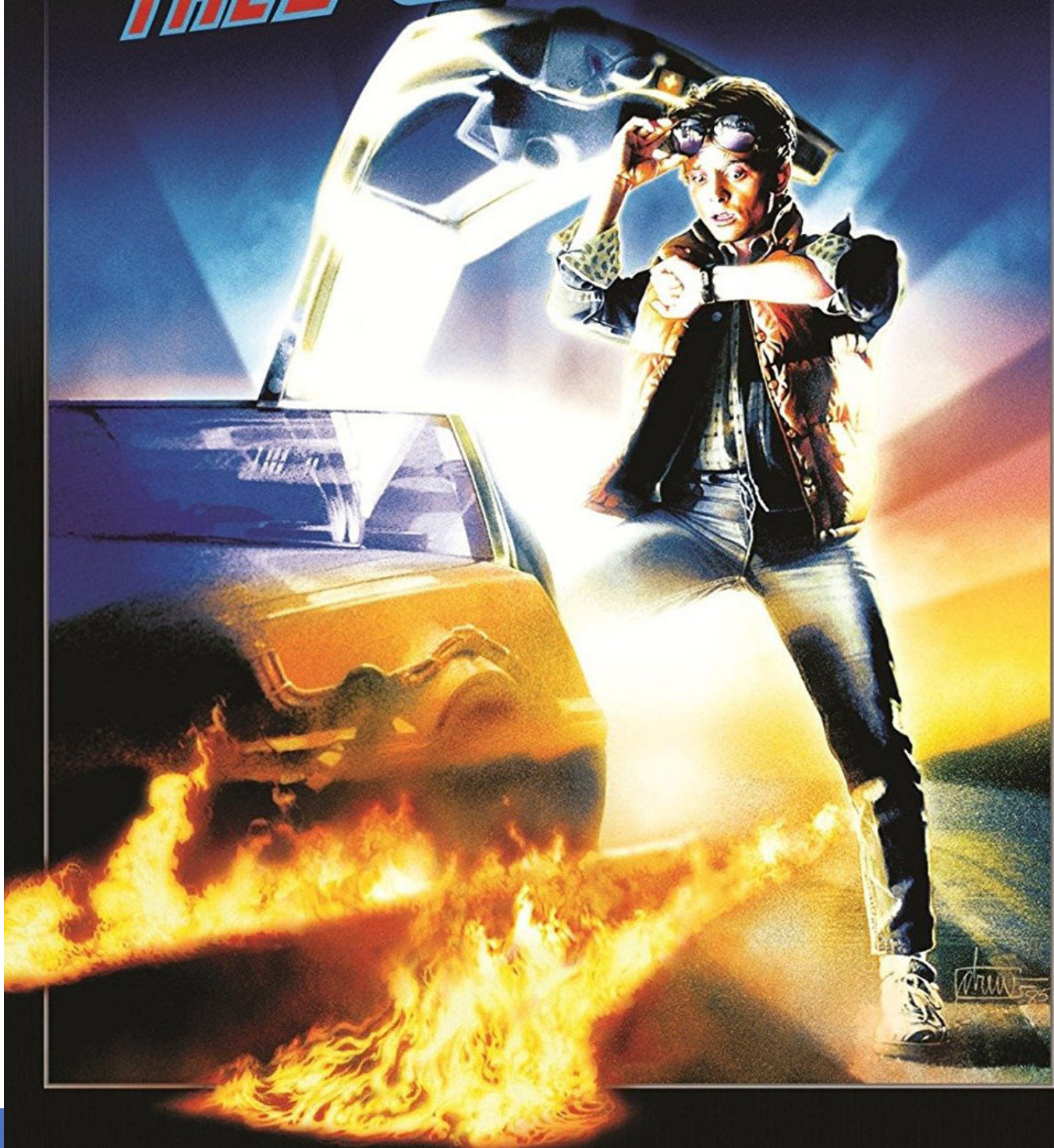


STEVEN SPIELBERG PRESENTS

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 jó részt 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 értékeket 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 testésítették 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 melodramája, az *Átlagemberek* a kisváros közegébe helyezve szentesíti a klasszikus családeshemény 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 igyekszik 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 szerencsével) 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 erőskezű 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 kapzsága kielégítésének céljából. (Marty apját egyértelműen Biff gyilkolta meg ebben az időszakban, 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 sors kijavítás 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 professzionalista 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 westernnt, 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.