érkezni a stúdióhoz, és megkövetelte, hogy a kocsitól a bejáratig szőnyeget terítsenek elébe; Alberto Capozzi visszatutasította Szent Pál szerepét, nehogy a szakáll elcsúfítsa arcát; Francesca Bertini ragaszkodott hozzá, hogy abban a toalettben fényképezzék, amely éppen megfelelt pillanatnyi hiúságának, még akkor is, ha a ruhaköltemény egyáltalán nem illett az alakítandó szerephez.) Hiába lendül támadásba minden létező fronton a korabeli média. (Csak egy bájos példa: egy Bernardino Popolotti nevű szerző háromszáz soros verset ír az 1913-as *Az összetört bálvány* isteni hősnőjéhez, Francesca Bertinihez.) Az olasz sztárrendszer egy átfogó hadászati koncepció hiányában céltalanul ide-oda lézengő seregre emlékeztet. Hogy ezt az elvileg bárki által felkapható fegyvert hatékonyan, ütőképesen lehessen bevetni, másfajta megközelítésre volt szükség. Olyanra, amilyen a tengerentúlon, a népek kohójában, a Nagy Álom hazájában alakult ki.

Amerikai premier plán

■ Az amerikai filmgyártás kezdeti (egyébként mindenütt jellemző) hórukk-optimizmusát hamar felváltotta a birodalomépítés tudatos munkája. Politikai, gazdasági, szociológiai feltételei adottak lévén, a stratégiák, irányvonalak, leosztások kidolgozása és fejlesztése nem is ütközött jelentős akadályokba, ellentétben a vázolt olasz esettel. A hollywoodi gépezet többek között éppen az olasz példán okulva teremtette meg a „star system” rendszerét, melynek egére hovatovább kizárólag az ipar és a reklám vastörvényei alapján lehetett fölemelkedni. A sztárság földön heverő, bárki által felkapható fegyverében rejlő hatalmas potenciált azonban korántsem ismerték fel, illetve ha felismerték is, óvatosan igyekeztek nem minden fronton bevetni, főleg a struktúrák kialakításának kezdeti fázisaiban. Az első filmmágnások jó orral tájékozódtak a mozijáró nép elvárásai között, és – nagyon leegyszerűsítve a képletet – nem volt más dolguk, mint kellő körültekintéssel mederbe terelni a szelektált elváráshorizontot. Persze az olaszokkal ellentétben nekik megvolt az a főjük, hogy akkoriban (is) Amerika tele volt angolul rosszul, alig vagy egyáltalán nem beszélő, első generációs imigránstömegekkel, amelyeknek, tekintettel a vékony pénztárcára, fő szórakozásuk a mozi volt (lásd például a sokatmondó nickelodeon, vagyis ötcentes mozi kifejezést). Hortense Powdermaker idevágó szociológiai tanulmánya igazolni látszik a fenti meglátást: „A sztárrendszert, bár már régóta jelentős része a filmtermelésnek, nem a filmgyártó cégek hozták létre. Kezdetben nem is hozták nyilvánosságra a főszerepeket játszó színészek nevét, s a közönség levelekkel ostromolta a cégeket, hogy megtudhasson valamit kedvenceiről. A cégek eleinte nem is bátorították a mozirajongók levelezőkedvét, mert attól tartottak, hogy a színészek még magasabb összegeket követelnek, ha tudatára ébrednek népszerűségüknek.” A pénzemberek azonban hamar belátták, hogy ha egyszer kiengedték a szellemet a palackból, nehezen foghatják vissza, s ha már így történt, inkább ők szedjék le a sápot, mint más. Ismét idézve Powdermaker asszonyt: „Hamarosan azonban a cégek sem hagyhatták számításom

kívül, hogy a sztárok népszerűségét igen kifizetődően lehet gyümölcsöztetni még azon az áron is, hogy fölemelik a gázsijukat. Ebből a szerény kezdeményezésből született az a riasztó méretű rendszer, amely mély nyomot hagyott a filmgyártás szerkezetén, és érezteti hatását az egész amerikai társadalomban is.” Adolph Zukor, a nagy sztárfelfuttató aranyköpése is erre utal: „A nézőnek mindig igaza van.” Magyarán, a néző teremtette a sztárrendszert. Ennek alapján könnyen belátható, miért alakult úgy az amerikai filmművészet, ahogy alakult, és miért közhöghetnek ma is egyes elitista csonttorony-lakók az „amerikai tömegfilm mindenekelőtt szemete” láttán. Pedig csak az történt, aminek az adott körülmények között történnie kellett. Miurunk, ki vagy a nézőtér, jött, igényelt, a győzelmet meg tálcán hozta a sztárrendszer félelmetes fegyvere. Idézzünk egy másik potentátot is, Samuel Goldwynt: „Amíg a közönség egy-egy színészt vagy színésznőt nem tekint pótolhatatlannak, addig nem beszélhetünk igazi csillagokról, csak hullócsillagokról. Ez pedig nem rajtunk múlik. Ezt nem mi döntjük el: ezt a közönség teszi meg helyettünk.” Nos, Goldwyn mesternek igaza volt ugyan ebben a vonatkozásban, viszont az is tagadhatatlan, hogy az alapvető felismerés pillanatától kezdve az amerikai filmgyártás, a forgatókönyvíróktól a castingig, az operatőrtől a vágóig és az egyre nagyobb szerephez jutó reklámig (a reklámhadjárat egy mai hollywoodi szuperprodukciónak az összköltségvetésének akár felét is kiteheti) és még tovább, ezen alapvetés mentén alakította mindenkorai taktikáját. Ennek pedig egyenes következménye az lett, hogy létrejött a sztárikon, a karaktert megformáló emberről, illetve a vásznon alakító színésznőről fokozatosan leváló avatar, Ó-Hollywood (fennállása a szakmai közmegegyezés alapján 1959-ig tartott, hattyúdala pedig William Wyler monumentális *Ben Hur*je volt) adu ásza, amely valójában politeisztikus, a hollywoodi Olümposzon székelő istenoligarchiát jelentette. Nevekkal ezúttal nem bíbelődnek, a lista szétfeszítené a rendelkezésre álló kereteket. Elég, ha egy főistent és egy főistennőt említek, akik erejük teljében mindenképp hozták Zeusz és Héra vászonfelületi hatalmát: Greta Garbo és Clark Gable. (Ismét felhívnom a figyelmet az analógia hibájára: akármilyenek voltak is, Zeusz és Héra a hordozó közeg kimúltáig királya és királynője maradt az olümposzi piszkos tizenkettőnek. Garbo és Gable helyét viszont hamarosan más sztárok vették át, gyakran a szakmai és egyéb rangkövetelmények híján.) És az istenikon hatott, felülről lefelé. A mozivászon hatalmas, emberfeletti tükröt tartott a néző elé, aki a maga részéről szívesen nézegette „magát” ebben a tükörben, míg aztán egy szép napon más „arcot” nem kívánt.

Rövid visszavágás a regioglobális nagytotalba és nyitott vég

■ És ez így mehetett volna százegyig, ha a körülmények nem szólnak közbe Ó-Hollywood halálát követően. Továbbá, ha a televízió nem kerül be minden civilizált otthonba, és ha az internettel el nem jön az univerzális perszonalizáció, a személyre szabottság kora. Ebben az új korban a nézőt immár nem elégíti ki a vászontükörfelületi illuzórikus hasonmásban való gyönyörködés. Nem is tekinti az ikont annyira közelinek. E tekintetben, ha tetszik, realista változásnak lehetünk tanúi. Viszont attól a perctől kezdve, hogy a néző egyre határozottabban másnak tekinti a vászontükörképet, egyre inkább kíváncsi a Janus-arcú ikon másik felére. Vagyis hogy mit csinál a sztár, amikor nem az. Vagy amikor az, de nem a vásznon. Ez a folyamat természetesen nem köthető valamiféle dátumhoz. Szépen, lassan alakult, a kereslet és kínálat törvényeinek megfelelően. És az éppen mai Vége főcím előtt így állunk. A sztár, meglátásom szerint legalábbis, isten ugyan, de immár nem valami hegyen székel, hanem amint már lelezttem, panteista módon a szomszéd kutyáját is átitatja, amennyiben Beethovennek keresztelte a gazdi. Továbbá a sokszínűség egysége je-

gyében, a lehetőségek szintjén bár, de „Te is lehetsz sztár, még lehetsz sztár, / Hogyha tudod már, ha tudod már, / Valamiben jobb vagy bárki másnál”, hogy a pár évtizeddel ezelőtt született Generál-sláger szavaival éljek. Elég, ha csak a kedves Susan Boyle esetére gondolunk, aki, bár tíz producer közül tizenegy kivágta volna, na nem a hangja, a fizimiskája miatt, mégis, Made in Britain’s Got Talent védjeggyel felröppent az égre. (Hogy meddig, ki tudja, de ez talán a kutyát sem érdekli.) A maga égre törésében vízszintesen, folyódeltaszerűen kitáguló sztárhorizonton egyre több és egyre többféle égitest kap helyet. Ez geográfiailag is igaz, hiszen Romániának éppúgy megvannak az ügyeletes sztárjai, mint Amerikának vagy a pápai államnak, akik szólnak és tesznek: plakáton, tévében, honlapon, magazincímlapon, közösségi és rajongói oldalakon, Twitteren, Facebookon, a csapból, általános és folyamatos jelenlétet biztosítva az atomizálódó avatarok megnyilvánulásainak. Ugyanakkor az avatar mögött rejlő hús-vér hordozók közti rang- és egyéb különbségek is elmosódní, nivelálódni látszanak, hiszen Robert de Niro pont olyan népszerű, mint Chuck Norris vagy a már említett Susan Boyle. Hogy miért? Talán a demokratikus kényszer és a politikai korrektség mumusa okolható mindezért, de ez már egy másik történet. És hogy mi lesz ezután? Fogalmam sincs. De a dolgok eddigi alakulását figyelve kétlem, hogy amíg akár egy néző, érző jedermann is él ezen a földgolyón, bárki is meglehetne valamilyen, a magáénak érzett avatar nélkül, ami furcsa és csodálatos módon mégsem az övé.

