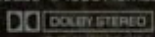




# PLATOON

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.



## 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 vietnami 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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Az amerikai film eszmei heterogenitása tehát maga is a klasszikus értékstruktúra megrendülését bizonyítja.

## A Reagan-éra háborús filmjei

A Reagan-korszak (1981-1989) beköszönté 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.<sup>3</sup> 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

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

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

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

A *Rambo II.*-ben a vietnami háború újraértelmezésének igénye felettébb 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.<sup>7</sup>

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.

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

<sup>5</sup> KELLNER, *I.m.*, 3.

<sup>6</sup> SARTELLE, *I.m.*, 5.

<sup>7</sup> *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 kiöleődik belőle a nemzettudat, s a film végére megtört, ideáit vesztett emberként tér haza. A *Szakasz* tulajdonképpen a klasszikus hollywoodi hősfigura kudarcát mutatja meg, a reagan 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 reagan 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 tényjellegzet 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 értékezés. 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 reagani 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 *Szakasznak*, 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 kérdőjelezzik 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 emblematikus 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 kettőségre 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 direktebben 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 lezártaság 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 kettőségre utal, a revizionista műfajfilmek jellegzetes hőstematikáját fedti 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 bemutatottam, 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.