

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.<sup>1</sup>

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 antropocentrissága, 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.

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

Míg az *official hero* a törvény képviselője, a felnőttiség 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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

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

<sup>3</sup> *Im.*, 61.

<sup>4</sup> *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 kireflekálja 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 kasztrendszer, 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 segítőjeként, 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 kívülálló 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. Máskülönben, 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 metódusát<sup>7</sup>). A *Heathers* tudatában van annak, hogy amikor parodizálja a középiskolás klikek 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 hőséhez 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

<sup>7</sup> 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 afirmációja. 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 korrigálja és ilyen értelemben maximum a fejlődés szükséges lépcsőfokaként indokolható. Végül JD is Krisztus-pózbá vágva robbantja fel magát, megbizonyosodva arról, hogy Veronica már elég erőt gyűjtött össze, hogy magához ragadja a kormányt, és ténylegesen átformálja 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.