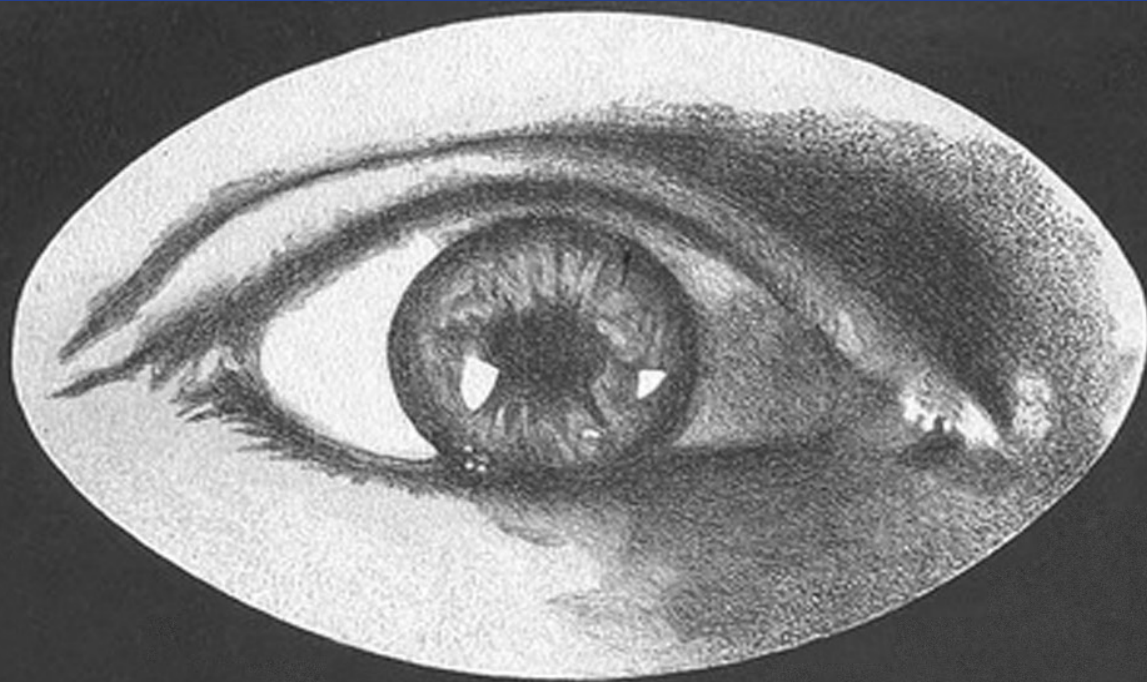


FILMSZEM

2016

Filmtudományi online folyóirat - VI. évfolyam 3. szám



*A nyolcvanas évek
amerikai filmje*



FILMSZEM VI./3.

A nyolcvanas évek amerikai filmje



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VI. évfolyam 3. szám - (2016) ŐSZ

A lapszám szerkesztője: Benke Attila

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bevezető	5
Benke Attila: Az ideológia visszatér - <i>Bevezetés a Reagan-éra tömegfilmjeibe 1. rész</i>	6-27
Schubert Kornél: Fiatalság és konzervativizmus... - <i>Két „tinifilm” ideológia-centrikus elemzése</i>	28-37
Slánicz Dániel: Motivációs sportfilmek - <i>Rocky III-IV. / Dühöngő bika</i>	38-45
Horányi Péter: A vietnámi háború emlékezete - <i>A háborút kritizáló filmek a Reagan-érában</i>	46-55
Rudolf Dániel: Vissza a múltba... - <i>A '80-as évek kultfilm trilógiája mint a Reagan-éra nosztalgikus rekonstrukciós kísérlete</i>	56-69
Elek Zsófia: A gonosz értelmezése a '80-as évek slasher filmjeiben	70-75



Bevezető

A Filmszem 2016/3-4. lapszámai a '80-as évek hollywoodi filmjeivel foglalkozik. Az itt megjelenő szövegek kiindulópontját - két kivételtől eltekintve (Benke Attila bevezető tanulmányai illetve Rudolf Dániel írása) -, az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2016 tavaszi félévében megtartott „A nyolcvanas évek Hollywoodjának műfajai” c. kurzus előadásai jelentették. A Filmszem szerkesztőinek célja elsősorban az volt, hogy publikációs lehetőséget biztosítsanak a filmelmélet-, filmtörténet szakon tanuló fiataloknak, akik közül remélhetőleg a következő filmíró generáció tagjai is ki fognak kerülni.

A kurzus megközelítési koncepciója úgy foglalható össze, hogy elméleti és történeti szempontok szerint kívánta feldolgozni a Reagan-korszak Hollywoodjának és amerikai tömegfilmjeinek jellegzetes műfajciklusait. Fő állítása szerint, bár a nyolcvanas éveket a neokonzervatív ideológiát kritikátlanul visszajátszó, egyszerű, szórakoztató filmek korszakának tartják, ebben az időszakban is szép számmal készültek ideológiakritikus alkotások a fősodron belül és kívül, és egyáltalán nem olyan egyértelmű a helyzet, hogy a filmek, filmesek támogatják vagy elutasítják a reagani ideológiát. A kifinomult filmes stratégiák biztosítják az árnyalatokat és az átmeneteket.

Így a hallgatók feladata is az volt, hogy legalább kettő, az órán külön nem elemzett mű összehasonlító elemzésén keresztül mutassanak be 1-1 műfajciklust műfaji-ideológiai szempontok szerint.

Az itt következő bevezető tanulmány - továbbá a következő lapszámban található folytatása - ezekhez a filmelemezésekhez biztosít kultúrtörténeti- és elméleti keretet.

How much love, sex, fun and friendship can a person take?

The story of eight old friends searching for something they lost, and finding that all they needed was each other.



THE BIG CHILL

In a cold world you need your friends to keep you warm.

COLUMBIA PICTURES Presents

A CARSON PRODUCTIONS GROUP, LTD. PRODUCTION of A LAWRENCE KASDAN Film

"THE BIG CHILL"

TOM BERENGER · GLENN CLOSE · JEFF GOLDBLUM · WILLIAM HURT
KEVIN KLINE · MARY KAY PLACE · MEG TILLY · JOBETH WILLIAMS

EDITOR CAROL LITTLETON DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JOHN BAILEY WRITTEN BY LAWRENCE KASDAN &
BARBARA BENEDEK EXECUTIVE PRODUCERS MARCIA NASATIR AND LAWRENCE KASDAN

PRODUCED BY MICHAEL SHAMBERG DIRECTED BY LAWRENCE KASDAN



Original Soundtrack Album Available On Motown Records And Tapes.



© 1983 COLUMBIA PICTURES INDUSTRIES, INC.

Benke Attila

Az ideológia visszatér

Bevezetés a Reagan-éra tömegfilmjeibe 1. rész

Ronald Reagan az ötvenes-hatvanas évek jóléti államával és a hetvenes évek válságkorszakával egyaránt szembefordult, és elődje, Jimmy Carter négy éves elnöki ciklusát csak mint „Carter-kór”-t emlegette kampánybeszédeiben.¹ „Gazdasági visszaesés akkor van, amikor az ember szomszédja elveszti az állását, gazdasági válság akkor van, amikor maga veszti el az állását, fellendülés pedig akkor lesz, amikor majd Jimmy Carter veszti el az állását!” – humorizált Reagan egyik felszólalásakor.² A hetvenes évek közepére pedig valóban megtört a második világháború után ereje teljében levő Egyesült Államok fejlődésének lendülete. Az ellenkultúra és a polgárjogi törekvések mind kikezdték a fejlődés alapját biztosító hagyományos amerikai értékrendet, mely még a Vadnyugat meghódítása közben alakult ki a telepések ténykedésének, a kalandregények és persze az olyan államférfiak, mint Theodore Roosevelttel hatására.

De Amerikát valójából nem ezek, a Reagan populista retorikájában is visszatérő fejlemények küldték padlóra, hanem a hetvenes évek politikai botrányai (Pentagon-ügyiratok, Watergate-botrány, korrupció stb.) és természetesen a vietnami katasztrófa. A hetvenes évek végére begyűrűző energiaválság és az 1979-től éppen Ronald Reagan beiktatásáig elhúzódó iráni túszdráma csak olaj volt a tűzre. Ezek a tényezők együtt járultak hozzá ahhoz, hogy az alapvetően jóhiszemű és tisztességes Jimmy Carter csúfosan megbukott, és bukására a színészi múlttal rendelkező Reagan fel tudta építeni filmes utalásokkal tele-tűzdelt retorikáját. Az úgynevezett neokonzervatív populizmus összeforrott a cowboyelnök nevével (az új jobboldal másik nagy képviselője volt a brit miniszterelnök, Margaret Thatcher), aki ugyanúgy magára öltötte hosszú elnöki ciklusa (1981-1989) alatt a vadnyugati rendfenntartó szerepét, miként azt ötvenes évekbeli westernfilmjeiben is tette. A *Törvény és rend* (Law and Order, 1953) című western akár emblémája is lehetne a Reagan-korszaknak, mely egy 1931-es, azonos című, rendkívül sötét hangvétellű vadnyugati film remake-je. Az 1953-as változatban azonban Ronald Reagan a magabiztos seriff szerepében bátran kiáll a tömeggel szemben is, és meggyőzi a társadalmat arról, hogy a deviáns elemek felkutatásával és kiiktatásával Amerika jobba tehető. 1981 és 1989 között Reagan elnökként pontosan ugyanebben a szellemben vezette az országot, és ebben a szellemben készültek a fősodorbeli filmek is.

¹ Randall Bennett Woods, *Quest for Identity. America since 1945*, New York, Cambridge University Press, 2005, 458. (saját fordítás)

² Hahner Péter, *Az Egyesült Államok elnökei*, Budapest, Maecenas Könyvek, 1998, 307.

Ronald Reagan ugyanis – mint a beiktatási beszédéből idézett részletből kiérződik – harcot indított a régmúlt értékeiért a közelmúlttal szemben belföldön és külföldön egyaránt. A nyolcvanas évek Amerikája így egyszerre tűnt a radikális és a konzervatív fordulatok országának. Reagan „radikális konzervativizmusa” abban nyilvánult meg, hogy a hagyományos család és nemi szerepek helyreállításáért küzdött (például az abortuszellenességben és a homoszexualitás-ellenes retorikában nyilvánult meg), és makacsul kitartott a Szovjetunió megdöntéséért folytatott küzdelemben, akár még olyan áron is, hogy latin-amerikai katonai diktatúrákat támogatót a baloldali kormányzatokkal szemben (El Salvador, Grenada). Ez pedig rányomta bélyegét a korszak filmművészetére, illetve hollywoodi filmjeire is. Hollywoodot és a Hollywoodhoz erősebben vagy lazábban kapcsolódó függetleneket is áthatotta a nosztalgia, illetve a múlt megváltoztatásának gondolata. Ez legmarkánsabban az olyan filmekben nyilvánult meg, mint Lawrence Kasdantól *A nagy borzongás* (The Big Chill, 1983), melyben a hatvanas évek egykori lázadói negyvenes konformistaként révednek vissza egyik barátjuk halála miatt a „forró évtized” tüntetéseinek korszakába, mikor még „nagy buli” volt utcára vonulni. De jellegzetes a *Vissza a jövőbe* (Back to the Future, 1985) első része is, melyben a főhős, Marty McFly családja örökvesztes, azonban az időutazás megadja a lehetőséget Marty számára, hogy az ötvenes évekbe visszatérve gatyába rázza saját, elpuhult édesapját, ezáltal sikeressé és erőssé téve a McFly-famíliát a jelenben, a nyolcvanas években. És meg kell említeni a „vissza Vietnamba” nevű filmciklus darabjait, köztük a *Rambo* második részét (Rambo: First Blood part II, 1985), melyben a címszereplő veteránnak Vietnamban ragadt amerikai hadifoglyokat kell kiszabadítania a szovjetek fogságából. A *Rambo 2*-ben a következő párbeszéd hangzik el a főhősök között: „Ezúttal győzni fogunk?” – kérdezi Rambo, „Ezúttal ez rajtad múlik.” – válaszolja nyugodtan Trautman ezredes, a férfi mentora és parancsnoka.

És a latin-amerikai, illetve közel-keleti katonai akciókban maga Ronald Reagan is Vietnam korrekciójának lehetőségét látta. A reagani ideológiával konform hollywoodi és egyéb fősodorbeli filmek jellegzetessége Joseph Sartelle szerint az, hogy bennük általában a fehér férfi kerül áldozatszerepbe azért, hogy végül megerősítse maszkulin identitását.³ „Közép-Amerikában a tét nem más, mint minden amerikai nemzeti biztonsága. Ha nem tudjuk magunkat ezen a terepen megvédeni, máshol se fogunk diadalmaskodni. A megbízhatóságunk omlana össze, a szövetségünk szétesne, és a hazánk veszélybe kerülne” – hangoztatta Reagan egyik beszédében.⁴

³ Joseph SARTELLE, *Álmok és rémálmok a hollywoodi sikerfilmekben = Új Oxford filmenciklopédia*, szerk. Geoffrey NOWELL-SMITH - TÖRÖK Zsuzsa - BALÁZS Éva, Budapest, Glória kiadó, 2003, 534-546.

⁴ Stephen PRINCE, *A New Pot of Gold. Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989. History of the American Cinema vol. 10*, New York, Charles Scribner's Sons, 2000, 329. (saját fordítás)

Jean Baudrillard filozófus pedig így írt a nyolcvanas évek Amerikájáról: „*a mindennapi élet, úgy, ahogy van, viseli a fikció összes jellemző jegyét. Az amerikai életnek a fikciójellege a legizgalmasabb. Márpedig a fikció nem azonos a képzeletbelivel. A fikció megelőlegezi a képzeletbelit azzal, hogy megvalósítja*”.⁵ A reagani ideológia és a nyolcvanas évek amerikai tömegfilmje pedig összhangban álltak egymással: nemcsak a filmek készültek a politikai retorika szellemében, illetve a neokonzervatív elvekre reflektálva, hanem maga a színészből lett elnök is kedvelte a filmes párhuzamokat, és beszédeit legalább olyan gondosan megrendezte, mint a hollywoodi rendezők saját filmjeiket.

Azonban mint arra Douglas Kellner ideológiakritikus filmelemzéseiben is felhívja a figyelmet, például a nyolcvanas évek jellegzetes akciófilmjei, mint a *Rambo 2.* vagy John Milius *Vörös hajnala* (Red Dawn, 1984), önkéntelenül is láthatóvá teszik, és leleplezik azt az ideológiát, amit közvetítenek. Kellner szerint a korszak fősodorbéli tömegfilmjei éppen túlzásaik miatt válnak reflexívvé, és tartalmazznak réseket, melyeken keresztül láthatóvá válik a műfaji-ideológiai szöveg konstruáltsága. Ugyanakkor ezekkel szemben a szerző elkülönít olyan alkotásokat is, melyek ugyan nem minden esetben Hollywoodon belül, de a hollywoodi fősodorra és a reagani ideológiára reagálnak. Ilyen a *Tűzvonalban* (Under Fire, 1983), a *Latino* (1985), *A szakasz* (Platoon, 1986), a *Salvador* (1986) vagy az *Acéllövédék* (Full Metal Jacket, 1987), melyek az Egyesült Államok katonai akcióit, illetve az amerikai macsó-militarizmust kritizálják.⁶ Szemben a *Rambo* második és harmadik részével, a *Különleges küldetéssel* (Uncommon Valor, 1983), a *Vörös hajnallal* vagy az *Ütközetben eltűnt*-sorozattal (Missing in Action, 1982, 1984, 1988). A politikakritikus vagy alternatív háborús filmekben a fehér férfi nem egy új pionírként és vadász-ként száll szembe az Egyesült Államokat veszélyeztető „indiánokkal” (vagyis egzotikus ellenségekkel), hanem a túlélésért küzd, és jellemzően kicsúszik az irányítás a kezei közül. És a korszakból nemcsak a vietnami, illetve közép-amerikai tematikájú filmekben fedezhető fel ez a két, egymással szemben álló tendencia.

Douglas Kellner *Camera Politica* című könyvében így foglalja össze a rendszerváltás előtti hollywoodi film tendenciáit: „*amellett érvelünk, hogy [a hollywoodi film] politikai szerepe az amerikai kultúrában 1967 és 1987 között sokat változott és többretegű volt. Bizonyos jól meghatározható korlátok között a korszak populáris filmjei jelentős társadalmi problémákat tárgyaltak, és sokuk bal-liberális perspektívából megkísérelte a tradicionális reprezentációs formákat és konvenciókat társadalomkritikához alkalmazni*”.⁷ A manapság nagy népszerűségnek örvendő korszakkal kapcsolatban szokás emlegetni,

⁵ Jean BAUDRILLARD, *Amerika*, Budapest, Magvető, 1996, 123.

⁶ Douglas KELLNER, *Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan*, <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>

⁷ Douglas KELLNER – Michael RYAN, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1990, 2. (saját fordítás)

az „over-the-top” kifejezést, melyet a nyolcvanas évek sztárjának, Sylvester Stallone *Túl a csúcson* (Over the Top, 1987) című filmje ihletett, és arra utal, hogy a Reagan-éra popkultúrája a túlzásokról ismerszik meg. Arra, hogy Rambo a második és harmadik részben, a groteszk módon nagy izomzatú Arnold Schwarzenegger a *Kommandóban* (Commando, 1985) vagy a *48 óra* (48 hours, 1982) rendőrfőhőse hipermaszkulin figurák, a felszínen fiatalos, ideológiájukat tekintve jellemzően mélyen konzervatív Brat-pack filmek (*Nulladik óra* [Breakfast Club, 1985], *St. Elmo tüze* [St. Elmo's Fire, 1985]) vagy az olyan túlpörgetett zenés filmek, mint a *Flashdance* (1983) vagy az *Életben maradni* (Staying Alive, 1983) szintén eltúlzott karakterekkel és szituációkkal vannak tele. Viszont éppen ezek a túlzások azok, amelyek – mint Douglas Kellner is rámutat – láthatóvá teszik a nyolcvanas évek tömegkultúrája által közvetített reagan- és neonkonzervatív ideológiát, melyet az ideológiakritikus, alternatív műfajfilmek támadnak.

Így a *Filmszem* többi filmelemző szövegével együtt e tanulmány célja az, hogy rávilágítson, ebben a konzervatívnak bélyegzett évtizedben is megjelennek hasonló ideológiakritikus alkotások, melyek a hatvanas-hetvenes évek Hollywoodi Reneszánszát uralták. Emellett arra törekszem, hogy megmutassam, milyen kifinomult stratégiákkal közvetítik vagy leplezik le a Reagan-korszak filmjei a neokonzervatív elveket. Állításom pedig így az, hogy azért jelenhetnek meg nemcsak önkéntelenül, túlzásaik miatt ideológiakritikus, de a reagan- konstruált világot szándékoltan kritizáló műfajfilmek, mert a nyolcvanas években az amerikai nemzeti identitást, a tradicionális maszkulinitás eszményét és az Egyesült Államok egykori superhatalmi pozícióját már nem lehetett visszaállítani, csak túlzásokkal imitálni. A túlzó filmek pedig azért is kínálják fel az eltúlzott műfaji-ideológiai konstrukciót lebontásra, mert a neokonzervatív, illetve reagan- ideológia maga is tele van ellentmondásokkal, melyet a megkapó retorikai fordulatokkal vagy figyelemelterelő politikai intézkedésekkel (például a latin-amerikai beavatkozások) igyekeznek elfedni. Azaz a túlzások az előadott történet mellett a természetesnek álcázott ideológia mesterségességére hívják fel a figyelmet.

A továbbiakban társadalmi, politikai, kulturális és filmipari kontextusban fogom megvizsgálni a korszak ideológiáját, és az ezt közvetítő és kritizáló műfajfilmeket. Vizsgálódásomat a Reagan-éra hat népszerű műfajára, illetve műfajciklusára alapozom: a fiatalokról szóló filmek (youth pics), a „viszsa Vietnamba” ciklus háborús- és akciófilmjei, zenés tánc- és sportfilmek, rendőrfilmek, sci-fi disztópiák (az „Új Rossz Jövő” filmjei) és a slasher horrorfilmek. Elemzésem során nem szűk értelemben vett hollywoodi filmeket fogok vizsgálni, hanem olyan alkotásokat is beveszek az elemzésbe, melyek a hollywoodi műfajfilmekre és műfajciklusokra reflektálnak, de nem feltétlenül hollywoodi stúdió gyártotta vagy forgalmazta azokat.

Az önimádat kora

Daniel Bell híres kifejezését, „az ideológia vége”-t⁸ szokás használni a hatvanas-hetvenes évek fordulójának társadalmi-politikai krízisére, így a korszak ideológiakritikus hollywoodi filmjeire is.⁹ Az említett korszakban az Egyesült Államok nagyvárosaiban (Detroit, Chicago, Washington stb.) az emberek utcára vonultak, a diákok egyetemeket foglaltak, a kisebbségek pedig egyre hangosabban és harciasabban követeltek maguknak jogokat. A vietnami háborúval kapcsolatos politikai retorika pedig egyre ellentmondásosabbá vált: John F. Kennedy elnöktől kezdve a külföldi intervenciót a hagyományos amerikai értékrend felől próbálták igazolni az elnökök, majd Lyndon B. Johnson hazugságokkal terelte a figyelmet az egyre inkább elharapózó konfliktusról. Az 1971-es Pentagon-ügyiratokkal kapcsolatos botrány, majd Richard Nixon hírhedt Watergate-botránya, az 1973-as fegyverszünet, majd az 1975-ös saigoni kivonulás alapjaiban rendítették meg a társadalom nemcsak a politikai rendszerbe, de a tradicionális amerikai értékrendbe vetett bizalmát. Éppen ezért nem túlzás azt állítani, amit a szakirodalomban is szokás hangoztatni, hogy az Egyesült Államok 1976-ra, az ország fennállásának 200. évfordulójára a megsemmisülés szélén állt, de legalábbis történelmi mélypontra került.¹⁰

Jimmy Carter, a Nixont tulajdonképpen leváltó elnök ezen a traumán szerette volna keresztülvezetni a nemzetet, de sikertelenül. Ennek oka pedig Jean Baudrillard szerint a következő: *„még egy sikeres forradalomnak is megvannak a maga áldozatai és szentesített jelképei. Végeredményben Reagan jelenlegi uralma a Kennedy-gyilkosságra alapul. Ezt a gyilkosságot sosem bosszulták meg, fel se derítették, és ez nem véletlen. Nem is beszélve az indiánok meggyilkolásáról: ennek a gyilkosságnak az energiája világítja be a mai Amerikát. Ez a társadalom ugyanis nemcsak engedékeny, hanem önreklámozóan, önbíráskodóan erőszakos is – ez a győzedelmes erőszak része a sikeres forradalomnak”*.¹¹ Ronald Reagan az elnökségért és a „Carter-kór” ellen folytatott kampányában többek között gyengekezűsége miatt kritizálta a demokrata elnököt, és politikai beszédeiben a „tegyük ismét nagyvá Amerikát” szlogent hangoztatta, a társadalomnak pedig gyakorlatilag megígérte a vietnami katasztrófa korrekcióját (erre törekedett Reagan harcias latin-amerikai és közel-keleti külpolitikájában). A Carter-Reagan párbaj szimbólumává vált az 1979-1981 között zajló, éppen Reagan beiktatásáig tartó iráni túszdráma, melyet Jimmy Carter eleinte békés tárgyalással, majd sikertelen, kínos és botrányos titkos akciókkal próbált megoldani.

⁸ Daniel BELL, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

⁹ Például: PÁPAI Zsolt, Az ideológia vége. A hollywoodi film és az ellenkultúra, *Filmvilág* 2008/5, 9-11.

¹⁰ Albert AUSTER – Leonard QUART, *American Film and Society since 1945*, Westport – Connecticut – London, Praeger Publishers, 2002, 67-127.

¹¹ BAUDRILLARD, *Amerika, im*, 113.

„Történelmi választút előtt állunk. Két választási lehetőségünk van. Az egyik úttal kapcsolatban figyelmeztettem már önöket ma este; ez az út a szétesés és az önzés felé vezet. Ezen az úton haladva a szabadság félreértett eszméje vár, annak a joga, hogy mások kárára szerezzünk hasznot magunknak. Ez az út állandó konfliktust eredményez az egyéni érdekek között, mely káoszt és immobilitást hoz magával. Biztos út ez a bukáshoz” – mondta Carter elnök híres, „Az önbizalom krízise” című beszédében.¹²

Mintegy erre az 1979-es beszédre reagált bő egy évvel később Ronald Reagan, mikor a beiktatási ceremónián gyakorlatilag felvázolta a nyolcvanas évek programját: *„Ha arra keressük a választ, hogy sok éven át miért tudtunk olyan sok mindent elérni, hogy miért gyarapodtunk úgy, mint semelyik másik nép a világon, akkor azt mondhatjuk azért, mert ezen a földön szabadjára engedték az ember energiáit és egyedi zsenialitását úgy, ahogyan még senki sem azelőtt. Az egyén szabadsága és méltósága itt sokkal elérhetőbbnek bizonyult és garantált volt bármelyik másik országénál. E szabadságért persze olykor igen nagy árat kellett fizetni, ám mi soha sem vonakodtunk megfizetni ezt az árat. [...] Itt az ideje, hogy ráébredjünk, túl nagy nemzet vagyunk ahhoz, hogy kis álmokra korlátozzuk magunkat. Mindez persze a lehető legnagyobb merészséget és akaraterőt kívánja meg tőlünk ahhoz, hogy higgyünk magunkban, illetve kapacitásunkban, hogy nagy dolgokat tudjunk véghez vinni, és hogy Isten segédelmével meg tudjuk és meg fogjuk oldani a minket érintő problémákat” – buzdította Amerikát Reagan 1981-es beszédében.¹³*

De mik voltak azok az alapvető értékek, melyeket a neokonzervatív populista republikánusok vissza akartak állítani a hetvenes évek végén? Ehhez egészen az Egyesült Államok nagyhatalommá válásáig kell visszamennünk, mivel a Vadnyugat felszámolásával párhuzamosan, illetve éppen aközben alakult ki az amerikai nemzeti identitás, vagy ahogy sokan nevezik, az amerikai karakter.¹⁴ Erről már Alexis de Tocqueville is írt híres, az amerikai demokráciáról szóló beszámolójában, és Theodore Rooseveltt, a későbbi elnök is értekezett vastkos, többkötetes könyvében (*Winning of the West*), de Frederick Jackson Turner 1893-as esszéje (illetve előadása) a legalapvetőbb mű a témában. Turner a *The Significance of the Frontier in American History* című művében a leggyorsabban reagált arra a folyamatra, ami tulajdonképpen még nem zárult le teljesen, hiszen néhány terület (mint Oklahoma és Alaszka) csak jóval később emelkedett állami rangra. Azonban az 1890-es évekre az amerikai nyugati területek nagy részén már voltak kisebb városok, így megszűntek az összefüggő pusztaságok, a „háborítatlan vadon” ideáljának nem maradt többé alapja. A történész állítása szerint pedig az amerikai határvidék (frontier)

¹² <http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/carter/crisisofconfidence> (saját fordítás)

¹³ http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/reagan/first_inaugural_address

¹⁴ Claude S. FISCHER, *Made in America. A Social History of American Culture and Character*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2010.

fokozatos nyugatra tolódása, majd eltűnése, vagyis a civilizáció kiterjesztése közben egy sajátos, új kultúra, sőt új embertípus jött létre. Habár a „nemes vadember” már Jean-Jaques Rousseau elméletben is jelen volt, és Daniel Defoe Robinson Crusoe-regényében is megjelenik a vadonnal megküzdő telepes figurája, azonban Turner az új demokratikus elvek létrejöttét is a telepeseknek tulajdonítja.¹⁵ *„Egészen új termék jön létre, melyet amerikaiak nevezünk. Korábban az Atlanti-part volt a frontier. Európa határvidéke volt a szó szoros értelmében. Nyugatra tartva azonban a frontier egyre inkább amerikaivá vált. Miként a jégtömegek gleccserekből jönnek létre, úgy minden előre tolódó határterület nyomot hagy maga után, és mikor települések jönnek létre egy területen, a régió még mindig része lesz a frontier karakterének”* – írta Turner.¹⁶

Szedjük is össze tehát, hogy mik az amerikai karakter legfőbb jellegzetességei! Fontos kiemelni, hogy Frederick Jackson Turner leírásában jellemzően a „man” vagyis a „férfi” szót használja (innen a „self-made man” kifejezés is), ezért a hódítást, illetve az amerikai identitást alapvetően maszkulin jegyekkel írja le. Emellett Turnernél és más, az amerikai karakterrel foglalkozó kultúrakutatóknál is alapvetés az individualizmus szélsőséges formája (rugged individualism). Vagyis az egyén bármire képes, ha hisz küldetésében és a sikerben, saját sorsának építője (self-reliance), és így szabad a keleti-parti kormányzat, illetve az Óvilág (Európa, Egyesült Királyság) minden korlátozásától. A telepes a saját földjét maga művelte meg, maga építette fel a farmját, legfeljebb a kisközösség segítségét véve igénybe. Azaz az egyéni szabadság és a saját sors irányítása, az aktív, cselekvőképes magatartásmód a legfontosabb jellemzője az amerikai (férfi)ideálnak. Ehhez az individualizmushoz köthető a nagyfokú túlélőképesség, a praktikus gondolkodás, a páratlan problémamegoldó-képesség, és az erő, illetve az erőszakosság is, melyet Jean Baudrillard is meglátott az amerikai karakterben.

Ehhez kapcsolódik Theodore Roosevelt harciasabb elmélete az amerikai identitás kialakulásáról: Rooseveltnem a telepest, hanem a vadont felfedező kalandort, a vadászt (Daniel Boone és Davy Crockett a mintái) tartja az amerikai archetípusnak. Turnerrel ellentétben a hajdani amerikai elnök pedig a Vadnyugat eltűnése után is legitimnek érzi a vadaszhőst mint egy egész nemzet példaképét.¹⁷

Claude S. Fischer mindezt azzal egészíti ki, hogy az amerikai karakter jellegzetessége egyfelől az állandó önképzés és öntökéletesítés, másfelől pedig a voluntarizmus. Ez utóbbi arra vonatkozik, hogy az egyén egy individuális lény, aki saját sorsát irányítja, azonban önként belátja, hogy egy magasabb rendű jóért, a közösség részeként tevékenykedve érheti el saját kiteljesedését.¹⁸

¹⁵ Frederick Jackson TURNER, *The Significance of the Frontier in American History* = Uő. *History, frontier and section. Three essays*, 1993, 59-92.

¹⁶ TURNER, *im*, 61. (saját fordítás)

¹⁷ Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, 29-63.

¹⁸ FISCHER, *Made in America, im*, 195-240.

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján ez a voluntarista individualizmus is válságba került, hiszen a nagy társadalmi mozgalmak a hetvenes években elcsitultak, és az Egyesült Államokat ért bel- és külpolitikai csapások miatt az amerikaiakon az önbizalomhiány, a befelé fordulás, az eszképiista mentalitás hatalmasodott el. Ezért is vált újra népszerűvé a család, a kisebb közösségek, és a vallási felekezetek, szekták is ezért kaptak új erőre.¹⁹

A fent leírtakkal összefüggésben alakult ki az amerikai excepcionalizmus és az elrendelt sors (manifest destiny) fogalma. E kifejezések arra utalnak, hogy az amerikaiaknak különleges szerepük van az emberiség történetében éppen azért, amit Turner is leírt: mert sajátos demokráciát alakítottak ki, és sajátos túlélőképességekről tettek tanúbizonyságot a telepések és leszármazottaik.²⁰ Ez a küldetéstudat és kivételesség-érzés pedig Ronald Reagan idézett politikai beszédében is jelen van, az elnök tudatosan törekedett arra, hogy ezt a hetvenes években elfeledett és válságba került eszmét újra behozza a köztudatba.

Az amerikai nemzeti identitás emellett az olvasztótégely, illetve a meritokrácia fogalmaival kapcsolódik össze. Ezek a kifejezések szintén a Frederick Jackson Turner által leírt folyamatból következnek, hiszen Nyugatra tartva a vállalkozó szellemű telepések maguk mögött hagyták európai gyökereiket. Az „amerikai” írekből, angolokból, németekből, hollandokból, spanyolokból, olaszokból, kelet-európai bevándorlókból tevődött össze, és generációról generációra, az Újvilágban élve ezek az identitások feloldódtak. Úgy, ahogy az osztálykülönbségek is, erre utal a merotikrácia kifejezés. A Vadnyugaton mindenki új életet kezdhetett, a saját szerencsáját kovácsolhatta, és szabadon felemelkedhetett akár a földművelésből, akár a helyi lehetőségek kiaknázásával, a lassan felépülő kisvárosokban. A Reagan-érában ezen értékek visszahozása különösen kényes téma volt, mert a hetvenes évek sikertelenség-érzése után a neokonzervatív, populista retorika újra a győzelemre törő mentalitást és optimista hangulatot szerette volna megteremteni az egyre növekvő munkanélküliség és a gazdasági válság (energiaválság) évtizede után.²¹

Mindemellett pedig az amerikai karakterhez tartoznak a hagyományos nemi és családi szerepek is. Mint már említettem, Frederick Jackson Turner szövegében is jellemzően a férfi telepes erényeit emeli ki a szerző, és Theodore Rooseveltt írásában is erős, maskulin figura hódítja meg a szűzföldet, és alakítja ki az amerikai nemzeti identitást. A „szűzföld” kifejezés (melyet gyakran használnak az amerikai Vadnyugattal kapcsolatban annak ellenére, hogy a natív amerikaiak már lakták ezeket a területeket) pedig egyértelműen jelzi, hogy a tradicionális nemzeti identitás erősen férfiközpontú. Éppen ezért

¹⁹ Randall Bennett Woods, *Quest for Identity. America since 1945*, New York, Cambridge University Press, 2005, 431-481.

²⁰ Neil CAMPBELL – Alasdair KEAN, *American Cultural Studies. Introduction to American Culture*, London – New York, Routledge, 2000, 20-42.

²¹ Chris JORDAN, *Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics*, Westport, Connecticut – London, Praeger, 2003.

a hagyományos családban rendszerint a férfi a kenyérkereső (breadwinner), míg a nő a gyermekek nevelésével és a háztartással kell, hogy foglalkozzon. Ez a munkamegosztás természetesen változik a huszadik század folyamán, a gazdasági válságok során munkanélkülivé váló férfiak, illetve a háborúk alatt munkába állni kénytelen nők fellépése fokozatosan felülírta a tradicionális hatalmi-nemi szerepeket.²² Azonban a legradikálisabb változást a hatvanas-hetvenes évek fejleményei hozták, beleértve a szexuális forradalmat, a feminista mozgalmak második hullámát és ezekkel összefüggésben a válások számának drasztikus növekedését. A nyolcvanas évekre a házasságok és válások aránya jelentősen megváltozott, habár a család szerepe, mint korábban említettük, felértékelődött a hatvanas-hetvenes évek családelles hangulata után. A reagani kormányzat emellett aggodalommal figyelte az abortusszal kapcsolatos liberalizáció eredményeit.²³

Robert Redford családi drámája, az *Átlagemberek* (Ordinary People, 1980) éppen ezért vált a korszakváltás egyik legfőbb szimbólumává Lawrence Kasdan már említett, *A nagy borzongás* című filmje mellett. Míg Kasdan harmincas hősei fiatalkori lázadásukat tagadják meg, és öngyilkos, végsőkéig kitartó hippibarátságuk temetése a halott ellenkultúra megtagadásának szimbóluma, addig az *Átlagemberek* a tradicionális családi értékek visszaállítását propagálja. A filmben a mentálisan sérült, szintén öngyilkosságot megkísérlő fiú, Con bár önkéntelenül, de lázad szülei értékrendje ellen, azonban a történet végére ha a család egysége meg is rendül, az Atya hatalma helyreáll. Éppen úgy, ahogyan Robert Benton egy évvel korábbi, *Kramer kontra Kramer* (Kramer vs. Kramer, 1979) című családi drámájában, melyben az anya kerül identitásválságba, ami miatt az apára hárul a gyereknevelés feladata. És bár a film közel sem olyan ellenséges a női egyenjogúsággal szemben, mint azt sok feminista kritikus felrótta Benton művének,²⁴ a *Kramer kontra Kramer* az *Átlagemberek*hez hasonlóan az Atya hatalmát, illetve a férfi maszkulin identitását erősíti meg.

„Tegyük újra nagyá Amerikát!”

Kisebb-nagyobb mértékben tehát az említett két családi dráma előrevetíti a Reagan-korszak neokonzervatív ideológiájának és a filmipar összhangját. A változás pedig már az 1976-os évtől kezdve érzékelhető, mivel az olyan társadalomkritikus filmek mellett, mint a *Nashville* (1975), a *Buffalo Bill és az indiánok* (Buffalo Bill and the Indians, 1976), a *taxisofőr* (Taxi Driver, 1976) vagy

²² Erről bővebben lásd például: Barbara EHRENREICH, *The Decline of Patriarchy = Constructing Masculinity (Discussion in Contemporary Culture)*, szerk., Maurice BERGER – Brian WALLIS – Simon WATSON, New York, Routledge, 1995, 284-290.

²³ Woods, *Quest for Identity, im*, 431-481.

²⁴ Eileen MALLOY, *Kramer vs. Kramer. A fraudulent view*, *Jump Cut* 1981/26., 5-7.

a *Carrie* (1976) megjelentek az amerikai nemzeti identitást és az önbizalmat óvatosan helyreállító alkotások. Jimmy Carter elnöksége alatt persze még az óvatosság és a szerénység jellemezte a hollywoodi filmeket: érdemes összevetni a Rocky-sorozat első részét (1976) a Reagan-korszakban készült *Rocky III*-mal (1982) és a *Rocky IV*-gyel (1985). A Rocky még egy földhöz ragadt, realista film, melyben a pályáját kezdő Sylvester Stallone alakítja a nyomorban élő, nevenincs verőlegényként dolgozó amatőr bokszoló címszereplőt.²⁵ E film alapján Roger Ebert még „a következő Marlon Brandó”-nak nevezte Stalloné-t, és a *Rocky* valóban inkább emlékeztet Brando *Rakparton* (On the Waterfront, 1954) című realista gengszterdrámájára, mint a Reagan-korszak tipikus motivációs sportfilmjeire.²⁶ Ebben a történetben a címszereplő ugyanúgy önbizalomhiányban szenved, mint a vietnami katasztrófa és a polgárjogi mozgalmak után meghasonlott Amerika. Azonban épp egy színes bőrű bajnokkal, az Apollo Creed nevű sztárbokszolóval lesz lehetősége Rockynak megmérkőzni, akit ugyan végül legyőzni nem tud, de a férfinek csodájára járnak, mivel a semmiből előtörve megszorongatta a bajnokot. Creedet Rocky csak a második részben képes majd legyűzni, melyet épp 1979-ben mutattak be, mikor Carter elnöksége válságban volt az iráni túszdráma és az energiaválság miatt, és az új jobboldal Ronald Reagannel az élen azt hangoztatta, hogy az amerikai túl nagy nemzet ahhoz, hogy megelégedjen a győzelem helyett a túléléssel.

Az már a *Rocky* első részében is szimbolikus, hogy éppen egy afroamerikaival kerül szembe a fehér (amúgy a film szerint olasz származású) munkásférfi. Hiszen a hetvenes évek közepére a neonkonzervatív retorika azzal hergelte az amerikai társadalmat, hogy az Egyesült Államok hegemoniájának meggyengülését nemcsak a vietnami háború kudarca vagy Watergate okozták, hanem a túlzott liberalizmus is. A túlzott liberalizmus pedig a szociális segélyrendszer mellett a nőknek, melegeknek és az etnikai kisebbségeknek tett engedményeket foglalja magában a populista újrepublikánus szólások szerint. Persze ahogy az új jobboldal, úgy Ronald Reagan sem mert kihátrálni sem az etnikumok, sem a nők mögül, pusztán a racionalizálás, az óvatos visszalépések jellemezték az elnök politikáját a gyakorlatban, és nem aktívan szorította vissza a hatvanas-hetvenes évek reformtörekvéseit, ahogy azt jól megkonstruált beszédeiben hangoztatta.²⁷ „Nem a kormányzat a megoldás a problémáinkra! Maga a kormányzat a probléma!” – ez vált Reagan szlogenjévé, és ennek szellemében igyekezett leépíteni a segélyrendszert, illetve korlátozni az afroamerikaiak és a nők jogait.²⁸ Így a *Rocky* különösen fontos filmje

²⁵ Érdekes, hogy a hetvenes években maga Sylvester Stallone is nyomorban élt, kényszerből vállalt el szerepeket exploitation filmekben, és még a hajléktalanság réme is fenyegette. Stallone éppen a szegénysorból felemelkedő ökölvívó Rocky története miatt került ki az egzisztenciális válságból.

²⁶ Roger EBERT kritikája itt olvasható: <https://www.rogerebert.com/reviews/rocky-1976>

²⁷ Barbara EHRENREICH, *Az új jobboldal támadása az állami jóléti politika ellen = Az új jobboldal és a jóléti állam*, szerk., BUJALOS István, NYILAS Mihály, Budapest, Hilscher Rezső Szociálpolitikai Egyesület – ELTE Szociológiai Intézet Szociálpolitikai Tanszék, 1996, 327-353.

²⁸ HAHNER, *Az Egyesült Államok elnökei. im.*, 308.

a neokonzervatív fordulatnak, mivel a lecsúszott, fehér, munkás férfi szembe száll a fekete, sikeres bokszolóval.

A populista retorikával érvelő új republikánusok legfőbb bázisa a fehér (munkásosztálybeli) férfiak voltak, akik pozitív diszkriminációra panaszkodtak.²⁹ Vagyis az új jobboldal politikusai és aktivistái szerint a nők és a feketék túlságosan is kedvező pozícióba kerültek, az erőltetettnek tartott felzárkóztatásukkal egy új szélsőséget alakítottak ki, melynek a tisztességesen dolgozni vágyó fehér (férfi)lakosság issza meg a levét. Emellett érvelt Charles Murray, a reagani ideológia egyik legfőbb teoretikusa, aki társadalomtudományi szempontból próbált a neokonzervatív ideológia mellett érvelni. Murray könyvében, a *Losing Ground*ban sorra veszi az ötvenes, de főleg a hatvanas-hetvenes évek (szerinte) hibás politikai döntéseit (melyek leginkább John F. Kennedy és Lyndon B. Johnson demokrata elnökökhöz kötődnek), és az utolsó fejezetben konkrét javaslatokat tesz a segélyezés korlátozására és a kisebbségek, hátrányos helyzetűek támogatását tekintve. Murray álláspontjának lényege az, hogy a segélyezés (legyen bár szó pénzügyi vagy jogi segélyekről) csak elkényelmesíti a szegényeket és hátrányos helyzetűeket, holott éppen a rossz társadalmi státuszukból kellene kitörniük azáltal, hogy munkára és cselekvésre ösztönzi őket a szövetségi kormányzat helyett inkább az állami vagy önkormányzati intézményrendszer. És a szerző azt is kiemeli, hogy a túl liberális szociális segélyrendszer nemcsak a hátrányos helyzetűeket kényelmesíti el, de a többségi társadalomnak vagy a szorgalmasabb szegényeknek, elnyomottaknak is kárt okoz, mert a „lustábbak” kapják meg a több támogatást, míg éppen a tettvággyal teli embereket segítik kevésbé ezek a szociális intézmények.³⁰

Apollo Creed a *Rocky*ban tehát ezeknek a neokonzervatív ideológia által pozitív diszkriminációként definiált fejleményeknek a megtestesítője. A fehér, munkásosztálybeli férfinek kell ismét összeszednie magát, és megmutatni a ringben, a nyilvánosság előtt, hogy Amerika nem a Creed-féléké (vagyis a feketéké), hanem azoké, akik már Theodore Roosevelt és Frederick Jackson Turner szerint megalapították és nagyra tették az Egyesült Államokat. Jóllehet, Apollo és Rocky később, persze az afroamerikai bokszoló vereségét követően barátok, sőt üzlettársak lesznek, és a *Rocky III*-ban már maga Apollo segít Rockynak legyőzni Clubbert, az agresszív, szintén színesbőrű bokszolót. És ez a lényeges különbség a *Rocky I-II.* és a *Rocky III-IV.* között. A *Rocky* első két részében a címszereplő ellenfele ugyan egy „méltánytalan módon” pozícióba jutott fekete, de alapvetően nem hagyományos antagonist, hanem egy szimpatikus és szerethető emberi karakter. Ezzel szemben Clubber a harmadik

²⁹ Például: *A New Right Activist Explains Conservative Success, 1980 = The Makings of America: The United States and the World Volume II: Since 1865*, szerk. James MILLER, Lexington, D. C: Heath and Company, 1993, 487-490.

³⁰ Charles MURRAY, *Losing Ground. American Social Policy 1950-1980*, New York, Basic Books, 1994.

részből és a szovjet Ivan Drago a negyedik részből már kifejezetten ellen-szenves, egydimenziós, szinte monstrumszerű figurák (Clubber minden verbális megnyilvánulása erőszakos, Ivan pedig már nem is nagyon beszél, csak üt). Szimbolikus, hogy Clubbernek sikerül megvernie Rockyt a harmadik rész elején, mely nyilvánvalóan a Reagan-éra kezdetén még uralkodó félelmeket és kétségeket tükrözi, ahogy Ivan a hidegháborús paranoia egyik markáns megtestesítője. Ám mindkét filmben Rocky sikeresen felkészül a meccsre, és leszámol Amerika belső és külső ellenségeivel.

A reagani retorika fontos eleme volt „a gonosz birodalmá”-nak motívuma. Ezt a *Csillagok háborúja* ötödik része nyomán keletkezett filmes metaforát az elnök a Szovjetunió ellen folytatott beszédeiben alkalmazta. *„Egy bizonyos ironikus értelemben Karl Marxnak igaza volt. Forradalmi válságnak vagyunk tanúi manapság, egy olyan válságnak, amelyben a gazdasági rendszer követelményei szemben állnak a politikai rendszerrel. Csak éppen ez a válság nem a marxizmustól mentes Nyugaton, hanem a marxista-leninista Szovjetunióban gyűrűzik. A Szovjetunió az, ami a történelem árjával szemben evez, megtagadva az emberi szabadságot és méltóságot saját polgáraitól. Emellett nagy gazdasági nehézségei is akadnak”* – érvelt Reagan az 1982-es szózatában.³¹ A *Rocky IV*-ben Ivan tulajdonképpen ennek a „gonosz birodalom”-nak az áldozata, akit a szovjet vezetőség politikai fegyverként használ fel ahhoz, hogy legyőzze Amerikát a ringben. A beszéd, amit Rocky a film végén mond, csak látszólag pacifista, akár Ronald Reagan másik híres, már Mihail Gorbacsovhoz intézett berlini szövege (*„Bontsa le ezt a falat!”*). Reagan és Rocky egyaránt a békét hangoztatják, azonban ezt a békét amerikai módra képzelik el. Hiszen nem lehet elvonatkoztatni attól, hogy Rocky erőszakos küzdelemben bánt el a Szovjetunió szimbólumával, követelve a közönségtől is, hogy úgy lássák a világot, ahogyan ő és az amerikaiak. *„Azt próbálom mondani, hogy... ha én meg tudok változni... és ti is meg tudtok változni, akkor mindenki meg tud!”* – érvel Rocky. *„Ugyanakkor a megduplázódott gazdasági növekedés, az információ és az innováció korában a Szovjetunió választás előtt áll: alapvető változásokat kell eszközölnie, máskülönben idejévé válik”* – hallhatta a világ 1987. június 12-én, a berlini falnál, Ronald Reagntól.³²

A Rocky-sorozat változása, ahogy a szerény, munkásosztálybeli amatőr bokszolóból világsztár, sőt politikai aktivista lesz, jól reprezentálja Hollywood és az amerikai filmipar átalakulását is a politikai széljárás változásával párhuzamosan. Christopher Lasch már 1979-ben is arról ír *„Az önimádat társadalma”* című könyvében, hogy Amerika jelentősen megváltozott a hetvenes évek második felében, és ez a változás kezd átcsapni kóros, társadalmi szintű narcizmusba. A társadalomtudós szerint az amerikaiak rettegnek a haláltól és az öregedéstől, a fiatalság és az egészség kultusza neurotikussá vált. Emellett a nosztalgia és a múlt felé fordulás is jellegzetessége a társadalomnak

³¹ <http://voicesofdemocracy.umd.edu/reagan-evil-empire-speech-text/> (saját fordítás)

³² <http://www.historyplace.com/speeches/reagan-tear-down.htm> (saját fordítás)

a hetvenes évek végén, melyet egyértelműen a múltbeli traumák feledtetése, illetve korrigálása motivál.³³ „*Napjaink társadalmi állapotai a túlélés-mentalitást bátorítják. Ez a legtisztább formájában a katasztrófafilmekből és az elpusztult bolygóról való képzelt menekvés lehetőségét felvillantó úrfantáziákból szól hozzánk. Az emberek már nem arról álmodoznak, hogy legyőzzék a nehézségeket, hanem arról, hogy túléljék azokat.*” – írja Lasch,³⁴ majd egy másik helyen a könyvében így jellemzi az amerikaiakat: „*úgy látszik, az amerikaiak nemcsak a hatvanas éveket akarják elfelejteni, lázongásokat, az új baloldalt, az egyetemi campusok lerombolását, Vietnamot, Watergate-et és Nixon elnökségét, hanem egész közös múltjukat, még abban a steril formában is, ahogyan azt a bicentenárium idején ünnepelték.*”³⁵

Mint Joseph Sartelle szövege kapcsán már utaltunk rá, a kortárs hollywoodi, illetve Hollywoodhoz közeli tömegfilmek egy jelentős hányada is a múlt korrekcióját tűzte ki céljául, melynek legmarkánsabb darabjai a Vietnam-filmciklus³⁶ háborús tematikájú (akció)filmjei (*Rambo 2-3., Különleges küldetés, Ütközetben eltűnt, Vörös hajnal*).³⁷ Mivel Ronald Reagan maga is hollywoodi színészként kezdte karrierjét az ötvenes években, azért Hollywood és Reagan, illetve az új jobboldal kölcsönösen inspirálták egymást a korszakban. Reagan előszeretettel használta az olyan filmek szimbolikáját, mint a *Rambo* vagy a *Csillagok háborúja* (de még a kevésbé népszerű westernfilmekre is tett utalásokat főleg színészi karrierje miatt – avagy Reagan volt a cowboyelnök). És ha nem is teljesen tudatos módon, de a klasszikus *Csillagok háborúja*-trilógia befejező részében, *A Jedi visszatérben* (*Return of the Jedi*, 1983) a főszereplő lázadók egy része az Endor nevű idegen bolygó dzsungeljeiben, az őslakos ewokokkal összefogva győzik le a Birodalom egyenruhás és jól felfegyverzett elnyomóit gerillaharcokban. És bár a filmbeli Birodalom katonái a náci tisztekre is emlékezhettek, nem lehetett nem párhuzamot vonni a szovjetek és a birodalmiak között (ezt Reagan ugye maga is megtette már említett „A gonosz birodalma” című beszédében). Főleg, hogy 1979-ben Brezsnyev megtámadta Afganisztánt, melyet sokan csak „a Szovjetunió Vietnamja”-ként emlegetnek, és az afgán felkelőket Ronald Reagan, illetve a CIA fegyverekkel és katonai kiképzéssel támogatta, akárcsak a *Csillagok háborújának* lázadói az ewokokat. (A sors fintora, hogy a 2001. szeptember 11-i terrortámadások mögött álló

³³ Christopher LASCH, *Az önimádat társadalma*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996.

³⁴ LASCH, *Az önimádat társadalma*, im. 86.

³⁵ im. 18.

³⁶ Timothy CORRIGAN, *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991., 11-48.

³⁷ John Milius *Vörös hajnal* című filmje látszólag kilóg a sorból, hiszen nem tér vissza senki Vietnamba, hanem épp ellenkezőleg, az Egyesült Államokat rohanja le a Szovjetunió. Azonban a *Vörös hajnal* tudatosan fordítja meg a szituációt, és mint Douglas Kellner is elemzi a filmet, ezúttal az amerikai kerül olyan gerillapozícióba, mint amilyenbe annak idején az észak-vietnami vietkongok is kerültek a dzsungelháborúk során. Vagyis Milius műve kvázi újrjátssza Vietnamot Amerikában, hogy szimbolikusan megnyerhesse a múltban elveszített háborút. KELLNER, *Film, Politics, and Ideology*. im.

Oszáma bin Láden is azok között az afgán felkelők között harcolt a Szovjetunió ellen, akiket az amerikai CIA képzett ki a feladatára.)

Hollywood és Reagan

„Reagan nyomán egész Amerika kaliforniai jelleget öltött. Ez a hajdani színész, Kalifornia hajdani kormányzója Amerika teljes szélességében elterítette a Nyugat mesterséges paradicsomainak filmszerű és felfokozott, extrovertált és reklámszerű vízióját. Holmi könnyedséget erőszakolt rá, amikor fel-támasztotta a megvalósult utópia primitív amerikai egyezségét” – írja Jean Baudrillard.³⁸ Jóllehet, direkt ellenőrzést a filmipar felett nem gyakorolt a hatalom (hacsak azt nem számítjuk ide, hogy az említett Központi Hírszerzés és a Pentagon is régóta segíti szaktanácsadással a hollywoodi filmeket),³⁹ azonban a konzervatív fordulat Hollywoodban is érzékelhető volt, nemcsak műfaji-ideológiai értelemben. A hatvanas-hetvenes évek kísérletező szellemű Hollywoodi Reneszánszát a hetvenes évek végére leváltotta az újra piaci alapon szerveződő és nagy bevételt hozó márkanevekkel dolgozó Új Hollywood. A fősodorban jellemzően olyan rendező-producerek maradtak benn az úgynevezett mozi-fenegyerekék közül, mint George Lucas és Steven Spielberg. Az új Hollywood első számú alkotói a pénzügyekhez és a filmkészítés kreatív oldalához egyaránt értő producerek lettek, így Spielberg és Lucas mellett kiemelkedő volt a korszakban Don Simpson és Jerry Bruckheimer (a „női Rocky”, a *Flashdance* [1983] és a Vietnam-ciklushoz is köthető *Top Gun* [1986] főződik nevükhöz), vagy Jon Peter és Peter Guber (a *Csillag születik* [A Star is Born, 1976], *Az esőember* [Rain Man, 1988] és a *Batman* [1989] producerei), de ebben a közegben váltak sikeressé Andy Vajna jelenlegi kormánybiztos és Mario Kassar is a Carolco nevű minimogul égisze alatt (a *Rambo*-trilógia, a *Vörös zsaru* [Red Heat, 1988] vagy a *Terminator 2: Az ítélet napja* [Terminator 2: Judgement Day, 1991]). És a rendezők között is azok az alkotók lettek sikeresebbek, akik képesek voltak megérteni az új rendszer működését, vagyis hogy friss, fiatalos és lehetőleg folytatható, sorozattá, sőt márkanevvé bővíthető filmeket gyártsanak. Ilyen volt Robert Zemeckis, a *Vissza a jövőbe*-trilógia rendezője, a tinifilmek királya, John Hughes (*Tizenhat szál gyertya* [Sixteen Candles, 1984], *Nulladik óra* [The Breakfast Club, 1985], *Meglógtam a Ferrarival* [Ferris Bueller's Day Off, 1986]) vagy a legújabb számítógépes technikákkal kísérletező James Cameron (*Terminator* [1984], *Alien: a bolygó neve Halál* [Aliens, 1986]). Az olyan alkotók, mint Martin Scorsese (*A taxifőrről*, *Dühöngő bika* [Raging Bull, 1980]), Brian de Palma (*Halál a hídon* [Blow-out, 1981], *A sebhelyesarcú* [Scarface, 1983], *Alibi test* [Body Double, 1984],

³⁸ BAUDRILLARD, *Amerika, im.* 138.

³⁹ Nick SHOU, *Spooked: How the CIA manipulates the Media and Hoodwinks Hollywood*, New York, Hot Books, 2016.

A háború áldozatai [Casualties of War, 1989]) vagy Francis Ford Coppola (*Apo-kalipszis most* [Apocalypse Now, 1979], *Rablóhal* [Rumble Fish, 1983]) a háttérbe szorultak (hármójuk közül még de Palma volt a legsikeresebb például az *Aki legyőzte Al Caponét* [The Untouchables, 1987] című erősen neokonzervatív filmjével), de Oliver Stone (*Salvador* [1986], *A szakasz* [Platoon, 1986], *Tőzsdecápák* [Wall Street, 1987]), illetve Woody Allen (*Manhattan* [1979], *Hannah és nővérei* [Hannah and Her Sisters, 1986]) is inkább függetlenként voltak képesek érvényesülni. A Coen-fivérek (*Véresen egyszerű* [Blood Simple, 1984], *Arizonai ördögfióka* [Raising Arizona, 1987]) Jim Jarmusch (*Florida, a Paradicsom* [Stranger Than Paradise, 1984], *Törvénytől sújtva* [Down by Law, 1986]), David Lynch (*Kék bársony* [Blue Velvet, 1986], *Vesztett a világ* [Wild at Heart, 1990]) vagy John Sayles (*Return of the Secaucus 7* [1980], *Azok a véres napok* [Matewan, 1987]) pedig végig távol maradtak Hollywoodtól a nyolcvanas években.⁴⁰

A filmipar tehát átrendeződött a hatvanas-hetvenes évek után, melynek oka nemcsak a politikai széljárás és a társadalmi hangulat megváltozása volt, hanem az is, hogy az olyan társadalomkritikus filmek, mint *A Mennycsászár kapuja* (Heaven's Gate, 1980), mely bedöntötte a United Artists stúdiót, egyszerűen megbuktak a kasszáknál. A vietnami katasztrófa, a gazdasági válság, a társadalmi elégedetlenség és a politikai botrányok miatt az amerikaiak nem akartak többé szembesülni a kortárs problémákkal. Ezért is menekültek vissza az idealizált múltba vagy fantáziavilágokba. Így Hollywoodban elsősorban a fantáziafilmek és a nosztalgiafilmek váltak népszerűkké. Mint Fredric Jameson is jellemzi, a nyolcvanas évek amerikai tömegfilmjeiben az eisenhoweri „boldog békeidők”, vagyis az ötvenes évek lesz a nosztalgia tárgya. A filmek többsége nem a valódi történelmi korszakot, hanem egy képzelt és idealizált múltat „idéz fel”. Ennek reprezentáns darabja a *Vissza a jövőbe* első része, és ezt a mentalitást kritizálja David Lynch a szándékosan túlhajtott *Kék bársonyban*.⁴¹ Éppen ezért mint Stephen Prince és az Albert Auster - Leonard Quart páros is megállapítják, a korszak legnépszerűbb műfajai, illetve műfajciklusai a tini- és fiatalfilmek (youth pics), a zenés filmek (musicalek) és sportfilmek, az akcióközpontú rendőrfilmek, a fantasy, a sci-fi és a slasher-horror.⁴² Illetve ezekhez hozzávehetjük még azokat a Vietnam-ciklushoz tartozó alkotásokat, melyek akciófilmes dramaturgiát működtetnek (vagyis látványos akciójeleneteken keresztül mesélik el leegyszerűsített történeteiket, és a konfliktusokat ritualizált küzdelmekben rendezik a szemben álló felek). És az akciófilm mint metaműfaj áthatja a nyolcvanas évek népszerű műfajait, hiszen a legsikeresebb műfajfilmek akciófilmes dramaturgiát alkalmaznak

⁴⁰ PRINCE, *A New Pot of Gold, im*, 186-287.

⁴¹ Fredric JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010., 287-305.

⁴² PRINCE, *A New Pot of Gold, im*, 287-340; AUSTER-QUART, *American Film and Society since 1945, im*, 127-161.

(*Meglógtam a Ferrarival, Vissza a jövőbe, Életben maradni, Véres játék* [Bloodsport, 1988], *Vörös zsaru, A bolygó neve: Halál, Conan, a barbár* [Conan, the Barbarian, 1982], *Rémálom az Elm utcában 3.: Álomharcosok* [Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors, 1987]).

Az akció pedig kulcsfontosságú a nyolcvanas évek hollywoodi filmjeiben, hiszen legyen bár szó tinifilmekről, musicalekeről vagy slasherfilmekről, bennük visszatér a klasszikus hős módosított változata. „Az új hős jellemzően individualista, aki a kortárs konzervatív társadalmi rend három elemét egyesíti: egyszerre hős, vállalkozó és ősatya. [...] A természet a hős-filmekben az elsődleges metafora, mert a szabad individualista ideálja, melyet maga a hős népszerűsít, azon a felvetésen alapul, hogy az individualizmus sokkal »természetesebb«, mint például a racionális állami tervezés, mely nagyon távol áll a természettől. A vállalkozói egyén pontosan azért szabad, mert a »saját« természetes ösztöneit követi a kívülről kapott racionális utasításokkal szemben.” – írja Douglas Kellner.⁴³ „A régi cselekményt a bonyodalom koncentrááló hatása szervezte, a régi hős egyetlen nagy konfliktustól eltekintve rendben van; a mai hősnek egy dolog megy jól (például jól lő), egyébként semmi sincs vele rendben. [...] A mai gonosz serény, tevékeny és szociális, nem a régi depresszív alak, ma a jó az antiszociális” – állapítja meg Király Jenő a nyolcvanas évek filmjeiről.⁴⁴ Ennek hátterében pedig a reagani, illetve újkonzervatív ideológia törekvése áll, hogy Amerikát ismét nagygyá kell tenni, Amerikának újra szerepet kell vállalnia a nemzetközi konfliktusokban. Röviden: az Egyesült Államoknak re-aktivizálnia kell magát. Ezért lebeg a társadalom és a filmesek szeme előtt is a siker mítosza, és ezért készülnek többek között olyan motívációs zenés- és sportfilmek, mint a *Rocky*-sorozat darabjai, a *Grease* (1978), a *Flashdance*, az *Életben maradni*, a *Piszkos tánc* (*Dirty Dancing*, 1987) vagy a *Kétes döntés* (*Split Decision*, 1988).

Ideológia: pro és kontra

Az ideológia tehát visszatért Hollywoodba a hatvanas-hetvenes évek cezúrája után (illetve a Hollywoodi Reneszánsz filmjeit az ellen-ideológia filmjeinek tekinthetjük). Vagyis a nyolcvanas évek tömegfilmjében a hagyományos amerikai értékek új formában visszatértek a korszak műfajfilmjeiben, így Hollywood és a kormányzat újra összhangba kerültek a harmóniát biztosító, filmgyártási elveket megfogalmazó Hays-Breen kódex megszűnése után szűk 15 évvel. Az amerikai filmipar vezetői *A Mennyország kapujának bukását* követően nem mertek többé kockáztatni, és a társadalomtudatos szerzőknek nem adtak szabad kezet, mivel észrevették, hogy az amerikai társadalom hallani sem

⁴³ KELLNER, *Camera Politica, im*, 219. és 222. (saját fordítás)

⁴⁴ KIRÁLY Jenő, *A film második gyermekora, Filmvilág*, 1992/3, 4-13.

akar az Egyesült Államok alapértékeit megkérdőjelező filmekről. Mivel Hollywood minél szélesebb rétegek megnyerésére törekszik, ezért olyan (szórakoztató) filmek gyártására törekszik, melyek nem idegenítik el sem a többségi társadalmat, sem a kisebbségeket. Ezért is vált paradox módon a felszínen a multikulturalizmust igenlő politikai korrektség elterjedtté a nyolcvanas évek második felére (lásd fekete sztárok határozott jelenlétét az olyan filmekben, mint a *48 óra*, a *Beverly Hills-i zsaru* [Beverly Hills Cop, 1984] vagy a *Halálos fegyver* [Lethal Weapon, 1987]).

Ennek ellenére az semmiképp sem jelenthető ki, hogy a Reagan-éra hollywoodi és Hollywoodhoz közeli tömegfilmjei eszképiista, a társadalmi-politikai kérdéseket teljes mértékben ignoráló művek lennének. Épp ellenkezőleg. *„A tradicionális műfajok közül a westernt, a detektívfilmet és a musicalt vetették alá a legkritikusabb revízióknak a korszakban [a hatvanas-hetvenes években]. Az amerikai kulturális tradícióban mindhárom ideológiai értékekkel és intézményekkel kötötték össze – a határvidék, az individualizmus, a siker és a mágikus romantika mítoszaival. Ezekben az évtizedekben mindhárom műfaj jelentős átalakuláson esett át, és ezek a változások egybeestek az értékek és az intézmények transzformációjával, melyeket a műfaji reprezentációk segítettek fenntartani.”* – írja Douglas Kellner,⁴⁵ majd így folytatja: *„a kritika után az ideológia nem élhet tovább egyszerűen úgy, ahogy régen. Újra kell szerveznie magát, hogy az előnyére váljék. Így jellemzően a hetvenes évek Pizskos Harry-filmjének, mint A Magnum erejének (írta John Milius és Michael Cimino) reagálnia kellett az önbíráskodás kritikájára azzal, hogy bemutatja az önbíráskodók ellen harcoló Harry-t, vagy A vesszőfutásban (1978) egy erős nőt kellett ábrázolni a szexizmus kritikáira reagálva”.*⁴⁶

Douglas Kellner fejtegetése tulajdonképpen Robert B. Ray hatvanas-hetvenes évekbeli műfajelméletének folytatása, kiegészítése. Robert B. Ray a hatvanas-hetvenes évek Hollywoodjában jobbos (Right Cycle) és balos (Left Cycle) filmeket különít el, melyek egyaránt tudomást vesznek a kortárs társadalmi-politikai fejleményekről, illetve a tradicionális amerikai értékrenddel, a nemzeti karakterrel és identitással foglalkoznak, azonban más-más stratégiát alkalmaznak e kérdések tárgyalásához, valamint a jelen konfliktusainak szimbolikus kezelésére. Így például a jobbos filmekben (Raynél a *Pizskos Harry* [Dirty Harry, 1971] és a *Bosszúvágy* [Death Wish, 1974] tartoznak ide) a kemény, maszkulin, sokszor hivatásos, de olykor törvénytörő hős az urbánus káosszal vagy a fiatalkori bűnözéssel kell, hogy szembesüljön, mely jelenségek ellen a reagan-i retorika is kikelt (lásd a „zéró tolerancia” elvét).⁴⁷ A rendőr- vagy igazságosztó (vigilante) filmekben pedig gyakran a hatvanas-hetvenes évek ellenkultúrájának egy jellegzetes szereplője a gonosz, így a *Pizskos Harry*-ben a sorozatgyilkos Skorpió nemcsak hippiszerű, de nemi identitásával kapcsolatban is felmerülhetnek kérdések a nézőben.

⁴⁵ KELLNER, *Camera Politica*, im, 78. (saját fordítás)

⁴⁶ im. 85. (saját fordítás)

⁴⁷ WOODS, *Quest for Identity*, im, 438-481.

Ezzel szemben a balos filmekben épp az ellenkultúra képviselői a pozitív, míg a hatalom emberei a negatív szereplők: a *Bonnie és Clyde*-ban (1967), a *Sivár vidékben* (Badlands, 1973) vagy a *Magánbeszélgetésben* (The Conversation, 1974) a hős és a rendőrség, illetve hatalmasságok között elmosódik a morális határvonal, és a hatalom veszélyezteti a neki kiszolgáltatót egyén életét.⁴⁸

A jobbos filmek tulajdonképpen az ideológiát korigálják és végső soron megerősítik, míg a balos filmek az amerikai hagyományos értékrendet kérdőjelezik meg vagy siratják el, azaz ideológiakritikát gyakorolnak. Nagyon leegyszerűsítve elmondható, hogy a balos filmek az említett Frederick Jackson Turner tézisének gondolják tovább, minthogy az Amerika, amit a szertelen, individualista hős ünnepel, már rég eltűnt (lásd a *Sivár vidék* gengszterhőse sikertelen menekülését a civilizáció elől). Ezzel szemben a jobbos filmek épp ellenkezőleg, Theodore Rooseveltnél *Winning of the West* című könyvének fő állítását vallják magukénak, miszerint a modernizációt követően is érvényesíthetők az alapvető amerikai értékek (lásd a *Pizskos Harry* öntörvényű címszereplőjének sikeres harcát a Skorpió ellen). Így tulajdonképpen a balos ciklus tagjai elsiratják a tradíciókat és kritizálják a jelent, addig a jobbos ciklus tagjai szerint a deviáns elemek kiiktatásával helyreállítható a rendszer stabilitása és igen is érvényesíthető az individualizmus, az osztálynélküliség, a kivételesség vagy a saját élet önálló irányításának (self-made man, self-reliance) ideája. A *Madigan* (1968), a *Pizskos Harry*, a *Billy Jack* (1971), a *Bosszúvágy*, az *Emelt fővel* (Walking Tall, 1974), a *McQ* (1974), vagy *A mesterlövész* (The Shootist, 1976) mind tudomást vesznek a modernizációról, a „bűnös város”-ok létezéséről vagy az értékek hanyatlásáról, de az említett filmek állítása szerint minden helyrehozható egy aktív, cselekvőképes, kiemelkedő képességekkel (például jó fegyverforgató vagy jó harcos) rendelkező hős erélyes fellépésével. A *Bilincs és mosolyban* (Cool Hand Luke, 1967), a *Bonnie és Clyde*-ban, a *Szelíd motorosokban* (Easy Rider, 1969), a *Nagyvárosi légióban* (The New Centurions, 1972), a *Serpicóban* (1973), a *Sivár vidékben* vagy *A missouri fejevadásban* (The Missouri Breaks, 1976) viszont az aktív, individualista hőst gátolja egy nála sokkal nagyobb erő, mellyel nem tud szembe szállni és elbukik (vagy maga is elsüllyed az immoralitás mocsárban).

Hollywoodnak vannak korszakai, melyek a jobbos, és vannak korszakai, melyek a balos ciklusoknak kedveznek. Ám Ray állítása szerint mindkét tendencia jelen van a hollywoodi filmben, és több tényező együttállása határozza meg, hogy az egyik vagy a másik kerekedik-e felül. Ha a filmipar állapota, a politikai rendszer és a társadalom rendszerbe vetett hite stabil, akkor a kevésbé társadalomkritikus, a hatalmat és a hagyományos értékrendet támogató jobbos ciklus darabjai kerülnek többségbe. Ray szerint attól, hogy a filmipar állapota instabillá válik, még nem feltétlenül kerülhetnek felszínre az ideológiakritikus alkotások, ehhez szükség van arra, hogy a társadalom politikai

⁴⁸ Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985, 296-325.

rendszerbe vetett hite is meginogjon. Éppen ezért a nagy gazdasági világválság (1929-1939) alatt csak Franklin D. Roosevelttel New Dealje és a Hays-kódex bevezetése előtt készültek progresszív műfajfilmek (mint az 1932-es *A sebhelyesarcú* [Scarface, 1932]), azonban Roosevelttel hatalomra kerülését követően a társadalom visszanyerte (ön)bizalmát, így a fennálló rendet elfogadó és támogató filmek váltak népszerűvé. A hatvanas-hetvenes években viszont nem túlzás azt állítani, hogy a jelentős számban utcára vonuló fiatal generáció, vietnami háború, a politikai botrányok (Pentagon-ügyiratok, Watergate-botrány stb.) és az új gazdasági válság miatt az amerikai társadalom megosztottá vált, ezért a jobbos ciklus mellett megerősödött a balos tendencia is (a fiatal, rendszer ellen lázadó hősök népszerűvé váltak).⁴⁹

Mint korábban elemeztem, a Reagan-korszakban, sőt már az 1976-os amerikai bicentenáriumot követő időszakban erős neokonzervatív, új jobboldali-populista hullám söpört végig a csalódott Amerikán. Ennek eredményeként a nyolcvanas évekre a (kitalált, idealizált) múlt felé forduló, a kompenzáció végett a sikert narcisztikus túlzásokkal hajszóoló társadalom rendszerbe vetett bizalma visszatért. Ronald Reagan a mai napig az egyik legnépszerűbb elnök, és népszerűsége nem csökkent számottevően az elnöki ciklusa alatt kirobbant botrányok (például a kormány szintű fegyver- és drogüzletekkel kapcsolatos Irán-Contra ügy) miatt sem.⁵⁰ Így a Reagan-korszak egyértelműen a jobbos ciklus darabjainak kedvezett, melyeket én más szóval korrekciós műfajfilmeknek is nevezek, mivel tudomást vesznek a jelenkori válságokról, de mint a reagan retorika általában, úgy ezek a filmek is a hatvanas-hetvenes évek „káros” történéseit próbálják korrigálni és feledtetni. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne fordulnának elő balos, vagy általam alternatív műfajfilmeknek nevezett csoport tagjai a nyolcvanas évek hollywoodi, illetve amerikai tömegfilmjében. A továbbiakban néhány népszerű példán keresztül kívánom szemléltetni a neokonzervatív ideológia hatását a korszak műfajfilmjeire. A filmeket, műfajokat a Reagan-korszak jellegzetes szlogenjei szerint csoportosítom.

(Folytatjuk)

⁴⁹ RAY, *A Certain Tendency...*, *im*, 3-70.

⁵⁰ HAHNER, *Az Egyesült Államok elnökei*, *im*, 304-310.

Bibliográfia

- *A New Right Activist Explains Conservative Success, 1980 = The Makings of America: The United States and the World Volume II: Since 1865*, szerk. James MILLER, Lexington, D. C: Heath and Company, 1993, 487-490.
- Albert AUSTER – Leonard QUART, *American Film and Society since 1945*, Westport – Connecticut – London, Praeger Publishers, 2002.
- Barbara EHRENREICH, *The Decline of Patriarchy = Constructing Masculinity (Discussion in Contemporary Culture)*, szerk. Maurice BERGER – Brian WALLIS – Simon WATSON, New York, Routledge, 1995, 284-290.
- Jean BAUDRILLARD, *Amerika*, Budapest, Magvető, 1996,
- Neil CAMPBELL – Alasdair KEAN, *American Cultural Studies. Introduction to American Culture*, London – New York, Routledge, 2000.
- Timothy CORRIGAN, *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991.
- Daniel BELL, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- Barbara EHRENREICH, *Az új jobboldal támadása az állami jóléti politika ellen = Az új jobboldal és a jóléti állam*, szerk. BUJALOS István, NYILAS Mihály, Budapest, Hilscher Rezső Szociálpolitikai Egyesület – ELTE Szociológiai Intézet Szociálpolitikai Tanszék, 1996, 327-353.
- Claude S. FISCHER, *Made in America. A Social History of American Culture and Character*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2010.
- HAHNER Péter, *Az Egyesült Államok elnökei*, Budapest, Maecenas Könyvek, 1998.
- <http://voicesofdemocracy.umd.edu/reagan-evil-empire-speech-text/>
- <http://www.historyplace.com/speeches/reagan-tear-down.htm>
- <http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/carter/crisisofconfidence>
- http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/reagan/first_inaugural_address
- <https://www.rogerebert.com/reviews/rocky-1976>
- Fredric JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010.

- Chris JORDAN, *Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics*, Westport, Connecticut – London, Praeger, 2003.
- Douglas KELLNER – Michael RYAN, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1990, 2.
- Douglas KELLNER, *Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan*, <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>
- KIRÁLY Jenő, A film második gyermekkora, *Filmvilág*, 1992/3, 4-13.
- Christopher LASCH, *Az önimádat társadalma*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996.
- Eileen MALLOY, *Kramer vs. Kramer. A fraudulent view*, *Jump Cut* 1981/26., 5-7.
- Charles MURRAY, *Losing Ground. American Social Policy 1950-1980*, New York, Basic Books, 1994.
- PÁPAI Zsolt, Az ideológia vége. A hollywoodi film és az ellenkultúra, *Filmvilág*, 2008/5, 9-11.
- Stephen PRINCE, *A New Pot of Gold. Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989. History of the American Cinema vol. 10*, New York, Charles Scribner's Sons, 2000.
- Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985.
- Joseph SARTELLE, *Álmok és rémálmok a hollywoodi sikerfilmekben = Új Oxford filmenciklopédia*, szerk. Geoffrey NOWELL-SMITH - TÖRÖK Zsuzsa - BALÁZS Éva, Budapest, Glória kiadó, 2003, 534-546.
- Nick SHOU, *Spooked: How the CIA manipulates the Media and Hoodwinks Hollywood*, New York, Hot Books, 2016.
- Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998.
- Frederick Jackson TURNER, *The Significance of the Frontier in American History = Uő. History, frontier and section. Three essays*, 1993
- Randall Bennett Woods, *Quest for Identity. America since 1945*, New York, Cambridge University Press, 2005.

EMILIO ESTEVEZ MOLLY RINGWALD ANTHONY MICHAEL HALL

The Breakfast Club

Five strangers with
nothing in common,
except each other.



Schubert Kornél

Fiatalság és konzervativizmus...

Két „tinifilm” ideológia-centrikus elemzése

Ronald Reagan, a színésznök kormányzása a '80-as években betetőzte az amerikai kultúra '60-70-es évekbeli forradalmi kilengése utáni konzervatív restaurációt. A tradicionális, konzervatív amerikai értékeket képviselő Új-Hollywood a blockbuster-trend kialakításával a '70-es évek második felétől visszahódította a tömegeket a moziba és a '80-as években sosem látott sikerre vitte a népszerű műfajfilmgyártást. A reaganizmus ideológiájának érdekes eleme, hogy a hagyományosan a lázadással, felforgatással azonosított fiatalságot tette meg eminens alanyának, a generáció rengeteg tagját hódítva meg a republikánus pártnak és újra népszerűvé téve az ún. „szankcionált lázadás” kategóriáját.¹

Minthogy a '30-'40-es évek klasszikus Hollywoodi filmműfajai a korabeli (konzervatív) amerikai ideológia mitikus sémákba rendezése nyomán szilárdultak meg, a műfaji keretekben gondolkodó filmgyártásnak azóta is minden egyes filmmel állást kell foglalnia ezzel a műfaji-ideológiai tradícióval kapcsolatban. A játékfilmkészítés hollywoodi metódusának kötelező formai elemei a perspektíva antropocentrussága, a premier plán által óriássá növesztett arc, az azonosulásra készítő narratíva, melynek középpontjában a cselekvő hős áll. Ezek a konvenciók szorosán behatárolják a filmi elbeszélésmódot, egy meghatározott sémára szabva a kreatív rendszeralkotást, melynek nyomán létrejön a „láthatatlan stílus” és a magától értetődő (ideologikus) műfaj.

Ennek, az amerikai kultúripart, és annak sokáig legjelentősebb szegmensét, a filmgyártást meghatározó ideológiának a feltérképezésére itt természetesen nincs hely, így most csak röviden szeretnék megidézni néhány szerzőt, akik megpróbálták felvázolni a *rugged individualism* kultúrájának karakterológiáját. Erik Erikson az amerikai karakter kettős tudatáról és a szélsőségek kibékítése iránti vágyról beszél, mely által az amerikaiak az igazság két, eltérő esetben alkalmazandó készletével rendelkeznek. Robert B. Ray szerint az individuum és a közösség oppozíciójához való viszony mentén általában két hősmítosz versengett az amerikai kultúrában: a törvénytelen hős (outlaw hero) és a törvénytisztelő hős (official hero) mítosza. Az *outlaw hero* a romantika fiatal-kultuszának inkarnációja, ő az a hős, aki a szabadság jeleként mindvégig őrzi szeszélyes gyermeki individualitását. Előképe az egész 19. századi amerikai romantika és az annak nyomán kialakuló regényirodalom.

¹ Judith FETTERLEY, *The Sanctioned Rebel*, *Studies in the Novel*, III./3., 1971.

Míg az *official hero* a törvény képviselője, a felnőtttség attribútumainak birtokosa, előképei az amerikai alapítóatyák, a nemzetet felvirágoztató nagy egyéniségek, a közösség jótevői. Ray szerint e két ellenkező tradíció együttes szereplése alapján az amerikai mitológia lényege megragadható egyetlen motívumban: a választás szükségességének tagadásában. Tehát az amerikai kultúra lényegében a felállított bináris oppozíciók meghaladhatóságának mitologizálására épül.² Ez azt jelenti, hogy a két hőstípus aktualizált mítoszai mindig tartalmazzák a másik tradíció elemeit: a törvénytelen hős végül saját elhatározásból az önmeghaladás gesztusaként a közösség oltárán áldozza fel magát, ahogy a törvényes hősnek mindig megvan a saját titkolt passziója, ami individualitást kölcsönöz személyének.

Az ellentétek kibékítésének vágya, ahogy már Tocqueville felismeri, alapvető rendszerellenességet kölcsönöz az amerikai karakternek.³ Így az amerikai ideológia az elköteleződés rendszerbe fagyása elleni lázadás, az ideológia előli menekülés ideológiája. Ennek megfelelően az a nyíltan rendszerellenes outlaw hero válhatott a domináns populáris hőssé a 19. századi amerikai regény nagyszabású lázadó karaktereiből táplálkozva. Akinek persze az amerikai kivételességet közvetítő álláspontja az volna, hogy neki nem kell betartania a saját individualitásának szabadságát korlátozó törvényeket, hiszen az igazi morális törvény a szívébe van vésve. A törvényen kívüli vonakodó hőst, aki a társadalom egyént korlátozó szerepeihez nem hajlandó alkalmazkodni, a gyermeki spontaneitás szabadságához való ragaszkodás így társadalmon kívüli, magányos figurává formálja. A kívülálló hős, aki csak saját elhatározásból hajlandó a törvényes rend hibáinak korrekciójára, később a western műfajának alaptípusává válik, aminek alapján Leslie Fiedler már az egész klasszikus amerikai regényt álruhás westernnek nevezi.⁴ Látható tehát, hogy a fiatalág romantikus szimbóluma miként ívódott bele a popkultúra Pantheonjának egyik vezéralakjába, természetesen fenntartva, hogy az erre a karakterre felhúzott western csak a műfaj egyik formulája, még ha az egyik legmeghatározóbb is.

A '30-'40-es évek klasszikus hollywoodi műfajainak tehát ideológiai szempontból talán a western a legfontosabb alaptípusa, amelyre így akár metazsánerként, vagy legalábbis a műfajiság sűrítményeként is tekinthetünk, hiszen a tradicionális műfajiság kritikájának fontos szempontja, hogy miképpen viszonyul az ideologikus-mitikus narratíva legfőbb karaktereihez. Így a westernhős mint az amerikai konzervatív ideológia egyik legfontosabb összetevője, motiválja az ideológiai állásfoglalást. Nem véletlen, hogy a hetvenes évektől a posztmodernnel általánossá váló műfaji reflexió legszívesebben talán a western toposzait használta.

Az előbbieken felvázolt általános „amerikai ideológiához” való viszony állandó felülvizsgálását ugyanennek az amerikai rendszerellenes karakternek

² Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985, 58-64.

³ *Im.*, 61.

⁴ *Im.*, 65.

egy másik tulajdonsága, a progresszióba vetett hit motiválja. A progressziót pedig működési elve szerint a fennálló (vagy a fikciós konstrukción belül fennállóként pozicionált) kritikája hajtja. A műfajiság története tehát kritikai és korrekciós ciklusok története. Érdeemes a műfaji ideológiakritika modelljét a fennálló kritikájának perspektívájából megvizsgálni. Ha a progressziót és az ideológiakritikát a konzervatív amerikai ideológia alapvető összetevőjéhez számítjuk, a tradicionális műfaji filmek konzervatív ága meglehetősen ambivalenssé válik. Ugyanakkor, mivel ez az ideológia lényegében lebontható az individualista anarchizmus és a kibékítő metódus alapvető összetevőire, és minthogy az anarchizmus lényege, hogy mindenfajta azonosulásból kireflektilja magát, paradox módon pont ehhez az „erkölcsös rendszerellenességhez” mint kritikai pozícióhoz konzervatív módon térhet vissza. Tehát a műfaji film klasszikus hollywoodi időszakát követően a konzervatív tradicionális ideológiát közvetítő filmnek is fel kell állítania egy szalmabábot, amit célba vehet, hogy a progresszió oltárán legitimálja pozícióját, ezzel megnehezítve a konzervatív és a korrekciós ideológiakritikai kategóriák elválasztását.

Barbara Klinger, E. Ann Kaplan nyomán a klasszikus műfaji filmek „realizmusáról” beszél, aminek a célja, hogy a nézőt bevonja a film világába, tehát itt ez a realizmus formai szempontból értendő. Szerintük a klasszikus film valóságként prezentálja magát és hozzáférhetővé teszi az igazságot, természetesen a domináns kultúra ideáit igazolva.⁵ Judith Hess Wright ugyanakkor pont az elrugaskodottságuk miatt kárhóztatja a műfaji filmeket, mivel szerinte azok minden esetben a jelen társadalmi valóságától mind térben, mind időben eltávolított közegbe vezeti a nézőt, ahol leegyszerűsítő áligazságokat kap megoldásként problémáira.⁶ Wright gondolatai jól alkalmazhatók a '70-es évek végétől korábban sosem látott népszerűsége szertevő fantasztikus filmpozsok sorozatára, amelyek elmosva a '60-'70-es évek szubverzív, művészfilmes filmgyártását ténylegesen visszahelyezték a klasszikus hollywoodi kultúripart az évtizedek óta elveszített pozíciójába. A másik két szerző a realizmus fogalmával azonban talán inkább a melodráma műfajára fókuszál a fantasztikumot használó filmekkel szemben, ami azáltal, hogy a hétköznapi közegbe helyezi a történetet, megpróbálja eltitkolni konstruáltságát és a pusztán kikapcsolódás, a kitalált, tökéletes világokban való elmerülés helyett a jelen problémáira vonatkozóan próbálja felvázolni a helyes életstratégiákat. A tinédzserfilm, mint a melodráma talajából kinövő műfaj, nem a társadalmi rend, hanem a társadalmi integráció műfaja. Sőt, mivel alaptémája természetesen magát a társadalmi integrációt dolgozza fel, ezen folyamat műfaji modelljeként fogható fel. Nem véletlen, hogy a '80-as évekre az általában középkorú szereplőket mozgó klasszikus melodráma átengedte helyét a korabeli tizenévesek problémáival foglalkozó „nemzedéki közérzetfilmek” sorozatának.

⁵ Barbara KLINGER, „Cinema / Ideology / Criticism” Revisited: The Progressive Genre = Film Genre Reader III, Barry Keith GRANT ed., University of Texas Press, Austin, 2003, 75-92.

⁶ Judit Hess WRIGHT, A zsánerfilmek és a status quo = Tarantino előtt: tömegfilm a nyolcvanas években, NAGY Zsolt szerk., Budapest, Új Mandátum kiadó, 2000, 76-88.

Bizonyos mértékben már a '60-'70-es évek revizionista, forradalmi filmjei is a fiataloságot tették meg célközönségnek (amely az alternatív identitást képviselte a szülői hatalommal szemben), de a '70-es évek második felétől a megújuló nagyköltségvetésű hollywoodi filmgyártás már egyértelműen a tizenévesek ízlésének megfelelően találta ki önmagát. A globális médiavállalatok kezében lévő ipar a reagani neoliberalizmus fogyasztást propagáló kultúrájával megtámogatva az optimista, energikus, életerős fiatal állította ki példaképének, aki általános értelemben a megújult film főszereplőjévé vált, olyan műfajokban is, ahol ez addig nem volt jellemző. Nagyjából ekkorra szilárdult műfaji formulává a tinifilm is, ami explicit módon foglalkozik az Egyesült Államok már teljes mértékben reprezentatívává vált korosztályával. Ezek a filmek jellemzően a tizenévesek mikrokozmoszában, mini társadalmában, a középiskolában játszódnak, ami kedvező közeg a filmcselekmény számára. Magába sűrít egy teljes társadalmi valóságot, úgy, hogy közben jól láthatóak a határai. Kitűnő terep az absztrakcióra, azzal együtt, hogy így viszonylag könnyen megmaradhat a realista ábrázolás talaján.

A második világháborút követően újra feléledő örökké fiatal, lázadó amerikai hős toposza mellett azért is volt kézenfekvő a fiatalokról filmet készíteni, mert a reagani kormányzat igyekezett ezt az autentikusan csakis általuk képviselhető lázadást a kapitalista ideológiába becsatornázni. Így a '60-'70-es éveket követően már nem a nagyvállalatok, hanem az intézményes rend és a bürokrácia lett az ellenség. A társadalom korlátozóvá és kisszerűvé vált, és annak képviselői, az iskolai klikkek, a szülők vagy egy teljesen más világhoz tartozó idegenek, vagy korrekcióra szorulnak (illetve emellett a domináns ideológiának leginkább megfelelő filmekben újra megszületik az abnormális Másik ellenképe.) A társadalmi integráció műfajaként ezek a filmek olyan témákat dolgoznak fel mint a közösség és az egyéni identitás kapcsolata, a generációk közti konfliktusok, a party-k mint a közösségalkotás rítusai, vagy az első szerelem mint a másokban felfedezett autentikus én klasszikus romantikus toposza. Mivel a legfőbb, átfogó téma a felnőtté válás, az útkeresés kínjaiból való kiemelkedés, valamint az iskolai minitársadalom meghaladásán keresztül történő reintegráció, így ezek a filmek általában nagyon pontosan besorolhatóak az ideológiai spektrumon, főként a korrekciós tartományba.

A realista ábrázolásra törekvő tinifilmek reprezentatív darabja (a másik nagy irányvonal, a romantikus komédia mellett) John Hughes 1985-ös *Nulladik órája*, ami egyértelműen a modell korrekciós vonalát erősíti. A film tulajdonképpen egy kamaradráma, hiszen lényegében egyetlen helyszínen játszódik, meglehetősen kevés, látszólag egyenrangú szereplővel. Öt fiatal középiskolás szombati büntetőnapja adja a cselekmény keretét. Ez az öt fiatal a hasonló környezetben játszódó filmekből jól megszokott sztereotípiákat képviseli: a népszerű lány, a sportoló, a stréber, a különc és a punk a filmek iskolás klikkjeinek alaptípusai. A *Nulladik óra* hangsúlyozottan abból az alapállásból indul,

hogy a karakterek az iskola minitársadalmában elfoglalt szerepeiket miként képesek meghaladni és felfedni egymásnak valódi „autentikus” identitásuk mélységeit, és ezzel újraformálni azt a kényszerítő kasztrendszeret, ami egyébként lehetetlenné tesz minden őszinte kapcsolatot a számukra.

Az öt karakter viszonya kezdetben kizárólag „társadalmi státuszuk” mentén alakul, majd Bender, az excentrikus lázadó készletti romboló attitűdjével folyamatos reflexióra ezeket a szerepeket. Bár a film próbálja elhithetni, hogy öt egyenértékű főszereplője van, valójában mégis egyértelműen Bender a történet főhőse; ő a klasszikus *outlaw hero* inkarnációja, ő az, akinek az identitása abban áll, hogy nem hajlandó betagozódni egyetlen kisszerű iskolai klubba sem. Valójában Allison, a különc lány volna az igazi párja, (akivel van is egy finom összenézése azután, hogy Andrew, a sportos gyerek először képes valóban megsérteni Bendert egy beszólásával: „*If you'd disappeared forever, it wouldn't make any difference*”) ha nem utasítana el mindennemű azonosságot akárkivel. Végül lelepleződik, hogy lázadása nem kikezdehetetlen identitást takar, hanem a többiekhez hasonlóan valójában legjobban az elfogadásra vágyik, csak mélyen romantikus karakteréhez illően úgy érzi, az ő lelki sebei mélyebbek annál, hogy akárki beláthassa őket.

Valójában Bender a western-hős mintapéldánya, akinek számára szociális tőke híján és az iskola túlszabályozott társadalmi keretrendszerében nem adatik meg az a lehetőség, ami a klasszikus western hőséne a lényege. Nem tudja konstruktívan megélni identitását a közösség segítőkjeként, ám mégis távol tartja magát annak profán kereteitől. Megannyi tinédzserfilm romantikus különcéhez hasonlóan lényegében neki is a *Haragban a világgal* James Dean-je az előképe, aki ugyanúgy az alantas közösség normáiból kiszakítva, identitással ruházza fel a kevésbé reflektált populáris lányt, csak a pirosdzsekis lázadó a kivonulás vágyálmának kudarcát követően rezignált elfogadással, az élet szükségszerű korlátokhoz kötöttségének tudatosításával kezdi meg beilleszkedését a társadalomba. A *Nulladik óra* ezzel a szomorú beletörődéssel szembe a szeretetközösséget állítja megoldásként, így a társadalmi integráció pozitív ideológiai programjává válik, és az ellentétek kibékítésének lehetőségével a klasszikus amerikai mítoszt affirmálja.

A film azért is kerül a korrekciós kategóriába, mert az antagonista elem is bizonyos értelemben az ideológia képviselője. Az iskolaigazgató azt a cinikus, keménykezű seriffet testesíti meg, aki az 1971-es *Dirty Harry* nyomán fokozatosan újra népszerűvé, majd a cowboy-elnök Reagan megválasztásával kulturális ikonná változott. Csak éppen Clint Eastwood ikonikus karaktere azért bukkanhatott fel 15 évvel korábban, mert a '60-as évek polgárjogi mozgalmi nyomán erejét veszítő, elpuhult, liberalizálódott hatóságok nem bírtak a fokozódó erőszakos bűncselekményekkel (legalábbis a film ideológiája szerint), így szükség volt egy autentikus konzervatív hősrre, aki valódi erejével képes helyreállítani a veszélyeztetett rendet. Ő a klasszikus „*man who knows indians*”

toposz újjáélesztése, aki cinizmusával jelzi, hogy sokat látott és nem hisz már az ideákban, ugyanakkor detektív lévén mégis kiáll a saját közösségéért. Valójában az intézmények megerősítésének reformprogramját kívánja végrehajtani és a magáéhoz hasonlóan kívül minden eltérő erős identitásképződményt deviánsnak bélyegez (persze tudjuk, hogy az ellenségnek itt sosincs valódi identitása, sőt, pont az értelmezhető identitás hiánya a legfőbb bűnük).

A *Nulladik óra* jól felismeri a reaganai ideológiának azt az anomáliáját, hogy egyszerre propagálja a hatóságnak, mint az egységes nemzettest önvédelméért felelős szervnek a megerősítését, ugyanakkor ez a program általános ideológiává válva egyéb, a polgárok életének kereteit szabályozó (állami) intézményekbe (jelesül, az iskolába) is átszivárog, így korlátozza az ugyancsak támogatott egyéni önmegvalósítást. Az iskola így a diákok megtörésének, az identitásuk visszanyesegetésének intézményévé válik, miközben a domináns ideológia elvárná ezt az erős, mégis a kapitalista rendszer lehetőségeibe becsatornázott identitást tőlük (csak éppen nem a rendszernek behódolva, hanem önálló fejlődés eredményeként, ahogy az a filmben majd is megtörténik).

Ennek eredményeként a fiatal generációt hatalmas szakadék választja el az idősebbektől, főleg az autoritást elvont, intézményes formában is megtestesítő tanároktól. Így lehetséges, hogy míg a filmben az öt fiatal megejtő realizmussal van ábrázolva, az antagonista igazgatót csak pszichopata agresszorként lehet felskiccelni. Mivel az iskolai tinifilm nem a társadalmi rend, hanem a társadalmi integráció műfaja, így az identitás pozitív kibontakoztatásának lehetőségét kell bemutatnia. Ezáltal a *Huckleberry Finn* óta ismert karakter típust, a szociálisan meggyötört érzékeny lelkű romantikus lázadót reprezentáló Bender kerül vissza eredeti jogaiba - természetesen az ellentétek kibékítésének metódusa útján, a kialakuló szerelemmel és az újjászerveződő baráti közösséggel az egyéni szövetségeket nevezve meg az ambícióhoz szükséges pozitív energia forrásaként. Az igazgató pedig az egyént elnyomó, hatalmával visszaélő, maga az elnök által is rengeteget átkozott kormányzat parodisztikus szimbólumává válik, amit csak úgy lehet az identitás megtartásával semlegesíteni, ha egy alapvető cinizmussal viszonyulunk hozzá.

A megszelídített „jó rosszfiú” mellett az ideológiai korrekció szempontjából talán a legfontosabb az Emilio Estevez által játszott sportoló fiú karaktere, aki az önképző „harcos” sztereotípiáját közvetítve a reaganai társadalom egyik legfontosabb szimbólumát képviseli, és aki a táncos- és sportfilmek főszereplőjének középiskolás megfelelőjeként egy teljes műfajt hoz játékba. Itt az Andrew névvel ellátott karakter reflektál erre az ideológiára, mélységet ad a sztereotípiának, azáltal, hogy kényszerítő szociális elvárásként leplezi le azt, ugyanakkor a film nem semmisíti meg, hanem korrigálja a szimbólumot azzal, hogy Andrew egyéniesíti magában és individuális identitássá teszi a karaktertípust a sztereotípiában eredetileg nem szereplő jegyek integrálásával. Az átalakulást talán legszebben kifejező jelenet az, amikor nagy nehezen ő is feladja

az ideológiai elvárást (konzervatív republikánus: a drog a deviáns bűnözők tartozéka) és elfogadja a Bender által felkínált füvet, majd pont ezt követően tud megszabadulni a szerepkényszerből fakadó gátlásaitól, hogy ezúttal már őszintén, személyiségéből fakadóan adjon elő a szerepnek tökéletesen megfelelő (annyira, hogy már-már leleplezően parodisztikus) boxoló-táncos koreográfiát.

Az 1985-ös *Nulladik óra* Reagan kormányzásának felénél felfrissíti és korrigálja a konzervatív ideológiát, az 1988-as *Heathers* (magyarul *Gyilkos játékok* címen jelent meg) pedig a klasszikus változatot már csak cinikusan, megsemmisítően tudja kezelni. Ha a *Nulladik óra* a kisközösség pozitív újraformálásával szemben a szélesebb társadalommal kapcsolatban ignorálásra buzdít, a *Heathers* valóban minden szögből megmutatja ezt a cinikus programot. A büntetőnap összezárt, szent, auratikus közege helyett ez a film a mindennapok profanitásába kalauzol. A *Heathers* iskolája valóban egy teljes társadalmat képez le, aminek megvannak a saját szabályai, és amibe kívülről senki sem láthat bele. Ennek a társadalomnak a tagjai felnőttebbek a valódi felnőtteknél, abban az értelemben, hogy felszínességük és a felvett társadalmi pozícióik tudatos számítás eredményei, aminek érdekében teljesen meg kell tagadniuk gyermeki naivitásukat és jószándékukat. Míg a felnőttek mindannyian önmaguk paródiái, akikkel kapcsolatban a tudatosság bármilyen fokozata szóba sem jöhet (füvező rendőrök, ostoba szülők, az MTV-videójátékokat [sic!] kárhóztató prédikátor). Egyedüli kivétel az egész iskolában a Heatherklán kívülről tagja, Veronica, akinek vágyai meghaladják az önérdeket („*I just want my high school to be a nice place*”, hangzik imája az egyes számú Heather ravatalánál, a többiek öncélú kívánságait követően). Minthogy a film egy fekete komédiaként indul, a Westerbürg High School ténylegesen egy tébolydára hasonlít: a tinifilmekre jellemző kvázirealizmusnak a leghalványabb árnyalatát se keressük benne. Veronicával együtt (aki az egyetlen mélységgel rendelkező, azonosulható karakter), a néző is hamar megcsömörlik az önfétisben és ostobaságban nyakig merült közegtől. Persze elérkezni látszik a megváltó, mégpedig az egzisztenciális krízisre felírt azonnali hatású gyógyszer, a rejtélyes sötét lovag, JD személyében. A mindent átható ízléstelen cinizmusra csakis az ízléses cinizmus lehet a válasz, ami nem ismer önérdeket sem, csak a pusztá rombolást – mondhatná JD, az ifjú cowboy.

A film első felében a '80-as évek kapitalista én-kultusza pusztításra ítéltetik a paródia eszközei által. A paródia viszont kétélű fegyver: mivel a világot súlytalannak ábrázolja, egyúttal zárójelbe is teszi azt, tehát a valódi destrukció bármikor elillanhat a komolytalanság vádjá alatt. A paródia úgy működik, hogy felnagyítja és kiütközővé, abszurdá teszi az ideológia elemeit. Így valójában, bár céljaik pont hogy ellentétesek, bizonyos esetekben kifejezetten nehéz elválasztani a konzervatív tradicionális műfaji filmtől, ami úgymond tisztán, valódi korrekció nélkül közvetíti az ideológiát.

Ahogy korábban már írtam, ha a konzervatív tradicionális műfajfilm kategóriáját a klasszikus hollywoodi időszak utánra is ki akarjuk terjeszteni, akkor hozzá kell tennünk a kategória követelményeihez, hogy az alá tartozó filmeknek is ki kell találniuk valamilyen szalmabábot a kritika tárgyaként. Így ezek is igényt tarthatnak a progresszió címszavára. Máskülönb, ahogy Rambo teszi, ellenkulturális motívumokat kell kizsákmányolniuk, hogy ők is igényt tarthassanak a progresszió címszavára. És ezt csak abban az esetben mellőzhetik többé-kevésbé, ha teljesen eltávolodnak a jelen társadalmi közegétől. Tehát hogy megússzák a leleplezést, a fantázia tartományában mesélik el történetüket. Így vált a '80-as évekre a fantasy műfajalakulata a konzervatív ideológia legtisztább közvetítőjévé. Természetesen a műfaji-ideológiai modell, mint minden absztrakt rendszer, erőteljesen idealizált, mégsem lehet teljesen megfelelni a befogadóról a filmek kategorizálásánál. Egy szofisztikáltabb közönség könnyedén leleplezi a „tisztá” konzervatív ideológiát közvetítő filmet, míg egy kevésbé reflektált közönség esetleg a paródiát sem tudja értelmezni. Például a *Rocky IV*-hez, vagy Schwarzenegger *Commandójához* hasonló konzervatív filmek ma már inkább önmaguk paródiájába fúló B-filmekként értelmezhetők (Douglas Kellner az „elhajló közönséget” említi, mint a befogadás szubverzív metódusát⁷). A *Heathers* tudatában van annak, hogy amikor parodizálja a középiskolás klikkek egyéniséget felőrlő hierarchikus világát, egy olyan közeget céloz meg kritikájával, amit mindenki jól ismer, és amit már csak korrekcióval lehet eladni pozitív ideológiaként. Tudatában van annak, hogy ez a korrekció nagyon is kompatibilis a konzervatív ideológiával, így a filmnek alapvetően más is lesz az üzenete, és sem korigálni, sem parodizálni nem kívánja ezt az ideológiát. JD karaktere azzal, hogy elhozza a forradalmat Veronica életébe, a film első felében vitathatóan, de (a többiekhez képest mindenképp) inkább pozitív színben tűnik fel, mint a lány mellett az egyetlen szereplő, aki képes átlátni a társadalom felszínes, hazug, gonosz és kisszerű rendszerén. Lázadó karaktere (amit Christian Slater, elmondása szerint nagymértékben Jack Nicholsonról mintázott) rengeteg ellenkulturális attribútumot birtokol (mint a vékony külső, fekete ruha, a kitaszítottakkal való szimpátiára utaló jelek, stb.), és kezdetben leginkább a klasszikus western hőiséhez hasonlítható, aki mostanra lovát fekete motorra cserélte. Amellett, hogy neve egyértelmű hivatkozás a popkultúrában a lázadás fogalmával egybeforrt James Dean-re, mások hivatkoznak rá cowboyként, *Billy the kid*-ként, illetve az egyik Heather, amikor bemutatja őt Veronicának, azt mondja róla, hogy amerikai történelem óráról ismeri. Ekkor még könnyen lehet őt is a Huck Finn, vagy Holden Caulfield-féle romantikus hőstípussal, az amerikai kultúra ősi toposzával rokonítani, aki már a társadalommal kapcsolatos minden reményét elveszítette, és érvénytelen kategória számára a közösség. Így a film kezdetben ezzel a (szintén eltűzött) megoldási javaslattal, vagyis az

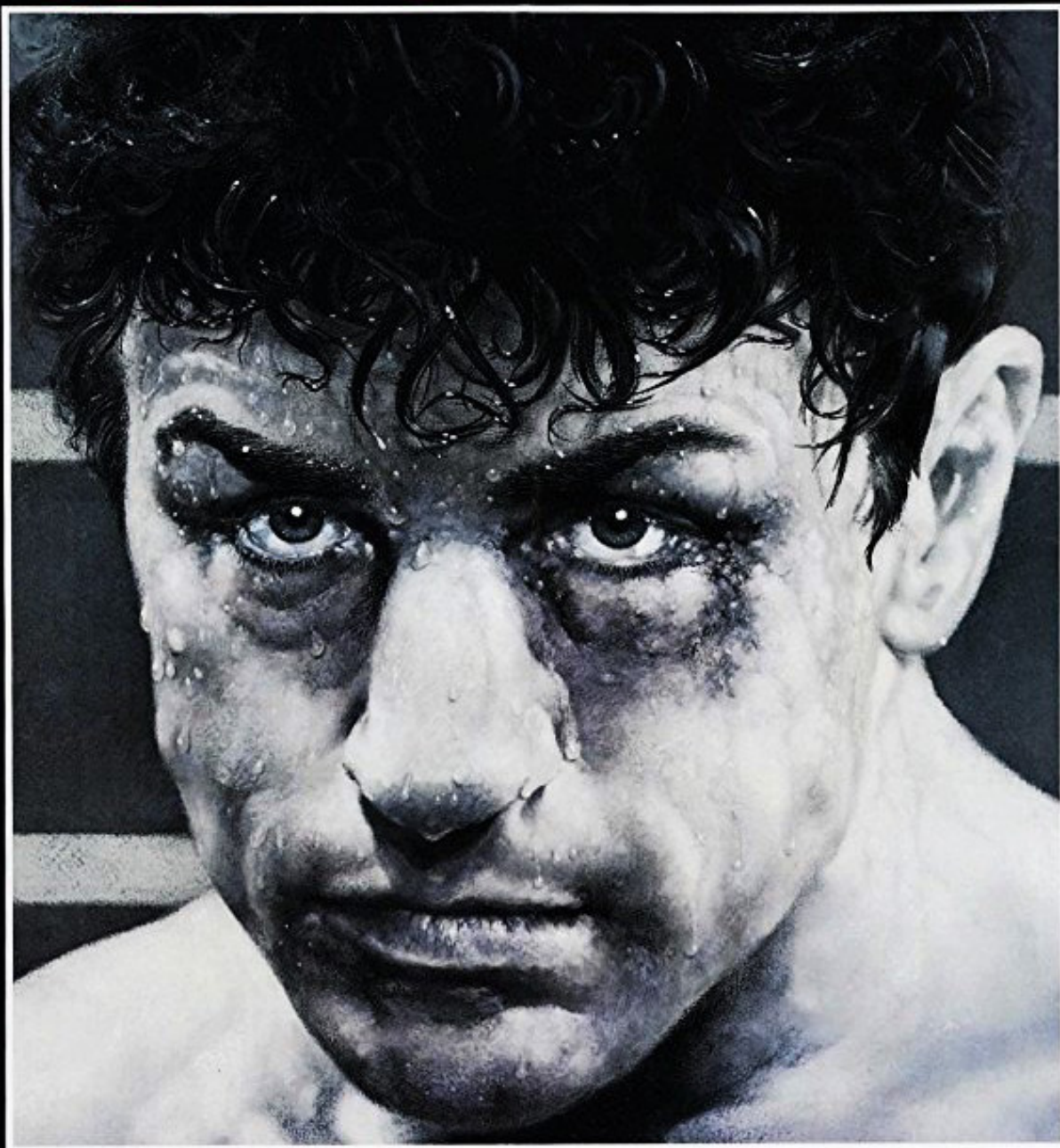
⁷ Douglas KELLNER, *Film, Politics and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan, Velvet Light Trap, A Critical Journal of Film & Television*, 1991 tavasz. <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>

átfogalmazott deviancia önigazoló pusztításával, egy önmagát is kiparodizáló konzervatív/korrekciós (vagy esetleg: avantgárd) konstrukció lehetne, ami expliciten az anarchizmust teszi meg ideológiájának. Persze a film ehelyett egy ponton gyökeres fordulatot vesz.

Ha ki kéne jelölni, a fordulópont talán a két tehéndöntögető focista meggyilkolását követően érkezik el (habár JD még itt is meggyőzi Veronicát cselekedetük helyességéről, amikor a két srác közösségi közreműködését az AIDS-viccekben és első randik megrontásában foglalja össze). Ekkortól kezdve érzi Veronica, hogy JD mellett nincs kontrollja önmaga felett és az egész karakter kezd olyanná válni, mint egy feltörni vágyó tudatalatti készlet, a pusztítás ösztönének megtestesülése, az, akivel a pincében kell megküzdeni. Lassan tudatosul Veronicában, hogy a pusztítás a rendszer hibáira adható legkézenfekvőbb és legegyszerűbb válasz, éppen ezért valójában nem rendszerellenes, hanem éppen hogy immanens megoldásként a rendszer része, sőt, ideológiájának egyedüli affirmációja. A film tehát elméletileg összekapcsolja a Reagani kapitalizmus ideológiájának implicit azonosságát, a szabad piacot és az anarchiát. JD apja nemcsak hivatásos romboló, hanem vállalatvezető is. Veronica fokozatosan rájön arra, hogy a negatív elemek egyenkénti eltörlése céltalan, mert a szisztéma ettől még változatlan marad, az üres helyértéket valaki más egyből be fogja tölteni.

Ennek megfelelően a tanulság az, hogy a problémák rendszerszerűek és a megoldás nem a destrukció, hanem a rekonstrukció; a pusztítás csak a problémák felismerésének következménye, ami nem kínál alternatívát, hanem csak a meglévő cinizmust korigálja és ilyen értelemben maximum a fejlődés szükséges lépcsőfokaként indokolható. Végül JD is Krisztus-pózba vágva robbantja fel magát, megbizonyosodva arról, hogy Veronica már elég erőt gyűjtött össze, hogy magához ragadja a kormányt, és ténylegesen átfurmálja a terrorizmussal egyébként csak megerősített ideológiát. A *Heathers* így csak részben (és főként nem) a tinifilmek paródiája, valójában a műfaji destrukciót (legalábbis a paródiát) szintén reakciós módszernek bélyegzi és felépíti a saját, szociális érzékenységen alapuló identitásprogramját, utat nyitva ezzel a szubverzióval a 90-es évek alternatív független filmjeinek.

ROBERT DE NIRO



“RAGING BULL”

A ROBERT CHARTOFF-IRWIN WINKLER PRODUCTION
ROBERT DE NIRO
in A MARTIN SCORSESE PICTURE
“RAGING BULL”

Produced in association with PETER SAVAGE Screenplay by PAUL SCHRADER and MARDIK MARTIN

Based on the book by JAKE LA MOTTA with JOSEPH CARTER and PETER SAVAGE

Director of photography MICHAEL CHAPMAN

Produced by IRWIN WINKLER and ROBERT CHARTOFF Directed by MARTIN SCORSESE

Read the Bantam Book



Copyright © 1980 United Artists Corporation. All rights reserved.

 **United Artists**
A Transamerica Company

Slánicz Dániel

Motivációs sportfilmek...

Rocky versus Dühöngő bika

Bevezetés

Az elkövetkezőkben a *Rocky 3-4.* részét szeretném szembe állítani Martin Scorsese a *Dühöngő bika* című filmjével. Fontos kihangsúlyozni, hogy mivel előbbi esetében egy három évtizedes múltra visszatekintő sorozat két kiragadott részéről van szó, utóbbi pedig egy, a szó minden értelmében független alkotás, műfaji, illetve ideológiai alapú elemzésük is meglehetősen problematikus. Dolgozatom mindkét eleme reprezentálja a kor társadalmának szellemi berendezkedését. Scorsese realizmusra törekedve, a modernizmus iránt érzett elköteleződésének jegyében készítette filmjét, míg a *Rocky* vonatkozó részei egy sokkal pozitívabb szemléletű, a hazafias értékeket kihangsúlyozó álláspontot képvisel (főleg igaz ez a negyedik rész politikai többlettartalmaként felfogható amerikai-szovjet ellentétre). Ennek a két ellentétpárnak az ütköztetése azonban sokkal érdekesebb a fő karakterek megvilágításának, és az ebből következő összehasonlítás szempontjából. Írásomnak tehát azzal a céllal vágok neki, hogy példákkal szemléltetve indokoljam Rocky személyiség jegyeinek „felületességét”, valamint La Motta figurájának alaposabb kidolgozottságát.

Az 1970-es évek vége, '80-as évek eleje óriási fordulópontra volt, kiváltképp a Hollywood köré szerveződő filmgyártás történetében. A filmek előállításának és forgalmazásának gyakorlata mellett (új, másodlagos terjesztési formák, Hollywood globalizációs kísérletének oda-visszahatása, gyártástechnikai újítások¹) egyfajta szemléletbeli változás is jellemezte e két évtized ütközési pontját. A hetvenes évekre jellemző általános társadalmi krízis egyfajta konzervatív fordulatot vett. A '60-'70-es évek lázadó, erősen szerzői, revizionista hulláma letűnőben volt, Reagan beiktatása után pedig – az újonnan megválasztott elnök filmes múltja miatt – a mozi az „Amerikaiság” minden szegletét áthatotta, csak épp teljesen más megvilágításban. Újra előtérbe kerültek a valóságtól eltérő mértékben elrugaszkodott alkotások, felértékelődött a család, a vallás és a hazafiasság szerepe, valamint az egyén, az önálló hős küzdelmének jelentősége. Mint ahogy számos más kultúra termékében, úgy az amerikai filmgyártásban is megmutatkozott az éppen uralkodó ideológia, Amerika esetében a Reagan-éra konzervativizmusa.²

¹ PÁPAI Zsolt, *Újjászületés és második gyermekkor – Bevezetés Új-Hollywood történetébe = Korszakalkotók – Kortárs amerikai filmrendezők*, szerk. PÁPAI Zsolt, VARGA Balázs, Bp., Tudással a jövőért Alapítvány, 2013, 24.

² Geoff KING, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, London, New York, Tauris, 2002.

Azért volt szükség a kor e rövid áttekintésére, hogy világosabb legyen, milyen történelmi környezetben készült el a sportokkal foglalkozó filmek két abszolút alapvetése. Mind Sylvester Stallone Rockyja, mind pedig Scorsese *Dühöngő bikája* a műfaj etalonjai, és noha első megtekintésre mindkettő ugyanazon a cselekményvezetési és történetépítési sínen fut, már rögtön a kezdő képsorokat követően világossá válik, hogy a két alkotás a téma közel egyidejű, de két merőben más feldolgozása lesz.

A probléma felvázolása

Fontos már az elején kihangsúlyozni, hogy a *Rocky*-sorozat képviselőjében a harmadik és a negyedik rész kerül szembe Scorsese rendezésével, ami az összehasonlító elemzés esetében igencsak szerencsés. Az 1980-ban bemutatott dráma – amely tekinthető a Hollywoodi reneszánszra, az amerikai újhullámra jellemző realista, letisztult filmkészítés egyik utolsó darabjának³ – kiválóan ütköztethető a hasonló felfogásban útjára induló sikerszéria fent említett darabjaival. Amíg a harmadik, de főleg a negyedik epizód szépen illeszkedik a kor szellemiségébe, és filmkészítői magatartásába, addig az 1976-os első rész, de még a folytatás is egy sokkal letisztultabb, némely elemeiben a *Dühöngő bikával* és az épp letűnőben lévő amerikai újhullámmal hozható összhangba. Ez a szérián belüli változás könnyen lehet a nyolcvanas évek kezdetére jellemző irányváltás következménye, mely a '70-es évek végén útjára indította a blockbusterek, valamint a folytatásokra épülő filmszériák korszakát. David Bordwell a *megapic*-ek térhódítására reflektálva elemezte az újfajta, látványos, széles közönséget megszólítani szándékozó új esztétikai kívánalmakat. Bordwell szerint négy alapvető jelenség figyelhető meg az újfajta, látványorientált filmekben:

- emelkedik a filmek snittátlaga
- egyre több a szűkebb plán
- megnő az extrémebb gyújtótávolságú objektívekkel készült felvételek szerepe
- nő a dinamikus plánok száma⁴

Megállapítható tehát, hogy a *Rocky* első két részével ellentétben a harmadik és a negyedik rész már jóformán semmiféle hasonlóságot nem mutat a *Dühöngő bika* formai letisztultságával. A 80-as évek beköszöntével a kialakulóban lévő videó kultúra, a felnövekvő MTV-generáció hatására a széria sokkalta pergőbb ritmusú, színesebb, harsányabb lett.⁵

³ PÁPAI, *i.m.*, 17.

⁴ David BORDWELL, *The Way Hollywood Tells it – Story and Style in Modern Movies*, California, University of California, 2006, 121-138.

⁵ KIRÁLY Jenő, A film második gyermekora, *Filmvilág*, 1992 március.

http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=428

Nőtt a zenés-motivációs betétek száma, a film végi „csatajelenet” a játékidő arányában nagyobb szerepet kapott, az első két rész karakterközpontúsága, annak az élet – többnyire sportot nélkülöző – mindennapjaival való küzdelme pedig hátrébb szorult.

A műfaji sajátosságok feltérképezése

Ahhoz, hogy kellő alaposággal állítsuk szembe a műfaj két pólusát, elengedhetetlen lefektetni bizonyos iránymutató szabályokat. Noha a *Rocky*hoz hasonlóan a *Dühöngő bika* is a sportfilmek műfajába tartozik, Scorsese művét sokkal kevésbé határozzák meg a műfaj szabályai. Mindezek ellenére van néhány olyan, kifejezetten a sportfilmekre jellemző jegy, mely mentén megkezdhető a vizsgálódás. Jellemző a motivációra alapuló sportfilmek dramaturgiájára a bukás és a felemelkedés motívuma, a fő karakter személyiségének ezek mentén történő változása, valamint az ezt feldolgozni segítő család kiemelt szerepe. Ahogy kiváltképp a showmusicalek esetében⁶ (a szakmai sikerek rendre nyugalmi állapotot visznek az ingadozó magánéletbe), úgy a sportfilmek terepén is szoros összefüggés van a magánélet és a karrier kölcsönös egymásra hatásában, melyek alapvetően a karakterek közti dinamikára épülő jellegzetességek, s mint olyan, legfőbb jellegzetességek. Kétségtelen, hogy a sport témájának intenzitása megmutatkozik például a vágás tempójának felgyorsulásában, a kézi kamera használatának kiemelt szerepében, vagy a zeneszerkesztésben, a téma karakterközpontúsága miatt azonban a főbb hasonlóságok – esetünkben különbségek – a karakterek felépítésében, családhoz fűződő viszonyukban, az uralkodó társadalmi berendezkedésre való reakciójukban, és a siker kapujáig megtett szellemi-fizikai útjukban mutatkoznak meg.

Rocky vs. Dühöngő bika

És pontosan ez az a pont, ahol ellenkező irányt vesz az írásom témájaként szolgáló két (három) alkotás. Korábban már említettem, hogy a kezdeti állapot mindkét szereplő esetében hasonló, amennyiben legfőbb céljukat nézzük. Rocky és La Motta esetében is a bokszt jelenti az egyetlen alternatívát, mindketten éheznek a sikerre, hogy megmérettessenek, hogy bizonyítsanak, hogy kitörjenek addig nyomorúságos életükből. A *Dühöngő bika* alapvetően a már sokat tapasztalt, és végső soron bukott sportoló életútjának naplószerű narrációjával emlékszik vissza több évtized eseményeire, míg *Rocky* történetét magával a főszereplővel ismerhetjük meg. Előbbi szándékos elidegenítési módszernek is tűnhet, ha azt nézzük, a két hasonló felállásból melyik esetben

⁶ Török Katalin, A tánckar – show-musical a nyolcvanas évekből, *Apertúra*, 2014.
<http://magazin.apertura.hu/film/a-tanckar-show-musical-a-nyolcvanas-evекbol/5638/>

segíti a dramaturgia a nézői azonosulást. Ideológiai szempontból talán ez lehet az elemzés legfőbb pontja, hiszen míg a *Dühöngő bika* egy ember tragédiája, addig Rocky története egy nemzet sikere lesz. De erről bővebben majd később.

Család kontra(?) karrier

Ahogy a különböző témájú musicalekben is, úgy a sportfilmekben is kitüntetett fontosságú a család, illetve a fő karaktert támogató közösség. Rocky esetében ezt új barátnője, annak bátyja, valamint későbbi edzője jelenti. A kezdeti, még akár felületesnek is nevezhető kapcsolatrendszer a sportkarrier beindulása után válik egyre hangsúlyosabbá. Erre konkrét utalást tesz maga a negyedik rész is, mikor Rocky megvallja, hogy a sikert megelőzően, míg magányosan, kvázi a túlélésért küzdött, addig nem volt, mi számítsa, az egyre harsányabb sikereket követően azonban már van vesztenivalója. Az őt körülvevők szerepének felértékelődése leginkább feleségének karakterfejlődésében érhető tetten, aki az első rész visszahúzódó, szótlan lánykájából Rocky fő motivátorává lép elő.⁷

Rocky tehát egyre jobban kötődik kapcsolataihoz, igényli őket, mi több, függ tőlük. Sportkarrierjének múlandósága, a pénzügyi és szakmai sikerek üressége az, ami egyre fontosabbá teszi számára a család szerepét, nem beszélve arról, hogy hullámzó sportteljesítményének megoldását is társas kapcsolatainak szüntelen ápolásában látja. Nem úgy, mint a *Dühöngő bika* főszereplője, amiről már a kezdő képsorok után megbizonyosodhatunk. La Motta Rockyval ellentétben egyfajta szükséges nyűgnek éli meg az őt körülvevők társaságát. Nem érzelmi támaszként, sikereinek kulcsaként vagy egyfajta személyes visszaigazolásként kezeli őket, hanem olyan használati tárgyakként, melyek egészen addig szükségesek, míg kifogástalanul végzik a dolgukat, és támogatják karrierjét. Fivére egészen addig megtűrt, míg elvégzi a karrierje körüli szervezői teendőket, feleségének szerepe, pozíciója pedig egyfajta státusszimbólum, kirakatbáb, élő-lélegző díszítőelem, ami - Scorsese munkásságát tekintve talán nem véletlenül - kísértetiesen hasonlít a gengszterfilmek női karaktereinek szerepére.⁸ La Motta mentális labilitása konfliktusok egész sorát szüli, melyekből világosan kiderül, hogy ha kell, akár le is mondana családtagjairól. Rockyval ellentétben a családi élet harmóniája nem függ össze a sikeres karrierrel, sőt, gyakorlatilag teljesen ellentétes úton halad. Míg szakmailag, ha nem is zökkenőmentesen, de egyre közelebb kerül a világbajnoki öv elnyeréséhez, addig magánélete fokozatosan esik atomjaira. Kapcsolatai felületesek, és egyfajta birtokviszonyt tükröznek, a felszín alatt

⁷ A harmadik és a negyedik rész kulcspillantásaiban is az ő jelenléte kell ahhoz, hogy megtört párját a helyes útra terelje.

⁸ A gengszterfilmek nőábrázolására jellemző ez a fajta birtokviszony férj és feleség között.

a visszafordíthatatlan összeomlás felé igyekeznek, örökös bizonytalanságban tartva a nézőt. Rocky esetében kétség sem férhet ahhoz, hogy a csapatdinamika őszinte érzelmeken alapul. Még Paulie cinikus énje mögött is valós érzelmeket lehet sejteni, miközben a *Dühöngő bikában* állandó a kétely a karakterek kapcsolatát illetően. Nem egyértelmű, hogy felesége tényleg szereti-e, mikor azt mondja, ahogy az sem, hogy testvére önzetlenségéből, vagy csupán anyagi haszonszerzés céljából tart ki mellette.

A kivitelezés formája

Scorsese azon kevés rendezők egyike, aki ugyan a műfaj határain belül mozog, szerzői kézjegye azonban egyéni hangvételt kölcsönöz alkotásainak. A tisztán műfaji filmeket készítő, és a végtelenségig független szerzői filmek közt képez egyfajta átmenetet, mely egyaránt táplálkozik a klasszikus Hollywoodi stílusjegyekből és az európai modernizmus jellegzetességeiből. Ez legfőképp korai filmjeire jellemző (*Taxisofőr, Aljas ucák, Dühöngő bika*), melyekben a markáns műfaji stílusjegyek kiiktatásával, az elbeszélésre jellemző szabályok újraírásával egyfajta realista közeg megteremtésére törekedett.⁹ A *Dühöngő bika* nem pusztán a történetet emeli egy évtizedekkel korábbi közegbe, de annak megvalósítását is, amit csak a ringben történtek dinamikus kamerakezelésével és örült tempójú vágásaival tör meg néha. Ezzel szemben a *Rocky* '80-as évektől átítatott részei hemzsegnek a korra jellemző technikai újítások adta jellegzetességektől. Az első két részhez képest jócskán megnő a zenei betétek száma (a negyedik rész nem elhanyagolható része épül ezekre a videoklipszerű montázsszekvenciákra), a film végi „leszámolás” idejének hossza. A *Dühöngő bika* ringen kívül alkalmazott érzékletes közeli-jével ellentétben a *Rocky*-filmek kevésbé „másznak” bele szereplői lelkébe. A *Rocky*-filmek színvilága harsány és eklektikus, miközben Scorsese filmjében már csak a fekete-fehér képek miatt is inkább a fény-árnyék kontrasztok uralkodnak. Filmjének operatőre a lélek mélyebb bugyrait pásztázza.¹⁰

Egy ember tragédiája – egy nemzet sikere

Tanulmányom egyik alapjaként a két karakter személyiségbeli különbségeinek vizsgálatát tettem meg, hiszen ezen a ponton válik igazán érzékletessé a két különböző szellemiségű alkotás a kor ideológiájához fűződő viszonya. Rocky karaktere, sikeréhsége, feltörekvése, ahogy egy véletlen szerencse folytán

⁹ PÁPAI Zsolt, Bolond Pierrot Hollywoodba megy, *Filmvilág*, 2004 május.

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8263

¹⁰ SZARVAS Szilárd, Scorsese bikájának belső harcai, *Apertúra*, 2006/tavaszi.

<http://uj.apertura.hu/2006/tavasz/szarvas-scorsese-bikajanak-belso-harcai/>

a semmiből válik egy csapásra sztárrá, befogadottá, közkedveltté, az elért sportsikerek ellenére is, La Motta életútjának szöges ellentéte. Repräsentálja a Reagan-éra klasszikus családképét, igazolja a tézist, miszerint Amerika a lehetőségek országa, hogy együtt bármire képes a nemzet lakossága, a minket körülvevők szeretete még a szakmai kudarcokat is sikerré kovácsolja. Karakterének érzékenysége, bárgyú együgyűsége, mégis örökkön szerethetősége a filmszéria minden egyes pillanatában megdönthetetlen. Minden apró, szerettei ellen intézett kirohanása ellenére sincs olyan pont, ahol megkérdőjeleződne erkölcsi stabilitása, lelki tisztasága.

Ezekben a személyiségét tükröző motívumokban mutat a leginkább éles ellentétet a *Dühöngő bika* szertelen, énközpontú, a sikerért mindent és mindenkit feláldozni képes antihőseivel. Rocky azzal, hogy a klasszikus ideál archetípusa egy nemzet hozzá hasonló sorsú embertársainak megfelelője lesz. Együtt indulunk vele útnak, közösen élünk lehetőségeivel, együtt tapasztaljuk meg vele a család és a szeretet fontosságát, illetve azt, hogy ez milyen mértékben hat ki sportsikereire. Egyfajta oda-visszacsatolás ez, ahol a magánélet megbecsülése és a szakmai elhivatottság egymást kölcsönösen segítve juttatják sikerhez az arra érdemeseket. La Motta ezzel szemben képes bármit feláldozni a cél érdekében, mely bármilyen eszközt szentesíthet, ez azonban – noha a világbajnoki öv elnyerésével rövidtávon igazolódni látszik hozzáállása – hosszútávon kudarcra ítélt próbálkozás.

Minden cselekedete ellenére sem gonosz, csupán egy meggyötört, teljesítménykényszeres törtető, ha nem is rengeteg, de számos pozitív tulajdonsággal felvértezve. A néző mindezek ellenére azonban elidegenedve nézi ennek a lehetetlen alaknak a szenvedését, szembeül életének árnyoldalával, levonva a két film összevetése utáni egyértelmű következtetést: Csakis együtt, összefogva, a hagyományos, konzervatív értékeket szem előtt tartva sikerülhet. La Motta karaktere egy szempillantás alatt válik a régmúlt hibák, traumák szimbólumává, amivel hozzá hasonlóan szembeülni kell a szebb jövő elérésének érdekében.

Összegzés

Talán nem meglepő, hogy a két (három) merőben eltérő álláspontot képviselő alkotás közül a *Rocky*-széria könyvelhette el a nagyobb anyagi, míg Scorsese *Dühöngő bikája* a kritikai sikert. A *Rocky* első részével ellentétben a folytatásokban az eredetiséget közérthető formára cserélték. A harmadik és a negyedik rész készítői a kor uralkodó trendjeire reflektálva készítettek egy még mindig nézhető és szórakoztató, de az első rész szellemiségét szinte teljes mértékben elvető műfajfilmet, mely tökéletes reprezentánsa az akkori ideológiának

és társadalmi hangulatnak.¹¹ Ezzel szemben Scorsese a modernizmust egyfajta nosztalgikus többlettel felruházva egy olyan személyes, lélektanilag alapos, kevésbé álomszerű karakterdrámát rendezett, mely talán nehezen talált utat a kor múltat elfeledni igyekvő nézőjéhez, mégis időt állóbb, hiszen nem egy '80-as évekre jellemző, hanem egy örökidejű karaktertípust tett meg központi szereplőjének. Az esendő, az élettel szemben örökösen vesztesre álló embert.




¹¹ A Reagan-éra politikai és társadalmi hangulatának rövid áttekintéséhez lásd: RUDOLF Dániel, *Vissza a múltba – Marty Mcfly és Ronald Reagan (I)*, *Filmkultúra*, 2016. <http://www.filmkultura.hu/?q=cikkek/vissza-a-jovobe-rudolf-daniel>



PLATOON

HEMDALE FILM CORPORATION
An ARNOLD KOPELSON Production An OLIVER STONE Film
"PLATOON" TOM BERENGER WILLEM DAFOE CHARLIE SHEEN
Music By GEORGES DELERUE Co-Producer A. KITMAN HO
Executive Producers JOHN DALY and DEREK GIBSON
Produced by ARNOLD KOPELSON Written and Directed by OLIVER STONE

An **ORION** PICTURES Release ©1986 Hemdale Film Corporation. All rights reserved.

 **DOOLBY STEREO**

Horányi Péter

A vietnámi háború emlékezete

A háborút kritizáló filmek a reagen-érában

A nyolcvanas évek hollywoodi háborús filmjeinek egyik politikailag tudatos típusával foglalkozik az alábbi elemzés. A hetvenes évek politikai válságának következtében a nyolcvanas évek Reagan-érájában nem kizárólag az amerikai nemzet öntudatának homogenitása bomlott meg, de a hollywoodi filmgyártásban is egymásnak feszülő ideológiai nézőpontok jelentek meg. Habár a korszak háborús filmjei számos tekintetben különböztek egymástól, valamennyien a közelmúlt amerikai traumáinak feldolgozását, megértését célozták. Reagan elnök politikai értékrendjének hatására számos konzervatív hangvételi mozi született, ám megjelentek alternatív, a múlt eseményeit és annak korabeli értelmezését kritikusan szemlélő alkotások is.

A következő elemzés célja, hogy Oliver Stone *Szakasz* (Platoon, 1986) és Stanley Kubrick *Acéllövédék* (Full Metal Jacket, 1987) című filmjein keresztül közelebbi képet kaphassunk a nyolcvanas évek rendszerkritikus amerikai filmjeiről, amelyek megkérdőjelezték a Reagan-kormány által propagált konzervatív értékrendet. Az elemzés során egyúttal a revizionista háborús filmek újszerű stílusjegyeit is bemutatom.

A hetvenes évek létállapota

Az USA a hatvanas évek elejétől egyre inkább belesodródott Vietnam nemzetközivé duzzadó polgárháborújába a kommunizmus elleni harc nevében. A csúcstechnikát bevető amerikai hadsereg azonban nem bírta a hazai terepet jól ismerő észak-vietnamiakkal, illetve a dél-vietnami kommunista gerillákkal, a vietkongokkal. A háborúellenes tüntetések eldurvulásával, a gazdasági válság begyűrűzésével, az értelmetlen mészárlást beszüntetendő 1973-ban fegyverszünetre, majd 1975-ben a vereség kvázi elismerését jelentő kivonulásra került sor.

A vietnámi háború, illetve a hetvenes évek politikai krízisei, mint a Watergate-botrány és Nixon lemondása, az amerikai társadalom súlyos traumái voltak. A hatvanas évek diáklázadásai és radikális ellenkultúrái az új évtizedre véget értek, az egykori optimizmus helyett bizonytalanságot idézve elő azt illetően, hogy a világ az egyszerű polgár számára alakítható lenne.

A kiábrándult létállapot a filmművészetben is tetten érhető. Egyfelől megjelenik a filmes posztmodern egyetemességellenes, kételkedő világszemléletében,¹ másrészt a hollywoodi reneszánsz és a késő hetvenes, kora nyolcvanas évek úgynevezett *alternatív* vagy *revizionista* műfajfilmjeinek nem-konvencionális elbeszélésmódjában és hősábrázolásában is. A revizionista műfajfilmek hősei kallódóak, nem célmotiváltak, gyakran kudarcot vallanak sorsuk kihívásaival szemben, sőt morális áthágásokat követnek el, s így a klasszikus hősmítosz antitéziseivé, antihősökké lesznek. A hős morális megingásának ábrázolása számos műfajban kezd el élni, a háborús filmekkel kapcsolatban felmerülő humanista aggályok vitáiban különösen jó táptalajt nyerve, ahogy az elemzett filmekben keresztül is látni fogjuk.

A hollywoodi film világlátásának izgalmas változása valójában rendkívül összetett jelenség. Az általánosan elfogadott vélekedés szerint a hollywoodi film legalább a hatvanas évektől kezdve szoros kapcsolatban állt az aktuálpolitikai megmozdulásokkal és problémákkal. Egy adott társadalmi kérdés tehát a kortárs film tükrében is megjelenik, akár csak indirekt módon. Douglas Kellner interpretációja szerint: míg a hatvanas évek filmtermése alapvetően a baloldali politikára volt érzékeny, a hetvenes évekre számottevővé váltak a jobboldali értékítéletű filmek. Mindez rámutat arra, hogy Hollywoodnak a hetvenes évekre, az amerikai társadalomhoz hasonlóan, megoszlott a véleménye a politikai kérdésekről.² Az amerikai film eszmei heterogenitása tehát maga is a klasszikus értékstruktúra megrendülését bizonyítja.

A Reagan-éra háborús filmjei

A Reagan-korszak (1981-1989) beköszönte az USA-ban az újkonzervativizmus térhódításával járt együtt. Joseph Sartelle értelmezése szerint a Reagan-éra legnépszerűbb filmjei leginkább olyan ideológiai fantáziaképeket tartalmaztak, amelyek azt tükrözték, az amerikai nemzet miképp tekintett saját közelmúltbeli történelmi eseményeire, traumáira és azok következményeire.³ Ez a tendencia számos műfajban látszik, néhol diszkrét szimbolikába bújtatva, máskor viszont konkrétan. A Reagan-érában felértékelődött hagyományos identitásformák a film médiumán keresztül saját értékeiket kívánták viszontlátni, ilyen az amerikai nemzettudat, a kommunizmus kozmikus antagonizmusa, a világrendőrség-szerepkör és a győzelmi mámor.

A Reagan-i kultúrpolitika igyekezete kiterjedt arra, hogy az előző évtizedek társadalmi traumáit egyfajta szellemi győzelemként, ideológiai kötelességtételként értelmezze, tehát adott esetben saját perspektíváján keresztül

¹ Kristin THOMPSON – David BORDWELL, *A film története*, Palatinus, 2007, 537-539.

² Douglas KELLNER, *Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan = Film, Politics and Ideology*, 1991, 1.

³ Joseph SARTELLE, *Álmok és rémálmok a hollywoodi sikerfilmekben = Oxford Filmenciklopédia*, Szerk., Geoffrey NOWELL-SMITH, Glória Kiadó, Budapest, 1998, 536.

új értelmezést teremtett a múlt bizonyos eseményei számára.⁴ Midőn a uralkodó kurzusnak igénye volt a Vietnamban elszenvedett vereség újraértelmezésére, népszerűvé vált az úgynevezett „*Vissza Vietnamba*” ciklus, amelynek filmjei megegyező formulát követtek: vietnami veteránok visszatérnek Vietnamba, hogy kiszabadítsák a kommunisták fogságába esett amerikaiakat.⁵ Az újkonzervativista politika a kommunizmust egyfajta „kozmosz gonoszként” jelenítette meg a műfajfilmen keresztül. Jellegzetes példaként Douglas Kellner a *Rambo II.*-t (1985) említi, ahol a mások (vagyis a szovjetek és vietnamiak) a megtestesült gonoszként, emberséget nélkülöző agresszorként, míg a hősök tisztán az emberi erények képviselőiként vannak feltüntetve.⁶

A *Rambo II.*-ben a vietnami háború újraértelmezésének igénye felettebb hangsúlyos: Amikor a munkatáborban raboskodó Rambo azt a küldetést kapja, hogy szabadítsa ki a Vietnamban raboskodó társait, azzal a mottóval bocsájtják útjára, hogy „*ez alkalommal rajtad múlik (hogy mi fogunk-e nyerni)*”. Mit is mond, ha nem azt, hogy a vietnami háború kudarcával nem megbékélni kell, hanem győzelemmé átkovácsolni.

Mindazonáltal a „*Vissza Vietnamba*” filmek karakterábrázolásának egyedi motívuma, hogy a film egy pontján a hős kénytelen kemény fizikai és pszichológiai megpróbáltatásokat kiállni. Joseph Sartelle szerint a fehér férfi gyötrelmein keresztül az a társadalmi igény artikulálódik, miszerint az amerikaiak saját magukra is a közelmúlt katasztrófáinak áldozataként szerettek volna tekinteni.⁷

A „*Vissza Vietnamba*” ciklus filmjei a tradicionális műfajfilmek kategóriáiba tartoznak. Ezzel ellentétben a korszakban megjelenő, úgynevezett alternatív háborús filmek szögesen eltérő motívumokkal bírnak, úgymint: antihősök, identitásproblémák vagy az USA szerepkörének megkérdőjelezése. Amíg a tradicionális háborús filmekben a cselekmény szereplői élesen elkülönülnek jókra és rosszakra, a nézőben nem keltve elbizonytalanodást, addig a revizionista háborúsfilmekben erkölcsi konfliktusok és próbatételek kihívásai közt a hősök gyakran agresszorokká, lelketlen gyilkosokká válnak, akik bizonytalanok saját maguk és a küldetésük helyességében. Sikertörténet helyett a bukás és a bemocskolódás tematikája foglalkoztatja ezeket az alkotásokat.

A következőkben két film, a *Szakasz* és az *Acéllövédék* elemzésével a revizionista vonásokat, a reagan-i ideológia kritikájának módszereit mutatom be.

⁴ Fredric JAMESON, *Nosztalgia a jelenért*, Ford., ERDEI Pálma, = Uő. *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Józsefvárosi Műhely Kiadó, Bp., 1997, 287-288.

⁵ KELLNER, *I.m.*, 3.

⁶ SARTELLE, *I.m.*, 5.

⁷ *I.m.*, 542.

A Szakasz mint revizionista háborúsfilm

Oliver Stone *Szakasz*ában egy Chris Taylor nevű közlegény kalandján keresztül követjük egy szakasz útját a vietnámi dzsungelben. A rendező egy olyan protagonistát állít az események középpontjába, aki hazafiságból, önkéntesen vállalta, hogy harcolni akar Vietnamban, azonban a viszontagságok és erkölcsi botlások, sőt bűnök terhe alatt lassan kiölködik belőle a nemzettudat, s a film végére megtört, ideáit vesztett emberként tér haza. A *Szakasz* tulajdonképpen a klasszikus hollywoodi hősfigura kudarcát mutatja meg, a reagoni eszmék gyakorlatban való bukását. Taylor jellemrajza azért hozható fel különleges példának a revizionista műfajfilmek kedvelt ábrázolásmódjaira, mert nem egyszerűen a kiábrándult hőstípust jeleníti meg, hanem egy konvencionális hőst visz át a dezorientálódáson a történések során. Taylor közlegény szomorú bukástörténete a klasszikus hollywoodi hős pátoszának dekonstrukciója, mégpedig azért, mert a közlegény meg akarja oldani a számára kitűzött konfliktust, küzdeni és győzedelmeskedni akar a hazájáért (ahogy minden tisztességes klasszikus hős tenné), azonban törekvéseinek hiábavalósága ráébreszti saját küldetésének kilátástalanságára.

Ám többet is akar mutatni Stone ebben a filmben, mint a távoli háború traumatikus csatározásainak értelmetlensége. A szakasz két őrmestere, Elias és Barnes között komoly ideológiai ellentétek vannak, amitől a szakasz két táborra oszlik. Ha durva szimbólumokat akarunk itt látni, azt mondhatjuk: mindezzel a film a megosztott amerikai társadalommal épít párhuzamot, amelyben Barnes a konzervatív, ha úgy tetszik majdani reagoni ideológiákat valló vezető, Elias pedig a liberális, erkölcsileg tiszta vezető. Taylor közlegény, aki nem tud dönteni a két oldal között, reprezentálja a két tábor között feszülő ellentétet. Végül az elkeseredettség olyan tettekre készíti, amelyeket elvi szinten sem vinne véghez. A falu elfoglalásakor – ami a film csúcspontja, itt bontakozik ki leginkább a szakasz két pólusa közti ellentét – már egyértelműen bűnöket követ el. Miután a dzsungelben rajtuk ütnek a vietnamiak, Taylor megöli Barnes-t, hogy bosszút álljon, amiért az őrmester elárulta és otthagya a másik szakaszvezetőt, Eliast. Taylor nemes eszmékért ment Vietnamba harcolni, ám valójából a kegyetlen megtorlás jut neki osztályrészül.

Oliver Stone a közlegény kallódásának és antihőssé válásának ábrázolásával egyszerre több helyen próbál sebet ejteni Reagan fantáziaképein. Egyrészt az ideológia életidegenségére utal, amikor azt mondja, hogy a háborúban nem nemzeti elköteleződés, hanem csupán túlélési ösztön motiválja a harcoló feleket. Másrészt az ideológia káros és önveszélyes mivoltát érzékelteti, hiszen a kallódó ember zavaros nézeteinek kudarcra nyomán saját környezetét kezdi el pusztítani. Az olyan gyakran elhangzó mondatokkal pedig, hogy „*It's all politics, man!*” – amivel a kezdetben naiv Taylort vegzálják társai, azt érezteti, hogy a Reagan-kormányzat hazudik, Stone arra utal,

hogy Vietnam valami „kozmosz elégtétel” a kommunizmussal szemben – valójában csak üres politikai szándékok álltak a háború mögött.

A filmben Taylor-közlegény leveleket ír, ennek felolvasása az őt érő események narrációja, mellyel azt éri el a film, hogy közelebb hozza a történeteket és az emberi oldalát mutatja meg a háborúnak, de párhuzamosan egy dokumentumszerű tényjelletet is teremt. Az olyan átkötő jelenetekben, amikor a szakaszt látjuk haladni egyik pontról a másikra, vagy éppen pihenni valahol, kapcsolódik be a közlegény elbeszélése. Jellemzően az alsóbb osztályok kiemmelkedéséről és fölládozhatóságáról szól a kritikus hangvételi értekezés. Taylor levelei tulajdonképpen Oliver Stone gondolatait hangosítják ki, ilyen tekintetben tehát kifejezetten személyes szerzői állásfoglalásként is nézhető a *Szakasz*. A rendező nem törekszik arra, hogy mindkét tábor álláspontja iránt megpróbáljon empátiát kelteni, a cél egyértelműen az ő nézőpontjának legitimálása.

Oliver Stone életművében kulcsdarab ez a film, de karrierjében egyébként is kiemelkedő szerepet játszik a vitatott, gyakran félreértelmezett politikai részletek feltárása. Játékfilmjei közül leginkább a *Született július 4-én* (1989) és a *JFK* (1991), dokumentumfilm-sorozat műfajban pedig az *Amerika elhallgatott történelme* (2012-2013) foglalkozik az amerikai múlt kényes témáival, de az Edward Snowdenről készített játékfilmjével (*Snowden*, 2016) például a CIA-ról csinált politikai thrillert. A rendező tágabb életművének vizsgálata megmutatja, hogy a *Szakasz* nemcsak egyszeri lázadás a reagan ideológia ellen, hanem Stone következetes „leleplező missziójának” egy művelete. (Valamint egy személyes visszaemlékezés, ugyanis a rendező maga is harcolt a háborúban.)

Az Acéllövédék mint revizionista háborúsfilm

Az *Acéllövédék* kortársa a *Szakasz*nak, és ugyancsak az amerikai agresszió témájával foglalkozik, azonban a hasonló revizionista hangvétel mellett komoly különbségeket is felmutat. A film fő motívuma az identitás és az individuális gondolkodás megszűnése, ez a film mindkét részében, a kiképzés- és a frontjelenetekben is központi jelentőségű marad. Az identitás megsemmisítésének látjuk fizikális és pszichés eszközeit, amelyeket az amerikai kiképező tisztek módszeresen alkalmaznak az újoncokkal szemben. A hajukat levágják, egyenruhát kapnak, és trágár beceneveket aggatnak rájuk, lelki furdalás nélküli gyilkosokat képeznek ki belőlük. Azt a világgépet kapják, hogy a tengerészgyalogság egy olyan kollektív halmaz, amely nem felsegíti, hanem kilöki magából az alkalmatlan gyengéket. Ez a cselekményben a szerencsétlen, labilis elmeállapotú „Pile” közlegényen lesz demonstrálva, akinek kiszolgáltatottsága örült, önpusztító ámokfutásba torkollik.

Kubrick nem politizál olyan nyílt és személyes hangon, mint Oliver Stone. Eltekintve egy pillanatra a nyolcvanas évek kontextusától, tulajdonképpen bármikor elkészülhetett volna ez a film, hiszen a tengerészgyalogságról joggal feltételezhetjük, hogy ténylegesen ilyen kegyetlen módszereket használ. Kubrick tehát nem feltétlenül politikai felháborodástól vezérelve készíthette el ezeket a jeleneteket, hanem pusztán ábrázolási szándékból is. Azonban a film második részének viszonylatában, ahol az ideológiaellenes hangvétel már határozottan jelen van, joggal tekinthetünk az egész filmre politikakritikusként. Ennek fényében az, ahogyan az *Acéllövédék* a tengerészgyalogság kiképzésének ábrázolására vállalkozik, már önmagában véve politikai indítékra utal.

E gondolat mentén haladva könnyen találunk olyan motívumokat, amelyek a Reagan-ideológiát kérdőjelezik meg. A tengerészgyalogosok identitás nélkülsége reflektálás a reagan-i nemzet-fogalomra, amely szerint az amerikai nemzet leképezhető egyetlen univerzális halmazként. A kiképzőtiszt jobbos, konzervatív ideológiával fűtött szlogenjei és káromkodásai abszurdak, és ezen abszurditás révén válik a szituáció a kritika kifejezőjévé. A saját magát elpusztító, önvészélyes rendszerre mutat rá a film, amikor a kiképző azzal büszkélkedik, hogy Kennedy gyilkosa náluk tanult meg löni. Ezek a motívumok mind azt az üzenetét erősítik a filmnek, hogy az amerikai tengerészgyalogság olyan mentálisan zaklatott embereket képez ki, akik hosszú távon veszélyeztetik magát a rendszert.

De a filmben nem csak a cselekmény, más elemek is a reagan-i mentalitásra utalnak. A kiképzők egyenruhája és a kalap a cowboy öltözködésre emlékeztet. A szakaszvezető harcias bemutatkozásakor Joker pórul is jár az egyébként teljesen jogos „*Te vagy az, John Wayne?*” kérdésével. A klasszikus amerikai westernfilm emblemikus hőse, John Wayne karakterrajzának agresszorként való ábrázolása a westerni heroizmus, a klasszikus amerikai értékrend szellemes fricskája. Reagan – aki maga is filmszínészként vált ismertté, mielőtt politikai pályára lépett – jó barátságban John Wayne-nel a rendszer pedig éltetője volt a cowboy-mítoszvilágnak.

A film második részében Jokert, az egyik közlegényt követjük, aki újságíróként a fronton tevékenykedik, mint háborús tudósító. A filmet sok kritika érte, hogy a második rész, amelyben a tengerészgyalogság bevetését látjuk, egyáltalán nem kapcsolódik az első részhez, mintha két rövidebb film lenne összekapcsolva, de véleményem szerint a frontjelenetek célja az, hogy feltárják, a kiképzés milyen borzalmas utóhatásokat gyakorol az emberre. Joker békeidőben arra panaszkodik, hogy nem látott elég akciót („*egy nap vér nélkül olyan, mint egy nap napsütés nélkül*”), és arra vágyik, hogy egzotikus embereket ölhessen meg. Közben ugyanakkor a helyi kultúrával is lenne kedve megismerkedni. Joker a két oldal között vergődik, ezért nem határozott antihős kezdetben, hanem a *Szakasz* Taylor-közlegényét idéző zavar honol a fejében. Egyenruhájára békeszimbólumot tűz, sisakján viszont „*born to kill*”

felirat díszleg, s mindezekkel „*az emberi természet kettőségére akar utalni*”. Joker a film végén morális próbatétel elé kerül, ahol az erkölcsi rosszat választja (lelő egy fegyvertelen haldokló mesterlövészlányt) itt tehát még a *Szakasz*nál is direkter van kiélezve az antihőssé alakulás motívuma. Mindazonáltal itt sincsen megnyugtató, elvarrt befejezést, amelyet egy konvencionális műfajfilmtől kapnánk.

Noha (anti)hőseink mindkét film végén hazatérnek, egyáltalán nincs boldog befejezés. A karakterek nem jól körülhatárolható motivációból, hanem ösztönből cselekszenek, nem problémát megoldani, hanem túlélni akarnak, ezért a film végén a győzelmi mámor is elmarad, egyszerűen csak túléltek még egy napot. Hiányzik a klasszikus műfajfilmekről megszokott lezártág érzése, a két sztori végén a főszereplők fejében csak saját maguk elveszettsége tudatosul.

Antihősök és antimítoszok

Amikor Joker az *Acéllövédék*ben azt mondja, hogy a „*gyilkosnak született*” feliratú sisak és a békejel az egyenruháján az emberi kettősségre utal, a re-vizionista műfajfilmek jellegzetes hőstematikáját fedi le remekül. A személyes identitás válsága, a történelmi traumák valóság-hű feldolgozása, a közelmúlt pozitív, heroikus emlékezetének megkérdőjelezése áll a két film középpontjában.

Láthatjuk, hogy a vizsgált alkotások karakterábrázolásában és elbeszélésmódjában is kirajzolódnak nemcsak a hetvenes éveket követő általános kiábrándulás érzései, hanem egy ellenreakció is a nyolcvanas évek reagani konzervatív fordulatára. Mindkettő határozottan elveti és megkérdőjelezi a korszak olyan értékként propagált ideológiáit, mint a nemzeti fensőbbség-tudat, a győzelmi mámor vagy az antikommunizmus, és filmes tekintetben is szembemennek a korszak „*Vissza Vietnamba*” típusú alkotásaival.

A *Szakasz*ban azt láthatjuk, ahogyan a céltudatos hős dezorientálódik. Az *Acéllövédék*ben már semmiféle, a *Szakaszt* idéző kezdeti motiváció és győzelmi szándék sem érhető tetten, ezzel a céltalanná vált antihős legszélsőségesebb verziója jön létre. Joker jellemének megtörése már a kiképzés alatt megtörtént.

A nyolcvanas évek filmjei egy olyan kort követve érkeztek, amikor az amerikai nép emlékezetében a múlt történései először váltak a nemzet megdicsőülése helyett elszenvedett traumává. A feltétlen optimizmus elvesztésére a hatalmi elit a történelem újraírásának szándékával reagált: a vietnami háborút az amerikai nemzetnek a kommunizmussal szembeni kollektív megpróbáltatásaként kezdték beállítani, és ezt akarták viszontlátni filmtermésben is. A konvencionális műfajfilmek be is váltották ezt a reményt.

A fentiekben bemutattam, hogy a *Szakasz* és az *Acéllövédék* revizionizmusa abban rejlik, hogy a „*Vissza Vietnamba*” filmek hamis világlátására reflektál, amelyben nincsenek morális dilemmák. Azokkal ellentétben kegyetlen amerikai vérengzést ábrázolnak, megkérdőjelezzik a háború „*jók a rosszak ellen*” motívumát, önmaguk identitásával viaskodó, a film végére antihőssé váló karaktereket állítanak a középpontba, valamint arról értekeznek, hogy az ideológia nem csak hamis, de veszélyes is lehet. Hollywoodi mese helyett sokkal inkább a kallódás zavaros és konklúzió nélküli létállapota fejeződik ki ezekben a történetekben, melyeknek főszereplői nem hősök, hanem gyilkosok. A *Szakasz* direkt módon, tényszerű hatásokkal dolgozva, míg az *Acéllövédék* inkább képekben, abszurd szituációkon keresztül tükrözi a korszak politikai ellenzékének érzéseit.



**IN VIETNAM
THE WIND
DOESN'T BLOW
IT SUCKS**



**Stanley Kubrick's
FULL
METAL
JACKET**

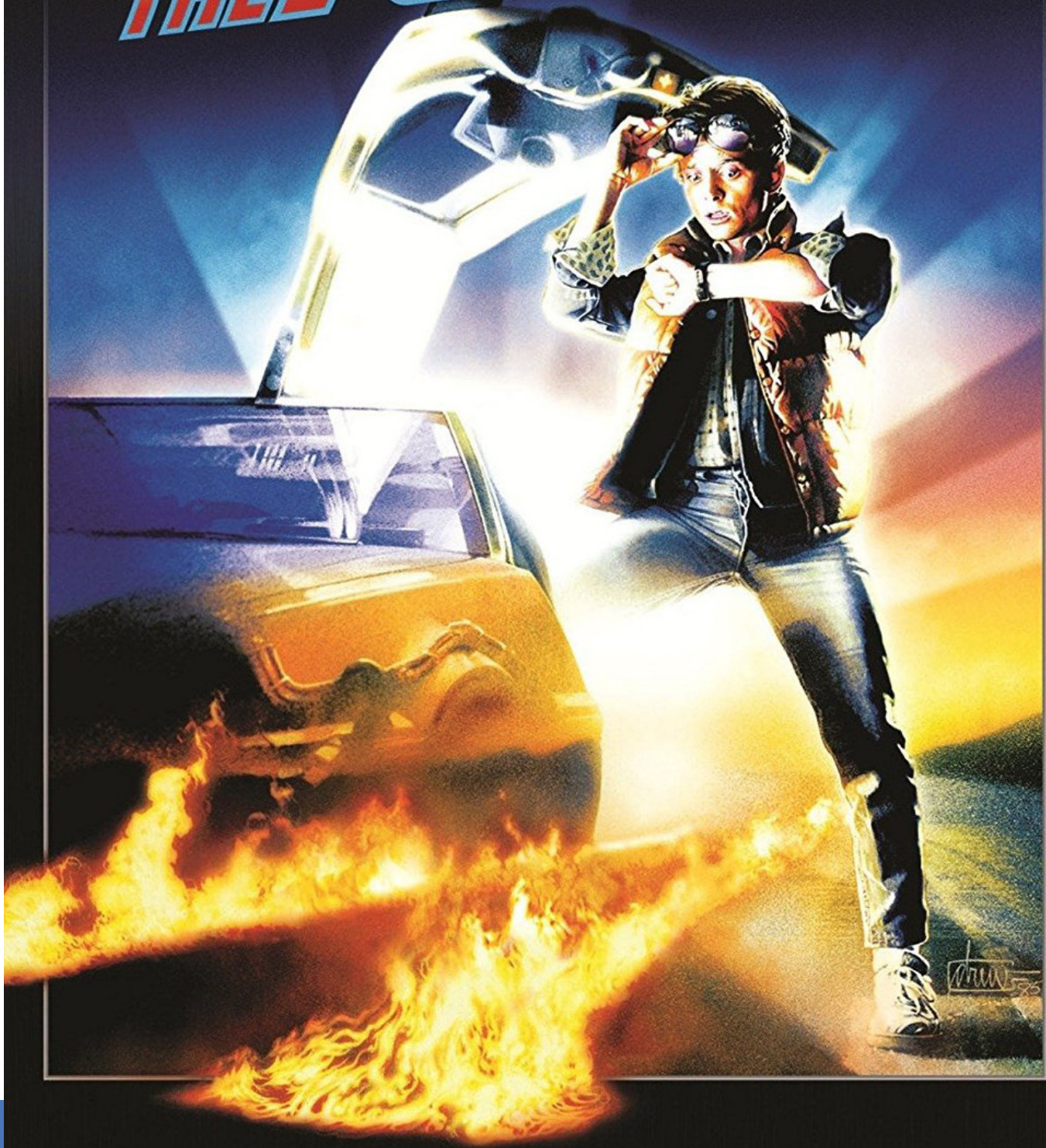
WARNER BROS PRESENTS STANLEY KUBRICK'S FULL METAL JACKET
STARRING
MATTHEW MODINE ADAM BALDWIN VINCENT D'ONOFRIO LEE ERMEY DORIAN HAREWOOD ARLISS HOWARD
KEVYN MAJOR HOWARD ED O'ROSS SCREENPLAY BY STANLEY KUBRICK MICHAEL HERR GUSTAV HASFORD
BASED ON THE NOVEL THE SHORT-TIMERS BY GUSTAV HASFORD CO PRODUCER PHILIP HOBBS EXECUTIVE PRODUCER JAN HARLAN PRODUCED AND DIRECTED BY STANLEY KUBRICK

WARNER BROS  A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
© 1987 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved.

STEVEN SPIELBERG PRESENTS

BACK TO THE FUTURE

A ROBERT ZEMECKIS FILM



Rudolf Dániel

Vissza a múltba...

A '80-as évek kultfilm trilógiája mint a Reagen-éra nosztalgikus rekonstrukciós kísérlete

Az 1980-as évekre az Egyesült Államokban véglegesen visszatért és megerősödött a kapitalizmus klasszikus amerikai rendszere és a hazafias republikánus ideológia szellemiségében eltűntek a '60-as és '70-es évek forradalmi légkörének, majd általános kiábrándultságának jellemzői. Ronald Reagan kormányzása idején a Szovjetunió peresztrojka-politikája és a viszonylagos stabilitás kedveztek a klasszikus amerikai értékek megerősödésének és a neokonzervatív gazdaságpolitika (a kormányzat fokozatosan engedte el az üzleti élet kezét és vetett véget a '60-as évek szociális reformjainak) felvirágzásának.¹

Ugyanez a folyamat párhuzamosan játszódott le Hollywoodban és az amerikai filmgyártásban (továbbá a modernizmus végével globális szinten az egész világ filmművészetében). A '60-as években sokak által már halottnak hitt hollywoodi rendszer a következő évtized derekára sikeresen feltámadt hamvaiból és eddig sohasem látott magasságokba tört. A '80-as évek elejére véglegesen megszilárdult Új Hollywood egyeduralma, a '70-es évek kísérletező, revizionista „hollywoodi reneszánsza” után visszatért a szórakoztatás mindenhatóságába vetett hit és a klasszikus műfaji filmezés az új generációhoz igazított, felturbózott és polemizált, több zsánert egymásba játszó (gyakran érdekes műfaji polémiákhoz vezető) változata. Ezek a filmek a klasszikus műfajokat és narratív, stiláris hagyományt folytatták, hozzáigazítva őket egy új nemzedék igényeihez.^{2 3}

Több elemző is ok-okozatiságot vélt felfedezni a korszak politikai légköre és a klasszikus elbeszélői szerkezet, illetve műfajiság restaurációja között. Robin Wood szerint a '70-es évek „töredezett” hollywoodi filmstílusa egyenes következménye a politikai felfordulásnak, majd a Watergate-ügy és a vietnami háború lezárásával meginduló folyamatok együtt születnek Új Hollywooddal, mely a '80-as évekre mind politikailag, mind filmstílusban egy minden tekintetben konzervatív légkörhöz vezet.⁴

¹ Kristin THOMPSON – David BORDWELL, *A film története*, ford., Módos Magdolna, Palatinus Kiadó, Budapest, 2007, 715.

² Geoff KING, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, London, New York, I.B. Tauris, 2002.

³ Az ún. „klasszikus stílus” mibenlétéhez lásd elsősorban David BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, ford., Pócsik Andrea, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996, 169-216.

⁴ Robin WOOD, *Hollywood from Vietnam to Regan and Beyond*, Columbia University Press, New York, 2003, 41-62, 147.

Spielberg generációjának térnyerésével a globális szórakoztatás új méreteket öltött, az olyan filmek mint a *Csillagok háborúja* és folytatásai vagy az *E.T.* sohasem látott rekordokat döntöttek a jegypénztáraknál. (Mindezt rendkívül jól illusztrálja, hogy Ronald Reagan gigantikus háborús stratégiáját a hollywoodi sikerfilm után „Csillagháborús tervnek” keresztelte el a sajtó.) Az új generáció rendezői viszonylag szabadon alkothattak, mivel a stúdiók tudták, hogy megbízható sikergyárosok, akiknek „szerzői közönségfilmjei” minden esetben nagy felhajtást és milliós összegeket hoznak számukra.⁵

Tematikailag ezek a filmek gyakran elrugaszkodtak a '70-es évek kortárs, gyakran társadalomkritikával felvértezett közegétől, és inkább a múltba (*Indiana Jones*-sorozat) vagy fantasztikus világokba (*Csillagok háborúja*, *Conan a barbár*, stb.) kirándultak. Robin Wood odáig merészkedett, hogy szándékos infantilizálással, a nézőket gyermekké való visszapozicionálásával vádolta ezeket a filmeket, hozzátéve, hogy ez voltaképpen a Reagan-korszak nézőinek óhaja, akik előszeretettel menekülnek a filmvászon „tisza fantáziát” nyújtó világába a hidegháború elől.⁶

A stúdiók új stratégiát követtek, a '70-es évek végétől megkezdődött a kevesebb, de nagyobb költségvetésű és jobban beharangozott filmek kora, a „blockbusterek”, az eseményszámba menő mozik ideje.⁷ Emellett az új idők szellemisége megmutatkozott például a termékelhelyezés filmekben való megjelenésében is (ebben a vonatkozásban az *E.T.*-t szokták úttörő példaként emlegetni), az új, a fiatalok számára minden eddiginél fontosabbá váló médiumok (kábeltévé, videoklipek, számítógépes játékok) pedig új utakat törtek a filmesek előtt. Egy film már nem csupán önmagában álló művészeti alkotás, hanem globális ipari áru lett.⁸

Egy sikeres műből azonnal megjelent a videojáték és könyvváltozat, betétdalát egy ismert popzenész adta elő, melyet aztán lemezen és videoklipben egyaránt megjelentettek (mivel a nagy hollywoodi stúdiók ekkortájt már jórészt globális médiakonzernnek kezében voltak, melyek lemezcégeket is birtokoltak, ezt akár „árukapcsolásnak” is tekinthetjük). A kölcsönhatás mindkét irányba működött. Az újfajta médiumok és formák hamar megjelentek a játékfilmekben is, az olyan vállaltan videoklip esztétikát követő alkotásokban mint például a *Hegylakó* (alkotója Russell Mulcahy, a korszak egyik legnépszerűbb kliprendezője), a látványos zenés betétek sorozatára épülő „legkisebb királylány” sztori, a *Flashdance* (Adrian Lyne) vagy az „MTV filmként” beharangozott *Top Gun* (Tony Scott).⁹

Talán ennek is köszönhető, hogy a korszak számos alkotása mindmáig kultstátusznak örvend több generáció körében. De tény az is, hogy a '80-as évek derekán még tartott egyfajta olyan kreatív hullám és élénk alkotókedv,

⁵ Lásd KING, *i.m.*

⁶ WOOD, *i.m.*, 145-167.

⁷ THOMPSON – BORDWELL, *i.m.*, 719-720.

⁸ *I.m.*, 716-725.

⁹ *Uo.*,

mely ezeket a filmeket az átlag fölé emelte, és valóban minőségi szórakoztatást nyújtott a zenecsatorna és egyéb kábeltévék képernyőin nevelkedő fiatalok számára.

Robert Zemeckis 1985-ös családi sci-fi kaland vígjátéka (a műfaji polémia remek példája), a *Vissza a jövőbe*, majd a nagy sikerre való tekintettel készült két folytatása (1989 és 1990) talán az egyik legtöbbet idézett és legemlékezetesebb, egyben legszínvonalasabb alkotása a kornak. Zemeckis ügyes érzékkel lovagolta meg az igényes szórakoztatás és az új életre keltett, polemizált műfajok trendjét, és teremtett egy átélhető, sodró lendületű és mindvégig szórakoztató művet.

Zemeckis filmje egyrészt pontosan és explicit módon idézi meg az '50-es évek Amerikájának a közegét, mint azt a „romlatlan idillt”, melynek szellemiségét az új politikai restaurációt hirdető politikája eszményképként maga elé kívánt állítani, másrészt pedig mint azt az időpontot, amikor a dolgok elkezdtek rossz irányba terelődni. Az '50-es évek meglepően hasonlít a '80-as évekre több szempontból is. A háború utáni gazdasági fellendülés, a középosztályok kiköltözése a kertvárosokba, a jólét és társadalmi gyarapodás („baby boom generáció”) és a stabil konzervatív ideológia háttér, melyet Eisenhower elnök politikája betonozott be, voltak a legjellemzőbbek. Ugyanígy mind az '50-es, mind a '80-as évek konzervatív amerikai értékeit és szabad versenyes kapitalizmust hirdető szellemisége mögött egy agresszíven antikommunista politika állt.¹⁰

De mindennek a háttérében, egy látszatidill mögött ott bujkált az atomfenyegetettség réme, a McCarthy szenátor nevével fémjelzett agresszív bosszorkányüldözés, a többségi társadalom normáit elutasító ellenkultúra és a fiatalok kultúrája, a szülők értékrendjét mereven elutasító rockzene, illetve azok a kezdődő reformmozgalmak (pl. a feketék polgárjogi mozgalma), melyek a '60-as évekre teljesedtek ki. A „mag” tehát itt jelent meg, melyből aztán az elkövetkezendő évtized „felfordulása” fokozatosan kisarjadt.

Az '50-es évek így egy ellentmondásos korszak az amerikai kultúrában. Egyrésztől annak az idillikus konzervatív légkörnek és életformának a hordozója, melyre mint az amerikai morál és a letűnt, de visszahozandó nosztalgikus „paradicsomi állapot” megtestesülésére áhítoznak (a kertváros toposzával összekapcsolódva, lásd lentebb). Másrésztől pedig ugyanennek a kritikáját is jelenti, egy hamis látszatharmóniát és konzervatív begyöpösödöttséget, a liberális értékektől való elhatárolódást és múltban ragadtságot jelképező időszakként megjelenítve. Így válhatott mindez egyszerre kritika és nosztalgia tárgyává, attól függően, hogy az elkövetkezendő évtizedek miként szemlélték ezt a kort. (Miközben már sok ekkor készült film kritizálta ezt a rendszert és/vagy kisebbségi nézőpontból, például a fiatalok kultúrájának szemszögéből vizsgálta azt pl.: Nicholas Ray: *Haragban a világgal*, Richard Brooks: *Palatábladzsungel*.)

¹⁰ Erről lásd részletesen: Leonard QUART – Albert AUSTER, *American Film and Society since 1945*, Praeger, Westport – London, 2002, 40-64, 127-160.

A '70-es évektől jelentek meg, és lettek népszerűek az előző két évtizedben gyerek- és kamaszkorukat töltő, ifjú hollywoodi rendezőgeneráció által készített „'50-es évek filmek”, melyek legtöbbször a nosztalgia édesded szemüvegén keresztül tekintett vissza az ártatlanság elvesztése előtti korra. Arra az időszakra, mikor Vietnam és a diákmozgalmak, az ellenkultúra árnyai még nem tündöztek fel a horizonton, és mikor a tizenéves fiúk legfőbb gondja nem a politikai aktivizmus vagy éppen egy távoli ország dzsungelében való élet-halál harc, hanem a szombat esti randik, a gyors kocsik és a legújabb rock 'n' roll lemezek voltak.

Ezek a filmek a komor, illúzióvesztett mélydrámától (Peter Bogdanovits: *Az utolsó mozielőadás*) a tömény giccsig (Randal Kleiser: *Grease*) szinte a paletta teljes egészét átfogják. Közös bennük, hogy az '50-es évekre (illetve a '60-as évek elejére, a Kennedy-gyilkosság előtti időkre) mint egy elmúlt korszakra, a gyermek és kamaszkor már leáldozott, múltba tűnő közegére tekintenek. Fontos megemlíteni, hogy ezen filmek többsége egyáltalán nem objektív, realista, hanem a nosztalgia, a diákkori és a gyermekkori emlékek szubjektív kameralencsén keresztül ábrázolták ezt a korszakot, illetve hogy a fentebb említett ellentmondásosságot egyáltalán nem regisztrálják (lévén a kamaszoknak jobb dolguk is volt mint a hidegháborún és az atomfenyegetésen szorongani).

Általánosságban is megjelent egy '50-es évek nosztalgia trend a '70-es évek második felében az amerikai filmben. Hirtelen újra népszerűvé váltak például a korszak rock 'n' roll előadói, akik immár nem a kamaszkori lázadás, hanem egy azóta felnőtt és nyárspolgárrá vált nemzedék egykori idoljait testesítették meg (mennyivel „szalonképesebbek” voltak az egykoron „ördögiként” aposztrofált rock 'n' roll hősök mint a korszak „hate and war” filozófiáját hirdető punkzenészek). Mozi készült ekkor például Buddy Holly (*Buddy Holly története*, Steve Rash, 1978) és Elvis Presley életéből is (*Elvis*, John Carpenter, 1979).

Érdemes megemlíteni, hogy az évtized végén, a reagani fordulatot közvetlen megelőzve, de már a Carter-éra pozitív légkörében, az akkor már réggen lecsillapodott és hamvába hullt ellenkultúra is nosztalgikus szelídségében, mintegy kamaszkori emlékként, az eredeti darab lázadó hevülete helyett színpompás parádé formájában jelent meg Milos Forman *Hair*-jében. Ekkorra a letűnt hippimozgalom már korántsem politikai erőt, hanem az addigra a többségi társadalom gazdag nyárspolgáiraivá szelídült egykori lázadók kamaszkori nosztalgia-élményét jelentette (ahogyan a rock 'n' roll és az '50-es évek pár évvel idősebb társaik számára az évtized elején).

A '80-as évektől a helyzet változni kezdett, ekkor az '50-es évek már nem annyira egy letűnt kor nosztalgiahullámát, hanem egy visszahozandó, a Reagani rekonstrukció számára követendő példát nyújtó értékvilágát – vagy az aktuális politikai kurzus ellen kritikával fellépők számára éppen ennek elutasítását – jelentette. Ugyanez jellemző a kisvárosra mint szimbolikus közegre is.

A klasszikus hollywoodi filmben a kisváros és/vagy kertváros toposza számtalan formában és különféle jelentést hordozva jelent meg. Frank Capra alkotásaiban a romlatlan vidéki életet, a nagyváros ember embernek farkasa elve által még nem megfertőzött keresztény és amerikai alapértékekre épülő pozitív létformát jelentette, de Hitchcocknál (*A gyanú árnyéka*) és Orson Wellesnél (*Az óra körbejár*) például az idill mögött megbúvó gonoszt, a kertek alatt rejtőző sötétséget képviseli (rámutatva a fentebb vázolt ellentmondásosságra). Mindkét irányvonal később is népszerű maradt (nem véletlen, hogy később számos thriller és hidegháborús inváziós sci-fi is a kertvárost használta helyszínül¹¹), miközben fokozatos jelentésmódosulásokon estek át.

A Reagan-korszak revideálta és a saját képére formálta ezt a kétféle (és a többi, helyhiány miatt nem említett) megközelítést. Egyrészt megmaradtak és felerősödtek a látszatidill mögött megbúvó gonoszt bemutató alkotások, akár olyan szerzői midcult darabokról legyen szó, mint David Lynch művei (*Kék bársony*, *Twin Peaks*), vagy műfaji filmekről. A korszakban szinte az összes népszerű horrorfilm a kisvárosi környezetet részesítette előnyben (*Halloween*-sorozat, *Rémálom az Elm utcában*-sorozat, stb.). Ezek a filmek a Reagan-korszak többé-kevésbé nyílt kritikáját adják, a propagált értékek mögött megbúvó rejtett agresszióra mutatnak rá.

Persze kivétel is akadt. Tobe Hooper Spielberg produceri közreműködésével készített kertvárosi horrorja, a *Poltergeist* (1982) a családi összetartozás dicsérete és rehabilitálása egy átlag amerikai família harcában az őket fenyegető túlvilági erővel szemben. Joe Dante *Szörnyecskek*-je (1984) a Spielberg-generáció kreativitásával felvértezve meséli el egy kisvárosi közösség harcát az egzotikus kis rémségek ellen, melyben a pozitív felebaráti értékeket képviselő kamaszhős győz a kapzsi, a technológiát és az embereket kihasználó erők ellen. Az öt évvel később készült folytatásban, melyben a globális kábeltelevíziózás és annak pénzsóvár szemlélete kerül kipellengérezésre, már a nagyváros a terepe az invázióknak. Dante egyébként *Matiné* címmel a '90-es évek elején szintén készített egy megkésett nosztalgia-filmet, a kubai rakéta-válság idején játszódó, saját szörnyfilmekkel és kamaszszerellemmel átítatott fiatalsága előtt állítva emléket.

Egyébiránt maga a *Vissza a jövőbe* is reflektál az '50-es évek inváziós sci-fijeire. A múltba való megérkezésekor a sugárvédő öltözetet viselő Marty-t úrlénynek nézi egy farmer és annak családja, majd fegyverrel kergetik ki tanyájukról. Az '50-es évek idill alatt megbúvó fenyegetett légkörre tehát még itt is megjelenik, habár csak parodisztikus formában. Marty nem támadó idegen, ellenkezőleg: ő az a jótevő, aki azért látogatta meg ezt a kort, hogy helyrehozza annak jövőjét (lásd lentebb). Éppen ezért, mert Marty nem akarja feldúlani az '50-es évekbeli kisvárosi értékek stabilitását

¹¹ Erről egy remek elemzés például: VARRÓ Attila, Elidegenedés – Testrablók az úrból, *Filmvilág* 2011/, 4.

(a támadó idegenek mindig egy stabil értékrendszerbe „kontárkodnak bele”¹²), nem is kezelik többé ellenségesen, hanem beilleszkedik a közösségbe. A *Pleasantville* „felforgató” hőseit (szintén lásd lentebb) éppen ilyen szándékai miatt folyamatosan elkezdi kivetni magából a kisközösség.

A negatív kritikával szemben viszont megjelentek a '80-as évek „restaurációs” filmjei, melyekben egyrészt a múltat, a '60-as évek felkavaródása előtti világot újfent pozitív színben, mint egyfajta visszatérési alapot, erkölcsi kapcsolódási pontot jelenítették meg, másrészt pedig a kisváros toposzát ismét a klasszikus kisközösségi értékek szemléletes világaként ábrázolták. Robert Redford 1980-ban készült családi melodráma, az *Átlagemberek* a kisváros közegébe helyezve szentesíti a klasszikus családeshmény létjogosultságát, a családi összetartás erejét és fontosságát (habár a cselekmény végén a család felbomlik).

Az idők természetesen elszálltak e világ felett, és ezt ezek a filmek is megállapítják. Az '50-es évek eisenhoweri világa és ezzel együtt a kisváros egzisztenciája a '80-as évektől kezdve sokszor már nem mint egy létező, hanem egy a múltból előhívott, gyakran szurrogátumok és replikák által megidézett, életre keltett mivoltában jelent meg a vásznon.

Zemeckis hőse, a gimnazista Marty McFly szó szerint visszatér az '50-es évek világába. Idős feltaláló barátja, Dr. Brown időgépet épít egy sportautóból, mely egy baleset folytán a '80-as évek popkultúrájának gyermekét az Eisenhower-korszak néhai világába röpíti, mely teljes valójában elevenedik meg hirtelen körülötte. Marty sorsa kettős: egyrészt visszajutni a jelenbe, másrészt újból összehozni a szüleit (különben ő maga nem születik meg). És hogy a happy end tökéletes legyen, eközben mintegy véletlenül a család jövőbeli sorsát is a siker irányába fordítja.

A cselekmény elején a világ látszólag negatív, sőt kaotikus. Az időgépet feltaláló professzort terroristák üldözik, Marty családjának anyagi helyzete és megbecsültsége rossz, anyja egyik testvére börtönben van, apját annak főnöke, egykori középiskolai ellenfele, Biff szinte lábtörlőnek tekinti. Ez látszólag a '70-es évek önmagából kifordult Amerikájának világa, melyben a jó kispolgár nem győz, helyette a csalás, az elnyomás, a rossz ember arat sikert. Ebben a világban a klasszikus értékek többé nem érvényesülnek.

Marty feladata, hogy a múltban helyre tegye mindezt, és egy pozitív jelenkori világot hozzon létre. Ehhez vissza kell térnie a probléma gyökeréhez és ott helyrerakni a dolgokat, ahol azok elromlottak – az '50-es évek romlatlan világában. Ez a feladat egyrészt konkrét (saját családjának sorsát kell jóra fordítania), másrészt univerzális és szimbolikus (az önmagából kifordult világot kell a helyes útra térítenie). A cselekmény végén időutazó hősünk természetesen sikerrel jár.

¹² Lásd Judith Hess WRIGHT, *A zsánerfilmek és a status quo*, ford., VERMES Katalin és TORONYAI Gábor = *Tarantino előtt – Tömegfilm a nyolcvanas években*, szerk., NAGY Zsolt, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2000, 84-85.

A nyilvánvaló ödipális elemek (Marty és tizenéves édesanyja közti szerelem) felfejtésébe most nem bonyolódnék bele. Marty feladata, hogy visszatérve a gyökerekig, abba az időbe, mikor a világ még „nem romlott el”, helyrehozza egyrészt a saját és családjának félresiklott sorsát, másrészt pedig a „negatív világot” változtassa pozitívvá. Hirsch Tibor ír gyakorta az Eric Berne nyomán ún. sorskönyvnek nevezett jelenségről, mely a hősök szülők által öröklött „negatív karmáját” jelenti, melyet a filmek elsősorban gyerek és kamaszhőseinek valamiféle (gyakran természetfeletti vagy tudományos-fantasztikus) módon a múltba visszamenőlegesen helyre kell hozniuk, így pozitív irányba fordítva saját és családjuk, őseik sorsvonalát.¹³

Nem véletlen, hogy egy évvel később készítette Francis Ford Coppola „saját verzióját”, a *Peggy Sue Got Married*-et, mely magyar keresztségekben, nyilvánvalóan utalva Zemeckis filmjére, az *Előre a múltba* címet kapta. Ebben egy középkorú háziasszony nyer lehetőséget, hogy visszautazva a múltba, saját érettségiző énjének bőrébe bújva kijavítsa a saját sorskönyvét, pozitív irányba terelve azt, amit eredetileg elrontott. Coppola egyfajta „feminista verzióját” nyújtja a negatív „sorskönyv” utólagos pozitívvá tételének.

Zemeckis esetében a pozitív értékek természetesen a konzervatív amerikai értékmezővel által pozitív végkifejletnek tekinthető dolgokat jelentik. Marty apja félresiklott, alávetett irodakukac helyett gazdag science fiction író lesz, a saját magának és családjának az anyagi biztonságot sikeresen megteremtő „self-made man”, az amerikai álom beteljesülése, míg riválisa, a buta és önmegvalósításra nem, csak másokon való felkapaszkodásra képes Biff főnökből autómosóvá süllyed. A '30-as és '40-es évek klasszikus, Capra-i hős-ideálja volt ez, a tiszta lelkű, önmegvalósító, tehetségével a klasszikus amerikai értékek, a siker és gazdagság világába felemelkedő legkisebb királyfi.

Hankiss Elemér egyik tanulmányában kitér az amerikai lélek klasszikus optimista és sikerorientált filozófiájának, beállítottságának elemzésére.¹⁴ A kezdetektől, a pionírok bátor, saját erőből a természet ellenséges erőivel (a klasszikus felfogás szerint az őslakosok is ezek közé tartoznak) szembeszálló és egy új kontinenst meghódító szellemiségétől kezdve a mai napig az amerikai mítosz legfőbb eleme és legnagyobb megbecsülésnek örvendő tulajdonsága az önmegvalósítás képessége, az optimista, saját magát sikeressé tenni képes ember eszményi ideálja.

Zemeckis ellenben azt mondja, hogy az '50-es évek során, vagy inkább azt követően valami félresiklott, és ez a klasszikus amerikai sikermodell nem

¹³ HIRSCH Tibor, Sorskönyv-mesék (Mesefilm-terápia 2. rész), *Filmvilág* 2012/3, 42-45. Hirsch azon megállapításával nem értek egyet, miszerint Marty azért tereli pozitív irányba apja sorskönyvét, hogy a vesztes, „nyuszi” apából olyan karakán apafigurát teremthessen, aki képes elnyomó tényezőként fia fölé magasodni. Ilyen tulajdonságokat a megváltozott idősíkon sem találunk George McFly karakterében, sőt, a második rész kihangsúlyozza ügyetlenségét, vagyis még a sikeres sorsváltoztatban is megmarad egy kissé esetlen figurának.

¹⁴ HANKISS Elemér, *Kettős tükör – Az amerikai és a magyar kultúra néhány sajátossága = Új diagnózisok*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002, 40-68.

működik többé. Ezért a Reagan-korszak feladata, hogy helyrehozza a csorbát, kiküszöbölje az ideálokon esett foltot és újra létrehozza a klasszikus mítoszbeli sorskönyvet. Marty, mint a '80-as évek képviselője, az utód, akinek be kell foltoznia apján és a családon esett hibát, ezért utazik vissza a hiba forrásához, és javítja meg azt.

A „negatív világból”, melyben a rossz, tehetségtelen érdekekemberek érvényesülnek, „pozitív világot” csinál, melyben a feltörekvő, őszinte és tehetséges hősök jutnak a csúcsra. A Reagan-éra szakít a korábbi másfél évtized negatív hagyományával, melyet olyan, a hagyományos amerikai eszményeket alapjaiban megrendítő események jellemeztek, mint például ezen eszmények mintaképének, az amerikai elnöknek a brutális meggyilkolása (Kennedy) vagy tisztességtelen, csúfos bukása (Nixon), és igyekezik újból visszatérni a klasszikus eszményekhez. Az új korszak példaképe és emberideálja újfent a klasszikus amerikai cselekvő hős, a saját sorsán változtatni tudó és akaró férfi.

Marty voltaképpen megtanítja apját arra, miként váljon azzá a „cselekvő emberré”, aki a Reagan-éra Amerikájának eszményképe, többször láthatunk olyan jelenetet, melyben elmagyarázza neki, hogyan védje meg magát, miként álljon ki saját érdekei mellett, ha azt kívánja az adott helyzet. De ez Marty saját „negatív sorskönyve” is, a stigma, melyet apja óta hordoz és melyet még fia is viselni fog. Martynak meg kell tanulnia, miként váljon „Nyuszi-ból” bátor, cselekvő emberré, igazi klasszikus amerikai sikerorientált hőssé. Az első film elején Marty álmodozik: bárcsak övé lehetne a sportautó, amit az utcán lát, bárcsak kitörhetne és befuthatna rockzenészként. Időutazása során ő is megtanulja, miként váljon álmodozó, szemlélő valakiből olyan hőssé, aki nem csupán ábrándozik a sikerről, hanem saját kezébe véve sorsa irányítását, végül kitartó munkával (és az ezt jutalmazó szerencséjével) eléri azt.

Wood jellemzi úgy az 1976-os *Rocky*-t (John G. Avildsen) és az 1977-es *Csillagok háborúját* (George Lucas), mint a Reagan-i narratívák két legerőteljesebb előképét a pre-Reagan, poszt-Watergate korszakban.¹⁵ Rocky Balboa, a népmesei hős prototípusa, aki szó szerint a semmiből jön és felküzd magát a csúcsra. Az első film végén még elveszíti a nagy lehetőséget jelentő mérkőzést (Avildsen voltaképpen a veszteséget ábrázolja győzelemként, akár a vietnami háborúra reflektálva), a folytatásokban azonban már egyértelműen az amerikai álom sikert sikerre halmozó hősévé válik (az 1985-ben készült negyedik részben pedig még jelképesen a hidegháborút is megnyeri az izomkolosszus szovjet ökölvívóbajnok ellen).

A korszak emberideálját megtestesítendő, a '80-as évek filmje hirtelen tele lesz a hasonló cselekvő hősökkel, akik saját és nemzetük sorskönyvén is a tett erőskezü jelszavával változtatnak pozitívan. John Rambo, a vietnami veterán, aki lemossa a nemzeti büszkeségén ejtett csorbát (Andrew G. Vajna producer szerint a *Rambo*-filmek azért voltak sikeresek, mert elhitették az

¹⁵ Wood, *i.m.*, 147.

amerikaiakkal, hogy ők nyerték a vietnami háborút), utólagosan vívja meg az elvesztett harcot, újraírva a „nemzet sorskönyvét”. És még sorolhatnánk az évtized hasonló indíttatással vászonra küldött mozihőseit, akikre akár azt is mondhatjuk, magát az elnököt, a restauráció nagy célját kitűző Reagan-t jelenítették meg szimbolikusan a mozivászonon.

Egyébiránt a poszt-reagani korszakban már ennek a restaurációnak a kritikája is megjelent. Legjobb példa erre Gary Ross *Pleasantville* című alkotása, mely egy rekonstruált '50-es évekbeli kisvárosi világot jelenít meg (tehát egyszerre a korszakot és a közeget). Ebbe pottyan bele az ezredforduló világából kamasz hőse és annak nővére. Előbbi egy '50-es évekbeli látszatidillt ábrázoló tévésorozat rajongója, saját sivár világa helyett annak eszményített környezetébe vágyik vissza. Mikor azonban teljesül vágya és a sorozatban találja magát, hamar rájön, hogy ez a látszólagos harmónia valójában egy életidegen, szabad emberi vágyaktól mentes hamis idealizmus.

A *Pleasantville* cselekménye voltaképpen kicsiben játssza újra a '60-as évek társadalmi változásait, a szexuális forradalmat és a provincializmus bukását, a konzervatív közösségi értékek helyett a fiatalok elé kitárult nyitott világ és annak liberális értékeinek megszületését. A fiktív kisváros a cselekmény végére átalakul, a látszatidill korlátoltsága helyett a valóság szabad világává változik, melyet a rendező minden tekintetben fölébe helyez az előbbinek.

Visszatérve Zemeckis trilógiájára, Marty a folytatásokban még ennél is tovább megy. A második részben saját jövőbeli családjának hibáit sikerül kijavítania, majd a záró epizódban a saját „sorskönyvét” is sikerül pozitív irányba átlendítene. A trilógia zárlataként mindkét főhős, Dr. Brown és Marty is rendbe hozzák a saját sorskönyvüket (előbbi a vadnyugat világában találja meg a pozitív utat, erről lentebb részletesen írok).

Marty eredeti sorsa kísértetiesen emlékeztetett apjáéra: egy meggondolatlan, riválisával való autópárbajban indulatból elkövetett balesetet szenved, minek következtében zenei pályafutása megtörik. Unalmas hivatalnok válik belőle, egész életére megbánva hirtelen vakmerőségét. A zárlatban azonban sikerül elkerülnie ezt a baljós eseményt, és végül, csakúgy mint apja esetében, a negatív figura válik a baleset áldozatául, míg ő megérdemelten hajthat a siker felé vezető úton (Marty zenei tehetsége mindhárom részben ki van hangsúlyozva, nyilvánvaló, hogy az ő self-made útja az, hogy saját erejéből, pozitív adottságai által híres gitárossá váljon.)

Ezen film fő konfliktusa abból adódik, hogy az idős Biff – az első film negatív karaktere – megszerezve az időgépet visszautazik a múltba, hogy fiatal énjének tudást biztosítva a jövőről gazdaggá és az egész város urává tegye őt. Marty ezek után visszatérve a saját korába döbbenetesen veszi észre, hogy az radikálisan megváltozott: a békés városka földi pokollá lett, a kapzsiság, a bűnözés és a szerencsejáték fellegvárává vált, miután Biff átvette felette az uralmat. Ez a szekvencia kísértetiesen emlékeztet Capra *Az élet csodaszépének*

azon jeleneteire, melyekben a főhős George Bailey őrangyala révén betekintést nyer abba a világba, melyben ő sohasem létezett. Az idillikus Bedford Falls-ból démoni Pottersville lett, mivel a meg sem született George nem volt képes megállítani az ördögi bankárt a város bekebelezésében.

Ugyanez történik Zemeckisnél is (valószínűleg szándékosak is az utalások Capra filmjére). Hill Valley városa George Bailey rémálmává válik. Biff, akiből az előző rész végére a „jó sorskönyv” szerint az őt megillető alacsony beosztású autómosó lett, kihasználva a neki megadatott lehetőséget, az ország egyik leggazdagabb emberévé nőtte ki magát. Kezében van a törvény, miként az igazságszolgáltatás is, saját magának emelt grandiózus szentélyéből, egy luxushotel sokadik emeletéről (Howard Hughes-ra való utalás?) irányítja a várost.

Biff az a gátlástalan kapitalista, aki már Capra filmjeiben is a felebaráti szeretetet és az alapvető amerikai/keresztény értékek érvényességét hirdető főhős és kisvárosi kompániájának békességére tör, aki a pénzt helyezi az emberi kapcsolatok fölébe, és aki bármire, még a gyilkosságra is képes kapzsisága kielégítésének céljából. (Marty apját egyértelműen Biff gyilkolta meg ebben az időszínpán, egyébiránt a jelenet, mikor hősünk a temetőben megtalálja apja sírját, szintén *Az élet csodaszép* hasonló szekvenciájára hajaz.)

Alakja kissé megváltozott, de mindez inkább a kor függvénye. Míg Capra idejében a Wall Street piócái a pénzt mint anyagi birtoklást tartották fő céljuknak, addig a fogyasztói társadalom démoni figurája már a féktelen hedonizmust, az élvezetek és a nők zsarnoki habzsolását tekinti legfőbb céljának. Biff Marty anyjából szőkített hajú, szilikonmellekkel „ékesített” cicababát csinált, hotelszobája és az egész város az ő kénye-kedvét szolgálja.

De alapvetően figurája ugyanaz maradt, mint Capra pénzéhes hiénáié. Fontos, hogy a pozitív sikerorientált hőssel ellentétben ő nem siker-, hanem vagyorientált, szemléletmódja pedig lehetővé teszi számára az illegális eszközök használatát is. A pozitív self-made hőssel ellentétben, aki mindig a legális úton halad, ő (tehetség híján) trükkök, csalás, bűnözés útján kerül a hatalomba. Biff ugyanazzal a céllal megy vissza az időben, mint Marty: saját és családja sorskönyvét akarja számára pozitív irányba terelni. De egészen más eszközöket használ erre. Ő csalással jut pénzhez és hatalomhoz, számára a retrográd sorskijavítás a jövőről való tudás gátlástalan és illegális felhasználása útján valósul meg.

Hasonlóképpen a *Star Trek: Voyager* sorozat egyik, a Clinton-éra alatt született duplaepizódjában egy gátlástalan fiatal üzletember a jövőből szerzett illegális technológiával lesz az Egyesült Államok egyik leggazdagabb embere, a számítógépes robbanás hamis pionírja. A mindig is vállaltan baloldali szemléletű *Star Trek* univerzum kritikája ez a Bill Gates-féle kapitalizmussal szemben.

Zemeckis tehát szinte teljes egészében rehabilitálja a Capra-i világnézetet,

ugyanazt a két ellentétes értéket, a gátlástalan, embereket egymásnak ugrasztó pénzhajhászatot és a kisvárosi életforma felebarátiságát állítva szembe egymással. A harmadik film még messzebbre, a klasszikus amerikai értékek gyökeréig, a vadnyugat frontier-világához megy vissza. Dr. Brown itt találja meg végül a szerelmet és telepszik le, a 19. század végének egyszerűbb, fekete-fehér morálját választva a posztmodern kor értékcsömörlött világával szemben.

Az '50-es évek és a kisváros virtuális rekonstrukciója mellett a másik legnépszerűbb terep a különféle szurrogátumok által megidézett múltra egy másik klasszikus amerikai toposz, a vadnyugat volt a '70-es évektől kezdődően. Azonban míg például a vietnami vereség évében készített *Feltámad a vadnyugat* (Michael Crichton) a régi világot mint mesterséges, pénzhajhász szenzációkeltés céljára létrehozott rekonstrukciót jelenítette meg, mely végül egy hiba folytán halálossá válik és a modern embert szisztematikusan legyilkolja (a '70-es évek első felének illúzióvesztése a régi világgal és erkölcsökkel szemben), Zemeckisnél már ismételten a pozitív közösségi élmények és amerikai mítoszok klasszikus John Wayne-i terepe lesz a vadnyugat.

Megjegyzem, az ugyanebben az időben, a vietnami vereség és a Watergate-ügy árnyékában készült *Stepford-i feleségek* (Bryan Forbes, 1975) hasonló tudományos-fantasztikus ötlettel (robotok által megszemélyesített „tökéletes feleségek” egy mesterséges kisváros-imágó közegében) a másik tanulmányunkban említett korszakot és helyszínt, az '50-es évek kertvárosát, annak idejétmúlt, hamis (és feminista szemszögből a nők számára tarthatatlan, zsarnoki) erkölcsét leplezi le. (Nem véletlen, hogy a 2000-es években ennek is készült egy aktualizált újrafeldolgozása.)

A kisváros természetesen a western állandó közege is, és ugyanarra a klasszikus közösség kontra idegen betolakodó konfliktusszálra épül, melyre számos kisvárosban játszódó thriller, sci-fi vagy horror is (Wellestől és Hitchcocktól a kortárs darabokig). A klasszikus vadnyugati történet a határ menti frontier-város közösségének a találkozását mutatja be az eltérő, vándorló életformát és más értékeket képviselő, a városba érkező idegennel, illetve a pozitív (hős) és a negatív (bandita) idegenekkel.

A klasszikus western képlete szerint a pozitív hős kiáll a közösség érdekében és megteszi, amire ők nem képesek, megszabadítja őket az őket kintről érő fenyegetéstől (a bandita támadásától), majd magáévá téve a kisközösség pozitív értékeit, letelepszik és eme közösség megbecsült tagjává válik (lásd John Ford: *Hatosfogat* és társai). A későbbi, különféle revizionista logikát követő westernfilmek ennek a variációira játszanak rá (Will Wright híres tipológiáját követve): a hős már letelepedett, de ismét fel kell vennie egykori életmódját (bosszú változat), a kisközösség negatív színben tűnik fel és nem akarja a hős segítségét (a McCarthy-korszakra jellemző ún. átmeneti változat), illetve a professzionista változat, melyben a hősök már karrierből,

pénzért vállalják egy-egy kisközösség megsegítését, és ide-oda vándorolnak a „munkák” között.¹⁶

Az utóbbi két változat, mint kitűnik, azokban az években született, amikor a klasszikus és a bosszú western által képviselt kisközösségi értékek stabilitása megingott, a határszéli városka értékvilága (miként a modern kisvárosé is) korrumpálódott, már nem képviseli azt az áhított eszményképet, mely letelepedési célként lebeg a kívülről érkezett hős számára. A restauráció szellemében Zemeckis mindezeket visszavonva, újfent a klasszikus forma ideáljainak érvényességét hangsúlyozza.

A *Vissza a jövőbe 3.* nem csupán külsőségeiben eleveníti meg a western műfaját (miként ezt például a *Feltámad a vadnyugat* teszi), de a többszörös műfajiságra (sci-fi és western mellett vígjáték is, illetve egy szerelmi szál is tartalmaz) felépítve cselekményét, a hazajutás sci-fi konfliktusa mellett egy teljesen felépített kvázi-western narratívát is hoz, mely a második, a „bosszú változat” egy variánsát teljesíti. De megtalálhatóak benne az első változat elemei is.

Marty a „keleti ember” megtestesítője, aki a vadnyugatra idegenként, a szokásokat nem ismerve, hirtelen csöppen, és aki emiatt esetlenül, kezdetben teljesen védtelenül és kiszolgáltatva kerül a vadságot képviselő negatív hős (a bandita) kereszttüzébe. Dr. Brown ezzel szemben a felkészült, a vadságtól és általánosságban a vadnyugat világától nem idegen figuráját jeleníti meg, aki, habár teljesen eltérő környezetből és történelmi korból származik, mire Marty megérkezik, már a kisközösség lelkes és hasznos tagjává vált, tehát már túl van azon a folyamaton, mely a klasszikus western végkifejletével érkezik el annak hőse számára.

Marty megérkezése és a 20. századba való visszatérés lehetősége azonban tettekre készíti őt is, és ismét felölti az „idegen gúnyját” (pláne hogy a várost meg is kell védeni egy véreskező banditától, a fentebb említett Biff egyik ősétől), tehát a „bosszú változat” hősévé válik. Ez Marty közbeavatkozása nélkül is megtörtént volna, ugyanis az „eredeti” idővonalban az említett bandita párbajban meggyilkolta a doktort, ő pedig barátja megmentése céljából követte azt a vadnyugatra.

Azonban egy másik klasszikus western elem, a városba érkezett fiatal tanítónővel kibontakozó szerelme révén Dr. Brown mégis úgy dönt, hogy itt marad és letelepszik a kisváros közösségébe – miként a „bosszú változat” hőse is teszi, miután küldetése, melyért visszavedlik korábbi gúnyjába, véget ért. A klasszikus western két nőtípusa, a vadságot képviselő prostituált és a civilizációt képviselő tanítónő közül a másodikat eleveníti meg Zemeckis, szinte teljesen a klasszikus formulát követve. A doki szerelme a „keletről jött” „civilizált nő”, a szintén idegenként a városba kerülő tanító figurája, akit

¹⁶ A jól ismert tipológiát csak vázlatosan szemléltettem, pontosabb kifejtésért lásd: Will WRIGHT, *A hatlövétű és a társadalom = A western*, szerk., BERKES Ildikó, Budapest, Magyar Filmintézet és Filmarchívum, 1981, 20–51.

– miként a klasszikus westernben – végül a hős meghódít és társává tesz, mikor letelepszik a kisközösségben.

Dr. Brown így végül, Clara szerelme miatt a letelepedést és a 19. századi frontier városka közösségébe való beleolvadást választja a jövőbe és a 20. századi civilizációba való visszatérés helyett. A *Vissza a jövőbe 3.* tudományos-fantasztikus köntösben éleszti újjá a klasszikus, '60-as évek előtti westernt, annak értékvilágát és kisközösségi ideáljait (érdemes megemlíteni, hogy másrészt ugyanebben az időszakban készült Clint Eastwood leszámolósa a western műfajával, a végletekig illúzióromboló *Nincs bocsánat* (1992)).

Rövid széljegyzetként érdemes megemlíteni, hogy Zemeckis az indiánokat is visszafejleszti a klasszikus western „természeti csapásává”. Az őslakosok kizárólag mint arctalan, fenyegetést jelentő horda jelennek meg a filmben, akiknek a támadása során kijavíthatatlanul megrongálódik az időgép, ezzel indítva el a hazajutás problémáját, ami a film fő konfliktusszálát jelenti. Érdekes, hogy még az ezredfordulón is készült olyan alkotás, mely a 19. század amerikai puritanizmusát a modern világ értéktelenségének elutasításaként, egy arra adott alternatívaként jelenítette meg. M. Night Shyamalan filmje, *A falu* (2004) egy olyan zárt közösséget mutat be, mely a késő 20. század fékevesztett, problémákkal teli, értéknélküli világából a 19. század egyszerűségébe, puritanizmusába és klasszikus értékrendszerébe tér vissza, mestersegesen teremtve egy világtól elkülönített „rezervátumot” hozva létre saját maguk és gyermekeik számára.

Zemeckis három filmje tehát sorban hozza helyre, állítja vissza a klasszikus amerikai morál értékvilágát, retrospektív utazást téve az '50-es évek kisvárosának közegébe, majd a 19. század frontier-világába. A '80-as évek igyekszik helyrehozni az elmúlt két évtized hibáit, miként a főhős is megpróbálja helyrehozni szülei tévedéseit, hogy családja és ő felvértezõdhessen a régi-új tettekészség mindenhatóságával. Az „Amerika mítosz” tovább él.

HE'S NOT FREDDY, HE'S NOT JASON..HE'S REAL.



HENRY

Portrait of a Serial Killer

"Two Thumbs Up!" -Siskel & Ebert

★★★★ "Now This Is a Horror Movie!" -Jami Bernard, New York Post

Maljack Productions Presents • A John McNaughton Film
"Henry: Portrait of a Serial Killer" • Starring Michael Rooker as Henry
Also starring Tom Towles and Tracy Arnold • Art Director Rick Paul
Music by Robert McNaughton, Ken Hale, Steven A. Jones
Costumes Patricia Hart • Film Editor Elena Maganini
Director of Photography Charlie Lieberman
Executive Producers Waleed B. Ali & Malik B. Ali
Written by Richard Fire & John McNaughton
Produced by John McNaughton, Lisa Dedmond, Steven A. Jones
Directed by John McNaughton

MPI © Maljack Productions 1989

THIS IS NOT A FILM FOR CHILDREN.
NO ONE UNDER 17 WILL BE ADMITTED.



A GREMLIN FILMS RELEASE

Elek Zsófia Kata

A gonosz értelmezése a '80-as évek slasher filmjeiben

Írásomban két igencsak megrázó filmet fogok összehasonlítani egymással: *Az országút fantomját* és a *Henry – egy sorozatgyilkos portréját*. Az elemzésemmel azt szeretném alátámasztani, hogy ezek a filmek szembe mennek a reagani ideológiával, és ezen felül erős társadalomkritikus üzenetet is hordoznak magukban.

A két filmet műfajilag is elhelyezem a filmtudományok térképén, illetve célom bemutatni az adott műfajt – ezen belül pedig az erőszakábrázolást és a brutalitás mértékét a két alkotásban. Szeretnék foglalkozni azzal a ténnyel is, hogy John McNaughton filmjének főszereplője a gonosz maga. Az elemzésem gondolatmenetéhez főleg Király Jenő, Fredric Jameson és Varga Zoltán szövegeit hívtam segítségül, ezek az írások adták a fő kiindulási pontokat.

Mindkét film 1986-ban került az amerikai mozikba, amikor már jó ideje Ronald Reagan töltötte be az elnöki posztot az államokban. Sartelle ezt egy korrekciós időszaknak is nevezi, mivel Reagan kormányzása alatt szinte kézzel fogható volt egyfajta nosztalgikus légkör. Ezt Fredric Jameson úgy fogalmazza meg, hogy az amerikai társadalom visszavágyik a múltba. A *poszt-modern avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája* című könyvében a *Nosztalgia a jelenért* fejezetben sokat foglalkozik az ötvenes és a nyolcvanas évek kapcsolatával. Állítja, hogy a nyolcvanas évek közepén újra divatba jönnek az ötvenes évek és visszatér a korszak tömegkutatúrájának egy része – és így lehetőség nyílik annak újraértékelésére is.

Reagan politikáját erős konzervativizmus jellemezte. Sőt, tulajdonképpen újra behozott egy letisztult és békés világérzetet, ami azt mutatta az emberek felé, hogy Amerika szinte maga a nyugalom szigete. Előtérbe került a család és annak fontossága, a hit, a győzelem- és sikerorientáltság és az abortuszellenesség is jellemezte a korszakot.

Reagan (mint a színészből lett politikus) elnöksége alatt készült filmekről érdemes beszélni olyan szempontból, hogy mennyire követik vagy éppen mennyire mondanak ellent ennek a felfogásnak és hogyan mutatják be azt az Amerikát, amelyik rózsaszín ködfelhőben éli mindennapjait a nyolcvanas években.

Az általam választott két film mindenképpen abba a csoportba sorolható, ami ellenmond a reagani ideológiának, hiszen közletről sem vídám a történetük – nem egy olyan világot mutatnak be, ahol az emberi erények, az erkölcsök és az etika az úr. Sokkal inkább a gonoszság, a bizalmatlanság és az „egyedül-boldogulás” a vezető szempontok.

Mindemellett, Sartelle szerint, ez az az időszak, amikor a fehér férfi is áldozattá válhat a mozivásznón. Átmehet szörnyű fizikai és pszichológiai megpróbáltatásokon.

Műfaji szempontból *Az országút fantomja* és a *Henry – egy sorozatgyilkos portréja* a pszichothriller/slasher filmek családjába tartozik. A műfaji elemzéshez Varga Zoltán *A pszichothriller és a slasher kapcsolatának feltérképezése* című cikkére támaszkodom. Varga Zoltán Király Jenő mellett érvel, aki a slashert, annak ellenére, hogy sokan a horrorból gyökereztetik, a pszichothrillerből származtatja. A slasher műfaja igazán a nyolcvanas évek elején bontakozott ki, ekkorra már teljesen egyértelmű volt a szabályrendszerük, a műfaji szerkezetük, a történetmesélő eszközeik. „*Konkretizálva a formulát, úgyszólván előírászerű, hogy a slasherben egy pszichotikus ámokfutó (alapvetően) szúró-vágó eszközökkel mészárolja fiatalok (főként tizenévesek) csoportjait, többnyire valamilyen félreeső, elszigetelt helyen (...)*” - írja Varga arról, hogy mi az általános vélekedés a slasher műfajról. Viszont, Király nyomán, sokkal indokoltabb a thriller extrémizálódásából levezethető és a horrorral bizonyos mértékig érintkező, az öncélú kegyetlenségre hangsúlyt fektető filmek csoportjaként értelmezi a slashert.

A cselekvő személyek közül kiemelkedő szerepe lehet még annak – az általában fiatal – női karakternek, aki képes az önvédelemre és szembeáll a őrült gyilkossal. Ezt a karakter *final girl*nek is nevezhetjük. A *final girl* megjelenésével, illetve fetiszizálásával távolodott el a slasher műfaja a ráragasztott nőgyűlölő címkétől. Ez a szereplő általában szűzies, gyanakvó és érettebb gondolkodású, mint a többiek. A gyilkosban és a *final girl*ben az lehet a közös, hogy osztoznak valamiféle szexuális frusztrációban.

A pszichothrillerben lényegi tényező a bűnügy egyik érintettjének pszichés zavara – nyilván esetünkben a két gyilkosra gondolunk. Mindig része a skizofrén ember alakja, aki labirintusszerű, megfejthetetlen, elborult elmével rendelkezik.

A két film közül a *Henry – egy sorozatgyilkos portréja* igazi csemege lehet azoknak, akik kedvelik a bő vérrrel átázott filmeket. Akik nem szerelmesei ennek a műfajnak, azokat viszont egy életre sokkolhatja az alkotás. Annyi erőszak és brutalitás szerepel a filmben, hogy még a korhatáros kategóriákba se fért bele. Olyan besorolást kapott, mint a pornófilmek (tehát X), vagyis kizárólag fenőttek számára ajánlott. Azt is mondhatnánk, hogy csak erős idegzetűeknek! 1990-ig csak fesztiválokon játszották, mert az alkotók nem találtak forgalmazót a filmhez. Ami a legelborzasztóbb része a történetnek, hogy egy valódi sorozatgyilkosról Henry Lee Lucas életéről mintázták – aki társával, Ottis Toole-lal több száz ember életét oltotta ki.

A filmben Henry minden különösebb ok nélkül embereket öl – mintha csak hobbiszerűen üzné ezt a foglalkozást. „Nyugalmas” életét az borítja fel, illetve az indítja el a cselekményeket, hogy lakótársa (Ottis) húga beköltözik hozzájuk

egy időre. Becky és Henry között valamiféle kapcsolat kezd kialakulni. Henry azt is megosztja vele, hogy tényleg megölte az édesanyját (az igazi Henry Lee Lucas is végzett anyjával, de a bíróságon önvédelemre hivatkozott). Később Ottis is belekeveredik egy gyilkosságba és végül őt is magával ragadja az ölés öröme. Azonban amikor megerőszkolja Beckyt, ő is Henry egyik áldozatává válik. Mikor a főszereplő Beckyvel kocsiba pattan, hogy elhagyják a várost – egy rideg beszélgetés után – a lánnyal is végez, és egy bőröndben kiteszi az út szélén.

A legmegdöbbentőbb, hogy a filmben nyoma sincs Henry ellenpólusának. Minden szereplő vagy erőszakot követ el, vagy erőszak áldozata. Sehol egy rendőr vagy nyomozó, aki megállítaná, vagy legalább észrevenné, hogy mi folyik a városban. Nincs remény arra, hogy valaki megállítja Henryt, vagy hogy valaha is megbűnhődik a tetteiért – ráadásul csak ő marad élve a film végén.

Az országút fantomja című filmben legalább van nyoma a rendőröknek is. Akik azonban a főhőst, a jófiút veszik üldözőbe. Robert Harmon filmjében bár jelen van az erőszak, mégse mutatja be azt olyan módon, hogy a gyenge idegzetű néző számára gyomorforgató legyen az alkotás. Míg a *Henry*ben egy család lemészárlását elejétől a végéig láthatjuk, addig ebben a filmben még az áldozatokat se. Csak Jim, a főszereplő nézi meg őket – a néző az ő reakciójából értesülhet a brutalitás mértékéről.

A szintén 1986-os filmben egy sorozatgyilkos öli meg az ártatlan embereket, akiket leint az út szélén. Azonban Jim a szerencsésének köszönhetően megmenekül és bejelentést is tesz a rendőröknél. Akik azonban a továbbiakban tévesen a fiút veszik üldözőbe. Ez, egyrészt kapóra jön az antihősek, mert kvázi fennakadás nélkül mehet tovább útján; másrészt nagyobb bajba sodorja Jimet, mert így már két üldözője van. A fiúnak csak egy büfé pincernője, Nash van a segítségére, akit azonban a film végén egy kamionhoz kötve széttép John Ryder, a sorozatgyilkos. Ennek a rendőrök is szemtanúi, így már nem kérdéses Jim ártatlansága.

Mikor a gyilkos kiszabadul az igazságszolgáltatás erőinek kezeiből Jim az, aki végül megállítja. Maga is gyilkossá válik, egyfajta metakiller karakterré, tehát a gyilkos gyilkosa lesz.

Mindkét film megfelel a slasher műfaji követelményeinek. Mindkettőben ott a gyilkolás és az elborult elméjű alak, aki motiváció nélkül sorra öli az embereket. Elég destruktívnak mondható mindkettő. Mindkettő csak negatív oldaláról mutatja be a társadalmat. A *Henry*ben nyoma sincs a gonosz ellenpontjának, *Az országút fantomjában* pedig senki sem hisz a főszereplő ártatlanságában – Nash kivételével.

Király Jenő *A film második gyermekora* című írásában megfogalmaz néhány gondolatot a gonoszról és annak jelentéséről. Király állítása szerint a gonosz megjelenése a betegség jele. Egy kiüresedett világot feltételez,

ahol a gonosz tölti be a keletkezett űrt. Ráadásul (és a *Henry*ben mindenképpen erről van szó) a gyilkos integrálódik a társadalomba – kvázi egy a sok közül a tömegben. Minden attól függ, hogy a gyilkosság milyen gyakori, mennyire gyors – nem az erényekkel lehet csatát nyerni. Sőt végül a főhős sem az erényeivel győz, hanem bűnössé kell válnia ahhoz, hogy legyőzze az ellenfelét. Király Jenőnek ez az állítása különösen igaz *Az országút fantomjára*, hiszen Jim is elveszti önmagát a film végére és amellet, hogy eltűnik belőle az az apró játékos bohóság, ami a cselekmény elején része a karakterének, maga is megöl egy embert. Még akkor is, ha önvédelemről van szó. Ilyenkor már egy ősbibb törvény uralkodik a gondolkodás felett.

Az eseményeket a gonosz céljai irányítják, az egyszerű ember gyenge és ideges. Legyőzni is csak úgy lehet a rosszat – Király Jenő szerint –, ha eltanuljuk tőle a gyilkolást és a saját módszerével kerekedünk fölé.

Fredric Jameson szerint az a kérdés, hogy sikerül-e újra életet lehelni az etikába; illetve, hogy újra meg lehet-e erősíteni az erény és bűn közötti elfáradt bináris ellentétet. Tehát a mű (legyen az film, regény, festmény stb.) teljes mértékben a gonosz megformálásától függ. Hiszen a jó karaktert nehezebb megformálni, mivel főleg a sötétben mutatkoznak meg az erényeik.

Az országút fantomjában John Rydernek, és a *Henry – egy sorozatgyilkos portréjában* Henrynek közös jellemzője, hogy egyikőjük motivációját sem ismerjük. Úgy tűnik mindkettő csak a „móka kedvéért” öl. Elborult elmével, skizofrén viselkedéssel magyarázhatjuk minden tettüket. Illetve egyik gyilkos sem egy bizonyos kategórián belül dolgozik. Válogatás nélkül, bárkivel képesek végezni. Henry karaktere jobban ki van dolgozva, mint Johné, ami persze betudható annak, hogy Henry a főszereplő/címszereplő. Azonban a néző semmiféleképpen nem tud azonosulni egy ilyen vadállati karakterrel. (És az sem lehet utolsó szempont, hogy egy igaz történet feldolgozása a film.) Viszont a gonoszaink közti lényeges különbség, hogy az egyik megbűnhődik, míg a másik nem.

A két női szereplő (Nash/Jennifer Jason Leigh és Becky/Tracy Arnold) tökéletesen megfeleltethetők-e a slasher *final girl* karakterének? Nash mindenképp, ha azt a szempontot vizsgáljuk, hogy gyanakvóbb, mint mások, és felismeri Jim ártatlanságát, hisz a fiúnak. Azonban csupán annyi a kapcsolata a sorozatgyilkossal, hogy az megöli őt. Így nem igazán érvényesül az önvédelem ebben a karakterben. Becky pedig szinte saját magát löki a gyilkosa karjaiba. Van benne gyanakvás és rátermettség, de mégse ismeri fel igazán, hogy Henry mennyire gonosz is valójában. Annak ellenére, hogy megöli a bátyját, vele tart – és (feltételezhetően) meg is hal.

Azt a fajta életformát, amit a nyolcvanas évek politikai vezetése el akart érni, vagy inkább hangsúlyozni, annak az ilyen fajta filmek teljesen ellentmondanak. Hiszen, hol van itt a béke és a harmónia? Mindkét alkotásban csak az esztelen öldöklés van jelen.

Még csak nem is harag vagy lázadás a rendszer vagy a társadalom ellen, hanem teljesen értelmetlen ámokfutás – ami vagy megállítható vagy nem. De mindenféleképpen áldozatokat követel.

A család szentsége egyik filmben sem jelenik meg. Az *országút fantomjában* nincs nyoma, *Henryben* viszont annál inkább, de rossz értelemben. Az *Egy sorozatgyilkos portréjában* csak negatív képet kapunk a szereplők családi hátteréről. Henry megölte a saját anyját is, Beckyt egész életében molesztálták a férfi rokonai. Ennek egy jelenet erejéig a néző is tanúja lehet, amikor a saját bátyja erőszakolja meg a lányt. Becky pedig maga mögött hagyta az egész családját mielőtt Ottishoz költözött volna.

A reagani ideológia által oly nagyon ellenzett homoszexualitás sem idegen a filmekben. Mindkét filmben a kocsiban ülve fogja meg egyik férfi a másik férfi combját. Bizonyos értelemben *Az országút fantomjában* a kasztrációtól való félelem is megjelenik, amikor John Jim ágyékához szorítja a kését. A *Henryben* pedig Ottis feltételezhetően egy meleg karakter, aki mások bántalmazásában éli ki szexuális hovatartozása miatt érzett frusztrációit.

Összességében elmondható, hogy mindkét film a pszichothriller, illetve a slasher műfaját erősíti, minthogy egy elmebeteg ámokfutását kell bennük végigkövetnie a nézőnek. És mindkét műben közös, hogy ellene mondanak a Ronald Reagan által kialakított társadalomképnek.

Felhasznált irodalom

Fredric JAMESON, *Nosztalgia a jelenért, = A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro Kiadó, 2010, 287-304.

KIRÁLY Jenő, A film második gyermekora, *Filmvilág*, 1992/3, 4-13.

Joseph SARTELLE, *Álmok és rémálmok a hollywoodi sikerfilmekben = Új Oxford filmenciklopédia*, Szerk., BALÁZS Éva, Geoffrey NOWELL-SMITH, TÖRÖK ZSUZSA, Budapest, Glória kiadó, 2003, 534-546.

THE
HITCHER

