

AZ ÚJRAÁLMODOTT AMERIKAI ÁLOM

Neonfény és sikermítosz

BOB FOSSE

SYLVESTER STALLONE

MARTIN SCORSESE

BENKE ATTILA

AZ „AMERIKAI ÁLOM” IDEOLÓGIÁJÁT A 70-ES, 80-AS ÉVEK FORDULÓJÁNAK SHOWBIZNISZRÓL SZÓLÓ HOLLYWOODI FILMJEI ELLENTMONDÁSOS MÓDON MUTATTÁK BE.

Amerika felfedezésétől kezdve a korlátlan lehetőségek, a karrierépítés és a mesés sikertörténetek földjének számított, ahol a történész, Frederick Jackson Turner szerint az óhaza, Európa társadalmi osztályai megszűnnek létezni a természettel és az őslakosokkal vívott küzdelemben. A jólétet kizárólag az egyén által befektetett kemény munkához kötő „amerikai álom” pedig még a súlyos harmincas évekbeli gazdasági válság után is viszonylag megvalósíthatónak tűnt az Egyesült Államok második világháború alatti és utáni sikerének köszönhetően.

Ez az ideológia azonban összeomlani látszott a hatvanas-hetvenes évek fordulóján a politikai botrányok, a dicstelen vietnami háború, az új baloldali eszmék és az ellenkultúra radikális törekvéseinek elbukása miatt. Ám 1976-77-ben fordulat állt be, az Egyesült Államok megalapításának kétszázadik évfordulóján a pesszimista, illúzióvesztett és megosztott amerikai társadalom megpróbálta felidézni a letűnt aranykor dicsőségét, melyhez a hatvanas évek végi „amerikai újhullám” formabontó művei után a klasszikus történetekhez visszatérő Hollywood is nagyban hozzájárult. Az 1965-től peremvidékre szorult musical konvencióit felfrissítő *Szombat esti láz* (1977) John Travolta által alakított főhőse, Tony huszadrangú

„John Smith”-ből diszkoszttárá válik, s vele együtt az amerikai társadalom is elkezdte visszanyerni önbizalmát. John Badham műve után a showbizniszről és karrierépítésről szóló zenés-táncos filmek kirobbanóan népszerűek lettek, a Reagan-érában csupa sikeres fiatal táncolta be magát a reflektorfénybe és a közönség szívébe a *Flashdance*-hez (1983) vagy a *Dirty Dancing*-hez (1987) hasonló siker-filmekben.

Ám mikor elcsendesedik a tapsvihar, kihunynak a fények, lemegy a függöny és távoznak a nézők, a pompás sminket elmaszatolják a könnyek, a mosolygó sztárcot pedig eltörzítja a nagy áldozatokat követelő siker maszkja

által elrejtett kudarcérzet. Jó néhány ideológiai kritikus mű mutatja be azt a színpalak mögötti kegyetlen valóságot, melyet a fentebb említett, sikermítosz és az újkonzervatív (reagani) elveket népszerűsítő zenés-táncos produkciók megszépítenek. Siker-filmek és kudarc-filmek feszülnek egymásnak a Reagan-éra hajnalán, konfliktusukból sokat megtudhatunk a meghasonlott amerikai társadalomról.

AZ ÖNBIZALOM KRÍZISÉBŐL AZ ÖNIMÁDAT KORÁBA

Az 1973-as gazdasági válság, az 1975-ös saigoni evakuáció és a hetvenes évek végi energiakrízis után már visszafordíthatatlan volt az Egyesült Államok gazdasági-politikai kudarca, mely áthatotta mind az 1977-ben elnöki pozícióba került demokrata Jimmy Carter, mind a Cartert váltó, nyolcvanas évek Amerikájának szimbólumává vált újkonzervatív republikánus Ronald Reagan politikai retorikáját. Abban mindkét államférfi egyetértett, hogy a szuperhatalmat talpra kell állítani. Azonban míg Carter az „önbizalom kríziséről” beszélt, és politikai-gazdasági értelemben önmérsékletre intette a társadalmat, addig Reagan „gyengekezűnek” nevezte pacifista elődjét, és a „tegyük újra nagygyá Amerikát!” jelmonddal a hetvenes évek bel- és külpolitikai katasztrófáit próbálta feledtetni intézkedéseiben, de főleg gondosan megírt beszédeiben (latin-amerikai akciók, csillagháborús védelmi program, hagyományos amerikai értékek presztízsének helyreállítása stb.).

„Sikerfilmek és kudarcfilmek feszülnek egymásnak”

(Martin Scorsese: A komédia királya – Robert De Niro)



A korszak filmjeit elemző Joseph Sartelle szerint a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójának amerikai társadalmi megdöbbentő módon győzelmi mámorban úszott. Az egyéniség új kultusza hatotta át az embereket mindennapjait: a gátlástalan karrierépítés (yuppie-mentalitás), a testi-lelki tökéletesedés (a vallási felekezetek felértékelődése vagy a fitnesszörület) vált általános céllá, mely miatt a késő hetvenes éveket, kora nyolcvanas éveket Christopher Lasch történész „a narcizmus korának” nevezi. A társadalom kollektív önimádata – mint azt Lasch is kimutatja – valójából a meghasonlottság és a kudarcérzet tünete, melyet a hetvenes évek megoldatlan társadalmi és politikai problémái váltottak ki.

A hollywoodi filmek egy jelentős hányada kisebb-nagyobb mértékben, de magáévá tette ezt a narcisztikus mentalitást, például a szórakoztatóipar álomvilágát bemutató alkotásokban. Az indítófilm a korszak szimbólumává vált *Csillagok háborújával* (1977) egy évben moziba került *Szombat esti láz* mellett természetesen a Carter-éra emblemikus (sport)filmjeként jellemzett *Rocky* (1976) volt, mely a hetvenes évek kudarcos Amerikáját szimbolizáló, csellengő címszereplőt újra aktivizálta, és a vereségen keresztül vezetett el a siker felé. Hogy a folytatásokban egyre grandiózusabb küzdelmekben Rocky tényleges győzelmet arasson Amerika belső (*Rocky III*, 1982) és külső (*Rocky IV*, 1985) ellenségei felett.

A trendteremtő *Szombat esti lázat* tucatnyi zenés-táncos film követte, melyek a kor popslágereivel frissítették fel a showmusicalek történetiségét. A *dzsesszénekes* (1980), az Alan Parker-féle *Hírnév* (1980), a *Flashdance*, a *Gumiláb* (1984) vagy később a *Dirty Dancing* hősei fiatal, energikus, szinte arcátlanul törtető, ennek ellenére morálisan felsőbbrendűnek ábrázolt karakterek, akik minden kudarc után talpra állnak, és mint a Fred Astaire-Ginger Rogers páros klasszikusaiban, bombasztikus performanszokkal kenyeretik le a az egyéniség kiteljesedését gátló sznob zsúrit vagy a bigott társadalmat.

Ezek közül is kimagaslik a *Szombat esti láz* folytatása, Sylvester Stallone rendezése, az *Életben maradni* (1983), mely kendőzetlen őszinteséggel ünnepli a Reagan-korszakbeli sikerhajsztát. Az *Életben maradni* gyakorlatilag a *Rocky*

táncos változata, melyben bár sokkal meseszerűbb, valóságától elrugaszkodott világban, de Tony a boksztörténet és a *Szombat esti láz* főhőséhez hasonlóan mélyről indul. A cselekmény első felében szinte minden, a reagni retorikában jellemző negatív sztereotípiát megtestesít John Travolta karaktere. Tony szó szerint feminin pozícióba kerül, lányok tesznek megjegyzést a felszolgálóként dolgozó srác testére, jelentéktelen tömegemberként, mellékszereplőként vonaglik egy készülő musical próbáin, és a főhős megjelenésében, gesztusaiban heteroszexuális irányultsága ellenére homoszexuális vonások is felfedezhetőek. A történet tétje a kiemelkedés a szürke masszából, melynek kulcsa, hogy Tony visszazerezzelje maszkulin identitását. Ezt pedig akkor érheti el, ha irányított „statisztából” a film és egyúttal a történetbeli darab aktív főszereplőjévé lép elő, aki immár nem a nők játékszere és fétise, hanem a férfipozíciót jelképező tekintet és a „másik nem” ura és irányítója. A cselekményt záró tízperces csúcstáncjelenetben Tony a színpadi finálé utolsó, örült attrakciójával szimbolikusan meg is szerzi a klasszikus maszkulin identitást a musical női démonát és az *Életben maradni* antagonistáját alakító femme fatale, Laura „kiütésével”. Azaz Stallone művében az az újkonzervatív-republikánus fantáziakép rajzolódik ki, miszerint Amerika csak úgy lehet naggyá ismét, ha a „deviáns hatvanas-hetvenes évek” fejleményeit (polgárgöki, melegjöki és nőjöki mozgalmak sikerei) hatálytalanítják, és visszaállítják a hagyományos értékrendet, többek között a tradicionális társadalmi-nemi szerepeket.

A SHOWBIZNISZ RONCSAI

E konformista zenés-táncos sikersztorik a hollywoodi filmeknek ahhoz a csoportjához tartoznak, melyek a sztárrá válást naiv és törtető, de morálisan elfogadható karakterek testi-lelki felemelkedéseként mutatják be. Azonban a siker és az individualizmus új kultuszát Christopher Lasch-hoz hasonlóan jó néhány fősodorbéli alkotás is bírálta, s rámutattak már a klasszikus hollywoodi filmekben is előszeretettel elhallgatott ellentmondásokra, mint például a karrier, a magánélet és az egyéni vágyak közti konfliktusra.

Az ideológiai kritikák szerint az egyén személyiségét és méltóságát

főlemésztheti a túlfeszített sikerhajsza – állítja Robert Altman a *Buffalo Bill és az indiánok*ban és Sidney Lumet *A hálózatban* a fordulat évében (1976). De a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején két másik hollywoodi szerző is következetesen kritizálta az „amerikai álom” ideológiáját, illetve a show biznisz képmutató és lélekgyilkos világát.

Az egyik rendező a hetvenes évek végétől a nyolcvanas évek közepéig pénzügyileg nem túl sikeres Martin Scorsese, aki hosszú pályafutása alatt számos felemelkedésről és bukásról szóló archetipikus történetet mesélt el. Legyen szó fordított karriertörténeteket bemutató gengszterfilmekről (*Aljas utcák* 1973, *Nagymenők*, 1990), sportfilmről (*Dühöngő bika*, 1980) vagy a pénzvilág szatirájáról (*A Wall Street farkasa*, 2013), Scorsese a csúcsra jutást a klasszikus hollywoodi meseszerű karriertörténetekkel (például *Találkozz velem St. Louisban!*, 1944) szemben a privátszférát és a (show) biznisz világát összebékíthetetlennek ábrázolta, a sikert a személyiség torzulásával kötötte össze.

Különösen érdekes az anti-musical *New York, New York* (1977) és a romantikus komédiát maró szatirává mélyítő *A komédia királya* (1983), melyek különböző perspektívából elemzik a rivaldafénybe került egyén identitásválságát. A *New York, New York*ban Robert De Niro Jimmyje öntörvényű szaxofonos, aki felfedezi és a musicalséma szerint megszereti Liza Minnelli aranytorkú énekesnőjét, Francine-t. Am a gátlástalanul nyomuló Jimmy arcátlanul kihasználja és megszegyeníti szerelmét. Így a klasszikus musicalekkel ellentétben a nagy finálé tétje nem a sikeres produkcióval párhuzamosan létrejövő ideális párkapcsolat, hanem Minnelli főhősnőjének megszabadulása a működésképtelen kapcsolattól és az energiavámpír Jimmytól.

A *komédia királya* ennél még meszezebbre megy, és a romantikus komédiák a musicalekéihez hasonló téttel bíró sémáját forgatja ki. Ez esetben Robert De Niro alakítja a „senkit”, Rupertet aki egy fanatikus rajongónóval, Mashával egyetemben a híres tévés komikus Jerryt akarják megkaparintani: Rupert azért, hogy maga is befutott showmanné váljon, a nő pedig azért, hogy a bálványozott sztárt legalább egy éjszakára megszerzhesse magá-



jelenhet meg a főhős bombasztikus musicalterve. Így Fosse művében az előadás létrejötte nem integrálja a főhőst egy párkapcsolatba vagy a társadalomba, a siker hajszolása és a teljesítménykényszer porrá őrlik a koreográfus identitását és életét.

A Reagan-éra és a „kis hidegháború” legkeményebb évében készült *Egy aktmodell halála* (1983) még ennél is tovább megy. Mint arra a film eredeti címe utal (*Star 80*), Bob Fosse műve egy 1980-ban bekövetkezett tragédiát dolgoz fel: egy playmate-et agyonlőtt egykori menedzsere és szeretője. Férfimelodrámjában

nak. Martin Scorsese sokkoló szatírává alakítja a vígjátéki helyzetet, egyúttal kifogatja a Reagan-éra ideáljait. Rupert velejéig romlott, sőt lelkileg is torz figura, aki ugyanolyan

megszállottan építi saját reputációját, mint Tony az *Életben maradni*-ban vagy a *Flashdance* hősnője, csak éppen kemény munka és valódi tehetség helyett aljas, bűnözőkre jellemző eszközökkel próbálja meghódítani a színpadot és a tévéképernyőket (például Rupert és Masha fegyverrel fenyegetik Jerryt). A jelenet pedig, melyben a lekötözött Jerryt Masha meghitt együttlétre kényszeríti, a romantikus komédiák szerelmespárjainak bolondos, de őszinte érzelmekkel telített, kölcsönös találkozását blaszfemizálja. Vagyis sikermítosz és az erkölcs nem békíthetők úgy ki egymással, mint a konformista musicalekben és romantikus komédiákban, Scorsese-nél az egyéni siker többnyire csak a másik eltiprásával érhető el. Így *A komédia királya* a nyolcvanas évek patológikus, frusztrációval teli társadalmi szintű nárcizmusának hű lenyomata.

SZTÁR '80

A másik rendező Bob Fosse, aki filmről filmre visszatér a hetvenes-nyolcvanas évek erőltetett optimizmusának és narcisztikus attitűdjének vizsgálatához, illetve a showbiznisz lélekvilágos világához. Fosse maga is szoros kapcsolatban állt a szórakoztatóiparral nemcsak a filmvilágban, de a Broadway színpadain

„Többé nem nyerheti vissza régi önmagát”

(Bob Fosse: *Egy aktmodell halála* – Mariel Hemingway és Eric Roberts)

is, mint arról legszemélyesebb alkotásában, a *Mindhalálíg zenében* (1979) vall. Bob Fosse filmes pályafutása alatt sokszor az

által jól ismert showmusical műfaját használta fel arra, hogy a benne megjelenő világkép ellen fordítsa a zsánert. Ilyen a *Kabaré* (1972) és ilyen a *Mindhalálíg zene* is, mely kiváló ellenpontja Sylvester Stallone négy évvel későbbi *Életben maradni* című munkájának. Míg Stallone-nál a feltörekvő táncos, addig a Fosse-nél Roy Scheider kiégett koreográfusa, Joe Gideon a főszereplő. A sikermítosz ellentmondásosságát a *Mindhalálíg zene* a cselekmény során ismétlődő, egyre rövidülő és egyre ritmustalanabb montázsszekvenciában foglalja össze legfrappánsabban. E képsorokon Joe Gideon reggeli rutinját végzi: álmosan felkel, mosakszik, bekap egy tablettát, hogy felpörgesse magát, és a tükörbe kiáltja: „Induljon a show!”. Azonban Joe teljesítményének, produkciói kritikai megítélésének és a férfi egészségi állapotának romlásával párhuzamosan a reggeli kiáltás unott, elharapott frázissá silányul, s ezzel együtt az aláfestő komolyzene (Vivaldi *Concerto alla Rustica*) pergő ritmúsú hegedűjátéka és a vágás tempója is egyre lassul. Míg a nagy produkció az *Életben maradni*-ban megvalósul, s Tony férfi-identitása helyreáll, addig a *Mindhalálíg zenében* csupán a leépülő Joe halálusájának hallucinációjaként

Fosse az igaz történetet a kor szimp-tómájaként mutatja be, melynek antihőse az Eric Roberts által alakított örökvesztes menedzser, Paul Snider a divatszakma mítoszai miatt lesz megszállott pszichopata. Dorothy, a naiv, fiatal modell és Paul kaotikus kapcsolataival Bob Fosse kiválóan rajzolja fel az „amerikai álom” paradoxonját. Hiszen a siker kulcsa itt a lány, aki rengeteg ajánlatot kap, valóban sztárrá válik, míg Paul – miközben gátlástalanul igyekszik kihasználni szeretőjét a maga karrierje érdekében – képtelen felemelkedni. A sikerideológia által táplált teljesítménykényszer és a sorozatos kudarcélmények pedig teljesen eltorzítják Paul személyiségét, mely végzettszerűen vezet a finálé borzasztó gyilkosságáig.

A véres, vadnyugati területi háborúkat bemutató Michael Cimino-film, a 2012-es Cannes-i Filmfesztiválon rehabilitált *A mennyországi kapuja* (1980) hatalmasat bukott eredeti bemutatója után a kasszáknál és a kritikusok írásaiiban egyaránt, többek között azért, mert a közelmúlt csapásai után Amerika hallani sem akart Cimino művének fő állításáról, az „amerikai álom” hamisságáról. S valószínűleg ezért lett pénzügyi és kritikai kudarc a *New York, New York*, *A komédia királya* és az *Egy aktmodell halála* is, mert a konformista irányzat sikerfilmjeivel szemben ezek az ideológiakritikus alkotások kíméletlenül a nézők szemébe mondták, hogy Amerika soha többé nem nyerheti vissza régi önmagát. •