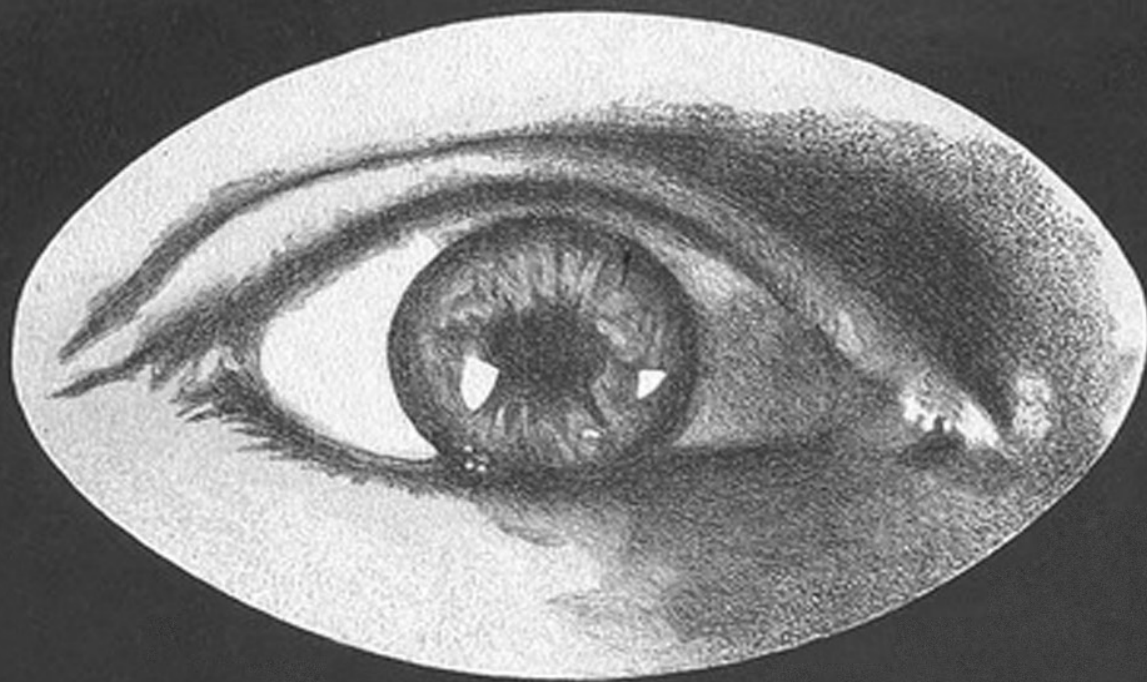


FILMSZEM

2016

Filmtudományi online folyóirat - VI. évfolyam 4. szám



*Amerikai filmek
a nyolcvanas években*



FILMSZEM VI./4.

Amerikai filmek a nyolcvanas években



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VI. évfolyam 4. szám - (2016) TÉL

A lapszám szerkesztője: Benke Attila

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

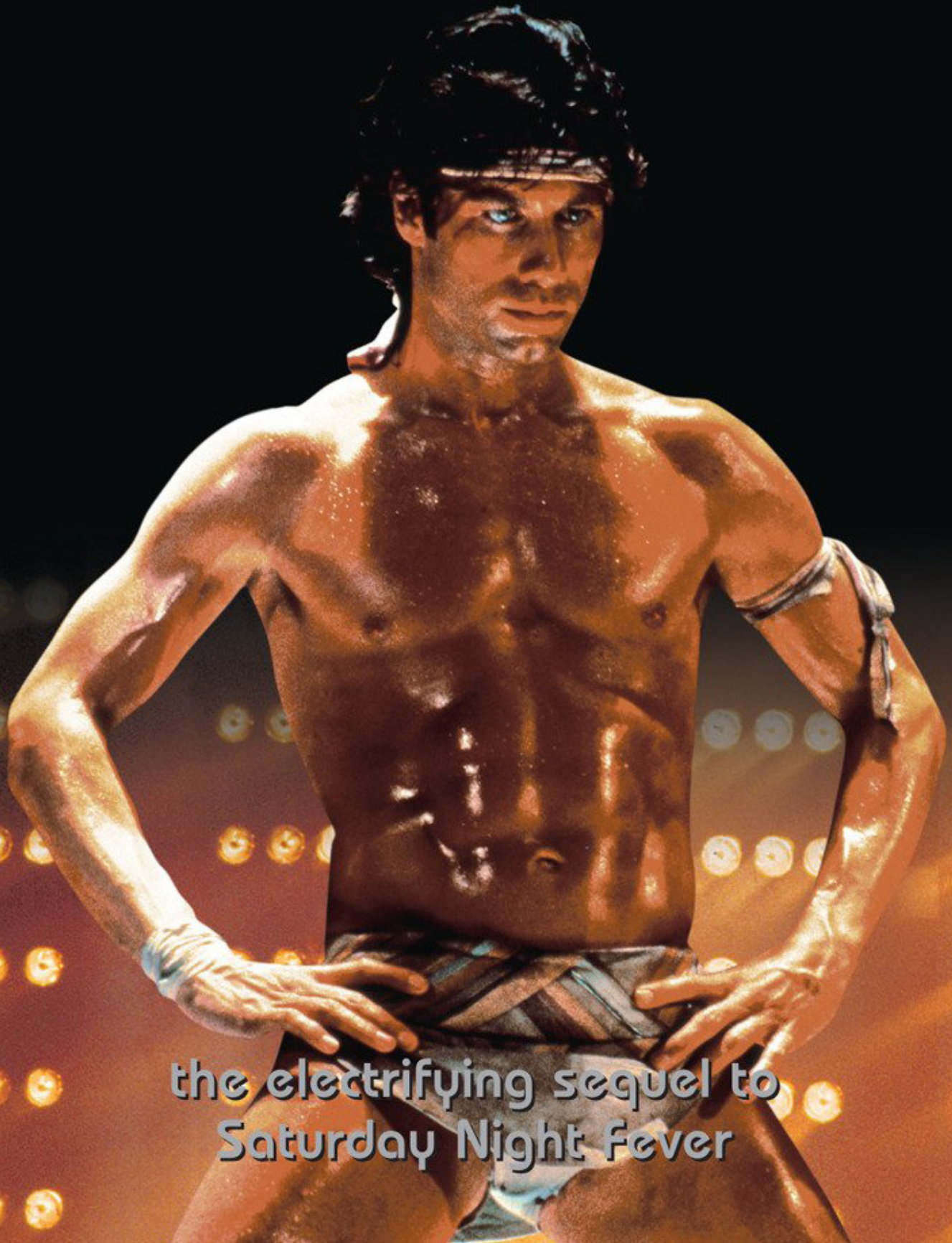
Benke Attila: Az ideológia visszatér - <i>Bevezetés a Reagan-éra tömegfilmjeibe 2. rész</i>	6-35
Fekete-Kovács Kristóf: Tiéd a világ - vagy az autókölcsönző	36-45
Nemesi Zsófia: 48 óra alatt meghalni Los Angelesben - <i>A rendőrfilm</i>	46-53
Szoboszlay Pál: Hollywood-i horrorfilm és ideológia - <i>A Poltergeist és a Ragyogás összehasonlító elemzése</i>	54-63
Burillák Marcell: A nyolcvanas évek hollywood-i sci-fijének ideológiája	64-84





JOHN TRAVOLTA

STAYING ALIVE



the electrifying sequel to
Saturday Night fever

Benke Attila

Az ideológia visszatér

Bevezetés a Reagan-éra tömegfilmjeibe 2. rész

Mint korábbi cikkemben elemeztem,¹ a Reagan-korszakban, sőt már az 1976-os amerikai bicentenáriumot követő időszakban erős neokonzervatív, új jobb-oldali-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 hajszoló 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.² 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 reagani retorika általában, úgy ezek a filmek is a hatvanas-hetvenes évek „káros” történéseit próbálják korigálni 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.

A siker mítosza

„Ez az ország jó, én jó vagyok, mi vagyunk a legjobbak.” – írja körül egy reklámszlogen-szerű mondattal Jean Baudrillard a nyolcvanas évek Amerikáját.³ „Amikor csak az a szép test, amit plasztikai sebészek csináltak, csak az a szép város, amit kertészek plasztikáztak, csak az a közvélemény, amit a kérdőívek plasztikai sebészete csinált... csak idő kérdése, hogy a génmanipuláció megteremtse a fajplasztikai sebészetet”⁴ – állítja szintén Baudrillard, majd folytatja: „az amerikaiak csodálatos fogazata identitáshiányuk következménye. [...] Van, aki gördeszkán gurul walkmannel a fején, az értelmiségi a word-processorán dolgozik, a bronxi rapper szédítően forog a Roxyban vagy másutt, a kocogó

¹ BENKE Attila, Az ideológia visszatér. Bevezetés a Reagan-éra tömegfilmjeibe, 1. rész, *Filmszem* 2016/3, 7-27.

² HAHNER Péter, *Az Egyesült Államok elnökei*, Budapest, Maecenas Könyvek, 1998, 304-310.

³ Jean BAUDRILLARD, *Amerika*, ford., TÓTFALUSI Ágnes, Budapest, Magvető, 1996, 47.

⁴ BAUDRILLARD, *i.m.*, 47.

a body-builder: mindenütt ugyanaz a fehér magány, mindenütt ugyanaz a narcisztikus fénytörés, akár a testhez, akár az öntudathoz címezve".⁵ A nyolcvanas években, mint Christopher Lasch is megfogalmazta már idézett könyvében, az amerikaiak a hetvenes évek katasztrófáit túlkompenzációval próbálták egyensúlyozni. Ennek része volt a siker amerikai mítoszának felelevenítése, mely a politikában a „kis vietnami háborúk” megvívását (latin-amerikai ellenforradalmak támogatása, beavatkozás az iráni és afganisztáni konfliktusokba stb.), a társadalomban a karrierizmus mellett a test és ezzel összefüggésben a fiatalság kultuszát jelentette.⁶ Éppen ezért a magánéletben és a karrierben elért sikerek lesznek a legfontosabbak a nyolcvanas években. Egy (anyagi) siker által meghatározott amerikai ideálkép jött létre a vietnami háború és a gazdasági válság után, mely megszállottan vissza akarta állítani a régi értékeket (self-made man, excepcionalizmus, osztályok közötti átjárhatóság stb.), persze új formában. Mint Chris Jordan is megállapítja, a nyolcvanas évek műfajfilmjeibe visszatér a klasszikus (jellemzően fehér, férfi) főhős, aki feloldja a konfliktusokat a különböző értékek között. Ezért az integráció műfajai lesznek a népszerűek a korszakban, melyekben a csoport és az egyén kölcsönös elfogadása jelenti a megoldást az alapkonfliktusra.⁷ Az integráció kérdését pedig a musicalek, a sportfilmek és a fiatalokról szóló filmek tárgyalják a legdirektebb módon. Mivel a fiatalfilmekről később bővebben lesz szó, így most a sikermítoszsal legszorosabb kapcsolatban levő motivációs zenés és sportfilmeket vizsgálom meg közelebbről.

A nyolcvanas éveket nemcsak a jellegzetes filmkultúrával, hanem a tipikus populáris zenével azonosítjuk. Ekkoriban a zeneipar fénykorát élte, és gyakran a merchandising részeként a filmiparral kölcsönösen segítették egymást. A nyolcvanas évek filmjeiben ezért tűnnek fel nagy slágerek: az *Életben maradni* (*Staying Alive*, 1983) és a *Rocky*-sorozat szinte összes darabja tartalmaz valamilyen slágert (a *Rocky III.* szimbólumává vált az *Eye of the Tiger*). A Tangerine Dream, a Pink Floyd vagy az Iron Maiden zenéi gyakran feltűnnek a korszak filmjeiben, és főleg a sportfilmek és a musicalek tartalmaztak zenés montázsszekvenciákat. A *Rocky IV.* például már annyi zenés-edzős jelenetet vonultat fel, melyekben a korabeli nagy slágerek kísérik a főhős felkészülését a szovjet bokszoló elleni küzdelemre, hogy a film szétesik látványos videoklipekre.

Az újfajta zenés-motivációs filmek trendjét egyfelől a *Rocky* első része, másfelől a *Szombat esti láz* (*Saturday Night's Fever*, 1977) indította el, melyekre még egyaránt jellemző, hogy folytatásaikhoz (*Rocky III-IV.*, *Életben maradni*) képest földhöz ragadtabb alkotások voltak. A *Rocky*ban és a *Szombat esti láz*ban a főszereplők egyaránt messziről indulnak, sikertelen emberek, és az osztálystátuszuk erősen meghatározza őket (*Rocky* és Tony is a bűn

⁵ BAUDRILLARD, *i.m.*, 47-48.

⁶ Christopher LASCH, *Az önimádat társadalma*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996, 59-91.

⁷ Chris JORDAN, *Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics*, Westport, Connecticut – London, Praeger, 2003, 55-77.

hálójába kerül). És egyik film sem zárul egyértelmű happy enddel. Jóllehet, míg Rockyt veresége ellenére ünneplik, mert megszorongatta Apollo Creedet, addig Tony a táncversenyen aratott győzelme ellenére ajándékozta el a trófeát ellenfelének, és a főhős felemelkedése elmarad a fiú társadalmi helyzete és erkölcsileg problémás ügyletei miatt.

A *Rocky*-sorozat második részétől kezdve viszont a címszereplő egyértelmű sikereket arat, és ahogy növekszik a széria darabjaiban a slágerek és a montázssekvenciák száma, úgy válik az egyszerű, munkásosztálybeli bokszolóból Rambóhoz és Supermanhez hasonló amerikai nemzeti szimbólum. Az *Életben maradni* című musicalre ugyanez jellemző: a *Szombat esti lázból* megismert Tonymak ugyan nehezen megy a beilleszkedés a bombasztikus Broadway-darabra készülő profi csapatba, azonban végül szó szerint letáncolja a színpadról női riválisát, Laurát. Az *Életben maradni* ráadásul szinte direkten áll ki a reagani neokonzervatív ideológia mellett, mert nemcsak a sikermítosz beteljesedéséről, hanem a tradicionális nemi szerepek visszaállításáról is szól annak a Sylvester Stallonének a műve, aki a *Rocky* és a *Rambo* címszereplőjét is eljátszotta, és a Reagan-éra egyik nagy sztárjává vált. Az *Életben maradni*ban már nem keveredik a musicallel a realizmus, mint a *Szombat esti lázban*, és akár a *Rocky III-IV.* edzős montázssekvenciái, vagy az olyan korabeli, túlpörgetett akciófilmek, mint a *Kommandó* (Commando, 1985), az izmos férfítést ünnepli. Tehát Sylvester Stallone akció-musicalje már vizuális szinten is a férfierő diadalát hangsúlyozza, a főhős Tony a film végső nagyjelenetében felemeli, taszigálja és dobálja is Laurát, az őt kiszipolyozó *femme fatale*-t, a darab és a film antagonistáját. John Travolta táncos karaktere az *Életben maradni* kvázi leszámolási jelenetében úgy hajítja félre a kötekedő és a musical szerint is ördögi Laurát, mint a *Conan, a barbárban* (Conan, the Barbarian, 1982) Arnold Schwarzenegger izomkolosszusa a rá támadó harcosokat.

Egyébként Az *Életben maradni* hipermaszkulin nagyjelenetének előzménye Laura és Tony macska-egérharca. Laura Tonyval ellentétben egy befutott és híres színésznő, aki eleinte szemet vet a férfire, majd később kapcsolatuk megromlik, és kvázi riválisok lesznek Laura szurkálódásai és kirívó viselkedésmódja miatt. Azaz Laura nemcsak *femme fatale*, hanem egy igazi vamp a filmben, aki kiszipolyozza a hatalmi szempontból feminin pozícióba kényszerült Tonyt. Tony ráadásul étteremben felszolgálóként kénytelen dolgozni, ahol a női tekintet tárgyává válik, és a női vendégek megjegyzést tesznek a férfi járására is, ahogy eltávolodik tőlük a rendelést követően. Vagyis hangsúlyos az *Életben maradni*ban, hogy a sikertelenség a feminin pozícióval, azaz a hatalomnélküliséggel kapcsolódik össze. És a film érvelése szerint a maszkulinitást és a cselekvőképességet kvázi fizikai erőszak révén lehet visszaszerezni, ahogy azt az ősatyák is tették a szűzfölddel a Vadnyugat meghódítása során.

Persze mint sok más korabeli hollywoodi film, az *Életben maradni* sem szimplán korrekciós műfajfilm, hanem túlkompenzál, túlzásokkal él. Például a nagy leszámolási jelenetben nem elég, hogy a férfi főhős a vad és öntörvényű Fionát szimbolikus és valós fizikai erőszakkal hajtja uralma alá, hanem még egy színpadi speciális effektus révén a csúcsra is tör. Azaz egy plató a magasba emeli a Fionát tartó Tonyt, és hirtelen a pirotechnikai effektek is működésbe lépnek, szabályosan felrobban a főszereplők körül a levegő és a játéktér. Ehhez hasonló túlzásokkal pedig az olyan filmek is élnek, mint *A dzsesszénekes*, a *Flashdance*, a *Gumiláb* (*Footloose*, 1984) vagy a *Dirty Dancing*. Az ilyenfajta túlkompenzáció pedig akarva-akaratlan is láthatóvá teszi az ideológiát, mint ahogy azt Douglas Kellner a *Vörös hajnal* és a *Rambo 2.* kapcsán kimutatja. Az *Életben maradni* korabeli kritikái (például Roger Ebert írása)⁸ is ezért marasztalják el a filmet, mert túlzásokkal él, melyek miatt nevetségessé és vulgárrá válik. Ennek következtében pedig önkéntelenül is, de idézőjelbe kerül a siker és a remaszkulinizáció története. Ráadásul az is tény, hogy mindez egy színdarabon belül, egy színdarab által megy végbe, ám ez a teátrális közeg nem tudja feledtetni Tony feminin vonásait.

Ám a sikermítoszt ünneplő musicalek és sportfilmek (a *Rocky*-sorozat mellett a *Karate kölyök*-széria, a *Kétes döntés* vagy a *Túl a csúcson* említetők) általában nagy sikert arattak (a *Flashdance* és az *Életben maradni* is pénzügyileg jövedelmező volt), mely jelzi, hogy konformok voltak a korabeli neokonzervatív ideológiával és ezzel összhangban a közhangulattal is. Mint Baudrillard korábban idézett írásaiból is kiderül, a „megvalósult fikció”-ban létező társadalom szemében az *Életben maradni* és más, túlzásokkal élő musicalek cselekményvilágát valószerűnek érzékelték a testkultusz és sikermítosz bűvöletében élő amerikaiak.

Ezzel a sikermítosszal és reagani régi-új férfiideállal helyezkedett szembe Bob Fosse két, a korszakban készült filmjében is, a *Mindhalálig zenében* (*All that Jazz*, 1979) és a musicalekhez csak lazán kapcsolódó, a modelliparról szóló *Egy aktmodell halálában* (*Star 80*, 1983). A reagani bokszfilmekkel pedig Martin Scorsese *Dühöngő bikája* és a Mickey Rourke kettőtört bokszkarrierjére reflektáló, az egykori ökölvívó színész főszereplésével készült *A hallgatóg bonyós* (*Homeboy*, 1988) helyezkedik szembe.

Az utóbbi két bokszfilm a *Rocky* és a *Karate kölyök* antitézisei. *A hallgatóg bonyós* még azért óvatosan megpróbálja rehabilitálni Johnny maszkulin identitását, azonban a bokszolót a játékidő alatt végig a teljes agykárosodás réme fenyegeti, mely miatt el kell hagynia karrierjét. Ráadásul mint *Rocky*, Johnny is bűnügyekbe keveredik, és a film végére legfeljebb erkölcsi értelemben győz, azonban mint sikeres bokszoló, elbukik. Hasonló bukástörténetet mutat be a *Dühöngő bika* is, melyben az agresszív Jake LaMotta már morális szempontból is megsemmisül a történet végére. Martin Scorsese művében

⁸ <https://www.rogerebert.com/reviews/staying-alive-1983>

éppen azt a hipermaszkulinitást bontja le, amelyet a nyolcvanas évek sportfilmjei vagy az *Életben maradni* felépítettek. Scorsese mint legtöbbször, a *Dühöngő bika* történetét is egy klasszikus gengszterfilmes cselekményvázra építette fel, vagyis LaMotta felemelkedését és bukását meséli el. És ebben a történetben éles a kontraszt Jake és Rocky, valamint Tony, az *Életben maradni* főhőse között. Rocky és Tony alapvetően szerény hősök maradnak a siker felé vezető úton és a csúcs elérése után is. Rocky nyugodt és idilli családi életet él, felesége és gyerekei szeretik őt a sorozat nagy részében (majd csak a *Rocky V*-ben kerül konfliktusba a címszereplő saját fiával). Ezzel szemben Robert de Niro Jake LaMottája olyan, akár később Tony Montana Brian De Palma *A sebhelyesarcú* (*Scarface*, 1983) című gengszterfilmjében: rámenős, erőszakos, a nőt csupán státuszszimbólumnak, és nem emberi lénynek tekinti. Jake többször megveri feleségét, és Scorsese rávilágít, hogy a ringen kívül az ökölvívó ezáltal kompenzál, ezzel támogatja törékeny maszkulinitását. A *Dühöngő bika* leleplezi az amerikai sikermítoszt, megmutatja ellentmondásait: a sikerhez erőszakos cselekedeteken, illetve mások elnyomásán és eltiprásán keresztül vezet az út. Mindezt kiválóan modellezi ez a férfias és agresszív sport, a bokszt.

A maszkulinitást és a sikert tehát képlékeny konstrukcióként mutatja be Martin Scorsese filmje, és ezáltal markánsan szembehelyezkedik a neokonzervatív ideológia, illetve a későbbi Reagan-korszak restaurációs kísérletével. Vagyis a *Dühöngő bika* a híres ökölvívó felemelkedésének és bukásának bemutatásával arra figyelmeztet, hogy a siker megszállott hajszolása és az agresszív re-maszkulinizáció, valamint a túlkompensálás előbb-utóbb bukáshoz vezet. Éppen azért, amiért a túlzásokkal élő *Életben maradni* vagy a *Rocky IV*. is leleplezi az általa közvetített ideológiát.

Tulajdonképpen ugyanezt teszi Bob Fosse a musicallel, amit Martin Scorsese a bokszt filmmel *Mindhalálig zene* című alkotásában.⁹ Ugyan Fosse alternatív musicalje két évvel Ronald Reagan hatalomra kerülése előtt, még a Carter-érában készült, azonban a *Szombat esti lázzal* és a *Grease*-zel (1978) már megindult a műfaj neokonzervatív fordulata, mely a Reagan-korszak zenés filmjeit is életre hívta. A *Mindhalálig zenében* éppen a koreográfus, Joe Gideon és nem a sztár szemszögéből mutatja be Fosse a tipikus showmusical történetet. És a *Mindhalálig zene* már nagyon következetes a musicalbetétekkel kapcsolatban is: szinte kizárólag félbe szakított, színpalak mögött zajló próbakon és képzelt jelenetekben szól a zene és ropják a táncot. Joe karriertörténete pedig ugyanolyan bukástörténet, mint a *Dühöngő bika* főhőséé. A pályája csúcspontján levő Joe-t szabályosan felőrli munkája, túlhajszolt és egészségtelen élete. Akár Scorsese, úgy Fosse is megmutatja a siker árát, a sikermítosz fonákját. Ahogy halad előre a cselekmény, Joe úgy veszíti el cselekvőképességét

⁹ Egyébként 1977-ben már maga Scorsese is elkészítette *New York, New York* című anti-musicaljét, mely a *Dühöngő bikát* előlegezi meg annyiban, amennyiben egy sikerre törő tehetség bukását mutatja be.

fizikai lépülése miatt. Éppen ezért tevődnek át a zenés-táncos jelenetek a valóságból a főszereplő koreográfus fejébe, szubjektív valóságába. Így a sikeres darab létrejötté más musicalekkel ellentétben kizárólag a haldokló Joe elméjében játszódik le, a valóságban nem jön létre. Sőt a valóságban a koreográfus-rendező musicaljei sorra kapják a negatív értékeléseket

A hallgatag bunyós, a Dühöngő bika és a Mindhalálig zene hangsúlyozottan férfidrámák, melyek a siker áráról szólnak, és a karrier és a magánélet kibékíthetlenségét mutatják be. A tradicionális musicalekben megkövetelt társadalmi integráció egyikben sem megy végbe (*A hallgatag bunyósban* csak részben), és a sikert a túlkompensációval és az erkölcsi-fizikai megromlással kapcsolják össze. Szemben az *Életben maradnival* vagy a *Rockyval*, melyekben a tánc- és sportteljesítmény jelentik az utat a boldogsághoz, illetve az identitás stabilizálásához.

A tradicionális család és nemi szerepek

„A filmek fölhasználták a műfaji elemeket annak érdekében, hogy újra fölrajzolják az amerikai fehér férfi identitását, amely képes lehet egyben tartani – de legalábbis túlélni – a multikulturális sokszínűséget, amely az Összeomlás által alkotott paranoid képben az amerikai társadalom szétzilálásával fenyeget.” – írja Joseph Sartelle a nyolcvanas évek hollywoodi filmjeivel kapcsolatban.¹⁰ És mint kimutattuk, az identitás és a család kérdéskörét a sikermítosz is érinti, hiszen a karrier és magánélet konfliktusát, valamint az egyén kiteljesedését és betagozódásának kérdését tárgyalják a musicalek és a bokszfilmek is.

Azonban identitással és családdal a legkomolyabban a fiatalokról szóló filmek és a slasher-horrorok foglalkoznak a korszak népszerű műfajciklusai közül. Mindkét filmtípusra jellemző, hogy bennük generációs konfliktusok rajzolódnak ki, és a történet centrumában fiatal hősök állnak, akiknek felnövekedési, érési története bontakozik ki a cselekmény során. Csak éppen míg a fiatalok filmjeiben valószerű problémákkal (iskola, szülők, pályakezdés stb.), addig a horrorban az irracionális borzalommal kell szembenéznie a tinédzserkorú vagy huszonéves hősöknek. A fiatalokról szóló filmek mintája az *American Graffiti* (1973) volt, míg a slasherek trendjét *A texasi láncfűrészkes mérszárlás* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974) indította el. A youth pic-ciklus a Brat-packnek nevezett színészgeneráció (Rob Lowe, Judd Nelson, Emilio Estevez, Timothy Hutton, Matthew Broderick, Matthew Modine, Ally Sheedy, Molly Ringwald, Anthony Michael Hall stb.), illetve John Hughes már említett filmje miatt lett kirobbanó siker. A ciklus emblemikus alkotásai a *Nulladik óra* és a *Meglógtam a Ferrarival*, de a *Malackodók* (Porky's, 1982), a *Kockázatos üzlet* (Risky Business, 1983) vagy a *St. Elmo tüze* (St. Elmo's Fire, 1985)

¹⁰ SARTELLE, *Álmok és rémálmok a hollywoodi sikerfilmekben, i.m.*, 546.

is reprezentáns darabok. A slashereket pedig a *Halloween* (1978) és a *Péntek 13* (Friday the 13th, 1980) tette sikeressé, a műfajciklus egész sorozatokat termelt ki magából a Reagan-érában (*Rémálom az Elm utcában*-széria, *Szörnyűségek tábora* [Sleepaway Camp]-sorozat, *Gonosz halott* [Evil Dead]-filmek).

„A [horror] műfaja a reakciós elhajlás lehetőségét hordozza magában, és talán egyik horrorfilm sem teljesen immunis ennek a folyamataira. Ezek után nem lepődhetünk meg, hogy egy nagyon erős reakciós tradíció létezik – olyan erős, hogy bizonyos társadalmi körülmények között dominánssá is válhat. Ennek jellemzői extrém esetekben rendkívül erősen meghatározottak.” – írja Robin Wood a nyolcvanas évek slasherfilmjeiről.¹¹ És ez igaz a Reagan-éra fiatalfilmjeire is. A hatvanas-hetvenes évek fiataljai a szülők és a konzervatív értékrend ellen lázadtak. Ezek a lázadók azonban a nyolcvanas évekre a társadalom oszlopos tagjaivá váltak, gyerekeik pedig már az anyagi siker és a nosztalgia bűvöletében nőttek fel, és a kapitalizmust legfeljebb divatos, megszelídített szubkultúrák (például a nyolcvanas évek punkja) részeként kritizálták.¹² Éppen ezért a nyolcvanas évek fiataljait „konzervatív lázadók”-nak nevezhetjük Alasdair Kean és Neil Campbell nyomán, akik az amerikai fiatal kultúrával kapcsolatban vezetik be a „szankcionált lázadás” fogalmát. Kean és Campbell szerint Amerika bár mindig a fiatalsággal azonosította önmagát, és a lázadó attitűd segítette a fejlődésben, azonban a lázadásból csak a mérsékelt és a kapitalizmus épülését segítő elemeket tartotta meg a társadalom. Vagyis a fiatal lázadása éppen abban segít a történelem során, hogy a szülők értékrendjét autentikusabb formában megőrizték.¹³ A nyolcvanas évek fiatal filmjeiben is jellemző ez az attitűd: a *Meglógtam a Ferrarival*, a *St. Elmo tüze*, a *Nulladik óra*, a *Kockázatos üzlet*, a *Hajnalfény* (Light of Day, 1987), de a *Vissza a jövőbe* is sokszor az atya hatalmát állítják vissza, aki példaképként szolgálhat a betagozódásra vágyó fiú számára, és általában a filmek hősei elfogadják a társadalmi rendet. A *St. Elmo tüze*ben Alec bevallottan konzervatívvá válik, és az őt játszó Judd Nelson karaktere a *Nulladik órában* is hatalmas átalakuláson megy keresztül: az anarchista punk a cselekmény végére egy lány miatt megszelídül, és kilátásba helyeződik a fiú társadalmi integrációja. A *Meglógtam a Ferrarival* Ferris nevű főhősének iskolai lógása csak ártalmatlan csínytevés, melyet gondosan úgy tervel ki, hogy szülei nyugalmát ne zavarja meg, és a családi béke, valamint a társadalmi status quo is a helyén maradjon. Jóllehet, Ferris barátja Cameron kénytelen fellázadni apja ellen a címbeli drága Ferrari összetörésével, de ezt csak azért teszi a fiú, hogy rendezze kapcsolatát szülőjével. A *Kockázatos üzletben* a főhős konformizmusa

¹¹ Robin Wood, *Hollywood From Vietnam to Reagan ...and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003, 170.

¹² Albert Auster – Leonard QUART, *American Film and Society since 1945*, Westport – Connecticut – London, Praeger Publishers, 2002, 127-161.

¹³ Neil CAMPBELL – Alasdair KEAN, *American Cultural Studies. Introduction to American Culture*, London – New York, Routledge, 2000, 208-233.

még inkább szembetűnő: szülei távollétében Joel befogad egy prostituáltat, akinek ismerősei felforgatják a családi házat, miközben a fiú kétségbeesetten próbálja megtartani a rendet, illetve egy hatalmas vállalkozás tervén tör a fejét. És mint már elemeztük, a *Vissza a jövőbe* története is arról szól, hogy Marty visszautazik az idilli ötvenes évekbe, ahol „igazi férfi”-t csinál papucs édesapjából, így a jelenbe visszatérve már egy sikeres, tradicionális patriarchális családba térhet vissza. A *Hajnalfényben* (melynek főszerepét a punk énekesnő, Joan Jett mellett a Martyt is megformáló Michael J. Fox játssza) pedig a széthullóban levő család, a főszereplő testvérpár a cselekmény végén egy energikus rockszámban egyesül újra. Ezáltal pedig mintegy leleplezi Paul Schrader műve azt, ahogyan a populáris zene, a fiatalok kultúrája és a konformizmus összekapcsolódnak a nyolcvanas években.

Ezek a korrekciós fiatalfilmek tehát tudomást vesznek a kortárs társadalmi problémákról, a család válságáról, illetve a fiatalok útkereséséről, sőt a munkanélküliségről is (*A kívülállók* [The Outsiders, 1983], *Segítő kezek* [Repo Men, 1984]). Azonban ezek a témakörök csak azért tűnnek fel a fiatalfilmekben, hogy szimbolikusan feloldják őket, és visszaállítsák a patriarchális család egységét, mely meghatározza a társadalomba beilleszkedő fiatal főhős identitását. Azaz a *Kockázatos üzlet*, a *Meglógtam a Ferrarival* vagy a *Vissza a jövőbe* is konformok a családcentrikus reagan-i retorika törekvéseivel.

Miként Robin Wood is kimutatja, a nyolcvanas évek slasherfilmjeiben hasonló a tendencia a „reakciós” vagy a mi kategóriáink szerint korrekciós horrorfilmekben. A slasherek többsége Alfred Hitchcock 1960-as klasszikusát, a *Psychót* követte, melynek 1983-ban Anthony Perkins főszereplésével készült is egy hivatalos folytatása. Éppen ezért a hagyományos patriarchális család szinte mindben kulcsszerepet játszik a szexualitás, a szexuális érés és a nemi identitás problémája mellett. Robin Wood szerint a horrorszörny tradicionálisan az *id*, a tudatalatti, az elfojtott vágyak szimbóluma, azonban a nyolcvanas években éppen ellenkezőleg, a neokonzervatív ideológia által meghatározott szuperegót testesíti meg. Éppen ezért mérsárolnak sokszor szexuális aktus közben rajtakapott tinédzsereket vagy szexuálisan kirívó nőket a *Halloween*-szériában, a *Péntek 13*-sorozatban és a *Rémálom*-filmekben.¹⁴ És kevés filmben tűnik fel a szörny a patriarchális család áldozataként úgy, ahogy a hetvenes években (*Carrie*, *Martin* [1977]). A *Szörnyűségek tábora* (Sleepaway Camp, 1983) első része ezért is alternatív műfajfilm, mert abban a nemi identitásában zavart főszereplő monstrum hangsúlyozottan sadista nagynénje és kegyetlen táborlakó társai, illetve a perverz táborvezetők teremtménye. Így a konformista slasherekben a szörny egyfelől az amerikai társadalomból és deviáns családokból jön (Mike Myers, Jason Voorhees és Freddy Krueger is egykoron átlagemberek voltak), másfelől viszont maga is a deviánsakat bünteti meg. Vagy legalábbis azokat, akiket az új jobboldali ideológia annak tart:

¹⁴ Robin Wood, *Hollywood From Vietnam to Reagan ...and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003, 168-179.

a szexuálisan szabados fiatalokat és a tradicionális nemi szerepüket megtagadó, „túl független” nőket. Mike, Jason és Freddy pedig éppen ezért egyaránt ugyanolyan irracionális sorozatgyilkosokká váltak, mint amilyenek a klasszikus monstrumok voltak. Pusztán eredetük emberi, de „pályafutásuk” során nem emberként, hanem természetfeletti bosszúállóként viselkednek. És ez az ellentmondásosság az, ami Douglas Kellner és Robin Wood szerint is rávilágít az ideológia problematikusságára: az eltúlzott, erőszakos gyilkosságok olyanok ellen irányulnak, akik éppen a kapitalista rendszer, a jóléti állam és a jó módú kertvárosi környezet adta lehetőségeket használják ki.

Miként a sport- és zenés filmek esetében, úgy ehhez a két műfajciklushoz is tartoznak olyan alkotások, melyek szembehelyezkednek a korrekciós filmek neokonzervatív ideológiájával. A sikermítosz és az egyén kiteljesedésének kritikáját egyfelől a konzervatív John Lukacs történetíró fogalmazta meg. Lukacs szerint a huszadik század második felére, így a nyolcvanas évekre valójából eltűnik az amerikai individualista, és általában a személyesség is kiveszik a közösségekből. A tömegek korában az egyént felváltja az uniformizált, bürokratikus rendszerben elvesző szervezetemember, illetve tömegemember, akinek az ízlése és gondolkodásmódja is a tömegek nyomására alakul ki. *„Az 1950-es évek úgynevezett »együvé tartozása« ingatag alapokra épült. Egyre nagyobb számú ember alakította aszerint társasági kapcsolatait, szórakozását, szabadidejét és szabadidőbeli tevékenységét, hogy melyik nagyvállalatnál volt alkalmazásban, és hogyan viselkedtek ottani kollégái. Bizonyos értelemben az amerikai társadalom egyre kevésbé volt osztálytársadalom, sok tekintetben azonban ennek az ellenkezője figyelhető meg. Sok ember, amikor házat vett, amikor megtervezte utazását vagy kikapcsolódását, amikor megfogalmazta társadalmi igényeit és kialakította életviteli szokásait, olyan mintákat követett, aminőket előjáróinál látott, vagy tőlük tanult el, az ő normáikat, tetteiket, mozdulataikat, szokásaikat, azt a divatot követte, amit azok, olyan ruházatot hordott, amelyet ők, mindezekben a dolgokban feladta egyéniségét, és haladt együtt a nyájjal.”* – írta Lukacs.¹⁵ És ehhez vegyük hozzá Jean Baudrillard már idézett állítását, miszerint az amerikaiak tulajdonképpen identitásnélküliségüket kompenzálják a testkultusszal és a „valósággá tett fikcióval”. Az identitás torzulása a tömegtársadalom vagy a közösség (a család) hatására pedig kulcsfontosságú az alternatív fiatalfilmekben és slasherekben.

A domboknak szeme van (The Hills Have Eyes, 1977), *a Köpök a sírodra* (I Spit on your Grave, 1978) vagy *A fúrógépes gyilkos* (The Driller Killer, 1979) elmoszák a határvonalat jó és rossz, normális és abnormális, hős és szörny között. A természetfeletti horror és a slasher elemeit vegyítő *Ragyogásban* (The Shining, 1980) hatalmas a váltás az alkotói válsága és a filmbeli hotel szellemei miatt megőrülő főhős író miatt, aki traumatizált családapából baltás gyilkossá válik nem is annyira a túlvilági erők, hanem a patriarchális család

¹⁵ John LUKACS, *Az Egyesült Államok 20. századi története*, ford. ZALA Tamás, Budapest, Gondolat, 1988, 472-473.

szerepeinek és a professzionális élet konfliktusai miatt. De a klasszikus vagy korrekciós horrorokban normálisnak tartott társadalmat kritizálja a *Psycho II* (1983), az *April Fool's Day* (1986) vagy *A mostohaapa* (The Stepfather, 1987) is. És ezekre rímelnék az olyan fiatalfilmek, mint a *Rablóhal* (Rumble Fish, 1983), a *Szomszéd fiúk* (The Boys Next Door, 1985), a *Bölcsesség* (Wisdom, 1986), vagy az ironikus *O. C. és Stiggs* (O. C. and Stiggs, 1987) Robert Altmantól. Ezekben a filmekben közös, hogy az egyén identitását képtelen összerakni vagy éppen a társadalom kényszerít rá egy tőle idegen önazonosságot. A *Psycho II* Normann Bates-ét, akiből szinte kicsikarják az emberek, hogy újra gyilkoljon, a *Szomszéd fiúkban* pedig a címszereplő párosból azért lesz ámokfutó gyilkos, mert iskolatársaik kiközösítik őket. Penelope Spheeris rendezőnő ráadásul közvetlen reflektál a Reagan-éra ellenségképére is, mivel a főszereplő fiúk homoszexuálisokat és fiatal, kirívó nőket gyilkolnak. Viszont az átlagos slasherekkel ellentétben Roy és Bo nem mitikus ködbe burkolt sorozatgyilkosok, hanem átlagos tinédzserek, akikkel a nézőnek azonosulnia kell rémtetteik ellenére, mivel ők a történet főhősei.

A legkeményebb kritikát a szatirikus hangvételű *Gyilkos játékok* (Heathers, 1989) és a minimalista *Henry – egy sorozatgyilkos portréja* (Henry: Portrait of a Serial Killer, 1986) fogalmazzák meg. Mindkét film a hollywoodi nagy stúdiókon kívül készült, viszont a fősodor legnépszerűbb filmciklusaival fordultak szembe, a stúdiórendszer legkelendőbb termékeit kommentálták. A *Gyilkos játékok* egy átlagos amerikai középiskola hatalmi harcait mutatja be, illetve az iskola úrnője, a Heather címért folytatott küzdelmet. A főhős, Veronica Heather, az aktuális úrnő árnyékában él, ahonnan szeretne kitörni, ezért barátai ellen fordul. Illetve inkább idézőjelbe kell tenni ezt a szót, hogy „barátai”, mivel Veronica és a Heather-csoport kapcsolata felszínes. A fő Heatherrel miközben egy buliban szenved, párhuzamos vágással Michael Lehmann rendező megmutatja, mit gondol a lány valójából iskolatársáról. Vagyis a *Nulladik órával* és a *St. Elmo tüzével* szemben a *Gyilkos játékok* egyáltalán nem az összetartásról és a szolidaritás kialakulásáról szól. Míg a korrekciós fiatalfilmekben a diákok közti és a szülő-gyermek konfliktusok feloldódnak, addig a *Gyilkos játékokban* éppen ellenkező folyamat játszódik le. Ráadásul Veronica identitása kezdettől fogva képlékeny: azokkal tart, akikkel nem akar közösködni. Akivel pedig Veronica megtalálja a közös hangot – az örült anarchista különc J. D. (a Christian Slater-karakter neve utalás James Deanre, az ötvenes évek lázadó fiataljait eljátszó színészlegendára) –, vele sem kompatibilis a lány, mert őt túl veszélyesnek kezdi tartani. És a *Nulladik órával* vagy a *Vissza a jövőbe* történetével szemben a *Gyilkos játékokban* a különcök nem válnak konformistává. Veronica J. D. segítségével meggyilkolja Heathert és más ellenségeit, így pedig tulajdonképpen bekerül a hatalomba, és maga tartja fenn továbbra is ugyanazt a tekintélyelvű rendszert, amit Heather bevezetett (erre utal a film eredeti címében a többesszám: nem egy, hanem több Heatherről van szó).

J. D. pedig az egész iskolát fel akarja robbantani, jóllehet, a film groteszk iróniája az, hogy csak önmagát sikerül. J. D. elkeseredett és értelmetlen öngyilkos merényletével a nyolcvanas évek konformizmusának tart görbe tükröt. Vagyis a hatvanas évek értelmes cselekvései, közösségi megmozdulásai után már csak ez maradt: egy utolsó anarchista, aki reménytelenül és egyedül próbál lázadni az iskola szürkesége és képmutatása ellen, és még egyetlen társa, a konformizmustól és a hatalomtól megrészegült Veronica is cserben hagyja.

A *Henry* hasonlóképp reagál a nyolcvanas évek társadalmára a slasher műfaj kiforgatásával. A filmet brutalitása miatt korábban a legmagasabb korhatárral látták el, az X-besorolást kapta meg. Azonban a *Henry* nem is véres jelenetei, hanem perspektívája miatt rendkívül felkavaró. Ugyanis John McNaughton műve két sorozatgyilkos szemszögéből mutatja be minimalista stílusban a filmbeli gyilkosságokat. A *Henry* leginkább Fliegaufl Benedek *Dealerjéhez* (2004) hasonlítható, minthogy abban is, ebben is egy kiégett, érzelemmentes, lelkiileg sérült ember szemszögén keresztül kénytelen a néző a világra tekinteni. És mikor a címszereplő a fiatal Beckyvel (társa, Otis húgával) létesít kapcsolatot, beszélgetésük során kiderül, hogy Henry édesanyja kegyetlenül bánt a férfivel gyerekkorában. Így McNaughton filmje súlyos morális konfliktust hoz létre a nézőben is. Hiszen ellentmondásos, hogy Henry a legkegyetlenebb módszerekkel, szenvtelenül mészárolja le áldozatait, ugyanakkor Beckyvel majdnem sikerül emberi kapcsolatot kialakítania, és a cselekmény során feltárul sötét múltja. Így Henry egyszerre bűnös és áldozat. Persze a *Halloween*, a *Péntek 13* és a *Psycho II*. főhőse is a család áldozata, és mondhatni, mint Jason Voorhees és Normann Bates édesanyja esetében, úgy a *Henry*ben is az anyát hibáztatja a film a deviáns fiáért. Ám a *Psycho II*-t és a *Henry*t is az emeli ki az átlagos filmek közül, hogy a sorozatgyilkos a film főhőse, akivel a nézőnek azonosulnia kell. Henry szenvtelensége és a néző passzivitása, illetve a gyilkos emberi oldalának megismerése miatti morális válsága teszi szubverzívá John McNaughton művét. A korrekciós vagy reakciós slasherekkel szemben az erőszak itt nem látványos, hanem kellemetlen, a sorozatgyilkost elpusztítani vagy felelősségre sem lehet vonni a társadalom vaksága miatt, és a határvonal elmosódik a szörny és az ember között. A nézőt McNaughton azzal pedig végképp összezavarja, hogy Henry a cselekmény záró részében még hőssé is válik azáltal, hogy Beckyt megmenti az erőszakoskodó Otistól. Persze csak azért, hogy utána egy gyomorforgató darabolási jelenetet követően eljussunk a kijózanító utolsó képig. A reagani retorikában a család szent, a *Henry*ben viszont erőszakos és deviáns közösségként jelenik meg, és nem is áll helyre a harmónia a cselekmény végére. Még annyira sem, mint a klasszikus slasherekben, melyekben a rém elpusztítása után a szörny vissza szokott térni.

Zéró tolerancia

„Mikor azt mondjuk, zéró tolerancia, akkor egyszerűen azt értjük ezalatt, hogy ennyi volt. Többé nem toleráljuk azokat, akik drogot árusítanak és vásárolnak. Minden jóakarátú amerikai határozottan elutasítja azokat a parazitákat, akik megélhetésből, sőt haszonszerzésből elszívják másoktól az energiát, az életet és az emberséget. Fizetniük kell ezért. Abban a hitben cselekszünk, hogy mikor ezeket a drogdílereket elkapjuk, meg kell lakolniuk azokért a károkért, amelyeket okoztak [...] Ezek az emberek úgy tűnik, semmit sem éreznek – se félelmet, se megbánást, semmit –, mikor előveszik a félautomatákat, és megölik a kötelességüket teljesítő rendőröket. A törvényjavaslat, melyet elfogadott a Képviselők Háza, halálbüntetést követel ezeknek az elvetemült gyilkosoknak. [...] A nemzet követeli ezt [a törvényt], és nincs vesztegetni való időnk. Mindenféle kompromisszum elfogadhatatlan, amely a legfőbb kikötéseit érinti. Tudtára kell adnunk a drogbáróknak: a napjaitok meg vannak számlálva!” – hangzott el Ronald Reagan 1988-as rádióbeszédében.¹⁶ A hatvanas-hetvenes évek nagy problémája volt a nagyvárosi bűnözés elharapózása és a drogfogyasztás túlburjánzása. A drogok egyfelől az ellenkultúra szimbólumai voltak a hatvanas években, ám míg a hippik az LSD-t (legalábbis elvileg) pszichedelikus kísérletekhez használták fel, addig a bűnözők és az alsóbb osztályok körében a kábítószer a városi dzsungelben folytatott élethalálharc részévé, a kegyetlen valóságtól menekülés eszközévé vált.

Mint már korábban tárgyaltuk, a *Piszkos Harry*-filmeket és a *Bosszúvágysorozat*ot is ezek a társadalmi problémák inspirálták, melyek a nyolcvanas években is tovább éltek. Az *igazság útjában* (Sudden Impact, 1983) a színész-rendező Clint Eastwood az önbíráskodás problémáját vizsgálja, ugyanakkor a neokonzervatív ideológiával egyetértésben visszaállítja a férfi (Harry) hatalmát az önbíráskodó és független női főhőssel (Jennifer) szemben. Charles Bronson pedig nemcsak a *Bosszúvágysorozat* négy további folytatásában, hanem más, hasonló témájú filmekben is továbbvitte a keménykötésű igazságosztó karakterét, ezúttal a törvény oldalán: az *Éjféλι leszámolásban* (10 to Midnight, 1983) egy elszánt rendőrt, a *Murphy törvényében* (Murphy's Law, 1986) pedig egy még elhivatottabb ex-nyomozót alakít. De öntörvényű, ugyanakkor az igazság szolgálatában álló rendőrök jelennek meg az olyan rendőrfilmekben, mint a *48 óra*, *A törvény ökle* (The Star Chamber, 1983), a *Beverly Hills-i zsaru*, a *Kobra* (Cobra, 1985), a *Halálos fegyver* (Lethal Weapon, 1987), a *Vörös zsaru* (Red Heat, 1988), a *Tango és Cash* (Tango and Cash, 1989) vagy a *Fekete eső* (Black Rain, 1989) is. De ide sorolható Kathryn Bigelow műve, a *Kék acél* (Blue Steel, 1990), melyben bár egy rendőrnő a főszereplő, azonban Jamie Lee Curtis Meganja viselkedésében és külső megjelenésében is inkább maszkulin karakter.

¹⁶ Ronald REAGAN, Radio Address to the Nation on Economic Growth and the War on Drugs, 1988. október 8. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=34997>

Az említett kivételtől eltekintve ezekben a konformista rendőrfilmekben jellemzően egy határozott fellépésű, maszkulin férfi a főhős, akinek ugyan lehetnek múltbeli traumái (mint *Az embervadász* [Manhunter, 1986], a *Halálos fegyver* vagy a *Fekete eső* hőisének), de férfiidentitása szinte mindig stabilizálódik a cselekmény végére az erőszakos és (ön)tisztító akció révén. Ezekben a rendőrkarakterekben a nyolcvanas évekre népszerűtlenné vált westernfilmek fakó lovasai térnek vissza. Vagyis a Reagan-éra öntörvényű zsarujai megfelelnek a neokonzervatív ideológia és a klasszikus amerikai karakter férfiideáljának: szertelen individualisták és legalább egy valamiben profik (jó a szimatuk, szívósak, vagy jól lőnek). De legfőbb erényük az, hogy „meta-killerek” (Király Jenő fogalma), vagyis bűnözők gyilkosai. Ezáltal pedig konformok a reagani „zéró tolerancia” elvével, miszerint a bűnözőket eddig a törvények védték, ám mostantól nincs kegyelem számukra, mert az igazság bajnokai még a törvényt is megsértik annak érdekében, hogy rendet tegyenek a nagyvárosi dzsungelben. Király Jenő a *Mad Max* első része (1979) kapcsán elemzi a filmes erőszak etikáját. Király háromfajta embertípust különít el: az abszolút emberi az, aki nem öl, az abszolút embertelen az, aki öl, és a kettő között helyezkedik el az, aki a gyilkosokat öli meg.¹⁷ Ő a meta-killer, akinek a törvény szerint nem mindig van joga ölni, főleg, hogy a rendőrfilmekben a főhős általában szembe kerül feletteseivel, és bizonyos esetekben meg is fosztják jogköreitől (*Beverly Hills-i zsaru*, *Megint 48 óra* [Another 48 hrs, 1984], *Fekete eső*). Így ezekben a filmekben a főszereplő rendőr általában a saját felelősségére ered a bűnözők után, akikkel ugyanolyan brutális módon bánik el, mint ahogy azok eljártak társaival szemben.

Az *Aki legyőzte Al Caponét* (The Untouchables, 1987) a Reagan-éra egyik kulcsfilmje, melyben Eliot Ness csupa marginalizált karaktert gyűjt maga köré az Al Capone és a szervezett bűnözés ellen folytatott háborúban a szesztilalom idején. Már a korszak is tökéletesen rímel a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára, hiszen a „viharos húszas” éveket követően, a gazdasági világválság éveit után ugyanúgy megkezdődött a keménykezű rendteremtés (J. Edgar Hoover és az FBI), mint ahogy azt Reagan is kitűzte céljaként politikai retorikájában a „zéró tolerancia” elvét hangoztatva. Brian De Palma művében Al Caponét ugyanúgy a jog és a törvény védi (ezért is érinthetetlen), mint ahogy az új jobboldal szerint a hetvenes-nyolcvanas évek bűnözőit. Azért is vádolta a populista retorika liberalizmussal a korábbi évtizedek politikai vezetését, és ezért vált a nyolcvanas évekre szitokszóvá a liberális, mert a neokonzervatívok szerint az igazságszolgáltatás gyenge kezű és túl elnéző a gengszterekkel és drogdílerekkel szemben. Az *Aki legyőzte Al Caponét* és az összes korrekciós rendőrfilm azt mutatja be, hogy az igazságpárti rendfenn tartó hogyan reformálja meg az „elpuhult” rendszert, és tisztítja meg azt a korrump rendőröktől és a háttérből manipuláló, jellemzően deviáns bűnözőktől.

¹⁷ KIRÁLY Jenő, *Frival múzsa. A tömegkultúra sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, 497-500.

Ez a probléma feltűnik a *Halálos fegyver 2*-ben (Lethal Weapon 2, 1989) is, melyben a főhős Riggs betör a dél-afrikai nagykövetségre, hogy felelősségre vonhassák a nemzetközi jog miatt védelmet élvező, és kedvükre garázdálkodó bűnözőket. A reagani rendőrfilmek érvelése szerint tehát a régi idők erkölcsi igazsága magasabb rendű a bürokratikus és embertelen törvényeknél, melyeket a bűnözők előszeretettel használnak ki.

Tehát a konformista vagy korrekciós rendőrfilmek a hatvanas-hetvenes évek liberális politikáját és végrehajtói rendszerét kritizálják, és kiállnak a zéró tolerancia elve mellett. Loïc Wacquant társadalomtudós azonban rávilágít arra *A nyomor börtönei* című könyvében, hogy a Reagan-korszakban a zéró tolerancia elve valójából nemcsak a veszélyes bűnözőket érintette, és a harc nem csupán a drogbárók és drogdílerok ellen folyt. Wacquant kimutatja, hogy a nagyszabású börtönépítések, illetve a bebörtönzöttek rétegének szélesedése egy másik társadalmi problémával, a szegénységgel áll összefüggésben. A kutató szerint aránytalanul magas büntetést szabnak ki bizonyos bűncselekményekért (ilyenek például az utcákon való zugkereskedés, a hangoskodás, a fenyegetőzés, a nyilvános vizelés és ittas állapot stb.), és tulajdonképpen a hajléktalanokat is kriminalizálja a törvény. Így például a New York-i rendőrök főnökei megfeddik alkalmazottaikat, amennyiben nem tudják elérni a kívánt eredményeket, vagyis a bűnözési statisztikák bizonyos határ alá csökkentését. Emellett pedig lényegesen több a börtönökben az afro-amerikaiak száma, melyet a szerző úgy értékel, mint a reagani politikai rendszer fellépését a pozitív diszkrimináció ellen.¹⁸ Ezt pedig alátámasztja Charles Murray előző írásomban már idézett szövege, melyben Murray kifejti, hogy senki sem juthat előnyhöz mások kárára, vagyis mindenki egyenlő eséllyel indul a segélyrendszerben úgy, mint a büntetőrendszerben.

Ha a szegénység kriminalizálása nem is jelenik meg a nyolcvanas évek rendszerkritikus rendőrfilmjeiben, de az erélyes fellépés szükségességének problémája, az erőszak etikájának megkérdőjelezése igen. Ebben élen járt William Friedkin, aki már a *Francia kapcsolat* (The French Connection, 1971) című, egyébként Robert B. Ray által meglepő módon jobboldalinak ítélt filmben is a rendőri brutalitás problémáját mutatta be (a *Francia kapcsolat* féktelen üldözési jelenetében semmi heroikus nincs a nyolcvanas évek akciófilmjeihez képest). Friedkin pedig később is visszatért a rendőrfilmhez *Portyán* (Cruising, 1980) és *Élni és meghalni Los Angelesben* (To Live and Die in L. A., 1985) című filmjeiben, melyek közül az utóbbi reflektál legkövetkezetesebben a korszak korrekciós rendőrfilmjeire. De Sidney Lumet is folytatta *A támadás* (The Offence, 1972) című brit filmje és *Serpico* (1973) után a rendőri korrupció és brutalitás témájának tárgyalását *A város hercegében* (Prince of the City, 1981) vagy a *Hol az igazság?* (Q&A, 1990) című filmjében. Óvatosabb kritikát fogalmaz meg Michael Cimino *A sárkány évében* (Year of the Dragon, 1985)

¹⁸ Loïc Wacquant, *A nyomor börtönei. A „zéró tolerancia” világméretű terjedése*, ford., KÖBÖL Anna, Budapest, Helikon, 2001.

és Dennis Hopper a *Baljós színekben* (Colors, 1988). Ezek a rendőrfilmek sokszor szembe helyezkednek a zéró tolerancia elvével, és ráirányítják a figyelmet a főhős rendőr erőszakosságára. A *Portyán*, az *Élni és meghalni Los Angelesben* és a *Baljós színek* megkérdőjelezi az erőszak hagyományos etikáját, és bennük a rendőr nem meta-killer, hanem valódi gyilkossá, de legalábbis a bűnözőkhöz hasonlóvá válik. Ettől szenved *A város hercege* főszereplője is, aki egy, a maffia kötelékeibe épült rendőr, és egyszerre harcol a bűnözők és a korrupt rendőrség ellen. *A város hercegének* hőse azonban antihős, és inkább Serpicóhoz hasonló, vagyis túl kicsi ő ahhoz, hogy teljesítse ezt a küldetést, összeroppan a feladat terhe alatt.

A rendszer pedig megreformálhatatlannak tűnik az *Élni és meghalni Los Angelesben* is. William Friedkin műve egyértelműen a rendőrpárosokat bemutató filmek trendjére (*48 óra*, *Halálos fegyver*, *Vörös zsaru*, *Baljós színek*, *Fekete eső*) reflektál, és ezek műfaji ideológiájával helyezkedik szembe. A főszereplő Richard Chance, aki ugyanolyan öntörvényű zsaru, mint a *48 óra* vagy a *Halálos fegyver* főhőse, azonban Chance az említett filmek rendőreivel szemben nem a jó ügy, hanem saját érdekei szolgálatába állítja a törvényt. Chance megszállottan üldözi Ricket, a pénzhamisító zsenit, és emiatt még emberek életét is veszélyezteti, akár a *Francia kapcsolat* Popeye Doyle nevű antihőse. Társa, a naiv John Vukovich még próbálná betartatni Chance-szel a törvényt, de idővel őt is megfertőzi a férfi féktelensége. Az *Élni és meghalni Los Angelesben* autós üldözése még a *Francia kapcsolatban* látottnál is kegyetlenebb, és a film egyik utolsó jelenetében bekövetkező fordulat tereli Johnt is a „rossz zsaru”-k útjára. Vagyis Chance egy rossz zsaru, aki nemcsak átgázol másokon, de még a Ruth nevű fiatal nőt is informátorként és szexuális vágykielégítésre használja. Így Friedkin művében a törvény csupán eszköz a hatalomszerzésre és mások függőségbe taszítására. Az *Élni és meghalni Los Angelesben* zárójelenete pedig arra enged következtetni, hogy John folytatja, amit Chance művelt, hiszen Ruth-tal kezd el egyezkedni, illetve hasonló alárendelt szolgálaként bánni.

Harc a gonosz birodalma ellen

Mint már volt róla szó, a Reagan-érában a vietnami katasztrófa szimbolikus és direkt korrekciója a tradicionális nemi szerepek visszaállítása mellett az egyik legfontosabb ideológiai célkitűzés volt. Stephen Prince számos filmciklust különít el, mely valamilyen szempontból a vietnami katasztrófával hozható összefüggésbe. Prince „új hidegháborús filmek”-ről (New Cold War Cycle), a latin-amerikai politikai akciókkal foglalkozó filmekről és a „vietnami háborús ciklus”-ról (The Vietnam War Cycle) ír. Mint a szerző is rávilágít, a három csoportba tartozó filmek mindegyike valamilyen szinten a vietnami traumával

hozható összefüggésbe, csak éppen az új hidegháborús filmek inkább a reagan ideológiát támogatják, a latin-amerikai akciókkal foglalkozó alkotások viszont inkább az Egyesült Államok külpolitikáját kritizálják, a vietnami háborút feldolgozó filmek pedig részint kritizálják, részint támogatják a neokonzervatív politikát.¹⁹

„A vietnami háború sebezhetővé tette az amerikaiakat. A háború amúgy ugyanolyan felfoghatatlan volt számukra, mint az apró zöld emberkék támadása egy rajzfilmben, úgy is nézték, mint egy rajzfilmet, távolról, mint egy tévéháborút. Nem értették meg, mit torol meg rajtuk a világ, mert ők ugyebár a Jó megvalósult utópiáját képviselik, és a Gonosz megvalósult utópiáját: a kommunizmust látták magukkal szemben állni. A könnyedség árnyékába húzódtak, a győzedelmes illuzionizmusba. És ez is teljesen kaliforniai bennük, hiszen valójában Kaliforniában sem süt mindig a Nap, Los Angeles nagyon gyakran ködbe vagy füstködbe burkolózik. Az ember mégis napos emléket őriz róla. *Íme Reagan szemfényvesztése*” – fogalmazza meg Jean Baudrillard a reagan ideológia Vietnammal kapcsolatos ábrándjait.²⁰ Immanuel Wallerstein pedig egyenesen a férfiaság kérdésével hozza összefüggésbe a vietnami háborút, illetve általában az Egyesült Államok háborús vereségeinek kompenzációs politikáját, melyet Wallerstein „macsó militarizmus”-nak nevez. A politikatörténész a 9/11 mellett Vietnambot tartja az egyik legnagyobb megrázkódtatásnak az amerikai történelemben, mely megrendítette az Egyesült Államok nagyhatalmi pozícióját. Wallerstein erre vezeti vissza az USA grenadai, nicaraguai, El Salvador-i vagy a közel-keleti akcióit. Azonban mint Immanuel Wallerstein is értékeli a latin-amerikai, az iráni és a libanoni beavatkozásokat, ezek nem voltak olyan nagyvolumenű sikerek, hogy képesek legyenek kitörölni a kollektív emlékezetből a vietnami katasztrófát.²¹ Ráadásul az Irán-Contra-botrány (vagy ahogy emlegetik a Watergate-ügy nyomán, az „Irangate-botrány”) aláásta a latin-amerikai és közel-keleti katonai akciók hírnevét.

Éppen ezért élnek a nyolcvanas évek hollywoodi korrekciós műfajfilmjei a túlzás eszközével, mely mint arra Douglas Kellner vagy Stephen Prince is rámutatnak, éppen az ideológiát teszik láthatóvá, illetve leplezik le. Korábban már említettünk néhány háborús tematikájú, a vietnami és a hidegháborús ciklushoz tartozó alkotást. A *Vörös hajnal* (Red Dawn, 1984), a *Tomboló terror* (Invasion USA, 1986), a *Top Gun* (1986), a *Halálhágó* (Heartbeak Ridge, 1986), a *Delta Force* (1986) vagy a *Vasmadarak* (1986) tágabb értelemben csatlakoznak a vietnami katasztrófa korrekciójához. A felsorolt filmek úgy, mint a „visszatérés Vietnamba” tematikájú alkotások (*Különleges küldetés* [Uncommon Valor, 1983], *Ütközetben eltűnt* [Missing in Action, 1982], *Rambo 2.* [1985]) egyaránt a reagan retorikához hasonló módon, „új Vietnam”-ként értékelik

¹⁹ 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, 314-340.

²⁰ BAUDRILLARD, *Amerika, i.m.*, 138-139.

²¹ Immanuel WALLERSTEIN, *The Decline of American Power. The U. S. in a Chaotic World*, London – New York, The New Press, 2003, 13-27.

a cselekményben megjelenő konfliktust. Vagyis ezúttal az amerikai katona vagy ellenálló válik az agresszorok áldozatává. A *Különleges küldetésben*, a *Rambo 2*-ben és az *Ütközetben eltűnt*-filmekben a hadifogságba esett vietnami veteránok kiszabadítása a cél, míg a *Vörös hajnalban* vagy a *Tomboló terrorban* Amerikába jön a „gonosz”. Ez a gonosz pedig egyértelműen baloldali vagy egyenesen szovjet: a *Rambo 2*-ben és a *Rambo 3*-ban is szovjet tisztek a címszereplő legfőbb ellenfelei, míg a *Vörös hajnalban* kubai segítséggel a Szovjetunió intéz támadást az Egyesült Államok ellen.

Ezek a korrekciós műfajfilmek Ronald Reagan és a neokonzervatív ideológia álláspontját tükrözik vissza. Mint már korábban kifejtettük, a reagan retorika a Szovjetuniót tekintette az elsőszámú legyőzendő ellenfélnek a nagy narratívájában (lásd az elnök „*A gonosz birodalom*” című beszédét). Az új jobboldali ideológia és a korrekciós műfajfilmek szerint ha az Egyesült Államok vezetői el is követték néhány hibát Vietnamban, illetve „leszarják a hadifoglyokat” (ahogy az a *Különleges küldetés* és a *Rambo 2*. főhőseinek szájából elhangzik), az igazi ellenség mégis csak a Szovjetunió. Mindehhez ráadásul kapóra jött Brezsnyev 1979-es lépése, Afganisztán megtámadása, mely egy, a vietnamihoz hasonló, elhúzódó, és a Szovjetunióra nézve katasztrofális konfliktussá érett (a *Rambo 3*. erre direkten reflektál). Afganisztán miatt a szovjet hadsereg egyértelműen agresszorként tűnt fel a világ előtt, így a *Vörös hajnal*, a *Vasmadarak* vagy a *Rambo 3*. is politikailag progresszív, a szabadság eszméjéért kiálló filmeknek látszottak korukban.

Jóllehet, mint arra Douglas Kellner és Stephen Prince is rámutattak, és már a bevezető írás első részében is taglaltuk, az említett filmekben vannak ideológiai rések és ellentmondások. A *Vörös hajnal* az egyik legjobb példa erre a problémára, melyben az Egyesült Államokat megtámadja a Szovjetunió latin-amerikai csatlósokkal karöltve. A filmben természetesen fiatal, középiskolás ellenállók veszik fel a harcot a betolakodókkal szemben, akik csak látszólag lázadó fiatalok, valójából az atyák és a tradicionális amerikaiak értékrendjét teszik magukévá. A csapat tagjai között vannak konfliktusok és ellentétek, melyek nem mindegyike kerül feloldásra. És a szovjet oldal sem egyértelműen a gonoszt képviseli, John Milius egy kubai táborno­kot tesz meg kvázi atyafigurának, aki az ellenség oldaláról mintegy irányítja és terelgeti az ellenálló fiatalokat. Stephen Prince szerint is ez okozza többek között azt, hogy a kubai táborno­k pozitív és szimpatikus karakterként tűnik fel, mely miatt árnyaltabbá válik az ellenség képe. Ráadásul ezúttal az amerikaiak kény­szerülnek olyan gerillaszerepbe, mint amilyenbe az amerikai betolakodókkal szemben a dél-vietnami vietkongok. Tehát a filmbeli fiatal hősök mintegy baloldali partizánok, habár a reagan hatalom a latin-amerikai, baloldalinak vélt kormányokkal szemben a jellemzően katonai diktatúrákat kiépítő jobboldali puccsistákat és lázadókat támogatta. Persze ettől még a *Vörös hajnal* egyértelműen hőssé emeli az ellenállókat, és azt mutatja be, amit a *Rambo 2*. és *3*.

is, hogy ezúttal az amerikaiakkal történnek meg azok a borzalmak, melyeket a hetvenes években a vietnami tévéközvetítésekben láthatott az Egyesült Államok társadalma a vietnami parasztokkal mint az amerikai hadsereg áldozataival kapcsolatban. A *Vörös hajnal* a kulturális tudattalanban rögzült képeket használja fel és alakítja át: a szovjetek koncentrációs táborokba gyűjtik az embereket, és úgy lövik le az amerikaiakat, ahogy azt a náciok tették a második világháború alatt, vagy úgy, ahogy az amerikai katonák „megtisztítottak” falvakat Vietnamban. Ennyiben tehát John Milius műve is „visszatér Vietnamba”, és szimbolikusan megváltoztatja a történelmet, sőt megkísérli kitörölni a rossz emlékeket, hogy Amerika ismét hősként tekinthessen magára a szovjetek afganisztáni háborújának kellős közepén.

Ám ahogy a többi műfajban, úgy a hidegháborúval és a vietnami háborúval foglalkozó filmek között is feltűnnek alternatív műfajfilmek. Sőt a háborús filmek a leginkább megosztottak, ezek között nagy számban feltűnnek az ideológiakritikus alkotások. Ez a tény jelzi, hogy a téma megfelelően ambivalens, és egyáltalán nem egyértelmű, hogy Amerikának milyen szerepe van a poszt-vietnami világszínpadon. A vietnami háborúval direkten foglalkozó filmek csak a hetvenes évek végétől kezdtek el feltűnni, és jellemzően a háború borzalmait mutatták be, a háború ellen érveltek (*Hazatérés* [Coming Home, 1978], *Apokalipszis most* [Apocalypse Now, 1979], és ide sorolható a *Rambo* első része [1982] is). A nyolcvanas évek közepétől pedig mintegy a korrekciós műfajfilmekre reflektálva jelentek meg a háborúellenes alkotások, melyekben az amerikai katona egyáltalán nem hős, hanem áldozat. De nem annyira az ellenséges erők áldozata, mint a *Vörös hajnalban* vagy a *Rambo 2*-ben, hanem éppen az amerikai patriotizmusé, az eltűzött maszkulinitásé és az amerikai hadsereg mint elnyomó intézményrendszeré (*Madárka* [Birdy, 1984], *A szakasz* [Platoon, 1986], *Acéllövédék* [Full Metal Jacket, 1987], *Született július 4-én* [Born on the 4th of July, 1989], *A háború áldozatai* [Casualties of War, 1989], *Jákob latorjája* [Jacob's Ladder, 1990]).²²

Ezeknél a filmeknél még érdekesebbek a vietnami háború hatásával indirekten foglalkozó alkotások. Ilyenek az Egyesült Államok latina-amerikai invázióit bemutató politikai thrillerek, mint az *Eltűntnek nyilvánítva* (The Missing, 1982), a *Tűzvonalban* (Under Fire, 1983), a *Latino* (1985) vagy a *Salvador* (1986), melyek a vietnami háborús filmekhez hasonlóan az Egyesült Államok katonai akcióit, illetve az amerikai macsó-militarizmust kritizálják. Ezekben egyértelművé válik, hogy a Reagan-adminisztráció a vietnami katasztrófa kompenzálására használta fel a latin-amerikai beavatkozásokat, így méltán terjedt el az „új Vietnamban” kifejezés ezekkel kapcsolatban. A *Tűzvonalban* vagy a *Salvador* egyaránt fotóriporterekről szólnak, akik az amerikai hadsereg vagy a CIA valamilyen ellentmondásos ügyletére bukkannak, és kiderül, hogy a politikai retorikával ellentétben az amerikaiak ugyanúgy agresszorokként jelennek meg a latin-amerikai országokban, mint annak idején Vietnamban.

²² A vietnami háborús filmekről lásd bővebben Horányi Péter írását előző számunkban.

Az egyik legérdekesebb film a témában a *Vörös hajnal*al állítható párhuzamba, és éppen a hátorszáiban játszódik. Ez Walter Hill *A lápvidék harcosai* (Southern Comfort, 1981) című filmje, mely ugyan háborús filmnek csak átvitt értelemben nevezhető, ám a háborús filmek szituációit és a háború tipikus képeit idézi fel. Hill bár tagadta, hogy a film készítése közben tudatosan a vietnami háború megidézésére törekedett volna,²³ ám az analógiák még így is nyilvánvalók. *A lápvidék harcosai* így éppen arról árulkodik, hogy az amerikaiak kulturális tudattalanjában mély nyomot hagyott a vietnami katasztrófa, melyet hiába próbáltak meg korigálni vagy szőnyeg alá söpörni, akkor is friss és nagy hatású trauma. *A lápvidék harcosaiban* a Nemzeti Gárda tagjai tévednek „idegen” területre, a Louisiana-i mocsarakba, a jórészt francia nyelvű cajunok földjére. Tehát az alapszituáció az amerikai közelmúltat idézi: a hivatalos katonai alakulat tagjai betolakodókként jelennek meg egy tőlük idegen, zárt kultúrában. És az már önmagában is meglehetősen szubverzív, hogy Walter Hill filmje rámutat, miközben a hivatalos politika az amerikai nemzeti identitásról és a nemzet egységéről beszél, addig az Egyesült Államokban élnek olyan népek, melyek nem is beszélik az angolt. Éppen ezért a cajunok idegenek az otthonukban, a hazájukban.

A lápvidék harcosaiban pedig a Nemzeti Gárda tagjai koránt sem összetartó hazafiak, hanem inkább fegyvermániás ösztönlények. Az amerikai erőszakkultúra kritikája, hogy vaktöltényes fegyverrel ugyan, de az egyik katona csupán heccből rálő az egyik helyi férfire. Ebből is robban ki a konfliktus, mely miatt a cajunok ugyanolyan gerillahadviselést folytatnak a betolakodók ellen, mint a vietkongok Dél-Vietnamban a hatvanas-hetvenes években. Míg a *Vörös hajnal*ban az amerikaiak kényszerülnek a saját hazájukban az idegen hatalom ellen fellépni, addig *A lápvidék harcosaiban* az elvileg a nemzethez tartozó egyik csoportot fenyegetik a hivatalos amerikai szervek. Vagyis amerikai amerikaiakra támad Walter Hill művében, melyben a konfliktust egyértelműen nem a cajunok, hanem az agresszív és felsőbbrendűségi érzéssel teli angolszász amerikaiak robbantják ki. Ezért hiába korlátozza *A lápvidék harcosai* a cselekmény nézőpontját a Nemzeti Gárda tagjaiéra, végig egyértelmű, hogy ebben a thrillerszituációban valójából nem azok a pozitív figurák, akik veszélyben vannak, és akikkel a néző azonosul. Épp ellenkezőleg, a cajunok az áldozatok, akik csak védik a földjüket a Nemzeti Gárda túlkapásaival szemben. Mindez pedig nemcsak az Egyesült Államok vietnami szerepvállalását juttathatja a néző eszébe, hanem utólag mintegy a latin-amerikai beavatkozások előképeként is értelmezhető. Azaz *A lápvidék harcosaiban* nem egy külső erő, nem a Szovjetunió a „gonosz birodalom”, mint a *Vörös hajnal*ban, hanem maga Amerika, ahol az idegen nyelvet beszélők, a peremvidéken élők (legyen bár szó nem angolszászokról vagy depriváltakról) szükségképpen gyanúsak és kitzasztottak.

²³ <http://thehollywoodinterview.blogspot.com/2009/09/walter-hill-hollywood-interview.html>

Maga a kormányzat a probléma az Új Rossz Jövőben

„Az amerikaiak abban az idillikus meggyőződésben élnek, hogy ők a világ közepe, a legfelsőbb hatalom, és az abszolút minta, és nem is tévednek. Ez a meggyőződésük nem annyira a tőkén, a technikán és a fegyvereken alapul, hanem egy testet öltött utópia csodálatos előfeltevésén. Saját társadalmukat – számunkra talán elviselhetetlen gyermeki bizalommal – mindazon eszmények megvalósulásának tartják, amikről a többiek csak álmodtak – az igazságé, a bőségé, a jogé, a gazdagságé, a szabadságé: ezt tudják és hiszik magukról, és végül a többiek is elhiszik neki.” – írja Jean Baudrillard.²⁴ Ez a jövőkép vált kétségessé a hetvenes évek Amerikájában, és a jelen társadalmi problémái miatti félelem jelenik meg a korszak sci-fi filmjeiben is. A Reagan-éra ellentmondásosságát híven tükrözi, hogy miközben a társadalom testkultuszban és az erőltetett optimizmus bűvöletében élt, addig a nyolcvanas években kiújuló hidegháború miatt a nukleáris holokauszt réme sötétítette be a mindennapokat. Reagan nagyszabású fegyverkezésbe kezdett, ennek eredménye lett az SDI vagyis a Star Wars-program, melynek keretében a nukleáris rakéták megsemmisítésére tervezett védelmi rendszert állítottak Föld körüli pályára.

Mindemellett pedig egyéb társadalmi problémák is rányomták bélyegüket a korszakra. A környezetszennyezés, a középosztály eltűnésének problémája, a felső és alsó osztályok közti szakadék növekedése, az etnikai csoportokkal szembeni mostoha bánásmód (a szegénység és a feketék kriminalizálásról már volt szó), a városi bűnözés vagy a nagyvállalatok mint gazdasági szereplők politikai szerepének növekedése határozták meg a Reagan-érát. A korszak sci-fijeinek jelentős hányada éppen ezért egyúttal disztópia, melyek ha a távolabbi jövőben játszódnak is, azok világa közvetlen kapcsolatban áll a nyolcvanas évek jelenével. A nyolcvanas évek sci-fijeit pedig az atomháború (*Testamentum* [Testament, 1983], *Másnap* [The Day After, 1983, tévéfilm], *Fonalak* [Threads, 1984, tévéfilm], *Ne várd a csodát!* [Miracle Mile, 1988]) és az identitásvesztés (*A dolog* [The Thing, 1982], *A légy* [The Fly, 1986], *Az emlékmás* [Total Recall, 1990]) mellett többek között azzal a politikai kérdéssel foglalkoznak, mely a Reagan-korszak legellentmondásosabb szlogenjéhez kapcsolódik. „Maga a kormányzat a probléma”, ez volt a nyolcvanas évek új jobboldali retorikájának egyik legmarkánsabb állítása. Ennek az ideológiának a lényege Kennedy és Johnson elnökök intézkedéseire vezethető vissza. Reagan és hívei úgy tartották, hogy a hetvenes évek gazdasági, társadalmi és morális válsága annak eredménye, hogy a szövetségi kormányzat túlságosan is fogta a kezét az embereknek, holott az amerikai erények egyik legnagyobbika az öntevékenység és az individualizmus. Mint már e szöveg első részében is említettük Charles Murray könyve kapcsán, a reagani adminisztráció egyfelől a segélyezési rendszer átalakításában, másfelől az adócsökkentésben,

²⁴ BAUDRILLARD, *Amerika, i.m.*, 99.

harmadfelől pedig a tagállamok döntési szerepének növelésében látta a megoldást. Jóllehet, mint Randall Bennet Woods is leírja, a Reagan-féle adócsökkentéssel és a kormányzat szerepének redukálásával valójából csak az elitréteg járt jól. Mint Woods is összegzi, a reagani gazdasági rendszernek (kínálati gazdaság – supply-side economics) a „kapzsiság kultúrája” lett az eredménye („A kapzsiság egészséges” – állítja a *Tőzsdecápák* [Wall Street, 1987] Gordon Gekkoja). A fiatal, városi szakemberek (yuppie-k) szinte korlátlan (gazdasági) hatalomra tettek szert a politikai intézkedések következtében. Bret Easton Ellis *Amerikai Psycho* című regényében túlzásokkal, de hitelesen ragadja meg a yuppie-k életmódját. Ezek a gazdag, fiatal profik semmilyen eszköztől nem riadnak vissza, hogy előre lépjenek a karrierjükben, gyors tempójú életükben nincs idejük még a családalapításra sem. Mint Randall Bennett Woods leírja, a yuppie elutasítja a közösségi cselekvést, szélsőségesen individualista, a társadalmi problémák iránt közömbös, életében az elsődleges szempont az üzleti gyarapodás (a korszak legismertebb vállalkozói, üzletemberei között van az az Ivan Boesky, akiről a *Tőzsdecápák* antagonistáját, Gordon Gekkot is mintázták, és Donald Trump, az Egyesült Államok jelenlegi republikánus, új jobboldali politikát folytató elnöke). És ezzel összefüggésben az óriásvállalatok szerepe is minden korábbinál nagyobb lesz a korszakban, főleg hogy az amerikai történelem során olyan sokszor meggátolt trösztösödésnek (merger mania) nem állja útját Ronald Reagan kormányzata. És a nagyvállalatok kapcsán szokás használni a „too big to fall” fogalmát, vagyis ezek a konglomerátumok transznacionális jellegük miatt egyszerűen felelősségre vonhatatlanok.²⁵

Barbara Ehrenreich az új jobboldali ideológia, illetve Ronald Reagan rendszerének ellentmondásaira irányítja rá a figyelmet. Ehrenreich szerint az újkonzervatívok és Reagan hiába foglalkoznak szociális kérdésekkel a politikai retorikában, gazdasági szempontból ugyanúgy elitisták maradnak, mint a régi jobboldal, csak ellenségképük változik: a „dekadens felsőosztály” helyett a liberális, művelt elit ellen propagálnak a kisember védelmében. Így a szabad vállalkozás ideája csak idea marad, valójából a neokonzervatív politika és neoliberais gazdaságpolitika tőkés párti és munkásellenes marad, a jómódúak gazdasági érdekeit szolgálja ki.²⁶ „Az új jobboldal ideológusai számára ezek a kérdések lehetőséget adtak arra, hogy kihasználják a lázadó társadalmi csoportok (nők, kisebbségek, diákok) tevékenysége miatti aggodalmat” – írja Ehrenreich.²⁷

Mint már említettük, a nyolcvanas évek sci-fije ezekre az állapotokra reflektálnak, az atomháború és az Új Rossz Jövő áll az érdeklődésük centrumában. Az atomháborúval az apokaliptikus vagy poszt-apokaliptikus témájú

²⁵ Woods, *Quest for Identity, i.m.*, 448-462.

²⁶ Barbara EHRENRICH, *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.

²⁷ EHRENRICH, *i.m.*, 328.

filmek foglalkoznak, de sokkal érdekesebbek az utóbbi csoport tagjai, melyekről Fred Glass írt részletesen, és maga Glass nevezte el így a disztópikus sci-fik jövőképét. A poszt-apokaliptikus filmekben a pusztulás nyilvánvaló, és inkább egy általánosabb hidegháború-ellenes kritikát fogalmaznak meg ezek az alkotások (a *Ne várd a csodát!* egy ékes példája ennek). Az Új Rossz Jövő filmjei viszont elválaszthatatlanok a Reagan-korszak gazdasági és társadalmi fejleményeitől. Sőt, ezek a sci-fik olyan jövőképet vázolnak fel, mely egyenesági következménye az újkonzervatív politikának és a neoliberális gazdaságpolitikának. Mint Fred Glass is kiemeli, *A nyolcadik utas: a halálban* (Alien, 1979) és folytatásában (*A bolygó neve: halál* [Aliens, 1986]), a *Gyilkos bolygón* (Outland, 1981), *A Menekülés New Yorkból* (Escape from New York, 1981) cselekményvilágában, a *Szárnyas fejvadászban* (Blade Runner, 1982), a *Robotzsaruban* (Robocop, 1987), *A menekülő emberben* (The Running Man, 1987) vagy *Az emlékmásban* a hatalom már nem annyira politikusok, hanem nagyvállalatok arctalan vezetőinek kezében összpontosul. Ezek a vállalatok olyan hűvös, sokszor valóban arcnélküli, a filmben nem is látható profikból állnak, akiket semmi más nem érdekel, csak a haszonszerzés és a karrier-építés, az erkölcsöt és a társadalmi problémákat ignorálják. Hatalmukat pedig a csúcstechnológián keresztül gyakorolják (Az *Alien*-sorozat androidjai, a *Szárnyas fejvadász* replikánsai, a *Terminator* Skynetjének kiborg-halálosztói, *Robotzsaru* szuperrobotjai). Mindeközben pedig a társadalom tagjainak nagy része a lét határán tengődik, az emberek mindennapjai a túléléséről és az ügyeskedésről szólnak. És mint Fred Glass rávilágít, a nyolcvanas évek sci-fijeiben gyakran megjelenik az identitásért folytatott küzdelem, legszemléletesebb módon a saját létére, illetve identitásnélküliségére reflektáló, öntudatra ébredő android / kiborg képében (*Szárnyas fejvadász*, *Robotzsaru*), de a technológia kiszámíthatatlansága miatt gyakran a hús-vér embereknél is jelentkezik ez a probléma (*A testrablók támadása* [Invasion of the Body Snatchers, 1978], *Elpusztíthatatlanok* [They Live, 1988], *Az emlékmás*).²⁸

„Ha a politikai mondanivaló elsikkad, az azzal a veszéllyel járhat, hogy a nézők tudatalattijában – a félelmek és a reménységek talaján – elvetheti a politikai manipuláció magját, melyek depolitizált kultúránkban ki is sarjadhatnak” – fogalmazza meg az Új Rossz Jövő-filmek problémáját Fred Glass.²⁹ Így mint arra rámutattunk a korábbi műfajok / műfajciklusok esetében, úgy az Új Rossz Jövőt megjelenítő sci-fikben is vannak olyanok, melyek látszólagos megkérdőjelezése ellenére megerősítik a reagani ideológiát. Vagyis ebben az esetben a „Maga a kormányzat a problémá”-t tárgyalják az adott alkotások neokonzervatív módon, a hatalmi centrumok ellen sikeresen fellépő klasszikus hőssel. *A bolygó neve: Halál* például visszavesz a Ridley Scott-féle első rész feminista felhangjaiból, és hősnőjét, Ripley-t nemcsak a rosszul működő

²⁸ Fred GLASS, *Az emlékmás és az Új Rossz Jövő filmjei = Tarantino előtt: tömegfilm a nyolcvanas években*, szerk., NAGY Zsolt, Budapest, Új Mandátum kiadó, 2000, 121-137.

²⁹ GLASS, *i.m.*, 30.

vezetőséggel és az idegen lényel szembeszegülő amazonként, hanem kvázi hagyományos értelemben vett anyaként ábrázolja. A *Vissza a jövőbe 2*-ben Marty egy alternatív 1985-be kerül, melyben az apját terrorizáló Biff válik a város teljhatalmú urává, azonban a fiúnak sikerül megdöntenie ezt az elnyomó hatalmat Biff erőfölénye ellenére. Paul Verhoeven *Az emlékmásban* ugyan végig fenntartja a történet kétértelműségét (valóság vagy pusztán a főhős beépített emlékei?), de a film elsődleges olvasata szerint a Doug nevű protagonista mégiscsak győzelemre vezeti a filmbeli marsi kolónia lázadását, mely megdönti a zsarnoki hatalmat.

Azonban a korszakban feltűnnek olyan sci-fik is, melyek éppen ennek az ideológiának az ellentmondásosságára irányítják a figyelmet, és arra mutatnak rá, hogy mégsem a kormányzat az egyetlen probléma, sőt. A kormányzat az alternatív sci-fikben nem is feltétlenül egyetlen centrumban összpontosul, és a hatalom decentralizált, mintegy szét van szórva a gazdasági és politikai hatalmat ténylegesen birtokló nagyvállalatok között. Még ugyan a Reagan-korszak hajnalán készült, de már hasonló problémára reflektál *A testrablók támadása*, mely az 1956-os Don Siegel film remake-je, és amely az eredetivel szemben a földönkívüli fertőzést egyértelműen a fogyasztói társadalom metaforájaként használja, és hőst sem kímélve azt mutatja be, hogy a rendszer elleni küzdelem haszontalan, hiszen a fertőzés szétszóródott, nem állítható meg, és magát a főszereplőt is hatalmába kerítette. Hasonló implikációi vannak John Carpenter négy évvel később bemutatott *A dologjának*, mely szintén egy ötvenes évekbeli sci-fi remake-je, és amelyben az identitás- és testdeformáló lény bárkiben ott lakozhat. Ridley Scott *Alienjében* egyértelműen egy ilyen nagyvállalat jelenik meg a történetben, melynek több képviselője is van a hajón: egyfelől a jármű mesterséges intelligenciája, másfelől pedig az android, Ash, akinek mint kiderül, kifejezetten az a küldetése, hogy a felfedezett idegen lényt elszállítsa a cég számára. Ugyanígy hangsúlyos az identitásvesztés és a decentralizáció motívuma John Carpenter *Elpusztíthatlanok* című másik kultikus sci-fijében, melyben az idegenek az előző három filmben látottakhoz hasonló módon beszivárognak az emberi társadalomba, és politikusok, médiaszemélyiségek formájában gyakorolják a hatalmat. Igaz, a négy említett alkotás közül Carpenter művében veszik fel a leghatékonyabban a harcot a hősök a háttérhatalommal, ám győzelmük pürrhoszi, miként azt a film nyitott befejezése sugallja, hiszen hiába lepleződtek le az idegenek, azok már túlságosan is elszaporodtak az emberi társadalomban.

A hatalom és identitás problémáját azonban a korszak két jellegzetes disztópiája, James Cameron *Terminator*a és Ridley Scott *Szárnyas fejvadásza* járja körbe leghatékonyabb módon. Mindkét sci-fi centrumában az emberek szolgálatában levő, majd fellázadó gépek, illetve androidok / kiborgok állnak. És közös még mindkét filmben, hogy alkotóik a klasszikus menekülő emberthriller történetvázára fűzik fel cselekményüket, melyben egy profi bérgyilkos

üldözi a megsemmisítésre kijelölt célpontokat. Azonban a cselekmény fordulataiban és a karakterek kapcsolatában markánsan különbözik James Cameron és Ridley Scott műve. A *Terminator*ban a látszat ellenére a szerepek világosak. Ugyan a Sarah Connor megmentésére küldött Kyle Reese csak a jövőben hős, a film jelenében a rendőrség által körözött bűnöző és törvényen kívülinek számít, azonban a néző tudja, hogy a Sarah megsemmisítésére küldött T-800-as a klasszikus értelemben vett Rossz a filmben. Vagyis Kyle két, tulajdonképpeni elnyomó rendszerrel is szemben áll, melyek őt törvényen kívül helyezték. Az egyik a jövőbeli SkyNet, a mesterséges intelligencia, melyet a Cyberdine nevű vállalat fejlesztett ki, és amely öntudatra ébredt. A SkyNet sajátossága, hogy futószalagon gyártatja az orgyilkos kiborgokat, melyeknek ugyan van valamiféle saját identitásuk, tehát a hatalom nem közvetlenül irányítja őket, de a hatalom által beprogramozott algoritmus szerint működnek. A másik elnyomó rendszer pedig a jelen emberi kormányzata, melyben a rendőrség gyengekezű, nem tudja megállítani a harminc rendőrt legyilkoló terminátort, és éppen a gép megsemmisítésére és Sarah védelmére küldött Kyle-t viszik be az őrszobára, és nyilvánítják örültnek. Ez pedig egyértelműen azzal az ideológiával konform, amiről már fentebb is volt szó, miszerint a reagani kormányzat és a populista új jobboldali ideológia a városi bűnözésért és a fiatalok bűnözők elszaporodásáért a túl bürokratikus, ugyanakkor gyengekezű, liberális Demokrata kormányokat tette felelőssé. Kyle, a főhős individualista, önálló és öntevékeny hősként ezekkel a bürokratikus hatalmi centrumokkal szemben képviseli a tradicionális amerikai értékeket, és az ő mentalitása, tanításai miatt válik Sarah is bajba jutott nőből (akár később Ripley *A bolygó neve: Halálban*) az emberiség megmentőjét megszüülő harcos anyává.

A *Terminator*ban tehát a szélsőséges individualista hős és az identitás nélküli szervezetemberek állnak szemben egymással, és bár látszólag Kyle a törvényenkívüli, végig egyértelmű, hogy ki képviseli az erkölcsileg felsőbbrendű eszméket, melyekért érdemes harcolni. Ridley Scott *Szárnyas fejedelmében* viszont ez nincs így. Már a történet felvezetése is megfelelően ambivalenssé teszi a *Szárnyas fejedelmét*, és előrevetíti, hogy valószínűleg a film cselekményében nem a Jó és a Rossz csapnak majd össze egy igazságos küzdelemben, hanem egészen másról lesz szó. Jóllehet, a *Szárnyas fejedelmében* az alapjául szolgáló Philip K. Dick-regény (*Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyal?*) komplexitását nem éri el, de felvet érdekes kérdéseket a hatalommal és az emberiséggel kapcsolatban. Mint a *Terminator*ban, úgy ebben a filmben is a megsemmisítés a fő cél, azonban itt fordul a kocka, és egy emberi fejedelmének kellene elpusztítania a feleslegessé és veszélyessé vált androidokat, a replikánsokat. A replikánsokról azonban már a film kezdőszövege is azt állítja, hogy inkább áldozatok, mint bűnözők. A replikánsokról pedig később kiderül, hogy a Tyrell nagyvállalat üzleti érdekeinek útjában állnak, és ezért sem kívánatos személyek többé. Emellett a lázadó replikánsok

(élen Roy-jal) veszélyeztetik a rendszer stabilitását azzal, hogy a figyelmet ráirányítják az ellentmondásos eljárásra, miszerint a kormánynak csak ideiglenesen van szüksége a munkaerőre, és a munka elvégzését követően egyszerűen likvidálja a feleslegessé vált egyéneket. Ez pedig meglehetősen „balos” aspektusa a *Szárnyas fejvadász*nak, minthogy ezen a problémán keresztül a korporatív kapitalizmus módszereit, alapjait kérdőjelezi meg. Hiszen mint korábban írtuk, a nyolcvanas évek Amerikájában a szakadék egyre csak nőtt az elitréteg és az alsóbb osztályok között, és az ipari szektor leépülésével nőtt a munkanélküliek, a „felesleges emberek” száma. A replikánsok ezeknek a „felesleges emberek”-nek a metaforái vagy inkább metonímiái.

De hogy egyértelművé váljon, hogy a *Szárnyas fejvadász* nem a klaszszikus célorientált, individualista hős újabb diadala, a címszereplő bérgyilkos, Deckard és a célpont, a lázadó replikáns, Roy között elmosza az erkölcsi határvonalat. A cselekmény előrehaladtával Deckard identitása megkérdőjeleződik, és mint Ridley Scott is megerősítette egy későbbi interjúban, szerinte is android a főszereplő.³⁰ Vagyis Deckard nem a Jó-t képviseli, hanem Tyrell-vállalat bérmunkása, és maga sincs tisztában azzal, kicsoda ő valójából. Vele szemben éppen Roy és a lázadó replikánsok képviselik a magasabb rendű igazságot. Igaz, az androidok felépítésükből és pozíciójukból fakadóan nem találják, nem is találhatják meg a helyüket ebben a világban, ahol a replikáns és a felső tízezer társadalmán kívül léteznek egyaránt társadalom alatti figurák. Ezért Deckard a cselekményben előrehaladva inkább antagonistává válik, aki hibásan, immorális módon az elnyomottak elnyomását hivatott erősíteni, illetve a jogos lázadást kell levernie. Emiatt persze maga is meghasonlik, ám a cselekmény végére már egyértelműen dicstelen vérontásként tűnik fel „keresztshadjárata” a replikánsok ellen. A hős és antagonisták közti határvonal elmosódására kiváló példa a film leszámolási jelenete, melyben az amúgy szadista Roy megmenti a társait meggyilkoló Deckardot.

Így a *Terminator* valóban arra irányítja a figyelmet, hogy a kormányzat a probléma, és a rendszert az erős, individualista hősök fellépése reformálhatja meg (pont olyan hős kell tehát, mint a karizmatikus ex-westernszínész, Reagan). A *Szárnyas fejvadász* ezzel szemben megkérdőjelezi az individualista hős mítoszát, és arra irányítja a figyelmet, hogy ezt a mitikus karaktert propagáló hatalom valójából szervezetemberekké alacsonyítja alattvalóit, akik a jó ügy helyett korrupció és álszent vezetőket szolgálnak, az elnyomást pedig újratermelik.

Konzervatív évtized?

A nyolcvanas évek visszatért korunkban, mi sem bizonyítja ezt szemléletesebben, mint a számos remake és folytatás (*A dolog* [The Thing, 2011],

³⁰ Jóllehet, ez a filmben soha nem volt egyértelműen kimondva.

<http://www.telegraph.co.uk/films/0/deckard-replicant-history-blade-runners-enduring-mystery/>

Az *emlékmás* [Total Recall, 2012], *Alien: Covenant* [2017], *Szárnyas fejvadász 2049* [Blade Runner 2049, 2017], *48 óra* [készülőben]), Stephen King Az című regényének legújabb, a cselekményt az ötvenesből a nyolcvanas évekbe helyező feldolgozása (It, 2017) vagy a korszakot nosztalgikus idézetekkel megjelenítő *Stranger Things*-sorozat (2016-2017). A nyolcvanas évek ellentmondásossága már külsőségeiben is nyilvánvaló: a harsány, provokatív, színes és szélsőséges felszín mögött mélyen konzervatív értékek húzódnak meg. A nyolcvanas évek heavy metal- és rockbandáinak többsége bevallottan csak a show kedvéért festette ki magát és adott elő polgárpukkasztó performance-okat a színpadon (a shock-rock legnagyobb képviselője, Wendy O. Williams hiányos, szegecses bőröltözetben vert szét egy autót egyik koncertjén, ugyanakkor civilben hevesen ellenezte az erőszak minden formáját). A *Nulladik órában* a lázadó fiatalokat bezárják hétvégén büntetésből, azonban kiderül, hogy valójából szelíd teremtések rejlenek a zord külső mögött. Rambo a *Rambo 2*-ben már nem az egész rendszer ellen kel ki, csak a liberális és korrupt katonai vezetőket kárhóztatja. A *Flashdance*-ben a tánc ugyan eszköz arra, hogy a főhősnő kitörjön a munkás hétköznapi szürkeségéből, azonban ez a lázadási forma is csak intézményes keretek között mehet végbe, miután a konzervatív zsűrit lenyűgözte performanszával. A *Halálos fegyverben* Riggs felügyelő is csak látszólag öntörvényű, de amúgy a rend és a törvény elkötelezett híve. A *Péntek 13*-ban hiába lehet Jason gyilkos édesanyjának felháborodása jogos, ügyének morális igazságtartalmát elhomályosítják a brutális gyilkosságok, melyekkel a film megerősíti a status quót, a határvonalat a normalitás és az abnormalitás világa között (főleg, hogy a filmben kifejezetten olyanok halnak kegyetlen halált, akik szexuálisan kirívók és erkölcstelen életet élnek). És mint utóbb elemeztük, a *Terminator*ban éppen a lázadó gép a Gonosz, míg a lázadó gépek ellen lázadó konformista ellenforradalmár képviseli az abszolút erkölcsi igazságot.

A fősodorbeli és jellemzően A-kategóriás filmek alapján a nyolcvanas évek egy konzervatív évtizednek tekinthető, melyben a tradicionális értékrend friss, autentikus formában tér vissza, és szívárog be a köztudatba. Azonban mint arra Douglas Kellner szövegeit is felhoztuk, ezek a filmek túlzásaikkal önmagukat leplezik le legyen bár szó eltúlzott akciójelenetekről vagy egyéb, történetbeli túlzásokról (a szexuálisan kirívó áldozatokat megbüntető elmebeteg gyilkos a *Péntek 13*-ban vagy a baloldali partizán-forradalmárok módszereivel a szovjet elnyomók ellen harcoló amerikai fiatalok a *Vörös hajnalban*). Ezeknél a korrekciós műfajfilmeknél azonban még tovább mennek az alternatív műfajfilmek, melyek a Hollywoodi Reneszánsz műfajkritikus alkotásainak örökségét viszik tovább. Az alternatív műfajfilmeknek kifejezetten az a célja, hogy a nyolcvanas évek újkonzervatív ideológiájának és a társadalmi valóság feszültségére irányítsák a figyelmet. A *Gyilkos játékok* tinédzserei ugyanúgy karriert csinálnak, mint a *St. Elmo tüze* vagy a *Kockázatos üzlet* hősei,

csak éppen a Heatherök története ezt nem pozitív fényben tünteti fel, hanem a főszereplők morális bukásaként mutatja be. A *Rocky III*-ban bár ugyanúgy a címszereplő bokszolóstár fejébe száll a dicsőség, mint Jake La Mottának a *Dühöngő bikában*, ám míg Sylvester Stallonénál Rocky újra vissza tud találni a tradicionális amerikai értékekhez és szerény önmagához, addig Jake testi és morális értelemben is elbukik, elveszíti identitását Scorsese művének végkifejletére. Hasonlóképp ünnepli a kemény, renegát, de igazságos zsarú mítoszát Walter Hill *48 órája*, melynek antitézise az *Élni és meghalni Los Angelesben*, melyben a reagani zéró tolerancia árnyoldala jelenik meg amennyiben a főszereplő antihős túllő a célon, és nemcsak a törvényt szegi meg, hanem erkölcsi értelemben is korrumpálódik, a bűnözők kézre kerítésének megszállottjává válik. A vietnami háborúval és utóhatásaival foglalkozó filmek között is éles a kontraszt: míg a *Különleges küldetés* vagy az *Ütközetben eltűnt* a gyengekezű kormányzatot hibáztatja, amiért nem menti ki Vietnamból a fogóságba esett veteránokat, és a bajtársiasságot ünnepli, addig az *Acéllövédék* vagy a *Született július 4-én* éppen arról tudósít, hogy az amerikai kultúrába mélyen beivódott militarizmus és hódítási vágy miként torzítja el a katonák identitását, illetve teszi tönkre azoknak a fiataloknak az életét, akiket Vietnamba vezényeltek. És míg a *Halloween* vagy a *Péntek 13* a liberális erkölcsöket és a szexuális szabadosságot hibáztatja a sorozatgyilkosok színre lépése miatt, addig a *Szörnyűségek tábora* és a *Henry – egy sorozatgyilkos portréja* a korrekciós műfajfilmekben normálisnak bemutatott társadalmat ítéli el az emberarcú szörnyek megteremtéséért. Végül pedig a sci-fik konzervatív csoportjában az individualista hős képes megváltoztatni az embertelen jövőben a korrumpálódott kormányzatot, de legalábbis sikeresen dacol azzal (*A bolygó neve: halál*, *Az emlékmás*), addig az alternatív sci-fikben a hatalom nemcsak megreformálhatatlan, hanem szinte megragadhatatlan, mégis megfertőzi és maga alá gyúri az egyént (*A dolog*, *Szárnyas fejtű*).

Vagyis azért fontos az alternatív műfajfilmek megjelenése, illetve felismerése a nyolcvanas években, mert ezek a hatvanas-hetvenes évek lázadó korszaka után is felhívják a figyelmet arra, hogy valami visszafordíthatatlanul elveszett. Ez a valami pedig az amerikai tradicionális értékrend, mely az Egyesült Államok megalapítása és a Vadnyugat meghódítása közben alakult ki, és amely az amerikai nemzeti identitás, az olvasztótégely-ideológia alapjává vált. A Reagan-érában a siker mítosza, a vietnami háború traumájának feldolgozási módja, a hagyományos erkölcsi és családi értékek vagy az individualizmus propagálása mind az értékvesztést és a múlt hibáit hivatottak kompenzálni. Persze az öntevékeny hős, a tradicionális család vagy a szabad vállalkozás ünneplése mind mesterségesek voltak, és a korrekciós műfajfilmekben is feltűnő, hogy milyen nehézségekkel és ellentmondásokkal kell szembesülnie az alkotóknak, hogy mindezt összeegyeztessék a jelen hőseivel, illetve a mozi célközönségének, a fiatalok értékrendjével. Tony *Az életben maradni* című

filmben hiába próbál klasszikus macsóként viselkedni, ez egyfelől csupán egy performansz keretében történhet meg, másfelől pedig nem tudja feledtetni a karakter feminin vonásait. És ugyanilyen ellentmondásos, hogy a *Vörös hajnal* fiatal partizán lázadói mellett az arrogáns ellenállókkal szemben sokkal szimpatikusabban ábrázolja a higgadt kubai tábornokot.

A példákat pedig lehetne újra és újra sorolni, a probléma lényege az, amire az alternatív műfajfilmek is rámutatnak: a tradicionális amerikai értékrend megsemmisült és visszahozhatatlan. Vagy legalábbis ha visszahozzák, az már nem összeegyeztethető a jövő generációjának identitásával. A *Ragyogás* a korszakban jelenlevő válságfolyamatra, a család széthullására és a maszkulinitás krízisére irányítja a figyelmet, és erősen kérdéses, hogy a szerepkonfliktusba kerülő, alkotói válságban szenvedő Jack Torrance író a cselekményben feltűnő kísértetek nélkül képes lenne-e megőrizni a családi békét, illetve saját identitását. A *Salvador* pedig közvetlenül kritizálja a Reagan-adminisztráció külpolitikáját a latin-amerikai akciók ellentmondásosságának bemutatásával. De a legérdekesebb a független gyártásban készült *Walker* (1987), mely egy westernfilmekre emlékeztető történet keretei között mutatja be, hogy Amerika déli beavatkozásaival az Egyesült Államok fénykorát (a tizenkilencedik század és a második világháború utáni egy évtized) próbálja rekonstruálni ártatlan emberek sokaságának élete árán.

Általában véve jellemző az alternatív műfajfilmekre a revizionista történelem- és kultúraszemlélet, mely túlmutat a hatvanas-hetvenes és a nyolcvanas éveken is. Különösen fontos az ideológiai kritikus műfajfilmek elkészülte manapság, mikor az új jobboldal ismét hatalomra került nemcsak Amerikában, de Nyugat-Európában is. A *Szárnyas fejedelmű 2049* és az ehhez hasonló alkotások felhívhatják a figyelmet arra, hogy Donald Trump valóságértelmezése ugyanúgy csupán ideológiai konstrukció, mint Ronald Reagan „tegyük ismét naggyá Amerikát”-törekvése (mely szlogent Trump is szereti hangoztatni beszédeiben).

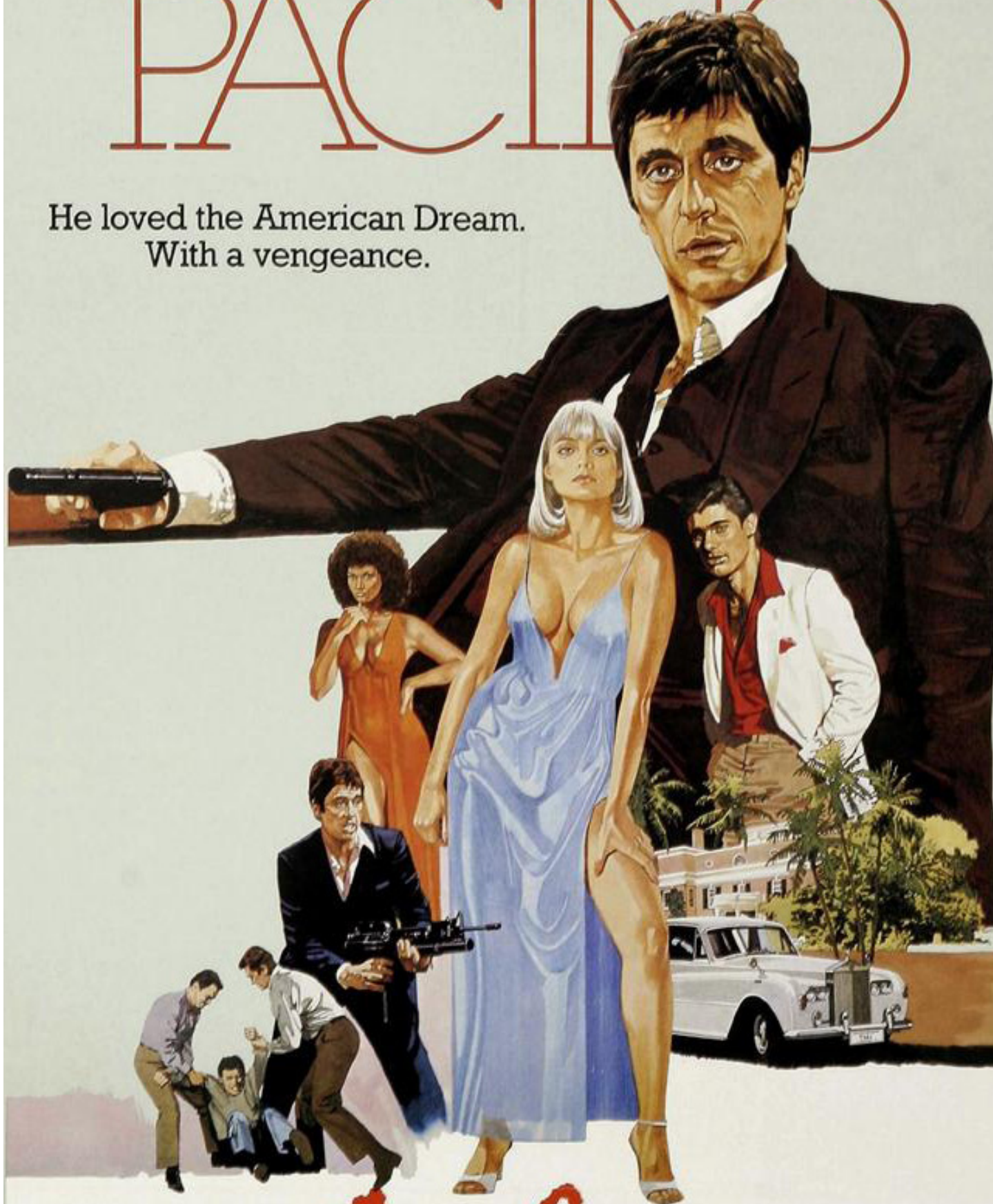


RYAN GOSLING

BLADE RUNNER 2049

PACINTO

He loved the American Dream.
With a vengeance.



Scarface



Fekete-Kovács Kristóf

Tiéd a világ - vagy az autókölcsönző

A nyolcvanas évekre a posztmodern irányzatok Hollywoodban is a klasszikus műfajok megkérdőjelezését hozták magukkal. A műfaji revízió azonban nem jelentette a zsánerfilm eltűnését: a westernfilm például, annak ellenére, hogy korához alkalmazkodott (s népszerűsége csökkent), továbbra is markáns műfajként volt jelen a Reagen-érában. A gengszterfilm is a westernhez hasonlóan klasszikus, a némafilmkorszakban gyökerező műfaj, melynek több jelentős darabja is a nyolcvanas években készült. Ilyen például a meghatározó, a korábbi tendenciákat összegző *Volt egyszer egy Amerika* (Once Upon a Time in America, 1984), az *Aki legyőzte Al Caponét* (The Untouchables, 1987), vagy az általam vizsgált *A sebhelyesarcú* (Scarface, 1983). A filmet a Hitchcock nyomdokain haladó Brian De Palma rendezte, posztmodern túlzásokkal és túlpörgetésekkel remake-elve Howard Hawks 1932-es eredetijét. *A sebhelyesarcút* a rendező egy másik filmjével, a *Carlito útjával* (Carlito's Way) fogom összevetni, mely bár később (1993-ban) készült, mégis jelentős párhuzamokat mutat elődjével.

Bevezetés

Az „ex-sheriff”¹ Ronald Reagan 1981-től 1989-ig volt az USA elnöke, tehát kétszer is megválasztották. Népszerűségének egyik oka beszédeiben rejlett, hiszen színészként intenzíven használta a médiát, s folyton filmeket idézett.² A politikai kultúra és a popkultúra effajta összefonódása nem csak az elnök beszédeit, de magát a korszellemet is áthatotta.³ Ahogy Reagan beszédeiben, a kor filmjeiben is (ahogy az a posztmodernre jellemző) rengeteg a filmes utalás (intertextus). A *Volt egyszer egy Amerika*, *A közellenség* (The Public Enemy, 1931) zsebóramotívumát idézi, a *Carlito útja* pedig például a *Magas-Sierrát* (High Sierra, 1941). Ám ami ennél is érdekesebb, a *Carlito útja* többször szó szerint megidézi Brian De Palma korábbi gengszterfilmjét, *A sebhelyesarcút*. Mindkét film, hasonló szituációval kezdődik (elszúrt akció), főszereplőinek hasonló a motivációja (a világ vagy a paradicsom megszerzése)

¹ Ronald Reagan amerikai elnök B-filmek western sztárjaként kezdte pályafutását, olyan művek hőseként, mint *Az utolsó helyőrség* (The Last Outpost, 1951) vagy a *Santa Fé ösvény* (Santa Fe Trail, 1940).

² 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.

³ Lásd például Reagan hidegháborús úrprogramját, melyet a *Csillagok háborúja* (Star Wars, 1977) után nevezett el.

és ugyanazokkal a szavakkal jellemzik világukat: egy hely, ahol „cowboyok” marcangolják egymást.

A nyolcvanas évek légköre a neokonzervativizmus jegyében telt. Ronald Reagan beszédeiben harcos republikánusként mutatkozott meg, Amerikát ismét rendőrállam szerepben kívánta láttatni, az USÁn belül pedig a család fontosságát hangoztatta (ami a gengszterfilmek egyik legfontosabb motívuma). Az elnök konzervativizmussal szemben állt hintapolitikája. Míg beszédeiben erős álláspontját hirdette, addig cselekedeteiben az arany középutat (vagy inkább a langyos középutat) választotta. Ez a kettősség megjelenik a filmekben is, mivel a mozgóképi szövegek az ideológiára reagálnak⁴, vagy ahogy Sartelle fogalmazta meg, a filmek „az amerikai nemzet kapcsolatát tükrözik saját közelmúltbeli történelmének realitásaival”⁵. Így ez a kettősség megfigyelhető Brian De Palma gengszterfilmjeiben is: Tonyt erős, határozott célok vezérlik (a világot akarja uralni), de ahelyett, hogy megvalósítaná őket, csupán úgy tesz, mintha megvalósította volna őket. Míg *A sebhelyesarcú* Tonyja a raegani politika neokonzervatív oldalához áll közelebb (a harcos kiálláshoz), addig a *Carlito útja* címszereplője a „langyos középut” mezején érzi otthon magát. Carlito csupán lézeng, s beéri egy autókölcsönzővel is, ha már a világ nem lehet az övé.

A 80-as évek hollywoodi filmgyártásában fontos kérdést jelentett a filmek ideológiai hovatartozása. Barbara Klinger, Jean-Louis Comolli és Jean Narboni nyomán olyan alkotásokat különít el, melyek bár „Hollywood birodalmán belül találhatóak”, mégis lázadnak, szembenállnak a „tipikus, klasszikus szöveg konvencióival”⁶. Ezeket bontja tovább Klinger „progresszív” és „szubverzív” kategóriákra, melyek közül az előbbi csupán eltávolodik a konvencióktól, míg az utóbbi egyenesen lerombolja azokat.⁷ Brian De Palma gengszterfilmjei szembenemennek mind a konvenciókkal, mind pedig az ideológiával: *A sebhelyesarcú* aláássa a családmítoszt incesztuózus kapcsolatával, s bár a *Carlito útja* újratemti ezt a mítoszt, az elfuserált hős elfuserált világában az igaz szerelem eleve bukásra ítéltetett. *A sebhelyesarcú* erőszakábrázolásával új távlatokat nyitott meg a gengszterfilm előtt, a '32-es eredeti témáit túlpörgetve feszíti szét a műfaj határait. A *Carlito útja* ezzel szemben egészen másképp kérdőjelezi meg a gengszterfilm műfaját: főszereplőjének egy olyan figurát tesz meg, akinek az emelkedése és bukása (a tipikus gengszterfilmes narratíva) a film cselekményének ideje előtt zajlott le. Olyan, mintha a tündérmese az „És boldogan éltek, amíg meg nem haltak” után kezdődne.

A nyolcvanas évek általános tendenciája volt (mely alól a gengszterfilm műfaja sem képezett kivételt) az '50-es évek nosztalgiája. A filmek a közelmúlt traumatikus eseményein (Watergate, Vietnám) átugorva előszeretettel

⁴ Barbara KLINGER, „Cinema/Ideology/Criticism” Revisited: The Progressive Genre = Film Genre Reader III., szerk., Barry Keith GRANT, Austin, University of Texas Press, 2003, 75-92.

⁵ SARTELLE, i.m., 536.

⁶ KLINGER, i.m., 75.

⁷ Uo.

helyezték cselekményük idejét egy dicső, szeplőtlen múltba, mely inkább egyfajta nosztalgikus vágyképként jelent meg, semmint a valós 1950-es évek bemutatásaként.⁸ A gengszterfilm műfaja is kötődik az ötvenes éveket idéző tendenciákhoz: az '50-es években virágzott először a gengszterfilmek nosztalgiafilm ciklusa, melynek második hulláma épp a '80-as években csúcsozott ki. Ami azonban a reagan-éra gengszterfilmjeinek nosztalgiahullámát elkülöníti a kor általános tendenciáitól, hogy a múltba helyezett gengszterfilmek nem az ötvenes évekre, mint a cselekmény idejére koncentrálnak, hanem az 1950-es években kialakuló alműfajokból merítenek. A *Volt egyszer egy Amerika* fölsorakoztatja például a korábbi szubzsánerek elemeit: megtalálhatóak benne mind a szindikátusfilm, mind pedig a heist-film legfontosabb mozzanatai.

A visszanyúlás a múlthoz és a tradíciók továbbvitele a '80-as évek posztmodern újításainak dacára is jelen volt a gengszterfilmben. A zsáner élete során során több alműfaja is született, melyek jellegzetességei (vagy azoknak nyomai) a nonkonformista gengszterfilmben is tetten érhetőek. A *sebhelyesarcú Tonyja* a „Big Shot” karaktertoposzának megtestesítője: célja a csúcsra kerülés, a vagyonszerzés; igazi nagyformátumú gengszter, aki semmitől sem riad vissza. A „Big Shot” filmekben kanonizálódó emelkedés-bukás narratívát járja be, mely a gengszterfilmek tipikus történetmesélési módja.⁹ A *Carlito útjában* is továbbél ez a hagyomány, ahogy arra fentebb utaltam, valamint megidéződik benne egy másik alműfaj is, mely a '70-es években virágzott, a „loser gangster” film.

A „loser gangster” film ciklus egyik meghatározó darabja az *Ujjak* (Fingers, 1978) c. film. A főhős két célja és élete (a zongorázás és a pénzbehajtóként való tevékenykedés) nem összeegyeztethető, miközben ő maga gyerekes, szexuális életében korántsem kitartó, valamint mindenhová magával cipeli magnóját, mely elemekkel a klasszikus gengszter-figura imágóját építi le.

A „loser gangster” vonulattal állítható párhuzamba Carlito, aki szintén atipikus gengszter, céljai sem olyan nagyformátumúak, mint Tonymak, jellemre tesze-tosza, küllemre sem főgengsztert, inkább piti bűnözőt idéz. Az alternatív gengszterfilm a műfajhoz való viszonyulásának egyik stratégiája épp ebben áll: elhagyja vagy destruálja a zsáner klasszikus vagy tipikus elemeit. A *sebhelyesarcú* ezzel szemben más módon válik alternatív műfaji filmmé: ugyan már címében is klasszikust idéz, az 1932-es, Howard Hawks féle *A sebhelyesarcút*, mégsem konzervatív, ugyanis az eredeti film fő témáit járhatja a csúcsra, mértéktelen túlzással, nem minden irónia nélkül.

⁸ Frederic JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro kiadó, 2010, 288.

⁹ A gengszter alkutyaként kezdi pályafutását, majd fokozatosan, de biztos kézzel magához ragadja a hatalmat, amit aztán, amilyen nehezen szerzett, olyan könnyen el is veszít. A *sebhelyesarcú* abban azonban sajátossá teszi ezt a történetesémát, hogy Tonyt (ellentétben a '32-es film Tonyjával) nem rendőrök buktatják meg, hanem rivális gengszterek: a gengsztervilág önmagát marcangolja szét, a törvénynek itt már sem helye, sem pedig létjogosultsága nincs.

A „big shot” és az egykori nagymenő

A következőkben Brian De Palma már fent is tárgyalt két filmjének, *A sebhelyesarcúnak* és a *Carlito útjának* szorosabb összehasonlító elemzésével fogok foglalkozni¹⁰, megvizsgálva, hogy hogyan viszonyulnak a reagani ideológiához, s hogy mennyiben konzervatív vagy alternatív műfaji filmek. A *Carlito*, bár később készült, mégis visszamutatóbb, mint *A sebhelyesarcú*, tehát véleményem szerint tekinthető a nyolcvanas évek „utó rengésének” is. A két film alapvető hozzáállásában különbözik egymástól, mégis rengeteg párhuzam fedezhető föl bennük. A két főhős egymás ellentéte: Tony vérbeli karriergengszter, míg Carlito tipikus vesztes; de összeköti őket „outsider” státuszuk. „A legújabb hőstípus határterületen mozog, gyakran a határvonalon túl, szakadt ruhaként lóg rajta a valóságos világ, mintha más partról látogatna ide.”¹¹ Tony kubai menekült, Carlito pedig most szabadult a börtönből, így mindketten kívülállóként érkeznek a világba, melyet meg akarnak hódítani, vagy melyben (Carlito esetében), ellavírozgatnak, amíg lesz elég pénzük, hogy elutazhassanak a Bahámákra. A két karakter egymás mellé állítható azon paratextuális¹² réteg mentén is, hogy mindkettejüket Al Pacino játsza (a két film párhuzamait pedig erősíti az azonos rendező).

Brian De Palma filmjeire teljes mértékben jellemzőek a Klinger által definiált „szubverzív” film stílusára vonatkozó megállapítások. Mind *A sebhelyesarcút*, mind pedig a *Carlito útját* „stiláris öntudatosság és formális túlzás [excess]”¹³ határozza meg. *A sebhelyesarcú*ban ezen fölül a cselekmény szintjén is megjelenik a túlzás [excess]. Elvira (Michelle Pfeiffer) jegyzi meg Tony mértéktelenségére utalva: „Nothing exceeds like excess.” A mondatot nehéz lefordítani, ugyanis egy idióma kifordítása, de körülbelül azt jelenti, „Semmi sem annyira túlzó, mint a túlzás.”

A De Palma filmek stílusát Pápai Zsolt eképpen jellemzi: „*Brian DePalma nem kívánja, hogy mindenkor higgyünk neki. Rendre megbontja a cselekmény folyamatosságát, flashbackekkel játszik el, hogy a nézőt zavarba hozza (például a Carlito útjának már a főcímében értesülünk arról, hogy a címszereplőt lelőtték!). Gyakran egyenesen indiszkréciót követ el közönségével szemben, felrúgja a közmegegyezést: action gratuite gesztusokkal igyekszik tudatosítani*

¹⁰ Elemzésem tárgyát nem képezi Brian De Palma harmadik korabeli gengszterfilmje, az *Aki legyőzte Al Caponét*, mivel *A sebhelyesarcú* és a *Carlito útja* Al Pacino szerepeltetése révén igen szorosan kapcsolódik egymáshoz, a szoros összevetést pedig torzítaná egy harmadik film vizsgálata.

¹¹ KIRÁLY Jenő, A film második gyermekkor, *Filmvilág*, 1992, 4-13.

¹² A paratextualitás Gérard Genette ötféle transztextuális kapcsolatának egyike. „[A]zon elemeket jelöli, melyek a szöveg küszöbén foglalnak helyet.” Graham ALLEN, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000. Genette ide sorolja például a fejezetcímeket, függelékeket és borítószövegeket. Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon, 1996, 82-90. A filmek esetében pedig, értelmezésem szerint, ide vehetők például a színészek, akik jelenlétükkel akaratlanul is megidézik korábbi szerepeiket.

¹³ KLINGER, *i.m.*, 75-92.

a nézőben, hogy moziban ül, filmet lát. [...] Mintha csak figyelmeztetni akarna, ne higgyünk a szemünknek, a valóság kínai dobozában minden kép mögött rejlik egy másik.”¹⁴

A rendező stílusa *A sebhelyesarcú*ban és a *Carlito útjában* is modellálja a filmekben fölépített világot. Tony világa Jean Baudrillard szimulákrum elméletével¹⁵ köthető össze (ahogy azt Bogue¹⁶ és mások is megállapították), gengszter-birodalma ál-világként, mintegy Disneylandként működik. A Tony által fölépített kokainparadicsom hatalmas és fényűző, mégsem valódi, csupán szimulákrum, ezért önmagát bontja le: barátja ellopja szeretett hűgát, üzleti partnere elárulja és lemészároltatja – az amerikai álom saját súlyával morzsolja szét önnön tartópilléreit. Ez a világ nem valós, csupán szimulákrum – épp ahogy maga a film sem valóság, amint erre Brian De Palma önreflexív stílusa folyton emlékezteti a nézőt.

Érdeemes megemlíteni a szimulákrum elmélet kapcsán, hogy a korszak filmjei a menekülést szolgálták, fantáziaképeket jelenítettek meg nézőik számára¹⁷. A nyolcvanas évek világai (lásd például a *Szárnyas fejvadászt* [Blade Runner, 1982]) azonban elsősorban nem pozitív fantáziákkal szolgáltak, sokkal inkább „pesszimista világgéppel”¹⁸. Erre lehet példa „a Batman ólomszürke kővilága” vagy a Dick Tracy vadul színezett képregényes noirja¹⁹, de *A sebhelyesarcú* túlpörgetett erőszakábrázolása vagy a *Carlito útjának* értelmezhetetlen, kaotikus jelenje is ilyen, melyet az egykori „big shot” ért ugyan, de már nem kér belőle²⁰.

Az erőszak túlzó bemutatása már *A sebhelyesarcú* elején megmutatkozik a hírhedt láncfűrész jelenetben. Tony, még kistílű gengszterként megbízatást kap egy egyszerű árucserére, ami balul sül el: társát a rivális gengszter láncfűrészsel darabolja föl, miközben vére Tony arcára fröcsög. A horrorfilmbe illő jelenet erejét a suspense hatás is erősíti: a fűrészelés előtt a kamera frusztráló nyugalommal kidaruzik a motelszobából, s megállapodik Tony kocsiban várakozó gangjén, majd, némi lézengés után visszatér a láncfűrész berregésétől hangos motelba, mintegy mellesleg meglesni, mi folyik ott. A kamera látszólagos nyugalomának és a jelenet brutalitásának kontrasztja még erőszakosabbnak mutatja a szcénát, mint amilyen az valójában (pedig a láncfűrészsel földarabolás önmagában is kivételesen kegyetlen). Sartelle szerint a korszak filmjeinek hangulatát a hidegháború feszültsége teszi ennyire

¹⁴ PÁPAI Zsolt, Thrillerhez öltözve – Brian De Palma filmjei, *Filmvilág*, 1999, 36-39.

¹⁵ Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Éditions Galilée, 1981.

¹⁶ Ronald BOGUE, De Palma's Postmodern „Scarface” and the Simulacrum of Class, *Criticism*, 1993, 115-129.

¹⁷ SARTELLE, *i.m.*, 536.

¹⁸ KLINGER, *i.m.*, 81.

¹⁹ KIRÁLY, *i.m.*

²⁰ Carlito meg is jegyzi narrátorszövegében: „Azt mondtad, haverok, Guajiro, de ebben a szar bizniszben senkinek sincs haverja.” Senkiben nem lehet bízni, a káosz maradt az egyedüli úr a világban.

komorrá, s ebből fakad az is, hogy rutinszerűen jelenítik meg az erőszakot.²¹ Amellett, hogy újfent arra emlékezteti a nézőt a személytelen kameramozgás, hogy amit lát, csupán szimulált valóság, a kamera könnyedsége mellékessé, Sartelle szavaival élve, rutinszerűvé teszi az erőszakot. Továbbá fontos a szerző szerint, hogy a nyolcvanas évek filmjei gyakran a „puszta túléléssel” foglalkoznak²², ami szintén megjelenik *A sebhelyesarcú*-ban, ugyanis míg tárását megölik, Tony túléli a balul elsült akciót, sőt, ki is végzi az ellenlábás gengsztert.

Carlito ugyancsak megmenekül a saját filmjének elején található elbal-tázott árucseré során. Ez a jelenet párhuzamba állítható *A sebhelyesarcú* fentebb tárgyalt szcénájával, a kettő összevetése pedig a két Pacino játszott karakter fő különbségeire is fényt vethet. Míg Tony a Miami beach hotelbe megy, hogy bevégezze megbízását, addig Carlito egy borbélyüzletbe, hogy elkísérje unokatestvérét, aki pénzt visz a „haverjainak”. Míg Tony ellenfele arcába köp és kivégzi a nyílt utcán, addig Carlito a WC-ben bújkál üres tárral, s egymagában fenyegetéseket ordibál. Tony kocsival távozik, a pénzzel, a „motyóval” és hű gangjével, Carlito egymaga, gyalog, mindössze harmincezer dollárral a zsebében. Tony a leendő „big shot”, a hidegvérű, nagyratörő gengszter, Carlito pedig az egykori nagymenő, a nosztalgikus lúzer. Az egyik karakter meg is jegyzi a *Carlito útjában*: „Azt hallottam, kibaszott nagy királyok **voltatok**.” (Kiemelés tőlem.)

A karakterek ellentétén túl szembeötlő a párhuzam is. Mindketten kívülálló, Tony kubai, Carlito puerto ricoi bevándorló. A korábban elemzett jelenetpárban is körvonalazódik a szereplők outsider-státusza: Carlito mögött hatalmas amerikai zászló látható (ami kiemeli őt, mint bevándorlót), Tonytól pedig megkérdezik, hogy hová valósi, mire ő csak ennyit mond: „*Mi a lófaszt számít az, hogy hova valósi vagyok?*” A jelenet végén mindketten reflektálnak a történetekre, ezzel jellemezve világukat és erősítve egymással való összekapcsoltságukat. Tony a telefonban jelent főnökének, hogy „*egy rakás cowboy*”-jal volt dolguk, míg Carlito narrálja saját történetét, s megjegyzi, hogy „*csak egy rakás cowboy marcangolja itt egymást*”. Ezzel a káoszt nevezik meg saját világaik mozgatórugójaként, erre pedig úgy reagálnak, hogy egyikük megpróbál rendet teremteni benne (de csupán szimulált rendet ér el), másikuk pedig menekülni akar belőle, de nem jár sikerrel, mert a kaotikus világrend bekebelezi.

A két hőst ugyanúgy konkrét célok vezérlik, de egyikük nagyra tör, míg másikuk kevesebbel is beéri. Tonyt leginkább a mértéktelenség jellemzi, mindent magának akar, mindenből a legnagyobbat, legcsillogóbbat, legtöbbet: ő akar lenni a világ ura. A figura mértéktelensége a nyolcvanas-ki-lencvenes évekbeli filmfogyasztó néző mohóságával állítható párhuzamba:

²¹ SARTELLE, *i.m.*, 536.

²² *Uo.*

*A mai néző gyűjtő, és a film addig fontos, amíg meg nem kapta. Örökké új filmek után lohol: a mai néző vadász. A filmnézés megbecstelenítés, fontos megkapni, lehetőleg előbb, mint mások.*²³

Ezzel szemben Carlito szerényebb célokat tűz maga elé: a Bahamákra akar költözni, hogy társtulajdonos legyen egy autókölcsönzőben.

A szereplők sorsa is rávilágít ellentéteikre és párhuzamaikra: mindkettejüket rivális gengszterek intézik el, valamint halálukban megjelenik az áruló társgengszter toposza. Bukásukban mégis különböznek: míg Tony följutott a csúcsra, s onnan zuhan le, addig Carlito még kicsiny céljait sem volt képes elérni a film cselekménye során, meghal, mielőtt fölszállhatna a vonatra.

A Reagan érában fölértékelődik a család reprezentációja, mely a gengszterfilmeknek is meghatározó motívuma. Visszatérő elem a kisbetűs család (vér szerinti rokonság) és a nagybetűs Család (a gang) ellentéte, mely konfliktus *A sebhelyesarcú*ban nagy hangsúlyt kap. Tony incesztuózus vágyakkal közeledik húga felé²⁴, mindenkitől óvja, mindenkire féltékeny, aki csak hozzáér – félti a gengszterek világától. Anyja lenézi fiát, nem fogadja el „mocskos” pénzét. Az ellentét nem oldódik föl, mindkét család fölemészttődik. Tony megöli a hűgát elcsábító társat, aki „testvére” volt a nagybetűs Családban, majd amikor a rivális gengszterek azért jönnek, hogy Tony gengszter-paradicsomát megsemmisítsék, vele együtt lelövik hűgát is, s így a kisbetűs család is megsemmisül. Carlito ebben is szerényebb, ő megtalálja az igaz szerelmet, Gail (Penelope Ann Miller) személyében, aki azonban ellenzi ügyvédjével folytatott gengszter ügyleteit. Carlito félre is tenné mindezt és el is szökne a nővel, de egy riválisa (pusztán sértődésből) lelövi. Csak őt. Gail életben marad, Carlito pedig nem épített föl semmiféle gigászi szindikátust, ami nélküle megbukik. Tony halála jelentős, Carlitóé teljes mértékben inszignifikáns.

Összegzés

A két film párhuzamai szembeötlőek, de fő figuráik alap jellemvonásaikban különböznek. Ennek ellenére ugyanazt a kaotikus, kontrollálhatatlan világot lakják, mely alternatívát kínál a kor konformista gengszterfilmjeinek. Véleményem szerint mind *A sebhelyesarcú*, mind pedig a *Carlito útja* szubverzív gengszterfilm. *A sebhelyesarcú* túlhajszolja a mértéktelenség témáját, valamint kivételesen excesszív erőszakábrázolásával kifeszíti a klasszikus zsáner kereteit, közelítve azt a slasher filmek kegyetlenségéhez. A *Carlito útja* is szubverzív, de más módon: akárcsak az *Ujjak*, leépíti a klasszikus gengszter imágóját, egy „lúzert” állít a középpontba, aki még csak nem is akarja azt,

²³ KIRÁLY, *i.m.*,

²⁴ Klinger szerint a 80-as évek filmjeinek gyakori tendenciája, hogy egy-egy karakter szexuális sztereotípiákat jelenít meg. Ilyen lehet a hűgához vonzódó Tony vagy a hősszerelmes Carlito is. KLINGER, *i.m.*, 82.

mint a klasszikus gengszterfilmek hőse. Távoll áll tőle az illegális zsákmányszerzés, sőt, a hírnév is, csak azért akar pénzt szerezni, hogy elszökhessen szíve hölgyével a Bahamákra.

A két film azonban közös abban, hogy eltávolodik az ideológiától. A világot olyannak ábrázolják, melyet nem lehet irányítani. A társadalom vagy elhúzza a mézesmadzagot a benne élő orra előtt, kiemelkedéssel, a világ megszerzésével kecsegtetve őt, hogy aztán visszalökje szétlőtt testét a medence mélyére, vagy pedig még mézesmadzag sincs, csak pusztán káosz.



PACINO



CARLITO'S WAY

SEAN PENN

MA 15+

RESTRICTIONS APPLY TO PERSONS UNDER THE AGE OF 15 YEARS
MEDIUM LEVEL VIOLENCE, COARSE LANGUAGE AND DRUG USE

When a tough cop has a cool convict as
a partner and 48 hrs to catch a killer,
a lot of funny things can happen in...

48 HRS.



PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A LAWRENCE GORDON PRODUCTION - A WALTER HILL FILM - NICK NOLTE - EDDIE MURPHY - "48 HRS." - ANNETTE O'TOOLE - MUSIC BY JAMES HORNNER
EXECUTIVE PRODUCER D. CONSTANTINE CONTI - WRITTEN BY ROGER SPOTTISWOODE AND WALTER HILL & LARRY GROSS AND STEVEN E. DE SOUZA
PRODUCED BY LAWRENCE GORDON AND JOEL SILVER - DIRECTED BY WALTER HILL

DOLBY STEREO
IN SELECTED THEATRES

A PARAMOUNT PICTURE



Copyright © MCMLXXXII by Paramount Pictures Corporation. All Rights Reserved.

Nemesi Zsófia

48 óra alatt meghalni Los Angelesben - A rendőrfilm

A rendőrfilm műfaja a nyolcvanas évekre megváltozott. A korabeli Hollywood akció-orientáltsága és a műfaji határok elmosódása furcsa hibrideket hozott létre, melyek leszámolnak a hagyományos rendőrfilm moralizáló nyomozási narratíváival, felpörgetik a cselekmény iramát, és a moralitás talaján is jóval messzebbre merészkednek, mint Hollywood aranykorában tették.

Judith Hess Wright *A zsánerfilmek és a status quo*¹ című esszéjében részletesen bemutatja az Új Hollywood műfajait és azok kapcsolatát a status quoval. Azt állítja, hogy a műfajfilm korának társadalmi és politikai problémáit nem, vagy ritkán vitatja meg, és ha igen, akkor is csak elrejtve, áttételesen, a jelenből mindig kiszakítva (helyette pedig a múltba vagy a jövőbe helyezve), a cselekmény társadalmi közege pedig pusztán dramaturgiai háttérként szolgál a filmben a főhős problémamegoldó narratívájához. Wright álláspontja, hogy a hollywoodi filmek konformisták, hiszen a status quo fenntartására törek-szenek, és a domináns ideológiát kritika nélkül támogatják. Ezt a véleményt konvencionálisnak tekintem, hiszen filmelméleti szerzők számos alternatívával álltak elő, melyek bemutatják a filmek ideológiakritikusságát és ellen-ideolo-gikus vonulatait, és ezek értelmezésére kínálnak fel módszereket. (Jean-Louis Comolli és Jean Narboni, Barbara Klinger, Robert B. Ray, stb.)

A filmelméletben megjelenő új és teret nyerő régebbi szemléletmódok, mint például a poszt-strukturalista vagy a feminista elmélet mellett elindul egy ideológiai, politikai filmolvasati és kultúrtörténeti hagyomány, ami a filmeket nem szakítja ki abból a történelmi és társadalmi közegekből, amibe bele vannak ágyazódva, hanem ezek kontextusában vizsgálja a bennük megjelenő ideo-lógiával és ideológia-kritikával telített elemeket. Douglas Kellner *Film, Politics and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan*² című tanul-mányában nem elégszik meg azzal a feltételezéssel, hogy a hollywoodi főso-dorbéli műfajfilmek pusztán a korszak konzervatív-republikánus ideológiáját közvetítik. Azt állítja, hogy egy egységes és megkérdőjelezhetetlen ideológiai üzenet helyett ideológiák harcát vagy összeolvadását figyelhetjük meg a vász-non, vagy éppen a film saját maga rombolja le marginális részletekkel azt az üzenetet, amit nagy gonddal felépített. Ezen kívül Kellner még tovább szűkíti

¹ Judith Hess WRIGHT, *A zsánerfilmek és a status quo* = NAGY Zsolt, szerk., *Tarantino előtt: tömegfilm a nyolcvanas években*, Budapest, Új Mandátum kiadó, 2000, 76-88.

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>

a filmek műfajon belüli helyét, ciklusokba és ellen-ciklusokba rendezi őket. Például a jobboldali háborús beavatkozási politikát támogató poszt-vietnám filmek (*Rambo* (Kotcheff, 1982), *Vörös hajnal* (Milius, 1984), stb.) egyik ellen-ciklusa a baloldali vagy liberális filmek csoportja, melyek élesen szembe helyezkednek a beavatkozási politikával, és az amerikai uralkodó osztályt rossz színben tüntetik fel (*Eltűntnek nyilvánítva* (Costa-Gavras, 1982), stb.)

Ez az elemzés módszert ad arra, hogy politikai és ideológiai szempontból vizsgáljuk a filmeket, és aszerint állítsunk fel kategóriákat, hogy azok hogyan viszonyulnak a korszak domináns ideológiájához, ami egybe olvasztja az ó-hollywoodit a neokonzervatívval, ezen kívül pedig erősen a reagan politikája hatása alatt áll. A hegemon ideológiát támogató tradicionális műfajfilmeken belül is tovább oszthatjuk a kategóriákat, aszerint, hogy a filmekben megtalálható-e egy igény ennek az ideológiának a hibáinak keresésére és korrigálására (korrekciós), vagy teljesen elutasít bármilyen változtatást (konzervatív). Az ezzel ellentétben álló kategória az alternatív műfajfilmeké, melyek egyfajta ellen-ideológiát közvetítenek, ezzel együtt pedig lerombolják a domináns ideológia által felállított mítoszokat, radikális ideológiakritikát gyakorolva. Ezen a csoporton belül is megkülönböztethetünk alcsoportokat, rekonstruktív, dekonstruktív és destruktív irányzatait.

Esszémben a rendőrfilm műfaját fogom bemutatni, és két példa-film összevetésével demonstrálni az ideológiai elemzés közben felállított csoportok eltérését. Állításom szerint, bár mindkét film a műfaj határain belül marad, és megtalálhatók bennük hasonló tendenciák amik érvényesülnek a korszak rendőrfilmjeiben, mégis rendkívül eltérnek egymástól az általuk közvetített ideológia szempontjából. A *48 óra* (Hill, 1982) című krimi-vígjátékot a korrekciós tradicionális, míg az *Élni és meghalni Los Angelesben* (Friedkin, 1985) című akció-krimet pedig rekonstruktív alternatív műfajfilmnek fogom besorolni, és ezt egy összehasonlító elemzéssel fogom alátámasztani.

A korszakról általában

A nyolcvanas évek Hollywoodja egyfajta felélénkült állapotot mutat, ami a hatvanas és a korai hetvenes évek pangása után bekövetkező Új Hollywood robbanásával indult meg. A hetvenes évek elindította a blockbuster és a látványfilm diadalmenetét, mellyel olyan tradicionális műfajfilmek születtek mint például az *Indiana Jones*- vagy a *Rambo*-széria. A nagy filmstúdiók szórakoztatóipari konglomerátumok részévé olvadnak, akik szinergiát működtetnek a mozi és a filmipar járulékos piacai között. Hollywoodnak ezzel egyidőben versenyeznie kell az egyre nagyobb teret nyerő független minimogulokkal (New Line Cinema, Orion Pictures, Carolco, stb.).

A nyolcvanas évek meghatározó műfajai az akció és a fantasztikumfilmek,

de ezek mellett megjelennek a kor egyik szimbólumaként is funkcionáló tinédzserfilmek, a hibrid műfajok, illetve a műfajiságot de- és rekonstruáló filmek is. A posztmodern felfogás az eredetiség helyett az intertextualitásra koncentrálnak, és gyakran dolgozik már meglévő elemek felhasználásával (egy példa erre Carl Reiner filmje, 1982-es *Halott férfi nem hord zakót*). A műfajhatárok elmosódása mellett elindul a populáris és a magas kultúra egymáshoz közelítése is, a műfaj- és szerzői film közötti átmenetként megszületik a midcult film.

A Reagan-korszakot gyakran nevezik az „Én” korszakának, hiszen a hetvenes évek illúzióvesztése után a reagani politikának fontos része volt az amerikai nép és identitás mítoszának visszaállítása, az önbizalom helyreállítása. A szélsőséges individualizmus és a meritokrácia kora ez, melyben az önképző, önfejlesztő ember bármit elérhet, és nagy dolgok véghezvitelére képes. A háborúpolitika az intervenciót támogatja az izolacionizmus helyett, és ez a végtelen hit a lehetőségekben (az amerika mint „világrendőrség” szerep sikerességében), a filmekben is megjelenik (például a „vissza Vietnámba” háborús filmekben). A hatvanas-hetvenes évek emberi jogi mozgalmak után, mikor a kisebbségek és alternatív nemi identitások beszűrődtek a főszórbeli reprezentációba, a reagani politika tradicionális identitást, a konzervatív nemi szerepeket és a hagyományos patriarchális családmódellet propagálja.

A rendőrfilm

A bűnügyi műfajok csoportjába tartozó rendőrfilm esszenciája a rendőr szerepe a társadalomban, az amerikai kultúrában. A száználmas rendőr-figura megváltozásával a rendőri szerep felértékelődik a hatvanas évek végén, és a rendőr mint hős jelenik meg Hollywoodban (*Dirty Harry*, 1971, Siegel). A hagyományos rendőrfilm a nyomozás folyamatát írja le, melynek végén fény derül a tettes kilétére. Új Hollywoodban azonban a hangsúly a tettes személyéről annak elfogására helyeződik át, egyfajta üldözés-filmek jelennek meg (az akciófilm műfajával rendkívüli módon összefonódva), amelyekben a fő problémakör a rendőri intézmény működése, és az (általában) azzal szemben álló detektív összecsapása. A rendőr személyiségének meggyasadását is megfigyelhetjük, mikor a szervezetem, fogaskerék a gépezetben szerep ütközik a rendőr individuumával. Ehhez kapcsolódik nagyon sokszor a jog, törvény szembenállása a morális igazsággal. Mind a *48 óra*, mind az *Élni és meghalni Los Angelesben* főszereplője több, mint a szabályokat követő egyenruhás. Mindketten konfliktusba kerülnek a főnökükkel, csak míg a *48 óra* Jack Cates-e végül megoldja az ügyet és sikeres detektívként tér vissza a kapitányságra, addig az *Élni és meghalni Los Angelesben* Richard Chance-e olyan mértékben távolodik el az intézménytől és a rendőri szereptől, hogy az már nem tudja megvédeni őt az amúgy szakmai bevetésen.

A nyolcvanas években megjelent rendőrfilmeket egyúttal tekinthetjük a western örökösének is. A western határvidéken játszódik, és a hős maga is határvidéken mozog, a kívülállóság és a civilizáció határán. Amikor az előbbi győzedelmeskedik rajta, akkor általában egy bandita, vagy magányos lovas hagyományos szerepében láthatjuk, míg utóbbi esetben a westernhős a városka sheriffje vagy marshallja. A hetvenes években a western elveszíti presztízsét, helyébe pedig a rendőrfilm lép. A rendőrfilm rendkívül szemléletesen jeleníti meg a várost mint határvidéket, például mikor a *Beverly Hills-i zsaru* (Brest, 1984) nyitóképein a detroiti gettót láthatjuk, míg a film cselekménye a felső-középosztálybeli városrészekben játszódik.³ A rendőrhős és westernhős kapcsolatára utal még hogy mindkettőjük a törvény és a morális kódex ellentéteit éli át. Míg azonban a westernhős általában egy törvényen kívüli, de a hatóságok által ismert és elismert „hivatalos” hős szigorú erkölcsi kódexszel⁴, addig a rendőrhős a törvényen belül van jelen ugyan, de azt sokszor megszegegi, a szabályokat figyelmen kívül hagyja, ezzel pedig közelebb kerül az eltávolodott amoralitáshoz, sőt az immoralitáshoz. Király Jenő az erőszak etikájánál vezeti be a *metakiller* fogalmát, miszerint a rendőrök immoralitása valójában jogos gyilkolás, hiszen a gyilkost megölni nem lehet bűn.

48 óra alatt meghalni Los Angelesben

A nyolcvanas évek tradicionális rendőrfilmjének főszereplője öntörvényűségével az amerikai kultúrában erényként megjelenő szélsőséges individualizmust képviseli. Jack Cates (*48 óra*) a saját feje után megy, többszöri figyelmeztetés után sem adja fel Ganz kézre kerítését, még ha pillanatnyi hullámvölgyben találja is magát, mikor elszalasztja a busszal menekülő bűnözőket. Azonban lázadása nem maradhat szankciók nélkül, hiszen az ideológia megköveteli ezt, így természetesen a főnöke minden lépéséről tud, és fel is függeszti a pozíciójából a buszos ballépését követően. Ez mutatja, hogy a végrehajtó hatalom nem tűri a liberális lázadást, csak addig, míg az a hasznára van, azaz amíg úgy tűnt Cates-nek sikerül minden probléma nélkül elkapnia Ganzt. A főnök és Cates erőviszonyai ábrázolásukban azonban eltérnek a valóstól: a főnök egy ordibáló ripacsnak tűnik, aki egy gyengekezű (habár valós hatalommal rendelkező) intézményrendszert képvisel az öntörvényű detektívvel szemben. A *48 óra* a „buddy cop” filmek irányzatának első példánya, amiben a történet középpontjában két rendőr közti barátság áll (noha Reggie Hammonds nem rendőr, hanem elítélt, itt mégis nyomozó szerepet tölt be Cates mellett). A film ezen belül is egy olyan alcsoportba tartozik, melyben a „rendőrpáros” egyik, vagy mindkét tagja színesbőrű. Úgy gondolom, hogy ez az elem,

³ KELLNER, *i.m.*

⁴ WRIGHT, *i.m.*

ami inkább a korrekciós irányba tereli a tradicionális rendőrfilmeken belül, hogy a film felismeri a problémát a reagani ideológia WASP-centrikusságában (white anglo-saxon protestant). Megreformálja a konzervatív ideológiát, azonban ezt nagyon óvatosan teszi. A filmben megfigyelhető a Sartelle által is elemzett „fehér férfi krízise”⁵. Ugyan itt Cates nincs áldozatnak beállítva, azonban maga a tény, hogy Reggie Hammonds nem rendőrtársaként van mellette, hanem mint egy ideiglenesen szabadlábra helyezett elítelt. A hierarchia fokozatai be vannak állítva, nem felejtjük el hogy az összetartás és a tolerancia csak látszat a jobboldali politika „zéró toleranciá”-ja időszakában. A film tehát korrekciós, hiszen lazít a konzervatív ideológia identitás-felfogásán, azonban még mindig tradicionális, hiszen nem radikálisan újító, az intézményrendszert nem kérdőjelezi meg, csupán megvitatja annak esetleges hibáit. A film végén pedig helyreáll a rend, fennmarad a status quo, Reggie Hammond pedig visszatér a börtönbe.

Ezzel szemben az *Élni és meghalni Los Angelesben* már egyértelműen az alternatív rekonstrukciós kategóriába tartozik. Chance lázad és lázad, azonban a főnökei, és gyakran még a társa sem tudja, hogy mit csinál, így szankciók kiszabására sincs lehetőségük. Öntörvényűsége pedig csak felerősíti a tetteinek immoralitását. Chance rendőrkaraktere gengszterszerű vonásokkal rendelkezik, aki hiperaktívan keresi a megoldást, soha nem lankad, azonban tettei inadekvátak, kezdve a büntett helyszínéről való bizonyíték napló ellopásától, a Masters-zel való találkozáson és üzletkötésen át a kínai (vélt) gyémántkereskedő el- és kirablásáig. Bűnös cselekedeteinek súlyossága egyre nő, Chance egyre mélyebbre kerül az alvilágban, és akár a klasszikus gengszterfilmekben, a kvázi bűnözővé vált immorális rendőr elbukik a cselekmény vége felé közeledve. A műfaji revízió már a hős és az antagonista szerepek relativizálásával elkezdődött, mikor Masters először művészként majd üzletemberként tűnik fel, aki mellesleg pénzhamisítással kereskedik, és néha gyilkol, Chance pedig elkeseredettségében eljut az emberrablásig.

A dicstelen showdown, mikor Vukovich pánikba esve üldözi Masters-et a lángoló raktárig, ahol az utolsó pillanatban egy lövéssel állítja meg az őt már éppen felgyújtani készülő férfit. Masters végül saját magát gyújtja fel amikor kiesik a kezéből a láng, Vukovich pedig beleüríti a tárat az elevenen égő antagonistába. A képkockák, amikor ezek után még mindig a pánik hevében többször ráhúzza a ravaszt az üres tárra, sokkal inkább festenek képet egy neurotikus állapotú túlélőről, mint egy dicső leszámolás győzteséről.

A film ideológiai revízióját megfigyelhetjük az alternatív identitások előtérbe helyezésében is. A film zárlatában Masters barátnői egy homoerotikus kapcsolatot sejtetve együtt autóznak el Masters kocsjában. Ez a jelenet egyúttal a konzervatív női-férfi szerepek felrúgása, és a hagyományos

⁵ 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.

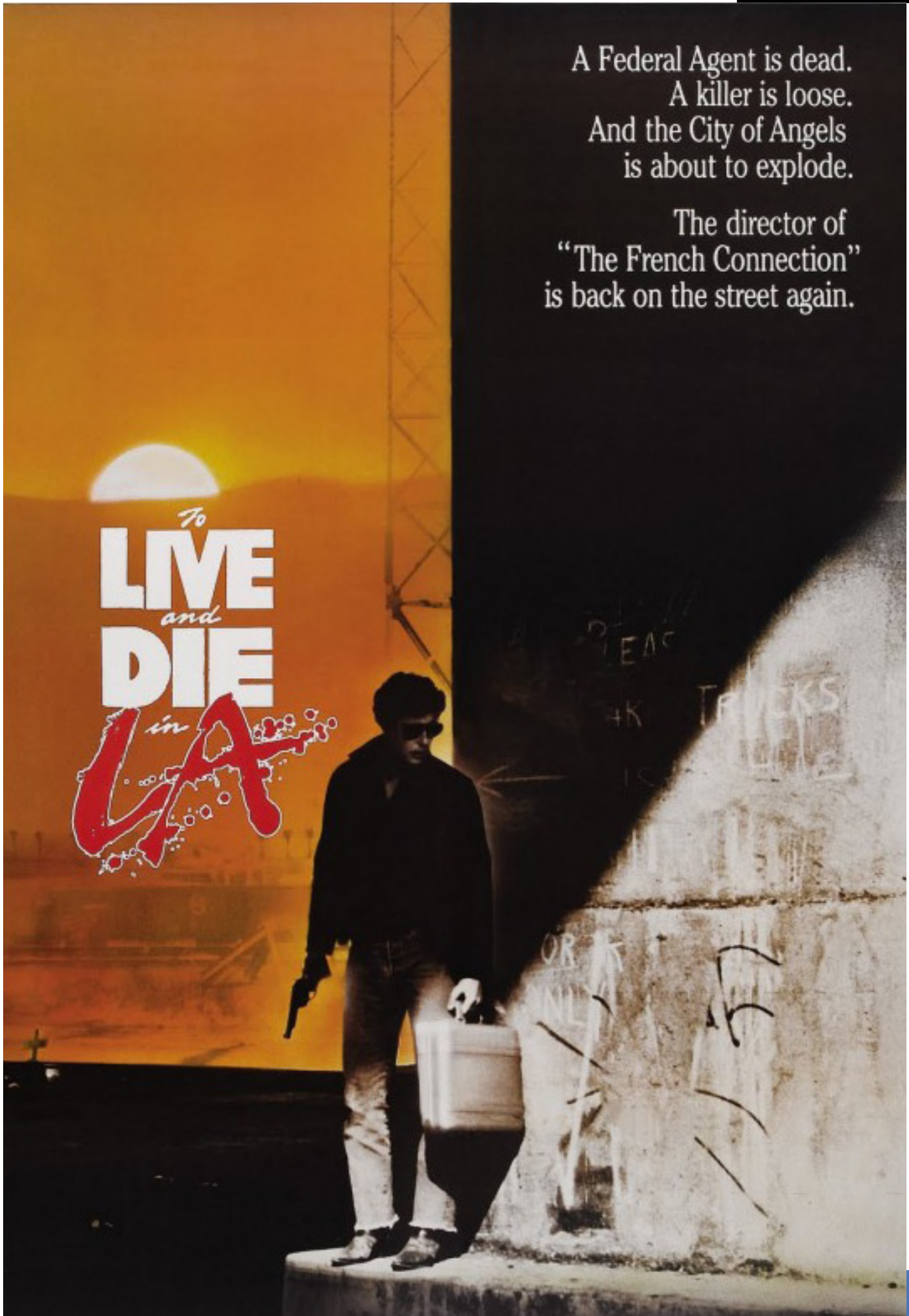
„naplementébe elautózás” melodramatikus zárás kifigurázása.

A film zárása pedig felállít egy olyan ideológiát, amely a megoldás nélküliséget egy lépéssel továbbviszi: tagad bármiféle fejlődést, minden pontosan ugyanúgy marad, ahogy eddig volt, csak a moralitás bármiféle csírája nélkül. Vukovich Chance autójával, Chance ingjét és napszemüvegét viselve látogatja meg Chance barátnőjét, akit ugyanúgy a saját tulajdonának tekint. A film teljes mértékben megkérdőjelezi az amerikai karakter ideológiáját, a mindenre képes és nagy tettekre hivatott embert, és a győzelmi mámort, ami a tradicionális műfajfilmekben érezhető. Egy olyan ellentmondásos világot fest fel, melyben az intézményrendszernek és a hatalomnak semmi esélye az ember ösztöni immoralitásával szemben, amelyben a morális és immoralis közti határmezsgyén az egyén is bemocskolódik, ezzel immoralissá válik.

Király Jenő *A film második gyermekora*⁶ című esszéjében az Új Hollywoodi film hősről azt írja, hogy züllött és érzékeny, hogy többet hajlandó megtenni, mint amit el tud képzelni. Chance pontosan megfelel ennek a leírásnak a meggondolatlan hiperaktivitásával, valamint az is igaz rá, hogy ragaszkodik a körülötte lévő emberekhez, ám csökken a beleérző képessége. Ez főleg a barátnőjével való kapcsolatát jellemzi, amikor rendszeresen, mintegy mellékesen börtönnel fenyegeti a lányt. Király szerint ezek a hősök világok közt rekedt száműzöttek, akik határvonalon mozognak, élet és halál között, de az érzelmi dráma hiányából kifolyólag a halálhoz állnak közelebb. Magát az életet keresik, mert az, ami most van nekik, csak menekülés, a létfenntartásért folytatott harc. Chance szó szerint a halál közelébe kerül, nem talál (vissza)utat az életbe.

A *48 óra* és az *Élni és meghalni Los Angelesben* tehát hasonlítanak a hőseik önfejűségében, és a rendőri intézményrendszer hatalmának megkérdőjelezésében. Azonban a *48 óra* visszaállítja a status quo-t, és csak a cselekmény végett enged meg magának apróbb kihágásokat (Reggie Hammonds, egy fekete elítélt ideiglenes szabadlábra helyezése), így nem lép ki a tradicionális korrekciós kategóriából. Támogatja az amerikai győzelmi mámort, és a mindenre képes egyén ideológiáját. Ezzel szemben az *Élni és meghalni Los Angelesben* egy negatív jövőképet és egy alternatív ideológiát mutat be, és elveti az a hit és a győzelmi mámor amerikai mítoszát. Azt sugallja, hogy semmi nem változik, vagy ha mégis, az csak rosszabb lehet, tagadja a fejlődést és az előrehaladást. Ennek ellenére nem vet el teljesen minden ideológiát, hiszen a hegemon ideológia helyett egy másikat állít fel, ezzel megmarad az alternatív rekonstruktív kategórián belül.

⁶ KIRÁLY Jenő, *A film második gyermekora*, *Filmvilág*, 1992, 4-13.



A Federal Agent is dead.
A killer is loose.
And the City of Angels
is about to explode.

The director of
"The French Connection"
is back on the street again.

"They're here."



POLTERGEIST

It knows what scares you.

Szoboszlay Pál

Hollywoodi horrorfilm és ideológia

- a Poltergeist és a Ragyogás összehasonlító elemzése

Egy adott korban létező ideológiák elkerülhetetlenül hatással vannak a kor alkotóira. Műveik ezáltal vizsgálhatók olyan szempontból, hogy milyen mértékben tükrözik a kor domináns ideológiáját vagy éppen mondanak ellent annak. Egy behatárolt időszakban készült művek ilyen típusú vizsgálatával meg lehet állapítani, hogy az adott periódusban többségében ideológiailag konform vagy kritikus alkotások készültek. Természetesen nem csak az időbeli, a térbeli behatárolás is elengedhetetlen egy ilyen vizsgálatnál, és emellett számos más szűkítésre is szükség van, hogy a tudományosság kritériumainak megfelelő vizsgálat alapján jussunk következtetésre.

Az alábbiakban kettő, a '80-as években készült hollywoodi horrorfilm műfaji-ideológiai alapú összehasonlítását fogom elvégezni, mégpedig a Stanley Kubrick által rendezett *Ragyogás* (The Shining; 1980) és a Tobe Hooper által rendezett, de inkább Steven Spielberg nevéhez köthető *Poltergeist – Kopogó szellem* (Poltergeist; 1982) című filmeket. Bár önmagában két alkotás alapján lehetetlen messzemenő következtetéseket levonni, úgy gondolom, az említett filmek összehasonlításával megfelelően rá tudok mutatni, hogy a Ronald Reagan nevével fémjelzett paradigmaváltás az amerikai politikában milyen módon befolyásolta a hollywoodi horrorfilmeket. A filmek elemzése előtt azonban röviden ki kell térnünk a műfaji filmek és az ideológia kapcsolatára.

Douglas Kellner tanulmányában végigveszi az ideológiakritika, azon belül is a filmhez köthető ideológiakritika történetét a marxizmussal kezdve, mely általános kiindulási pontja az ideológiai elméleteknek.¹ A marxizmus alapján a történelem osztályharcok története, és Marx és Engels szerint az uralkodó osztályt támogató eszmék alkotják az ideológiát. Egy ilyen ideológia kijelölésével lehetőségük lett azokat az eszméket támadniuk, melyek az uralkodó osztály hegemóniáját, és annak gazdasági érdekeit támogatták. A 20. század második felében egyre több kritika érte ezt az elméletet annak redukcionista jellege miatt, és „sok ember azt javasolta, hogy az ideológia jelentését terjesszék ki úgy, hogy az azokat az elméleteket, eszméket, szövegeket és reprezentációkat is lefedje, melyek lehetővé teszik a nők és a színes bőrű emberek elnyomását, ezáltal szolgálva az uralkodó nem és faj érdekeit, csakúgy mint osztálybeli hatalmukat.”²

¹ Douglas KELLNER, *Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan = Hollywood: Cultural dimensions: ideology, identity and cultural industry studies*, ed., Thomas SCHATZ, London, Taylor & Francis, 2004, 69-92.

² *Uo.*, 71.

Ennek a marxista-feminista ideológiaértelmezésnek a szellemében alakult ki a '70-es években a filmes szövegek és az ideológia kapcsolatát vizsgáló filmelmélet, melynek egyik legfontosabb kutatási területe a domináns hollywoodi film.³ A hollywoodi filmek kifejezetten alkalmasak ilyen típusú vizsgálatra, hiszen alapvető stratégiájuk saját működésük elrejtése, ezáltal megteremtve a minél nagyobb valóságérzetet. Természetesen a filmen sosem a valóságot látjuk, ami halmozottan igaz az olyan intézményesült filmgyártásra, mint a hollywoodi, ahol a filmek gyártását „legalább annyira befolyásolták piaci szempontok és a közönség elvárása, mint bizonyos társadalmi-politikai csoportok érdekei, illetve a stúdiófőnökök, producerek és alkotók technikai, morális és politikai nézetei és elvei.”⁴

A filmek és az ideológia kapcsolatát vizsgáló írók először is ennek a valóságérzetnek az illuzórikus voltára hívták fel a figyelmet, majd rámutattak, hogy a valóság helyett egy ideologikus konstrukciót látunk. Itt adódik a kérdés, hogy milyen ideológiát közvetítenek a hollywoodi filmek? Egyes elméletírók, például Judith Hess Wright, arra jutottak, hogy a (hollywoodi⁵) műfajfilmek funkciója a fennálló politikai szerkezet támogatása,⁶ míg mások jóval komplexebb válaszokat adtak erre a kérdésre. Itt először is vissza kell térnünk Douglas Kellner tanulmányára, melyben a szerző kifejti, hogy a marxista megközelítés azért sem problémamentes, mert azt feltételezik, hogy az uralkodó osztály ideológiája monolitikus, miközben valójában a domináns osztályhoz többféle ideológia is tartozhat – Amerika esetében ezek a liberális és konzervatív ideológiák.⁷ Ha pedig az uralkodó osztálynak két ideológiája is van, akkor adja magát, hogy az ideologikus alkotások is legalább kétféle választ fognak adni bizonyos problémákra. Ezt egyrészt érthetjük úgy, hogy elkülöníthetjük azokat az alkotásokat, melyek konzervatívabb értékeket képviselnek, és azokat, melyek liberálisabbakat, de szó szerint is, ahogy Kellner felhívja rá a figyelmünket: adott filmekben többé-kevésbé megjelenhet mindkét ideológia, noha különböző arányokban. A szerző mindenesetre hangsúlyozza, hogy olvasat kérdése is, hogy melyiket tartjuk erősebbnek, és hogy egyes motívumokat hogyan értelmezzünk egy filmben.

A Comolli-Narboni szerzőpáros és az ő tanulmányukból⁸ kiindulva

³ Barbara KLINGER, "Cinema/Ideology/Criticism" Revisited: *The Progressive Genre = Film Genre Reader III.*, szerk., Barry Keith GRANT, Austin, University of Texas Press, 2003, 75.

⁴ BENKE Attila, Egy maréknyi forradalmár: Az olasz western tendenciái, *Metropolis*, 2015/1. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=518>

⁵ Az író a szövegben láthatóan csakis a hollywoodi filmeket tartja műfaji filmeknek, és nem veszi figyelembe azt a tényt, hogy számos művészfilmes is készített műfaji filmet, de ha figyelembe is venné, legvalószínűbb, hogy érvelésében a konvencionális megkülönböztetés érvényesülne: a hollywoodi műfajfilmeket továbbra is konformistáknak tartaná, míg a művészfilmes műfajfilmeket szubverzívnek.

⁶ Judith Hess WRIGHT, *A zsánerfilmek és a status quo* = NAGY Zsolt, szerk., *Tarantino előtt: tömegfilm a nyolcvanas években*, Budapest, Új Mandátum kiadó, 2000, 87.

⁷ KELLNER, *i.m.*, 76.

⁸ Jean-Louis COMOLLI, Jean NARBONI, *Cinema/Ideology/Criticism*, *Screen*, 12, 1971, 27-36.

Barbara Klinger⁹ is az ellen a felfogás ellen érvel, mely szerint a hollywoodi műfajfilmek ideológiailag egységesek. Az előbbi szerzőpáros tanulmányában hét kategóriába osztotta a filmeket abból a szempontból, hogy azok „milyen mértékben közvetítenek valamilyen ideológiát, illetve aszerint, hogy az adott alkotások kritikátlanul közölnek eszméket és nézeteket vagy pedig ideológiai kritikát fogalmazznak meg.”¹⁰ Klinger egyik legfontosabb gondolata pedig, hogy még a klasszikus hollywoodi műfajok közül is vannak olyanok – melyeket progresszív műfajoknak nevez –, amelyek „szembe helyezkedtek Hollywood klasszikus szövegeivel, illetve konvencióival és alapeszméivel.”¹¹

Ezen szerzők gondolataiból kiindulva tett kísérletet Benke Attila arra, hogy a westernfilmeket aszerint csoportosítsa, „hogy a társadalom és Hollywood által fenntartott domináns ideológiát, értékrendet alapvetően támogatják, megtarthatónak vélik vagy megtagadják, kritizálják az adott alkotások.”¹² Tézisem felállításához az általa megalkotott csoportosítást veszem alapul, mely véleményem szerint a horrorfilmek kapcsán is megállja a helyét.

Benke alapvetően két irányzatot különböztet meg, nevezetesen a tradicionális és az alternatív irányzatokat. A tradicionális irányzatot ezen túl két alkategóriára osztja: „a domináns ideológiákat inkább kritikátlanul megerősítő és elfogadó konformista művekre [...], és a domináns ideológiákat megkérdőjelező, így egy-két műfaji elemet korrigáló, de az ideológiákat végső soron fenntartó, korrekciós [...] műfajfilmcsoportra.”¹³ Az alternatív irányzat is további alkategóriákra osztható, Benke tanulmányában hármát különböztet meg: a rekonstruktív műfajfilmeket, melyek „ellenmitológiát” teremtenek, a dekonstruktív műfajfilmeket, melyek kifejezetten demitizáló filmekként működnek, és a destruktív műfajfilmeket, melyek „már a műfajiság kereteit fessegetik. Ezek az alkotások nem pusztán a mitikus tartalmat lazítják realizmussal, hanem önreflexív technikákat alkalmaznak.”¹⁴

Az alábbiakban amellet fogok érvelni, hogy a *Poltergeist* a korrekciós horrorfilmek, míg a *Ragyogás* a dekonstruktív horrorfilmek közé sorolható. Ezeknek az állításoknak azonban csak az ad súlyt, ha távolabbról közelítjük meg a két filmet. Az összehasonlítás szempontjából rendkívül fontos, hogy a *Ragyogás* egy hetvenes évekbeli sikerregény adaptációja, és érvelésem szerint a film elsősorban a '60-'70-es évek amerikai horrorfilmjeinek egy nagyon fontos tendenciáját folytatja, nevezetesen azt, hogy ezen évtizedek horrorjaiban a monstrumok gyakran a családból erednek. Ezzel szemben a *Poltergeist* éppen ezzel a tendenciával szakít, mely tény akkor igazán jelentős, ha ezt annak tüneteként kezeljük, hogy az amerikai politikában bekövetkezett konzervatív fordulattal együtt „a konzervatív filmek váltak népszerűbbekké”,¹⁵

⁹ KLINGER, *i.m.*, 75-91.

¹⁰ BENKE, *i.m.*

¹¹ *Uo.*

¹² *Uo.*

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ KELLNER, *i.m.*, 69-70.

és Hollywood ezt megérezve újra a konzervatív közönség igényeit kielégítő filmek gyártását részesítette előnyben.

A filmelemzés előtt tehát rövid kitekintést kell tennünk az amerikai politika és Hollywood kapcsolatára, illetve a horrorfilm műfajának alakulására. Az előbbieken azt a megállapítást fogadtuk el, hogy a hollywoodi műfajfilmek ideológiailag nem egységesek. Mindemellett az az állítás nem vesztette érvényét, hogy konzervatív időszakokban többnyire a konzervatív ideológiát közvetítő tradicionális műfajfilmek mennyisége a nagyobb. Ilyen volt például az 1930-46-ig terjedő időszak, melyet a Klasszikus Hollywood korszakának nevezünk. Ezzel szemben a '60-'70-es években – elsősorban a Hays-kódex eltörlése (1968) után – az alternatív műfajfilmek száma jelentősebb, mely a hatvanas évek liberális politikájának köszönhető.

Az amerikai politika alakulása a '60-as évektől röviden a következőképp foglalható össze: a hatvanas évek Amerikáját leginkább liberális politikai aktivizmus jellemezte. Diáklázadások, háborúellenes tüntetések, feketejogi és egyéb mozgalmak zajlottak az évtizedben. Ezzel szemben a '70-es évek konzervatív fordulatot hozott, a lázadók vagy kiábrándultak elveikből – jól jellemzi a váltást a hippik yuppie-kká alakulása –, vagy radikalizálódtak, és mindez megágyazott Reagan '80-as évekbeli politikájának, melynek lényege a hagyományos fehér angolszász protestáns értékekhez való visszatérés volt. Néhány jellemzője a neokonzervatív reagani politikának: a szélsőséges individualizmus, a magánszféra mítosza, a testkultusz, a vallás és szekták népszerűsége, a nukleáris család és a fiatalság kultusza; míg ezekkel szemben a kisebbségek és az alsóbb, szegényebb osztályok érdekei kevésbé érvényesültek.

A következőkben megpróbálom röviden bemutatni, hogy a horrorfilm műfajának alakulása és az amerikai politika milyen kapcsolatban áll egymással. Míg megállhatja a helyét egy olyan érvelés, mely szerint például a westernhez képest a horror progresszívebb műfaj, azzal láthatóan egyetért a szakirodalom, hogy a *Psycho* (1960) főleg tradicionális horrorfilmekről beszélhetünk.¹⁶ Ez nagy mértékben köszönhető a Hays-kódexnek is, amely gyakorlatilag a konzervatív ideológiának megfelelő irányelveket írt elő az amerikai filmgyártásban. A kódexszel magyarázható az is, hogy miért nem a liberális hatvanas években nőtt meg az alternatív horrorfilmek száma: 1968-ig, a korhatáros rendszer bevezetéséig olyan előírások vonatkoztak a filmkészítőkre, melyek nem igazán tettek lehetővé műfaji revíziót. 1968 után azonban – még ha nem is elsősorban Hollywoodban, de – megnőtt az alternatív horrorfilmek száma Amerikában, melyek hatást gyakoroltak a hetvenes években hosszú idő után újra felfutott fősodorbeli horrorfilmgyártásra is.

Arra a kérdésre, hogy mit is értünk tradicionális horrorfilm alatt, és hogyan közvetíti a konzervatív ideológiát, a következő választ adhatjuk: a klasszikus horrorfilm ideológiai célja a domináns osztály értékrendjének megerősítése, melyet egy bizonyos narratív séma alkalmazásával ér el.

Ez a narratív séma pedig a következő: a fehér, protestáns, heteroszexuális amerikai férfit, illetve az általa irányított közösséget valamilyen külső fenyegetés – általában egy szörny alakjában – veszélyezteti, amit el kell hárítania, és a tradicionális műfajfilmekben ezt sikeresen meg is teszi. A tradicionális horrorfilmekben a fenyegetés, „a szörny mindig idegen, egzotikus, radikálisan más, mint a család, amit fenyeget”.¹⁷ Ezzel szemben „a *Psychotól* kezdve a filmek gyakran a családból eredeztetett szörnyeket szerepeltetnek, melyek egyfajta diszfunkcionális és traumatikus termékei a belső feszültségeknek.”¹⁸

Az alternatív horrorfilmek tehát leginkább abban térnek el a tradicionálisoktól, hogy a fenyegetést a közösségből eredeztetik. Ennek a legradikálisabb verziója az, amikor a családot fenyegető monstrum éppen a közösség alappilléreiből, a családból származik. Tony Williams könyvében, melyben a család szerepét vizsgálja az amerikai horrorfilmekben, éppen ilyen esetekre hoz példát:¹⁹ az 1968-as *Az élőhalottak éjszakájában* (Romero) egy kislány öli meg a szüleit, az 1974-es *A texasi lánctűrészes mészárlás* (Hooper) című filmben egy egész család szerepel antagonistaként, míg az 1972-es *Az utolsó ház balra* (Craven) című filmben egy házaspár olyan kegyetlenül mészárolja le lányuk gyilkosait, mely erőszak még a gyilkosoktól is távol áll.

Az általam elemzett két filmet is alapvetően a család szempontjából érdemes összehasonlítani, mivel mindkettő témája egy fehér, középosztálybeli nukleáris családot fenyegető veszély, mely veszély forrását azonban a két film radikálisan eltérően határozza meg. Míg az 1980-as *Ragyogás* az előbb említett filmekben megfigyelhető tendenciát folytatja, addig a *Poltergeist* tradicionális horrorfilm, melyben a családot külső fenyegetés veszélyezteti, amit egy heteroszexuális fehér házaspárnak kell elhárítania. Ezt némi segítséggel sikeresen meg is teszik, anélkül, hogy akár a házasság intézménye vagy a férfi tekintélye megkérdőjeleződne.

Bár Kubrick filmje adaptáció, az elemzésem szempontjából javarészt lényegtelen, hogy a rendező milyen változtatásokat végzett az eredeti művön, bár az elemzés során néhány jelentős különbségre ki fogok térni. Kubrick filmjének története nagyjából a következőképp foglalható össze: Jack Torrance író a téli hónapokra az elszigetelt Overlook Hotel gondnoka lesz, és vele tart felesége, Wendy, illetve közös gyermekük Danny is. Bár munkaadója figyelmezteti Jacket a több hónapos magány veszélyeire – az előző gondnok egy fejszé-vel irtotta ki családját –, szerinte őt nem fenyegeti ilyen veszély. A hotelben Hallorann, a néger szakács felfigyel Danny képességére, amit ő „ragyogás”-nak hív – mindketten képesek szavak nélkül kommunikálni másokkal. A történet során különféle látomásokkal/szellemekkel szembesül a család – Danny az előző gondnok halott lányait látja, Jack többek között a halott gondnokkal beszél,

¹⁷ Uo., 81.

¹⁸ Tony WILLIAMS, *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1996, 15.

¹⁹ Uo., 13.

aki arra biztatja, hogy számoljon le ő is a családjával. Jack fokozatosan megőrül, és rátámad családjára. A fenyegetést érezve Hallorann elmegy a hotelbe, ahol Jack egy baltával megöli. Danny és Wendy hosszas menekülés után sikeresen megszabadul Jacktől, elhajtanak Hallorann terepjárójával, Jack pedig megfagy a hotel melletti labirintusban.

Ahogy látjuk, a *Ragyogás*ban a családot fenyegető veszély belső, maga az apa támad hozzátartozóira, és csak a szerencsének köszönhető, hogy egyedül egy színes bőrű férfit öl meg a film során. (A film egyik legnagyobb változtatása az eredeti történeten éppen ez a gyilkosság. A regényben Hallorann életben marad, és nagy szerepe van Wendyék megmenekülésében.) Williams részletesebben elemzi Jack indítékait: egyrészt nem tudja elérni álmait, hogy ő legyen a Nagy Amerikai Író, másrészt apaként is kudarcot vall. Jack alkalmatlan a társadalom által előírt férfipozíció betöltésére, amit „gyermeke és felesége ellen irányuló patriarchális erőszakkal kompenzál.”²⁰ Williams érvelése szerint a *Ragyogás* szereplői a fogyasztói társadalom áldozatai is,²¹ melyet bár nem említ, de abban is jól megmutatkozik, hogy a film helyszíne egy hotel, a fogyasztói társadalom jellegzetes színtere. Azt viszont kifejti a hotellel kapcsolatban, hogy abban az amerikai történelem és társadalom elfojtott aspektusai törnek elő:²² Amerika születése erőszakhoz és népiirtáshoz köthető, és az amerikai álom mögött így elfojtott erőszak áll, mely Jack karakterében előtör.

Jack karakterében emellett felismerhetjük a kor amerikai heteroszexuális fehér férfijainak szorongásait is: a hatvanas évektől domináns pozíciójuk egyre inkább megrendült, ahogy a kisebbségek egyre több joghoz jutottak – többek között a nők és a színes bőrűek –, és ez a frusztráltság az, ami a Wendy és a Hallorann elleni erőszakban megnyilvánul. Bár Wendy klaszikus családanyai szerepet tölt be, ebben a pozíciójában sokkal sikeresebb, mint Jack akár apaként, akár íróként, ami máris frusztrálóan hat rá; illetve Hallorann is sikeresebb nála szakácsként. A történet álláspontja végső soron az, hogy ez a patriarchális attitűd nem fenntartható, hiszen ön- és közveszélyes helyzeteket teremt, mely ártatlan életet követel.

Ezekben az elemeiben kétségkívül alternatív műfajfilmnek kell tekintenünk a *Ragyogást*, noha van néhány olyan motívum is benne, ami tradicionális gyökerekből eredeztethető. Ilyen egyrészt az, hogy a hotel elszigetelt helyen található, tehát ezek a szörnyűségek távol történnek a hétköznapi amerikai élettől, szemben például a *Henry – egy sorozatgyilkos portréja* (McNaughton) című filmmel, mely sokkal radikálisabb ebben a tekintetben: ott a gyilkos tipikus amerikai környezetben szedi áldozatait. Ebben a tekintetben a *Poltergeist* is progresszívabb, hiszen annak cselekménye egy tipikus amerikai kisvárosban játszódik. Amivel ellensúlyozza ezt az elszigeteltséget Kubrick,

²⁰ Uo., 247.

²¹ Uo., 248.

²² Uo.

az a film formája: a szimmetrikus kompozíciók, illetve az, ahogy a steadycam bejárja a hotelt, mind az otthonosság érzetét keltik.

Egy másik problematikus pontja a filmnek a nőábrázolás: miközben Wendy alapvetően pozitív figura, közel sem szerethető, és ugyanolyan passzív, mint a klasszikus hollywoodi filmek nőkarakterei, bár „final girl”-ként sikerül megmenekülnie, ráadásul megmenti gyermekét is. Hallorannról is említést kell tennünk: ő a legszimpatikusabb, és a legpozitívabb karakter a filmben, aki ráadásul természetfeletti képességgel bír, azaz talán ő a legkonvencionálisabb karakter a történetben: a klasszikus műfajfilmek az etnikumokat vagy véglegesen gonoszként vagy véglegesen jóként ábrázolják, ráadásul igen gyakran egzotizálják is őket, és Hallorann tökéletesen illik ebbe a sémába.

Végül szót kell ejtenünk Jack és a hotel kapcsolatáról. A könyvben egyértelmű, hogy Jacket valamilyen természetfeletti erő szállja meg, ami a végkifejtésben is hangsúlyozva van: Jack szétveri az arcát, hogy végképp levetkőzze eredeti identitását, és együtt pusztul el a hotellel. A filmben bár megtalálhatók a természetfeletti tettekre tett utalások, az az értelmezés is helytálló, hogy Jack megőrült, már csak azért is, mert a filmváltozatban hiányzik Jack pillanatnyi öntudatra ébredése a végén. Mindemellett az is a tradicionális műfajiság ellen hat, hogy a hotel nem semmisül meg, így megnyugtató lezárás helyett azzal a lehetőséggel ér véget, hogy Jackék esete újra megismétlődhet.

Éppen ezért fenntarthatjuk, hogy a dekonstruktív elemek erősebbek a filmben, mint a konvencionálisak, így pedig semmiképp nem tarthatjuk tradicionális horrorfilmnek a *Ragyogást*, szemben a *Poltergeist*tal. A *Poltergeist* egy yuppie házaspár, Steven és Diane Freeling családjáról szól, akik két kis-korú és egy tinédzser gyerekükkel egy amerikai kertvárosban élnek, ám idilli életüket megzavarják a múlt szellemei. Ezek a szellemek a házuk alatti egykori temetőből térnek vissza egy portálon keresztül, és elrabolják legkisebb lányukat, Carol Anne-t, aki innentől kezdve a családi tévét használja kommunikációs csatornaként. Emellett pedig a kisfiút is különféle atrocitások érik. Steven felkeres egy csoport parapszichológust, akik a helyzetet felmérve, egy tapasztalt médiumot hívnak segítségül, hogy visszaszerezzék a kislányt. A médium segítségével Diane-nak sikerül a portálon keresztül visszahoznia lányát, és a médium elégedetten kijelenti, hogy a házat megtisztították. A család költözködni kezd, ám este újra aktivizálódnak az entitások, és épp-hogy csak sikerül Diane-nek megakadályoznia, hogy két kisebb gyermekét beszipantsák, és ő maga is csak szerencséjével menekül meg a földből felkelő csontvázak elől. Steven, aki egyébként ingatlanügynök, épp akkorra ér vissza házukhoz munkahelyéről, amikor Diane kimenekül a házból, és egyből beülteti őket a kocsijukba, közben pedig szembesíti főnökét azzal, hogy mindez az ő hibája – az, hogy úgy építette a temetőre a kertvárost, hogy nem vitték el a csontokat –, majd a házukat elnyeli a föld, a Freeling család pedig tinédzser lányukkal kiegészülve elhagyja a pusztuló kisvárost.

A *Poltergeist* több szempontból is korrekciós műfajfilmnek tekinthető. Először is műfajilag azért, mert eleinte a szellemek tevékenysége ártatlannak tűnik – Diane jól mulat a maguktól mozgó tárgyakon –, de még a film első félórájában kiderül, hogy ártó entitások – körülbelül ekkor nyeli el majdnem a kisfiút a fa, és ekkor tűnik el Carol Anne is. Ideológiailag pedig azért tarthatjuk korrekciósnak, mert a szimpla paternalizmus helyett egy másfajta, de szintén konzervatív értékrendet közvetít a film.

A szülők politikai irányultsága, és értékrendje több helyen is megnyilvánul a filmen, de a legemlékezetesebb jelenetek egyértelműen a következők: a film elején Diane füvezik, miközben Steven Reaganról olvas egy könyvet, majd elkezd viccelődni az alakján a testkultusz ikonikus reklámfotóját – az előtte-utána típusú fotót – utánozva a tükörben. Később, Carol visszaszerzésénél a médium azt javasolja Stevennek, hogy fenyegetse veréssel a kis lányát, mire Steven bevallja, hogy sose ütötték meg egyik gyereküket sem. Majd elutasítva azt, hogy egyes számban beszéljen, azt mondja Carolnak, hogy „elfenekelünk”, ami jelzi, hogy a családban egyenlő félnek tekinti feleségét. Stevenék tehát úgy alkotnak egy konzervatív modellnek megfelelő családot, hogy közben azon túl, hogy Steven tartja el a családját, más tekintetben egyenlő feleségével, ami nem zavarja. Az egyenlőség, a munkamegosztás dicsőítése abban a jelenetben is tökéletesen megnyilvánul, amikor Diane bemegy a portálba: Steven azért marad ott, mert ő annyira erős, hogy tartani tudja a kötelet. Ezt az idilli modellt azzal is nyomatékosítja a film, hogy mielőtt Diane bemegy, szenvedélyes csókot váltanak, mely közben a portál fénye glóriát von kettejük alakja köré.

Röviden ki kell térnünk még a film többi szereplőjére is. A tinédzser lány jelenléte talán a legkevésbé indokolt a filmben, hiszen szerepe leginkább sikoltozásban merül ki, nála sokkal fontosabbak a parapszichológusok. A csoport egy fekete és egy fehér férfiből áll – mindketten elektronikával, fotózással-videózással kapcsolatos munkát végeznek –, és egy, illetve a médiummal kiegészülve két idősebb nőből. Összességében tehát itt is a nőiséghez kötődik a transzcendencia, ami konvencionális a hollywoodi műfajfilmekben, viszont a fekete szereplőt meglehetősen rendhagyóan kezeli a film, önmagában teljesen semleges karakter, akivel ráadásul nem történik semmilyen atrocitás, így a film sikeres abban, hogy egy olyan modellt mutasson, melyben a fekete férfi maradéktalanul integrálódott a társadalomba. Mindemellett nem elhanyagolható tény, hogy Freelingék kertvárosában láthatóan csak fehér, középosztálybeli emberek élnek, de ez szükséges is a reagan politikához, a neokonzervativizmus érvényesítéséhez, hiszen ebben a környezetben garantáltan nem mutathattak olyan embereket, akik alsóbb osztályokhoz tartoznak, akiket Reagan politikája marginalizált.

Végül szót kell ejtenünk a film gonoszairól. Egyértelmű, hogy itt is a múlt elfojtásáról van szó, hiszen a szellemek azért törnek elő, mert háborgatták

pihenőhelyüket azáltal, hogy az amerikai álomnak megfelelő kertvárost építettek a temető fölé. Mindemellett sokkal többről lehet szó, hiszen azok a szellemek, amiket látunk, közel sem emberi alakúak, azaz itt mitikus entitások törnek elő, melyek az őslakosok mítoszaihoz kapcsolhatók. Így viszont lehetősége van a filmnek a klasszikus jó-rossz dichotómiát érvényesíteni: a szellemek gonoszok, az emberek pedig jók, még ha egyes siker és pénzorientált üzletemberek nem is tisztelik a tradicionális értékeket. A film formája is többségében konvencionális, és a happy endnek, illetve annak köszönhetően, hogy senki sem hal meg a film során, nyugodtan kijelenthetjük, hogy a *Poltergeist* egy tradicionális műfajfilm.

Összegezve tehát a két film egy-egy konzervatív értékeknek megfelelő családot állít a középpontba. Ám míg a *Ragyogás*ban a családot inkább belülről, az apa részéről éri fenyegetés, addig a *Poltergeist* családját egyértelműen kívülről veszélyezteti egy természetfeletti erő. Míg utóbbiban sikerül a család tagjainak sértetlenül elmenekülnie, addig a *Ragyogás* családja széthullik az apa halálával. A *Ragyogás* így a patriarchális családmódelben rejlő veszélyeket tematizálja, míg a *Poltergeist* egy alternatív, de szintén konzervatív családmódellet kínál, mely megfelelően működik is – legalább annyira, hogy sikeresen túléljenek. A kisebbségeket mindkét film ellentmondásosan kezeli, és míg erre a *Ragyogás* reflektál is, addig a *Poltergeist* csak az ilyen kisebbségek értékes, integrálható oldalát mutatja fel, és másik, jelentős oldalát figyelmen kívül hagyja. A *Poltergeist* tehát végső soron a konzervatív értékeket propagálja, még ha módosított formában is, míg a *Ragyogás* a konzervatív értékek kritikáját adja, emiatt lesz az előbbi korrekciós műfajfilm, míg az utóbbi dekonstruktív műfajfilm, mely a normalitást lebontva megmutatja a patriarchális modell veszélyeit.



TRON



Burillák Marcell

A nyolcvanas évek hollywoodi sci-fijének ideológiája

Hollywood a nyolcvanas években

Általánosan elfogadott nézet szerint a nyolcvanas évek Hollywoodja erős konzervatív szemléletet hozott¹, minthogy az akkor regnáló republikánus elnök, Ronald Reagan lett az Egyesült Államok egyik legnagyobb hatású és legnépszerűbb államfője. Az új, neokonzervatív jobboldal megjelenése egyébként is behálózta az egész nyugati világot. Olyan jellegadó vezetők kerültek ki sorraiból Európa magországaiban, mint Thatcher, Kohl vagy Chirac, míg a szélsőbaloldali utópiákat kergető keleti blokk, élén a Szovjetunióval egyik pillanatról a másikra széthullott. A korszak hollywoodi filmjeinek részletesebb vizsgálata viszont azt mutatja, hogy az a közhelyszerű állítás, miszerint az Álomgyár szinte kizárólag konzervatív opuszokat kezdett gyártani az utolsó hidegháborús évtizedben, nem állja meg a helyét. A hatvanas-hetvenes évek filmnyelvi és szemléletbeli forradalmához képest természetesen sokkal kevesebb ideológiakritikus alkotás készült és az ekkortájt megszülető modern blockbusterek uralta Hollywood egyértelműen gyökereihez fordult vissza. A legnépszerűbb filmek² között azonban jócskán találunk alternatív műveket is (pl. *Acéllövédék; A sebhelyesarcú; Kék bársony*) az ideológiailag konform alkotások mellett (pl. *Szellemirtók 2; Beverly Hills-i zsaru; Rocky*). A köztudatban valószínűleg a megapicek túlsúlya és a megelőző egy-másfél évtized „tombolása” miatt, ill. ahhoz képest vált a nyolcvanas évek hollywoodi filmje konzervatívvá. Ugyanakkor fontos leszögezni, hogy bármennyire is konzolidálódott az amerikai film a nyolcvanas évekre, a klasszikus hollywoodi filmstílushoz és ideológiához sohasem tért vissza. Csupán néhány alkotás próbálta a húszas-harmincas évek szemléletét szintisztán átemelni (pl. *Aki legyőzte Al Caponét; A jedi visszatér; Tron, avagy a számítógép lázadása*), az igazán sikeres és/vagy nagy hatású filmek között alig találunk ilyeneket. A hollywoodi főszereplő klasszicizálódott, de fontos korrekciókat hajtott végre két háború közti hagyományán. Vegyük példának a *Die Hard*-szériát: John McLane már nem a Klasszikus Hollywoodban jól ismert, végletesen idealizált és igényes megjelenésű nyomozó hősök (mint például a William Powell alakította Nick Charles

¹ „Our narrative maps the rise and decline of 60sradicalism; the failure of liberalism and rise of the New Right in the 1970s; and the triumph and hegemony of the Right in the 1980s.” 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>

² http://www.imdb.com/search/title/?release_date=1980,1989&sort=boxoffice_gross_us&title_type=feature

a *The Thin Man*ben vagy a James Cagney által megformált ‚Brick‘ Davis a ‚G‘ Menben) sorát gyarapítja, stílusa sokkal profánabb. Ugyan a hagyományos értékek mellett teszi le a garast, mégis egy rossz küllemű, kissé megtört, folyamatos családi viszályokkal küzdő férfit látunk. Ráadásul a sorozat harmadik (és valószínűleg legerősebb) része bátran tárgyalja az amerikai társadalmat megosztó kérdéseket, és néhány ó-hollywoodi opusszal ellentétben nem vádolható semmiféle rasszizmussal sem, mi több, a protestáns angolszászok és az afroamerikaiak egyenjogúságát, megbékélését szorgalmazza. Van azonban egy mindenezeknél feltűnőbb változás is, ami a késő harmincas években elképzelhetetlen lett volna: a film végére nem oldódnak meg McLane problémái, családja nem kerül eszményi újraegyesült állapotba, ahogy azt a konzervatív családmódel és a hagyományos erkölcs megkívánná. Ennek ellenére a *Die Hard*-széria egyértelműen a nyolcvanas évek klasszikus szcénájába tartozik. Csakhogy ez a klasszicizmus már nem azonos a letűnt korok filmjeinek klasszicizmusával.

Szintén fontos megemlíteni, hogy a Reagan-éra – minden konzervatív törekvése ellenére – egyfajta forradalmat is jelentett a tömegfilmnek. Ez a filmes forradalom (ahogy Reagan is reformer konzervatívnak tekinthető) a klasszikus hollywoodi elbeszélés és műfajok reaktiválását, ugyanakkor megváltoztatását³ is jelentette. Az ó-hollywoodi műfaji klisékhez viszonyítva a hősök átalakulása és a történetek extrémebbé válása a legszembevetőbb változás. Így az újhullámtól eltérő irányú, de egyértelmű filmnyelvi forradalom zajlott le az Álomgyárban a nyolcvanas években. Ami persze törvényszerű volt. Ha végignézünk az amerikai műfajfilm történetén, kisebb periódusokat látunk, amik évtizedről évtizedre hoztak valami újat a tengerentúli moziba. Miután a hetvenes évek végére kezdett kiismerhetővé válni és kifáradni a Hollywoodi Reneszánsz, már 1975 táján új irányok jelentek meg. A változást érdekes módon a Reneszánsz „élcsapata”, a mozi fenegyerekek⁴ hozták el. A hatvanas években megjelenő „movie brats” csoportja az európai művészfilm és a klasszikus hollywoodi tömegfilm midcult felé terelése után – talán kissé megunva pályájuk első évtizedének túlságosan formabontó szemléletét – fordult a tiszta tömegfilmek felé. Még ha ez nem is járt szerzőiségük feladásával. A tömegfilm viszont ekkorra már nem hagyhatta figyelmen kívül a modernizmus áldásos újító tevékenységét, amit a filmnyelv terén végrehajtott: a klasszikus modernista szerzői elemek sorra popularizálódtak⁵ és létrejött

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

⁴ A movie-brats-nek (vagyis mozi fenegyerekeknek) nevezett csoportba a Hollywoodi Reneszánsz harmadik alkotói generációját sorolják, akiket inkább a közös érdeklődés és a szoros baráti viszony tartott össze, mintsem a hasonló szerzői jegyek. A társasághoz tartozik Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Paul Schrader, Martin Scorsese, John Milius, George Lucas és Steven Spielberg.

⁵ „A mozi fenegyerekei - mint később nevezték őket - a hollywoodi kliséket egyrészt az európai és az amerikai művészfilm eredményeivel, másrészt az átalakuló tömegkultúra (televízió, képregény stb.) egyes elemeivel frissítették fel.” PÁPAI Zsolt, *Újjászületés és második gyermekkor. Bevezetés Új-Hollywood történetébe = Korszakalkotók. Kortárs amerikai filmrendező*, szerk. PÁPAI Zsolt, VARGA Balázs, Budapest, Prizma Könyvek, 2013, 12.

a kereskedelmi szerzőiség is⁶. Ha Klasszikus Hollywood a tézis, a modernizmus az antitézis, Új-Hollywood pedig a szintézis. Új-Hollywood első korszakában (Hollywoodi Reneszánsz), a hatvanas évek közepe-végétől a művészfilm irányából kereste a szintézist, míg a hetvenes évek közepe-végétől ugyanezt folytatta, csak immár a tömegfilm felől közelítve.⁷

Érdeemes kétirányú skálát felállítanunk, és az egyik tengelyen formai, a másikon ideológiai szempontból vizsgálni a filmeket. Előbbi esetében azt mondhatjuk, hogy a nyolcvanas években Hollywood inkább a klasszikus formák felé nyitott, de a hatvanas-hetvenes évek forradalmának populizálódott filmnyelvi elemeit már nem tagadhatta meg, a modernizálódó technikát pedig - jóllehet, a legkevésbé sem formabontó céllal - kifejezetten előszeretettel használták az alkotók. Mindazonáltal a formai klasszicizmus uralma tagadhatatlan, így a továbbiakban elsősorban ideológiai szempontból fogom elemezni a különböző filmeket. Ezen a szemüvegen keresztül már sokkal árnyaltabb képet kapunk. Világosan láthatjuk, hogy a Hollywoodi Reneszánsz filmterméséhez képest a nyolcvanas években messze elmarad a korábban kitüntetett szerephez jutó dekonstruktív opuszok (pl. *Nashville; Keresztapa 2; Mechanikus narancs*) száma, a destruktív darabok pedig szinte teljesen eltűntek (vagy stúdiót döntöttek be⁸). A legnépszerűbb filmek jelentős hányada azonban kritikus állást foglal el a klasszikus hollywoodi ideológiával szemben. Összességében tehát egy relatív konzervativizmusról beszélhetünk. A korábbi évtizedekhez képest valóban konszolidálódott a filmművészet, egyértelműen konzervatívabbá vált a filmek stílusa és szemlélete is, de ahogy a hetvenes

⁶ „[...] mára a szerzőiség végletesen kommercializálódott, áruvá vált, ami egyebek között azt jelenti, hogy az új, „kereskedelmi szerző”-t („commercial auteur”) mindenekeelőtt a nevének marketingértéke, és kevésbé a saját filmkészítői stílusa definiálja. Mindazonáltal természetesen a kettő összefügg, hiszen nem minden alkotó nevének van marketingértéke, illetve gyaníthatóan csak azoknak van, akik valamiképpen - például a stílusuk vagy vissza-visszatérő témáik miatt - kitűnnek a hollywoodi tömegből.” PÁPAI Zsolt, *i.m.*, 45.

⁷ A legelterjedtebb nézet szerint az Álomgyár történetének első nagy korszaka (amit több kisebb alkorszak alkot) az Ó-Hollywoodnak vagy Klasszikus Hollywoodnak nevezett időszak, ami a Hollywoodi Reneszánsz hatvanas évekbeli zászlóbontásával véget ért. A Hollywoodi Reneszánsz, amit - bár csak egyik irányzatát nevezik általában így - nyugodtan tekinthetünk az amerikai újhullámnak, a hetvenes évek végére fulladt ki. Ekkor egy új korszak vette kezdetét. Utóbbi sokszor Új-Hollywoodnak nevezik, ám az elméletek különbözősége miatt ezen elnevezés alatt más-más tanulmányok és cikkek eltérő dolgokat értenek. Mivel úgy gondolom, hogy helyesebb az Ó-Hollywood utáni időket egy több alkorszakból álló, de egységes érának tekinteni, ebben az írásban Új-Hollywood alatt nem csupán a nyolcvanas évekbeli mainstream amerikai mozit, hanem az egész Hollywoodi Reneszánsszal kezdődő és mindmáig tartó korszakot értem. Ennek második, a Reneszánsz utáni időszakát Új Új-Hollywoodnak nevezem. Ez többnyire a nyolcvanas éveket fedi, de még a hetvenes években kezdődött és a kilencvenes években zárult, így ebben a tanulmányban is foglalkozni fogok nem az 1980-as években készült, de ehhez a korszakhoz sorolható, vagyis Új Új-Hollywoodi filmekkel. Hollywood történeti periodizációjáról bővebb információ itt olvasható: PÁPAI Zsolt, *Reneszánsz és reformáció. Bevezetés az 1960-1970-es évek hollywoodi filmjébe*, *Metropolis*, 2010/3., 10.

⁸ A *Mennyország kapuja* c. film bukása a United Artists bukásához, feldarabolódásához vezetett.

években is jelen volt a klasszikus ideológia, a következő évtizedben sem tűntek el az alternatív alkotások.

A nyolcvanas évek ideológiája

Egy történeti korszakot nem lehet a megelőző korok és hagyományok figyelmen kívül hagyásával vizsgálni. Hollywood általában, de néhány műfajban különösen (western, thriller, sci-fi), a különböző ideológiák, eszmék és nézetek versengését teszi lehetővé. Ezért kiváltképp alkalmas a történeti-ideológiai elemzésre. A klasszikus hollywoodi ideológia a család egységét, az amerikai álom nagyszerűségét, ill. a társadalomért felelős és egyszerre autonóm, önmagát kifejezni tudó személy eszményét hirdette. A társadalom széles rétegeihez szólt, amennyiben együttérzést mutatott és hitet adott a szegénységből feltörekvő, keményen dolgozó embereknek és a lehetőségeket kereső tehetségeknek, ill. többnyire megerősítette a (felső-)középosztályos családok (középkorú tagjainak) hagyományos, XIX. századból hozott értékeit, világképét. Később, a változó társadalmi közeg a hatvanas években a megmerevedett hierarchikus renddel szemben naiv lázadást mutatott. A hetvenes évekre azonban az utópisztikus elméletek (pl. a kommúnák mintájára szerveződő kisközösségeken alapuló társadalom) irracionálisát, a korábbi hippik és köztük egyes prominens generációs mozgalmárok pálfordulását (amit olyan filmek tárgyalnak, mint pl. a *Charles élve vagy halva* vagy a *Taxisofőr*) és a folyamatos politikai kríziseket (pl. Kennedy-gyilkosságok, Vietnám-szindróma, Watergate-botrány) látva némileg megcsömörlött. Jimmy Carter elnöklése alatt (1977-1981) az amerikai nép a történelem során először érezte úgy, hogy rosszabbul mennek a dolgai, mint négy évvel korábban⁹.

Válaszul a folyamatos krízisekre, a nyolcvanas években vette kezdetét a hatalmas változásokat, elsősorban konszolidációt, stabilitást és hallatlan nagy arányú társadalmi elégedettséget hozó Reagan-éra¹⁰. Az új politikai kurzus a hatvanas-hetvenes években felnőtt nemzedék számára igyekezett újra biztos pontot nyújtani, ezért a klasszikus ideológiához nyúlt vissza. Igaz, jelentősen modernizálta a régi hagyományt és kibővítette a hatvanas évek „forradalmának” az új társadalmi rendbe beilleszthető elemeivel. A korábbi társadalmi-politikai változásokat (pl. 1964-es polgárjogi törvényt) már nem lehetett és nem is kívánták visszavonni és a beat-nemzedék kulturája is elismertté vált

⁹ „The symptoms of this crisis of the American spirit are all around us. For the first time in the history of our country a majority of our people believe that the next 5 years will be worse than the past 5 years.” Részlet Jimmy Carter bizalmi válság c. beszédéből.

<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=32596>

¹⁰ Ronald Reagan az Egyesült Államok történetének legnagyobb arányú választási győzelmét aratta első kormányzati ciklusa után, 1984-ben. Az elektori szavazatok 97,6%-át (525 voks) szerezte meg demokrata kihívójával, Walter Mondale-lel szemben, aki mindössze 2.4%-nyi támogatást (13 voks) tudott bezsebelni. A részletes eredményekről bővebben: <http://www.presidency.ucsb.edu/showelection.php?year=1984>

a társadalom valamennyi csoportjában. Ennek a reformkísérletnek tudható be az egész nyolcvanas évtizedet átható ötvenes évek-nosztalgia (ami csekélyebb mértékben Európában is felfedezhető). A megelőző húsz év némileg kaotikus állapotát, ill. a vele járó művészi lázadást feledtette az új populáris, konformista főszodor.

A sci-fi ideológiája

Egy történelmi korszak elemzését nem lehet az előzmények minimális ismeretének hiányában elvégezni, a műfajok ideológiája is szervesen alakul. Ezért egy nagyon rövid és felületes – ideológiai szempontból felvázolt – műfajtörténeti áttekintéssel kell kezdenünk, hogy a nyolcvanas évek sci-fijeinek vizsgálata érthető és viszonyítható legyen.

Pápai Zsolt és Benke Attila rendszerezése alapján¹¹ ideológiai szempontból öt kategóriát különböztetnek meg, amihez az adott filmeket sorolhatjuk. Egyfelől az ó-hollywoodi szcéna domináns paradigmája a klasszikus értékszemlélet, ami a családra, az egyénre, ill. az egyén és a közösség viszonyára a fentebb kifejtettek szerint tekint. A klasszikus ideológia, az említett módon, jelentős átalakuláson esett át Új-Hollywoodban. A klasszikus gondolatokkal nem kritikátlan, de alapvetően pozitív szemléletű vagy a társadalmi- és értékváltozásokkal szemben pesszimista attitűdöt képviselő filmek jelentik a második csoportot. Ezeket a klasszikus elveken korrekciót végrehajtott alkotásokat Benke Attila után transzformált vagy korrekciós filmeknek nevezem¹². A klasszikus és transzformált ideológiájú scince-fictionök – bár utóbbiak nehezen megkülönböztethetőek rekonstruktív társaiktól – egy döntő különbséget mutatnak az alternatív műfaji darabokkal szemben: a filmek pozitív jövőképet vizionálnak és jobbára happy enddel végződnek.

Az alternatív opuszok ezzel szemben negatív szemmel tekintenek a jövőre, bár a rekonstruktív filmek helyzete – a transzformáltakéhoz hasonlóan – némileg problematikus. A de(kon)struktív művek ideológiát roncsoló, lebontó és megszüntető tendenciájához képest a rekonstruktív filmek ideológiát építenek, csak épp egy alternatív „ellenideológiát”. Míg előbbiek csak ritkán,

¹¹ A klasszikus és alternatív/revizionista hollywoodi műfajfilmek tendenciáiról sokkal részletesebb elemzés itt olvasható: PÁPAI Zsolt, *Reneszánsz és reformáció*, i.m., 10-31.; BENKE Attila, *Dühöngő ifjúság, düledék famíliák: család és egyén válsága Új Hollywood revizionista műfajfilmjeiben*, Diplomamunka, Budapest, ELTE-BTK, 2012.

¹² „Ez persze nem azt jelenti, hogy a klasszikus zsánerfilmek eltűntek volna, csupán transzformáción estek át. A korszak első felének (1965-1971) lázadását, és a hetvenes évek illúzióvesztettségéből, kiábrándultságából fakadó önazonosság-krízist bemutató szubverzív műfajfilmek mellett olyan művek kívánták rekonstruálni a hagyományos értékeket és optimista módon feloldani a feloldhatatlan identitás/családválságot, mint a *Pizkos Harry* (1971), a *Cápa* (1975), vagy az ortodox konzervatív, az *Airporttal* (1970) induló katasztrófafilmmek.” BENKE, i.m., 65.

utóbbiak minden esetben elfogadják a klasszikus formát és a régi hollywoodi értékek néhány fontos elemét is (pl. nem vagy csak enyhe mértékben relativizálják a jó és a rossz fogalmát, moralizálnak, megmarad a hősök és a dramaturgia célelvűsége, általában happy enddel végződik a történet).

A transzformált és rekonstruktív sci-fik eszmei-ideológiai közelsége indokolja, hogy a műfajterképet ne hagyományos módon klasszikus és alternatív (vagy revizionista) részekre osszuk¹³, hanem a klasszikus és de(kon)struktív pólus között felhúzzunk egy harmadik, köztes kategóriát is. A korszak uralkodó szemléletének megtestesülése is ebben a köztes kategóriában érhető tetten. A nyolcvanas (és később a kilencvenes) éveket nem kifejezetten a két háború közti gondolkodásmód vagy a hírhedt mccarthysta boszorkányüldözés jellemzi¹⁴, hanem egy alapvetően idealista, de pragmatikus¹⁵ és főleg a harmincas-negyvenes évtizedhez képest szabadabb szemlélet. Reagan és Bush elnök a XIX. századi politika folytatói, neokonzervatívok, de a demokraták sem a keynesiánus paradigmát képviselték, inkább Rawls szellemi bázisán politizáltak. A következőkben tehát ezen ismertetett struktúra mentén kísérlem meg a nyolcvanas évek science fiction filmjeinek ideológiai feltérképezését.

A konzervatív nyolcvanas évek

Először az ideológiához hűséges műveket veszem sorra. A pozitív jövőképet felvázoló filmek egy része szinte teljesen vagy teljesen kritikamentes a klasszikus hollywoodi ideológiával szemben, másik része viszont próbára teszi azt, komoly morális kérdéseket tesz fel, de végső soron a rendszer hibáinak korrekcióját, javíthatóságát kínálja. Bár nem minden esetben a jövőt látjuk,

¹³ Robert B. Ray például a hollywoodi filmeket két fő kategóriába osztja, így „jobbos” és „balos ciklusról” beszél a *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980* c. könyvében. (Princeton University Press, 1985., 296-325.)

¹⁴ „A hagyományosan liberális orientációjú szórakoztató-ipar baloldali munkatársai között a gyanú szerint – amelyet a KGB-irattárak egyik-másik esetben visszaigazoltak – számos társutas (kommunista párttag, szovjet-szimpatizáns) és akár a másik oldalnak dolgozó hírszerző akadt. Reagan – aki az FBI megbízottja volt – nem vett részt a „vörös veszedelem” körüli paranoid félelemkeltésben, de hazafias kötelességének tekintette a kommunizmus elleni harcot. Egész SAG-elnöki mandátumát végigkísérte, hogy az 1947 őszen összeállított feketelistán szereplő filmipari dolgozók közül többeket (Hollywood-i Tízek) végül bebörtönöztek. Reagan – antikommunista liberálisként – mindvégig együttműködött a hatóságokkal, a szervezetet pedig megvédte a felesleges vádaskodásoktól.” BÉKÉS Márton, Ronald Reagan Superstar. Elnökszerep., *Filmvilág*, 2013/10., 24-29.

¹⁵ A hétköznapi pragmatizmust jól szimbolizálja egy a népszerű *Vissza a jövőbe* c. filmmel és Reagannel kapcsolatos történet. „Nem véletlen, ha a *Vissza a jövőbe*-trilógiában, miután az örült professzor megkérdezi az 1985-ből visszaérkező időutazó fiút, hogy ki az elnök, és választ kap a kérdésére, így reagál: „Micsoda, Ronald Reagan?! A színész!? És akkor ki az elnök-helyettes? Talán Jerry Lewis?” (Utalva ezzel a színész-humoristára.) Ugyanakkor az is jellemző, hogy Reagan nem sértődött meg ezen, sőt egyik politikai beszédében nagy örömmel használta fel a film időutazásos kontextusát.” BÉKÉS, i.m.

a sci-fi csak az esetek döntő többségében mutat későbbi korokat. Az évtized két talán legikonikusabb tudományos fantasztikus filmje ráadásul pont a múltban játszódik. A *Vissza a jövőbe* idealizálja a múltat, mi több, a múlton keresztül megjavítja a jelent, míg a *Csillagok háborúja* az archaikus múltba nyúl vissza és hősi mítoszt teremt a modern embernek.

A legkonformistább alkotások közé tartozik a *Tron, avagy a számítógép lázadása* c. 1982-es Lisberger film is, ami iskolapéldája az ideológiailag klasszikus, formanyelvileg forradalmi alkotásnak. Bár nem ez az első számítógépes animációval készült film (Bódy Gábor *Pszichokozmoszok* c. kísérleti munkája is megelőzi e tekintetben), a CGI-animáció ilyen mértékű alkalmazására játékfilmben addig még nem volt példa. A mesterséges intelligencia és az ember viszonyának bogozgatása ugyanakkor nem új gondolat. Ez az egyik legfontosabb sci-fi tematika, amit a *Metropolis*, a *2001: Űrodüsszeia*, a *Feltámad a Vadnyugat!* vagy a *Hármas számú Űrbázis* is tárgyalt már korábban, de a mindössze egy hónappal korábban mozikba kerülő *Szárnyas fejtánc* is pont az MI lázadását mutatja be. A *Tron* esetében azonban nem a gép kebelezi be az emberi világot, ez a célja legalábbis pusztán vágy marad, hanem a saját rendszerében győzi le őt feltalálója, miután az digitalizálja saját rendszerébe. A film nagy része így ebben a virtuális világban, a játékban történik. Ennek megjelenítésére a maihoz képest ekkor még kezdetlegesnek mondható technikát alkalmaztak, gyorsfényképezési eljárással vették fel a filmet fekete-fehéren, majd utólag színezték¹⁶. Mérföldkő ez a filmtörténetben, egyes képi megoldásai (pl. a motoros menekülés) ma is helytállnak. És ez akkor is igaz, ha ez a 1982-ben még nagyon korszerű látványvilág mára néhol avítottá vált és a filmben mindennemű irónia hiányában történnek irracionális dolgok (az egybites program érti a komplex beszédet, a hősnő program több férfit csókol egymás után, a gép csak úgy digitalizál egy húsvér emberi testet). Gazdaságtörténeti szempontból úgyszintén forradalminak tekinthető a *Tron*, hiszen az azonos évben azonos néven piacra kerülő játéknak a film tulajdonképpen megágyazott. A „márka” hatalmas sikere¹⁷ arra ösztönözte Hollywoodot, hogy a filmekhez kapcsolódó játékforgalmazást tegyék rendszeressé.

A saját korában lenyűgözőnek ható látványvilág megmutatta, hogy milyen lehetőségek vannak az informatikában és megelőlegezte a személyi számítógép elterjedését. A *Tron* a technika csodáját ünnepli, igaz, ez csak abban az esetben csoda, ha jó kezekben van. Hősrünk tolvaj kollégája

¹⁶ Lásd: FUCHS Péter, hanganyag = <https://youtu.be/fpAru7fm79o?t=25m24s>

¹⁷ „A film így lényegében rafkós promóciós eszköze lett a bemutatásával azonos évben kihozott számítógépes játéknak, amely kaszált a piacon. Az árukapcsolás efféle bravúrára korábban nemigen volt példa, és ez egy további érv ahhoz, hogy Steven Lisberger moziját mérföldkőnek tekintsük a szórakoztatóiparban.” Tosoki Gyula, *Tron, avagy a számítógép lázadása*, *Filmvilág*, 2011/5., 60.

„Amerikában kultusz burjánzott körötte (elég a játékokra és képregényekre, valamint a *South Park*-idézetekre gondolni)” CSIGER Ádám, Nincs kanál, <http://www.filmtett.ro/cikk/2098/joseph-kosinski-tron-legacy-tron-orokseg>

(neve talán nem véletlenül Dillinger) a cég létrehozóinak csináld magad-eszméjét és közösségi elkötelezettségét (ennél fontosabb amerikai értékek aligha vannak) elárulja, miközben szégyenszemre a hitvány közepszerként vezeti birodalmát, az Encomot, aminek igazi agya a számítógép. Addigra már nem az informatikus eszköze a gép, hanem a gép eszköze az informatikus, folyamatosan zsarolja bűne nyilvánosságra hozatalának lehetőségével. A *Tron* üzenete egyértelmű: a rátermett, eleinte passzív, de idővel aktivizálódó hős legyőzi a tehetségtelen és alattomos vetélytársát és egy idilli világot hoz. A film zárata szinte mesébe illő yuppie idill. A hős győzelme a közösség győzelme is.

A hősábrázolás tekintetében azonban némileg rendhagyó megoldással találkozunk: a főhős és egy általa írt program ereje együtt kell a gonosz gép legyőzéséhez. Utóbbi mint Megváltó jelenik meg a végső párharcban. Míg az alkotó élvezzi a játékot, amibe került, „az ember csak csinálja azt, amit úgy gondol, hogy valamire jó lesz, még akkor is, ha marhaság is lesz a végén”, mondja a filmben, a megmentő programot inkább a tudatosság és az alázat jellemzi. Megkapja a számára transzcendenstől, a programozójától a tudást, hogy elvégezze feladatát, és így ő lesz a Megváltó. A kreatív hős tehát elengedhetetlen eleme a sikernek, de a közösségbe integrálódás, a közös fellépés ugyanúgy alapvető feltételként jelenik meg a filmben. Akárcsak a klasszikus amerikai ideológiában.

A *Star Wars*- és *Vissza a jövőbe*-trilógia utolsó, konzervatív darabjai kevésbé újító hatásúak, mint a *Tron*. Ugyanakkor fontos állításokat is tesznek. Érdekes és nagyon hasonló az az ív, amit a két trilógia bemutat. Marty és Luke többre hivatottak, mint amire környezetük lehetőséget ad számukra. Családjuk előli menekülés folytán találkoznak mesterükkel (Ben és a doki), aki először kalandot kínál nekik, haláluk pedig önálló cselekvésre sarkallja őket. A második részek az elsőnél sötétebb képet festenek, a végső pillanatokban úgy érezzük, hogy hőseink vereséget szenvedtek, amikor is egy újabb reménysugár villan fel. És itt kezdődik a harmadik epizód, ami nem csupán a szériákban rejlő pénzügyi lehetőségek kiaknázására készült, hanem a trilógia lezárása is. Az első rész ártatlan főhőse még csak felfedezi a fantasztikumot és az abban rejlő lehetőségeket, második részben viszont már ügyesebbnek gondolja magát valódi erejénél és önhibájából kerül nehéz helyzetbe. Luke éretlen fejjel, kalandvágyból néz szembe az akkor nála még bőven nagyobb hatalmú Darth Vaederrel, míg Marty haszonszerzési vágyával sodor bajba mindenkit. A harmadik részre viszont igazi bölccsé válnak, lépéseik megfontoltak, tapasztalatuk kreatívvá teszi őket, higgadt tettekre készség és csekély pacifizmus árad belőlük. Luke és Marty is elveti a végső párbaj lehetőségét, csak kényszerből állnak ki ellenfelükkel szemben, támadásuk csak védekezés. Egyikük sem öl, egyikük sem lesz agresszív, nem válik a gonosszal hasonlatossá. (Ahogy a kezdetben kiéleződő fegyverkezési verseny lezárásaként Reagan sem indított háborút, békésen, szerződéses úton győzte le a Szovjetuniót.)

És ez az, ami lehetővé teszi, hogy megmeneküljenek, hogy a sors megsegítse őket. Luke teremti a helyzetet, amiben Vader bűneiért bocsánatot nyerve áldozza fel magát és hozza helyre a békét. És így éri el célját Marty is, így lesz egyszerre a párbaj győztese, jut haza és higgadtsága révén nem szenved autóbalesetet sem. Bizonyos értelemben Reagan integrálja a kalandor hőst, teszi a társadalom tehetséges és felelős tagjává, aki tehetségét a közösség védelmére használja, sosem önzésre. És így győzi le a gonosz ellenhatalmat (ahogy az a valóságban is történt a Reagan-i ideológia szerint¹⁸).

Hasonlóan pacifista szemlélet jelent meg az *Alien* és *A testrablók támadása* után az idegenekkel szemben is. Miután „a nyolcvanas évek elején [...] a nézők inkább E.T.-re, a kifejezetten kedves és bájos űrlényre szavaztak”¹⁹, „Spielberg, szemben Scottal és Cameronnal, nem az idegen elpusztítását, hanem megértését ajánlja. Revolver helyett szavakat.”²⁰ Az *E.T.* sikere ugyanakkor Új-Hollywood optimista szemléletváltását is jelzi, második korszakának kezdetét. Közben pedig megteremti a mára Hollywooddal gyakran azonosított képet: itt minden szenzáció (ezt hirdeti a félig még a Hollywoodi Reneszánszhoz, félig Új Új-Hollywoodhoz tartozó *Harmadik típusú találkozások* is), mindenki kedves és aranyos, legalábbis a jók, legyenek akár idegenek, nem veszíthetnek. Fontos továbbá megemlíteni, hogy Új Új-Hollywood nemcsak ifjúsági mozivá válik, hanem a nyolcvanas évektől kezdve egyre nagyobb szerepet kap a kiskorúaknak szóló mozi. Az *E.T.* vitathatatlan sarokkő ebben a tekintetben, a családi, sokszor állatokat is a család tagjaként szerepeltető filmek egyik kiindulópontjává válik. Spielberg ismét újít (!) és trendet teremt.

A közép: korrekció és rekonstrukció

Vékony határ választja el a rendszer megjavítását és korrekcióját szorgalmazó, ill. az ellenmítoszt, ellenpólust felépítő filmeket. Mindkettő felülírja a klasszikus ideológiát és mindkettő hisz egy rendszerben. Mindkettő megjelenít pozitív és negatív elemeket is a jelennel kapcsolatban, ill. a jövőre nézve. A különbség a filmek zárlatában ragadható meg, hogy mennyire optimista a befejezés. Egyes filmek egyértelművé teszik, hogy bár küzdelem árán, de a rendszer a jövőben megjavul (pl. *Terminátor*), „reformok” végrehajtásával győzedelmeskedik a régi világ (pl. *Vissza a jövőbe*). Mások nem jósólják a világot, az emberiség valószínű vagy biztos elpusztulását, ahogy azt a *Szárnyas fejvadász* teszi, de győzelmét sem teszik egyértelművé. Sokszor mindössze lehetőséget, gyakran csak vékony reménysugarat hagynak a győzelemre (pl. *A Birodalom visszavág*). A korrekciós és rekonstruktív kategóriák közötti

¹⁸ „[A jedi visszatér] szörnyfigurái nem látomások egy idegen világról, hanem földi lények undorító mutációi.” LAJTA Gábor, *Kép és képzelet, Filmvilág*, 1984/9., 28-29.

¹⁹ OROSDY Dániel, *Figyeld az eget!*, *Filmvilág*, 2011/4.

²⁰ GYÖRGY Péter, *Az erőszak mint stílus (izommozi)*, *Filmvilág*, 1988/7., 2-7.

papírvékonyságú határ viszont nem jelenti azt, hogy a határon ne helyezkedhetnének el filmek. Olyan népszerű alkotások, mint a *Szarvasvadász*, a *Taxi-szofőr*, az *Ördögűző* vagy a *Hair*, nem adnak egyértelmű befejezést vagy már a történet korábbi pontjain is számtalan különböző állásfoglalást tesznek, ezzel elbizonytalanítva a nézőt. Tárgyalt filmjeink közül ilyen a *Star Trek 2: Khan haragja*. Ugyanakkor többnyire körvonalazható a korszak opuszainak ideológiája.

Ha az ebben a korszakban készült transzformált filmek nagy arányát vesszük, mondhatjuk, hogy a Reagan-i politika éreztette hatását a filmművészetben, főleg a hetvenes évek határátlépései után. Érdemes rögtön a tudományos fantasztikumot a fősodorba visszaemelő művel, minden idők talán legsikeresebb és legismertebb filmjével kezdeni. A mítoszteremtő *Csillagok háborúja* (és a még inkább a Hollywoodi Reneszánszhoz tartozó parodisztikus *Harmadik típusú találkozások*) elsöprő sikerének alaposan megágyazott az újonnan felkapott űrhajós-téma és a földönkívüli élet utáni vágy (1977-ig tizenöt millió amerikai állampolgár, a felnőtt lakosság 11%-a közölte a hatóságokkal, hogy UFO-t látott, köztük Jimmy Carter kétszer is²¹). Spielberg *A cápa* után ismét utat mutatott: a jövő a klasszikus alapokon nyugvó, de a modernista jegyeket is felhasználó (talán nem véletlenül lett Francois Truffaut a *Harmadik típusú találkozások* egyik főszereplője) műfajfilmeké. Zsigmond Vilmos, Kovács László és Douglas Trumbull pedig tett arról, hogy a látványorientált filmekben rejlő lehetőségeket mások is felismerjék. A *Csillagok háborúja* azóta is tartó töretlen sikere az ősi archetípusok, sémák, karakterek, eszmék nagyon kifinomult összeillesztésének, mágikus meseiségbe burkolásának köszönhető. „A trilógia mitikus archetípusokból építkezik: felhasználja, de egyben futurizálja is azokat. A lézerkard: bűvös erejű Excalibur, minden fegyverek legnemesebbike, melyet csak pár kiválasztott kelthet életre. A Jedi lovagok: a Grál hősei, vagy szamurájok, felsőbbrendű, magasztos célok bajnokai. Obi-Wan Kenobi és Darth Vader: varázslók, a „fehér” és a „fekete” mágia ellentétes pólusának képviselői. A Császár: a Gonosz megtestesülése. Az Erő: titkos, misztikus tudás, mindent magába rejtő princípium. Az „Erő legyen veled” egyfajta felsőbbrendű lény áldását invocáló jelmondat. Yoda: a fizikailag törékeny, valójában azonban hatalmas mentális erővel rendelkező öreg, bölcs tanítómester megtestesülése. Jabba: mindent elnyelő, élősködő despota. A birodalmi lépegetők: ősi, tüzet lehelő kő és vasgigászok. A csillagközi ugrások: teleportációk. A Halálcsillag: maga a Pokol, melyet Cerberusok helyett radarok, gyilkos lézert kilövellő ágyúk védenek.”²² A *Csillagok háborúja* trilógia tulajdonképpen science-fantasy. Ugyanis sosem az űrhajók, a fegyverek, az űrállomások és a robotok technikai felépítése kapja a hangsúlyt, hanem tipikusan a pozitívista szemmel lényegében megfoghatatlan érzelmek, filozófiák, az erő és a mágikus lézerkard. A karakterek valójában az „elhúzódó

²¹ Erről bővebben: MATOS Lajos, Mozi az ördög tornyánál (Harmadik típusú találkozások), *Filmvilág*, 1981/4., 22-23.

²² BEREGI Tamás, Csillagok mágiája, *Filmvilág*, 1999/9., 54-55.

hippi-korszak”²³ ártatlan hőse, Luke és a hetvenes évek „szennye” (ez lenne az univerzum söpredéke, aminek gyűjtőpontja Mos Eisley). Az értékválságban szenvedő fiatalok zsinórmértéket, igazságokat, ügyeket kerestek²⁴, ahogy a film egyes szereplői is. Ezt végül a Birodalom elleni harcban találják meg. Azon birodalom ellen, amely különböző módokon, különböző erősséggel vonja hatalma vagy ellenőrzése alá az univerzum bolygóit (nehéz nem belelátni a Szovjetuniót) és robbant ki háborút bármelyik (harmadik világbeli) planétán, mondjuk jégbolygón. A filmtörténet egyik legcsodálatosabb jelenetében Ben Kenobi felemelt karddal erkölcsi győztesé válik, egyesül az erővel, amikor már látja, hogy a fiatalok (elsősorban Luke) megtalálják útjukat. Integrátor-ként összehozza a naiv hippit (Luke), a magányos yuppie-t (Han Solo) és a régi világért küzdő közösséget (élén Leiaval), hogy aztán közös erővel léphessenek fel a Gonosz Birodalma ellen. Az Új remény megalapozza Reagan politikáját, credóját összefoglalja a vásznon. George Lucas „a múltba ásott le azért, hogy aztán a jövőben alkossa meg nagy mítoszát”, írja Beregi Tamás²⁵.

A *Vissza a jövőbe*, hasonlóan a *Csillagok háborújához*, egy kallódó fiatal és bölcs mesterének története. Komplex műről beszélünk: miközben hollywoodi sémáktól hemzsegő filmet látunk, komoly kérdéseket vet fel („Egy esemény, egy találkozás, sőt még egy gesztus is mily meghatározó lehet!”²⁶). Miközben a klasszikus hollywoodi narráció érvényesül, a karakterek jelleme felszínes (Martyt leszámítva valamennyi család különböző generációinak tagjai pont ugyanolyanok, ugyanazokat a hibákat követik el és kalandokat élik át), különös részletességgel kidolgozott történettel állunk szemben. A különböző idősíkok bonyolult (de egyszerűen megérthető) rendszere már-már a poszt-klasszikus Nolan-filmekre emlékeztet. Marty bebocsátást nyer az időutazás kalandjába, a múlt hibáit kijavítja és egy jobb jelent alkot. A második részben saját hibáját javítja ki, és mikor már minden veszni látszik, amikor egy *A Birodalom visszavág* fináléját idéző negatív zárlat következne, végül megérkezik a levél és megszületik a megoldás is. Többek közt ez az, amiért a *Vissza a jövőbe* optimista sci-fi. A második epizód egyébként néhol elég pontosan jövendőli meg korunkat, a műanyag ruhák, az ügyintézés felgyorsulása, gépiessé válása, a plasztikai beavatkozások sűrűsödése, a megapic-szériák megszületése (erre utal a 2015-ös idősík háttérben megbúvó *Cápa 19* reklámja) maradéktalanul megvalósult. Még Reagan is feltűnik, ráadásul mindkét részben. Először vicc tárgyává válik a színész-politikus, második alkalommal pedig a nyolcvanas éveket idéző bár marketingjének tévébábujaként jelenik meg.

²³ Réz András, hanganyag = <https://www.youtube.com/watch?v=LerBQ3mq-zc>

²⁴ „A hetvenes évek visszabújnak az értékmelegbe, s ugyanez a vágyakozás más filmi műfajokban is felbukkant a Harmadik típusú találkozások „Everyman”-jében, a Csillagok háborújának Luke Skywalkerében vagy akár A birodalom visszavág Yodájában. És még Altman Nashville-jében vagy akár Coppola Apokalipszis mostjában is, s ott bujkál az értékvágy.” Réz András, Lehet-e katasztrófa az élet után?, *Filmvilág*, 1986/6., 42-46.

²⁵ BEREGI Tamás, Csillagok mágiája, i.m.

²⁶ SULYKOS Ilona, Vissza a jövőbe, *Filmvilág*, 1987/10., 61.

Ugyanakkor a kritika nem igazán frontális, inkább csipkelődő, az egész film könnyed. A jövő megváltoztatható, jóra formálható, eszközei pedig (pl. a légdeszka) csak jó kezekbe kell, hogy kerüljenek.

Ugyancsak transzformált alkotások a *Terminátor*-filmek. A képlet hasonló a *Csillagok háborújához*. „A szuperhős a jövő a jelenben. A még meg sem született nemzedék reménybeli sikere, szépsége és derekassága. A bizakodó nekigyürközésekben fogant lehetőségek megszemélyesítése. A *Vissza a jövőbe* és a *Terminátor* (James Cameron, 1984) fiatalemberei a jövőből jönnek el megcsinálni a jelent.”²⁷ Cameron a gépiesedés veszélyét a *Vissza a jövőbe* második részéhez hasonlóan veti fel, rátapintva a kor emberének félelmére is (főleg a *Terminátor 2*-vel)²⁸. A második rész viszont azt is megmutatja, hogy a robot lehet jó kezekben is, ahogy a *Vissza a jövőbe* harmadik része is egy csodálatos lehetőségként mutatja be a technikát (vasút) és a második *Alien* is revideálja a robotokról korábban alkotott képét. A normális életét élő Sarah Connor kényszerből válik katonává. Igazi hősnővé alakul, miközben megmarad anyának, a Nőnek is. A fináléban már tudjuk, hogy háború közeleg, de azt is tudjuk, hogy a háborút ki nyeri meg. Igaz, ehhez kell Sarah változása, a militáns pozíció felvétele is.

A *Terminátor 1*-nél a *Terminátor 2* jóval filozofikusabb. A folytatások királya, James Cameron igazán nagyot csavar a történeten. A gonoszból jó lesz, csak épp már nem ő a legerősebb, a rendőrség és a jelen társadalmának közönye és értetlensége a jövőre nézve semmit sem változik, a jövőbeli pusztító háborúnak pedig már a jelenben véget vethetünk. Ám ehhez szükséges a vétkes hibájának korrekciója is. „A *Robotzsaru* mellett az olyan filmek, mint a *Terminátor* vagy *A bolygó neve: Halál*, melynek arctalan vállalata saját civil kolóniáját is leírható veszteségnek könyveli el a biofegyver-részleg prioritásaival szemben, a vállalati kapitalizmus és az erőpolitika mellett specifikusabban a katonai-ipari komplexum jelenségének kritikájaként is olvashatóak.”²⁹ „James Cameron *Terminátor*-filmjei, vagy a holland származású Paul Verhoeven *Robotzsaruja* az elgépiesedés és a fasizálódás közé tesz kopottas egyenlőségjelet”³⁰ „De vajon ez az új embertípus mennyiben tér el a *Terminátor II* vagy a *Robocop* agresszív, öldöklő cyborgjaitól?”, kérdezi Kömlődi Ferenc³¹ teljes

²⁷ KIRÁLY Jenő, Erotikus ideálok, *Filmvilág*, 1992/9., 4-9.

²⁸ „[A] *Terminátor* – A halálosztó a profetikus 1984-es évben került bemutatásra, a *Terminátor 2* – Az ítélet napja (1991) pedig maga a korszellemre való rémült rácsodálkozás, praktikus hivatkozások sokaságával megtámogatva. Az 1990-es évek első fele az arcade-termek, a személyi számítógépek és az internet aranykora, az FBI kiberbűnözés elleni különleges csoportját virgonc jókedvvel froclizó Kevin Mitnick virtuóz ámokfutásának időszaka; az a periódus, amikor az amerikai főszerkesztők körében hirtelen megnőtt az informatikai szakértők iránti kereslet, és a digitális new age fenyegető árnyéka átlopózott a kertvárosi háziasszonyok ingerküszöbén.” GÉCZI Zoltán, *Genezis V2.0*, *Filmvilág*, 2014/5., 30-32.

²⁹ ANDORKA György, Végjáték, *Filmvilág*, 2013/10., 20-23.

³⁰ VARRÓ Attila, A sci-fi története 4/4. (1977-1999) = <http://www.filmtett.ro/cikk/1343/a-sci-fi-tortenete-4-4-1977-1999>

³¹ KÖMLŐDI Ferenc, Fém és hús, *Filmvilág*, 1996/11., 20-22.

joggal. Úgy hiszem, a hősök végső szituációkban hozott döntései adják meg erre a választ, a *Terminátor* hősei pedig vállalják a harcot egy jobb világért, és ha kell, megkövetik magukat korábbi kegyetlenségükért (pl. Mr. Dyson és Sarah).

Külön szót érdemel az új hősnő és annak változása. A *Terminátor 1* fentebb már említett Sarahja eltér a második részben látott önmagától. Ő maga is egy jellemfejlődési folyamaton megy át, kezdetben még nem a később megismert védelmező, erős és fáradhatatlan anyát látjuk. Ugyanakkor fiának apja cseppet sem csalódik benne. Sarah felelős ember, ráadásul gyengéd is. A második részre viszont némileg megváltozik, egyenesen puritán lesz és agresszivitása túl is nő egy határon, amire saját fia hívja fel figyelmét. A *Terminátor* jól szemlélteti, ahogy a korszak superhősfilmjeiben új nő jelenik meg. Király Jenő szerint Kim Basinger „nem tud kibontakozni, a modern világ haldokló szeméttelépén nincs dramaturgiai funkciója a nőnek. A nő mint anya egy világ kezdete lenne, itt pedig csak a végnapokat foldozzák. Az amerikai nő prototípusa a pionír-szabadságszobor-proto-asszony. A *Superman*-filmekben nem sikerül újjáteremteni őt. Az *Alien*- és *Terminátor*-filmekben nagy igyekezettel szeretnék összeeszkábálni a nagy kezdet asszonyát a kor fanyar, erotikusan kevésbé attraktív, némileg nem elég kontrasztos anyagából. Évára, egy új emberiség első asszonyára várunk.”³² A *Terminátor* felforgatta Hollywood jól ismert nőképét. Talán kritika is ez. A világot egyre kevésbé férfiak mentik meg, a klasszikus hősök sokszor giccses filmek egyszerű izomgépezeteivé válnak vagy tudathasadással, identitásválsággal küzdenek (pl. *Rocky IV*; *Emlékmás*). Persze nem mindegyik.

Érdekes színfoltot jelent a sci-fik ideológiai térképén a második *Star Trek* film és az *Emlékmás*. Ezek a korrekciós és a rekonstruktív filmek határán mozognak, egyértelmű állásfoglalás hiányában eldönthetetlen, hogy hova is tartoznak. A *Khan haragja* az eredeti *Star Trek* sorozat egyik epizódjának folytatása. Kirk kapitány, a doktor, Spock, Scotty, Chekov és a többiek visszatérnek, de kadétokat is visznek próbautazásra az űrbe, akik közül többen rögtön meghalnak. Ráadásul a nagyhírű Kirk kapitány gondatlanságán múlik életük (ti. nem húzza fel a pajzsot). Kirk hamar elismeri a doktornak, hogy szerencse híján már nem lennének életben. De nemcsak ezért terheli őt felelősség, hanem Khan és csapata sorsáért is. Vagy mégsem? Ez az a pont, ahol a film nem ad egyértelmű választ. Khan semmiképp sem pozitív, amikor 1967-ben feltűnik. Sőt, maga Kirk ad esélyt neki és csapatának, hogy életét újrakezdje. Azzal azonban nem számol, hogy az akkor még békés és lehetőségekkel teli bolygó, ahová Khanék kerülnek, hamar elátkozott hellyé válik, az emberfeletti emberek egy része meghal. Hasonló kérdéseket feszeget ez a film, mint a *Szárnyas fejedelmű*. A teremtésről és az életről beszél. Önmagában Kirk kapitány csak egy tehetséges, de nem túl felelős és elbizakodott katona, ennyiben erősen kritikusnak ekinthető a film. Jóllehet van igazság Spock álláspontjában

³² KIRÁLY Jenő, Erotikus ideálok, *Filmvilág*, 1992/9., 4-9.

is, miszerint Kirk tisztességesen járt el a lázadó übermenschekkel szemben. Igaz, végül Spock áldozza életét mások fegyelmezetlenségéért és felelőtlen-ségéért.

A Teremtés nevű program viszont csodálatos dolgokra képes, amit az eleinte szkeptikus doktor is kénytelen elismerni. „A Lucasfilm Computer Development Division első sikeres komputergrafikai kiugrási kísérlete az 1982-es *Star Trek 2.: Khan haragja* volt, amely a filmtörténet addigi legizgalmasabb, teljes színben pompázó, hatvan másodperc hosszúságú komputeranimált jelenetsorát vonultatta fel.”³³ Ha jó kezekbe kerül, csoda, ha rossz kezekbe, abba érdemes inkább bele se gondolni³⁴.

Hasonlóan nehéz eldönteni az *Emlékmás* c. Paul Verhoeven filmről, hogy hová tartozik. A szürke hétköznapiokból kiugrani kívánó férfi álmait látjuk megvalósulni a Memóriánál vagy a valóságban járunk és Douglas Quade nem hiába álmodott olyan sokat Melináról és a Marsról? Vajon csak véletlenül történik minden pont úgy, ahogy azt az álomcégnél előre megtervezték (mégis miért izzad Coahaagen embere?) vagy valóban Quade álmában járunk? Nem tudni. A két szerelmes egymásé lesz, megmentik a Marsot, a világ igazságossá és széppé válik és rossz lenne arra gondolni, hogy mindez csak álmom, mondja Quade. Mindenesetre értelmezhető paródiaként az *Emlékmás*, de legalább ennyire vehető komolyan is. Az emberi javakat birtokló vállalatvezető nem kér az igazságos elosztásból, a sugárfertőzött mutánsokat pedig kirekeszti. „A robotzsaruval azért volt nehéz azonosulni, mert meghalt és feltámadt, Az *Emlékmás* hőse viszont ráébred, hogy vállalati titkosügynök volt, a rossz csapatban játszott”³⁵. Quade győzelme az elfogadás és a humánus győzelme is. (Megjegyzem, a klasszikus nőkarakter, Lori a rossz, míg a sokkal harciasabb és puritánabb Melanie a jó.)

Már a rekonstruktív filmek táborát tarkítja a *Star Wars*-univerzum összes darabja közül a legsötétebb *A Birodalom visszavág*. A fentebb említett értékvágy kíséri végig a filmet. Ez az a rész, ahol a felszínes kalandvágy mély érzelmekké érik. Elég csak Leia és Han Solo kiviruló szerelmére vagy Luke lelki elmélyülésére gondolni. A filmtörténet egyik legkiválóbban megírt mester-tanítvány viszonyát láthatjuk, ami egyben Luke alászállása, pokoljárása is. A barlang-jelenet csak a legmélyebb bugyra a Pokolnak. Itt ismerjük meg az erőt, itt érezzük át, hogy mit is jelent a Birodalom hatalma, miért kell harcolni ellene, itt látjuk, hogy a kegyetlen környezet ellenére igenis kell az embernek éreznie, szeretnie és itt derül ki, hogy van jó. Tudni fogod, hogy melyik a jó erő, állítja Yoda. És hogy teljes legyen a kép, az ellenpólus is megjelenik. Ha azt hittük, nincs Vadernél sötétebb erő, hamar megtudjuk, hogy van.

³³ CSILLAG Márton, Rajzold újra, gép!, *Filmvilág*, 2005/1., 8-11.

³⁴ „A helyzet szokás szerint reménytelen, de nem súlyos – ahogyan azt a *Star Trek* sorozat szarkasztikus McCoy doktora a megfeneklett nukleáris leszerelési tárgyalásokról szóló korabeli szalagcímre pillantva megjegyezte *A hazatérés* című 1986-os mozifilmben, voltaképpen az is csoda, hogy az emberiség túlélte a huszadik századot.” ANDORKA, i.m.

³⁵ CSIGER Ádám, Hús+vér, *Filmvilág*, 2014/2., 34-37.

De az ő ereje nem a lézerkardban vagy mások fojtogatásában keresendő, hanem titokzatos tudásában. „Itt meg van osztva a hatalom. Tehát itt igazából két vezető, egy szakrális vezető és egy politikai vezető azok, akik ezt az oldalt irányítják.”³⁶ A filmkészítők egyik legkiválóbb gondolata volt, hogy Yoda és az uralkodó is csak ebben az epizódban jelennek meg (ráadásul az uralkodót mindössze hologramon láthatjuk). A nagyon sötét vég azonban nem teljesen sötét, immár nem csak szövetségesként, hanem barátként indulnak Solo megmentésére.

Az *Alien* esetében is megfigyelhető az első rész korrekciója a második epizódban, itt azonban egy ellenkező irányú változásról van szó, mint *A Birodalom visszavág* esetében. A vállalat ugyanolyan szennyes marad, a kezdetben rokonszenves vállalati beosztott lesz a legvisszataszítóbb szereplő, a film világképe viszont megváltozik. A mesterséges intelligencia áldozatot hoz a többiekért, szerethető figura lesz. Bár bizonyos szempontból ő maga a kritika: „nem rossz egy embertől”, mondja, miután a macska helyett ezúttal a hihetetlenül erős életösztönnel bíró kislányt ment meg Ripley. És a sorozat itt le is záródhatna, a gonoszt végleg kiirtották. *A bolygó neve: Halál* inkább rekonstruktív alkotás, mint dekonstruktív.

Az összes rekonstruktív mű közül a legkritikusabb *Vörös hajnal* c. John Milius filmben a sci-fi ritkán megmutatkozó kisformáját³⁷ láthatjuk. A politikailag elkötelezett rendező saját világképének megfelelő mozit forgat: a szovjet befolyás egyre nagyobb lesz, az európai zöldek nyernek és a fegyverkezést csökkentik, az Egyesült Államok egyedül marad a kommunizmus elleni harcban. Bár a szovjet veszélyt a kor embere tényleg magáénak érezhette (nyilván nem ok nélkül), Milius látomása a valóságtól azért messze áll. Ráadásul nehéz is eldönteni, hogy hidegháborús antiutópiáról beszélünk vagy inkább egy amerikai utópiát látunk (legalábbis Milius nézőpontjából szemlélve). A rendező egyébként kisebb képzavarral küszködik, amikor jobboldali anarchistának nevezi magát³⁸, az általa megálmodott kisközösségeken alapuló – tehát nem piaci – anarchizmus ugyanis baloldali szocialista irányzat³⁹. Érdemes ezért nem

³⁶ PuzsÉR Róbert hanganyag = <https://www.youtube.com/watch?v=NwHQKTb3FPg>

³⁷ „A sci-fi kisformája a technikai prognosztika és technikai utópia között mozog, technikai lehetőségeket mutat be vagy a szociális problémák megoldására példát mutató új társadalmat akar alapozni a technikára.[...] A futurologiai kaland a fantasztikum prózája. A sci-fi kisformájában, a racionálisan levezetett technikai és jövőfantasztikum világában a valószínűbb alkatrész fékezi a valószínűtlenebbet, a fogalom a képet, a gondolkodás a képzeletet.” KIRÁLY Jenő, *A film szimbolikája. II/2. A fantasztikus film formái*, Kaposvár–Budapest, Kaposvári Egyetem – Magyar Televízió Zrt., 2010, II/2, 467-468.

³⁸ „I’m not a reactionary — I’m just a right-wing extremist, so far beyond the Christian Identity people like that and stuff that they can’t even imagine. I’m so far beyond that I’m a Maoist. I’m an anarchist. I’ve always been an anarchist. Any true, real right-winger, if he goes far enough, hates all form of government, because government should be done to cattle and not human beings.” <http://www.radixjournal.com/journal/2015/6/9/the-riddle-of-conan>

³⁹ „Szélsőbaloldali szocializmusok az anarchista és az anarcho-szindikalista szocializmusok és a kommunizmuselméletek- és ideológiák.” BIHARI Mihály, *Politológia - A politika és a modern állam. Pártok és ideológiák*, Budapest, Nemzedékek Tudása Tankönyvkiadó Zrt., 2013, 168.

az értelmezhetetlennek tűnő kategóriák alapján vizsgálni a filmet, hanem a rendszerellenes amerikai „hagyományörzésére” koncentrálni. A self-made-man kultuszát éltető hazafias film fiataljai hősök lesznek és erővel legyőzik a Gonosz Birodalmát. Közben komoly kérdéseket is felvet a film: először a fegyverhasználat jogossága, a társunk (legyen ő bármilyen is) megölése és alapvetően a gyilkosság az, ami terítékre kerül. A film válasza igen szélsőséges. A záró képsorok alternatív jövőt vázolnak: a kommunista katona leteszi a fegyvert, amikor fegyvertelenekkel áll szemben, a „hősök” neveit őrző emlékmű pedig valamiféle új rend megszületéséről árulkodik. Nehéz csupán egy eszme hatását megállapítani a filmen, Milius szemezget a különböző ideológiák és eszmék közül. Annyi azonban bizonyos, hogy egyszerre élteti a hagyományt és akarja lebontani a klasszikus rendet. Rendkívül komplex műről van szó.

A „negatív sci-fik”

Talán nem véletlen, hogy az egyre negatívabb jövőképű science fictionök felé haladva leginkább sci-fi-horrorokkal találkozunk. David Cronenberg úttörője ennek a műfaji hibridizációnak (ld. *A légy; Videodrome*). Az negatív sci-fik között ráadásul kevésbé ígérnek happy endet. Milius *Vörös hajnal* c. filmje bár minden rekonstruktív film közül a legnegatívabb, mégis pátosszal teli. A szerző egy vízió elkötelezett éltetője. Az *A nyolcadik utas: a Halálban* ellenben nem látunk igazán jövőt, csak hiú reményt. Pátosszal meg végképp nem találkozunk. A dekonstruktív sci-fik hősei legyőzhetik a szörnyet (pl. *A légy; A nyolcadik utas: a Halál*), megmenekülhetnek, az élet megy tovább, mégis a jövő zordságát látjuk, az emberiség napjai meg vannak számlálva, az alienről nehezen hisszük el, hogy nem látjuk többé.

Ennél negatívabb állítást csak a Reagan-korszakot megelőző *A testrablók támadása* c. 1978-as Philip Kaufman film tesz. Mint sok másik inváziós sci-fiben (pl. *Dolog egy másik világból; Triffidek napja*), az üzenet itt is kétértelmű. Ennél keményebb kommunista diktatúrát, mint ami a filmben megjelenik, nem találunk. Az uniformizáltság, az érzelem- és egyéniségnélküliség mint a fejlődés alapeleme jelenik meg, de ehhez újjá kell születni. Virágozzék hát minden virág (vörösén), így születik meg az új test és lélek. Különösen undorító világ bontakozik ki. De a film „haza” is üzen. A paranoia thrillerrel (pl. *Keselyű három napja*) rokon az inváziós sci-fi műfaja. A *Fahrenheit 451°*-ben Truffaut bemutatja a kapitalizmus „zöldeglétét” és társadalmunk vélt kapitalista uniformizálódását. Ezt a nyomasztó világot veszi át Kaufman filmje is, aminek egyik nyomasztó jelenete, amikor a mosott agyú orvos teljes higgadtsággal bizonygatja, hogy így jobb lesz, mintha valamilyen reklámszöveget mondana. Itt nem az alien frontális támadását látjuk, nem „előre tisztázott szándékkal” kezdik használni az idegenek az emberek testét. És ez a nyugodt titokzatosság

a legriasztóbb. A néha fel-felvillanó remény hamar letűnik, a hajóról szóló zene nem a kiutat jelzi és hamar elhal, az emberléletet legtovább álló hősnő pedig utolsó szalmaszálba kapaszkodna, amikor az a társa árulja el, akivel a néző mindaddig azonosult. A republikánus-kritikus film megmutatja az emberi társadalom hanyatlásának utolsó pillanatait is. Tulajdonképpen az emberi viszonyok elhidegülése (egyik hősnőnk barátja csak fejhallgatóval a fején képes elviselni mások társaságát, a házaspárok rendre elhidegülnek egymástól, a Donald Sutherland alakította karakter pedig eleve magányos, egyedül él) és az emberi nem igénytelensége (ld. az érdekes, de leginkább visszataszító szerves alapanyagokból főző szakácsok) miatt meg is érdemli a világ sorsát, állítja a film. Persze az eleve halálra ítélt világ látványánál kelthet kellemetlenebb érzéseket néhány rekonstruktív film a maga bizonytalan zárlatával. Az említett *A nyolcadik utas: a Halál vége* csak féligmeddig pozitív, a szörnyek nem haltak ki.

Egy mad scientist-sci-fi, *A légy* főszereplője, hogy minden néző megértse, saját testén (és lelkén) keresztül mutatja be, mivel jár a technika⁴⁰. Más szemmel nézve pedig a modernkori ember átalakulását látjuk. Feltalálónk ugyan küzd átalakulása ellen, a világ azonban újabb és újabb csapásokkal (test és lélek elvesztése) tudatosítja benne, hogy nem is érdemes próbálkoznia. Végül már nemhogy volt barátnője, saját számítógépe sem érti meg kezelőjét. Ezek után saját maga kéri kivégzését, amit Veronica talán nehezen, de végrehajt. Indokolt lehet tragikus románcként is értelmezni a filmet. Amiről azt hittük, hogy egy nagy szerelem kezdete, hamar kiderül, hogy tragédiába torkollik. Az ember hamar egyedül marad és szánalmassá válik. „Az emberarcúvá váló rovar története az egyéniség megtalálásáról, a rovararcúvá váló emberé az individuum elvesztéséről szól. A lelkét megismerő rovar története felemelő, a lelkét elvesztő emberé szánalmas és felkavaró. Az emberarcúvá alakuló rovar társakat talál; a rovararcúvá váló ember elveszti minden emberi kapcsolatát.”⁴¹ Cronenberg filmje egyszerre vált ki sajnálatot és rettenetes undort, valamint félelmet hőse iránt. Már maga a rovar külseje, ami az ember legősibb undorainak egyike, olyan erős hatást kelt a nézőben, amit nem sok másik igazán félelmetes horror képes elérni. A kortárs mozi egyik slágertémájának, az identitásvesztésnek és a tudathasadásnak horrorfilmbe való formálása különösen fájdalmas. A test-horror egyik legádázabb alkotásával állunk szemben, aki megnézi, hamar nem felejt.

Témájában is hasonló alkotás az *Alien* első része. A hidegháborús ellenfél szörnnyé, vírussá alakul és kétség kívül veszedelmes. Viszont még nála is undorítóbb Ridley Scott szerint az idegen szenzációlényre, a lelketlen tudomány csodájára kíváncsi, az embereket tárgyként kezelő vállalat.

⁴⁰ „Cronenberg előszeretettel fogalmaz képi metaforákban, a CH-felhőkhoz hasonlítja épületeit. Teszik mindezt úgy, hogy közben a realitás, a hétköznapi élet, a megérinthező valóság szintjén maradnak meg alkotásaik.” BUN Zoltán, Szörnytest, *Filmvilág*, 2005/12., 37-38.

⁴¹ BEREGI Tamás, *Rovarszív*, *Filmvilág*, 1999/2., 26-29.

Az a vállalat, amely direkt embereket küld a halálos lényel és a beépített mesterséges intelligenciával szemben. Jellemző, hogy az MI „vére” ugyanolyan sárga, mint a szörnyé, „a néző nagyobb undort érez Ash iránt, mintha egy Alien által megfertőzött embert látna”⁴². A film vége elég kétértelmű. Az emberi kreativitás és életösztön végül is győz, a szörnytől megmenekül Ripley hadnagy. Emberségét jelzi, hogy még kismacskáját is elhozza, az életet értéknek tekinti. Az idegenben technikai-biológiai értelemben ugyan fejlett lényt látunk, de ahogy a robotember is mondja, a szörny valójában lelketlen, gyorsan alkalmazkodik és csak pusztítani tud, elég primitív élőlény. A befejezés kétértelműsége ott kezdődik, amikor a megmenekülés pillanatnyi megnyugvása után a nézőben ott lappang a félelem érzése, hogy valójában nem szabadultak meg a szörnytől.

Az évek haladtával azonban szembetűnő, ahogy az újabb filmekben a gépek és a szörnyek egyre inkább humanizálódnak, megvillan emberi oldaluk. A *Star Trek 1* hőse még a mesterséges intelligenciával küzd, a második részben viszont már a sajnálatra méltó antagonistá emberrel. A *Star Trek* újszerűségének sikere⁴³ lavinát indított. A légy átmeneti állapotot mutat a szörny és az ember között, a *Szárnyas fejedelm* replikánsai viszont már éreznek is. Arról nem beszélve, hogy ha van erkölcsi győztes a filmben, akkor az csakis replikáns lehet. Egyes replikánsok pedig egyenesen pacifisták (akárcsak a *Star Trek* megálmodója, Gene Roddenberry).

Ridley Scott filmje néhol majdhogynem a hetvenes évek destruktív műveit idézi, ill. olyan mérföldkövet jelent a műfaj történetében, amihez azóta is a legnagyobbak igazodnak (pl. Luc Besson *Az ötödik eleme*). Mélységét teológiai-filozófiai gondolatai adják. A *Szárnyas fejedelm* azonban nem a keleti vallások, filozófiák bűvkörébe varázsol minket, hanem az európai kultúra hideg oldalát veszi elő (a magyarra eléggé hasonlító űrgalaktikus nyelv mellett⁴⁴). Elképesztő mennyiségű utalással (pl. a nevek) és erős szimbolikával (pl. a Hauer vállán ülő galamb) dolgozik a rendező. A noir-hatást keltő film (ezzel nincs egyedül a korszakban⁴⁵) deista eszméket vall magáénak. Vagyis Isten megteremtette, aztán magára hagyta a világot. „A *Szárnyas fejedelm* hőse irgalmatlan teremtővel, okos, de közönyös technokratával vitázik.”⁴⁶ Közben az egyik melegszívű replikáns maga teremt új világot otthonában. A bábuk között társaságra lel és az alkotás nagyszerű csodájára, ill. a teremtő felelőségére hívja fel a figyelmet. Hauer karaktere pedig emberségre tanítja a fejedelmét. „A folyton visszatérő kérdés – android-e Deckard? – ezért nem igazán érdekes. Nem a származás, nem a hovatartozás, hanem a cselekedetek

⁴² HERPAI Gergely, Géplélek, *Filmvilág*, 2004/1., 17-20.

⁴³ RUDOLF Dániel, A *Star Trek*-franchise története I. = <http://www.filmtett.ro/cikk/3349/a-star-trek-franchise-tortenete-i>

⁴⁴ A filmben beszélt űrgalaktikus nyelvben felcsendül néhány magyar szó is.

⁴⁵ HAHNER Péter, Az ismeretlen hős, *Filmvilág*, 2004/10., 32-41.

⁴⁶ KIRÁLY Jenő, Szép remények, elveszett illúziók, *Filmvilág*, 2000/3., 24-31.

a perdöntőek. Deckard mindvégig olyan gépies, akár egy gépember, míg az androidok meg nem tanítják arra, hogyan lehet emberré válni.”⁴⁷ (Persze nem lehet elfeledkezni arról sem, hogy csak a rendezői változat állítja, hogy Deckard replikáns, hiszen ismerjük az álmait, ha Harrison Ford karakterét emberként tételezzük, más értelmezést nyer a film.) A film kegyetlen kritikája a lelketlen emberiségnek, amelyik saját kényelméért képes bármilyen élőlényt feláldozni, akár még szánt szándékkal kegyetlen is vele. Tulajdonképpen csak megerősíti az emberséget semmibe vevő vállalatok, pl. a filmbeli Tyrell vállalatának attitűdjével szembeni félelmet.

Egy magasabb szintű értelmezés alapján a talán befejezetlen teremtést látjuk, az ember keservét, hogy nincs elég ideje rá, hogy éljen. Más szemmel nézve, az eredeti moziverziót szemlélve viszont egy a bűnre is alkalmas emberi fajt látunk, ami ugyanakkor csak így tud szabad lenni, így rendelkezik szabad akarattal. Ez az olvasata a filmnek már kevésbé negatív, kevésbé deista, sokkal inkább közelít a hagyományos keresztény felfogáshoz (vö.: „mindközben Isten valamilyen szinten drukkol”⁴⁸).

Összességében tehát elmondható, hogy Új Új-Hollywood tudományos fantasztikus filmjei között feltűntek ideológiailag klasszikus alkotások (pl. *Tron, avagy a számítógép lázadása; A Jedi visszatér*), ill. azzal konform, ám kritikus művek is (pl. *Vissza a jövőbe; Egy új remény*). Utóbbiak korrekciót hajtottak végre a klasszikus paradigmán, ahogy – ugyan más műfajban, de hasonló tendencia mentén – „Eastwood személyisége azon a felfedezésen alapult, hogy az elveszett fehér maskulin identitás masszív rekonstrukciójára és újrarájátszására van szükség [...]”.⁴⁹ Ám a közhiedelemmel ellentétben nem ez a két csoport tette ki a korabeli hollywoodi sci-fik túlnyomó többségét. Szép számmal képviseltették magukat a klasszikus ideológiával nem kifejezetten ellenséges, de valamiféle alternatív mítoszt felépítő rekonstruktív (pl. *A birodalom visszavág; Vörös hajnal*) és dekonstruktív (pl. *Szárnyas fejvadász; A légy*) filmek is. Ami szinte eltűnt, az a klasszikus ideológia teljes destruálása, a Kaufman-féle *A testrablók támadásán* kívül a fősodorban nem készült több ilyen opusz. Annál szembetűnőbb azonban, hogy a Hollywoodi Reneszánsz filmterméséhez hasonlóan, a nyolcvanas években is jó pár alkotás hagyott nyitott kérdéseket, mutatott ideológiai szinten különböző irányú gondolatokat, jelzéseket. Az *Emlékmás* és a *Star Trek 2: Khan haragja* esetében éppoly erős a mítosz transzformálásának gondolata, mint a re- és deheroizáló rekonstrukcióé. A korszak legtöbb sci-fijében megjelenő eszmeiség tehát a korrekció-transzformáció és a rekonstrukció útján halad, de akadnak a klasszikus ideológiát és annak dekonstrukcióját végző filmek is. A Hollywoodi Reneszánsz – számszerűleg a nyolcvanas éveknél lényegesen kevesebb – fősodratú sci-fictionjének nagy része hasonló gondolatiságot képviselt, többnyire a transzformáció és még

⁴⁷ SCHUBERT Gusztáv, Ha, *Filmvilág*, 2007/6., 4-9.

⁴⁸ VIDA Viktor hanganyag = <https://www.youtube.com/watch?v=4P84JI6VxrM>

⁴⁹ Mia MASK, *1971: Movies and the Exploitation of Excess* = BENKE, i.m., 65.

inkább a rekonstrukció eszközével élt. Ám a Reneszánszot általánosan átható destrukció a következő évtizedre majdnem kihalt, míg a hatvanas-hetvenes években szinte ismeretlen klasszikus ideák újra feltűntek az Álomgyárban. Ezt az erőteljes változást csak látványosabbá tette a közgondolkodásban élő sztereotípiáknál csekélyebb mértékű, de tényleges formai konszolidáció (ez alól csupán a *Szárnyas fejvadász* képez kivételt). Mégis, a nyolcvanas évek a sci-fi virágzását hozta, a kortárs szcéna gyér termését szemlélve a műfaj paradicsomi állapotaként tekintünk új új-hollywoodi korszakára.

Negatív jövőkép			Pozitív jövőkép	
Destruktív	Dekonstruktív	Rekonstruktív	Korrekción	Klasszikus
A testablók támadása	A nyolcadik utas: a Halál	A bolygó neve: a Halál	Terminátor 1-2.	Tron, avagy a gép lázadása
	Szárnyas fejvadász	A Birodalom visszavág	Egy új remény	A Jedi visszatér
	A légy	Vörös hajnal	Vissza a jövőbe 1-2.	Vissza a jövőbe 3.
	Videodrome	Emlékmás		E.T.
		Star Trek 2.: Khan dühe		
			Robotzsaru	
			Harmadik típusú találkozások	

In space, no one can hear you scream.



TWENTIETH CENTURY-FOX PRESENTS

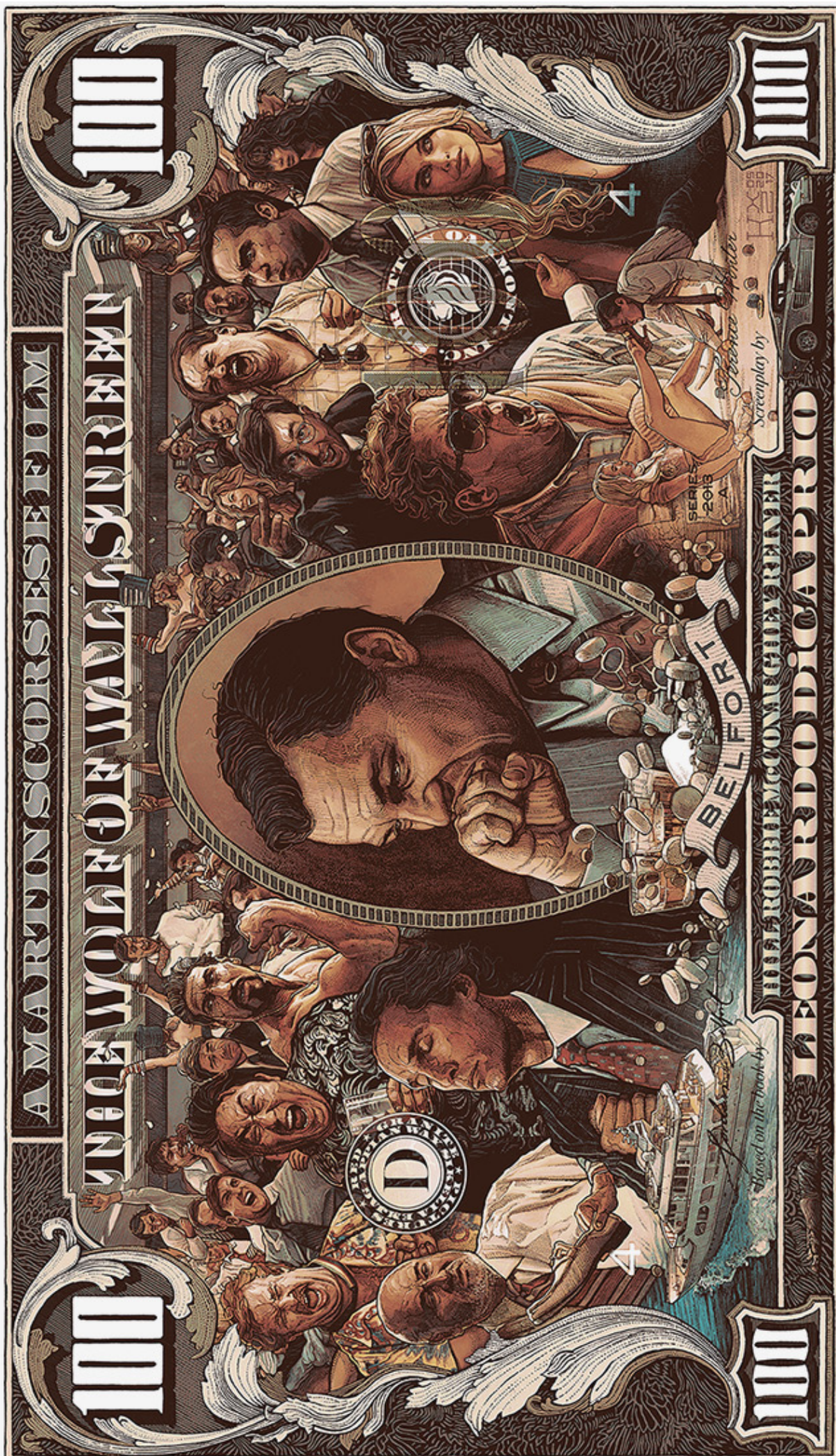
A L I E N

STARRING TOM SKERRITT SIGOURNEY WEAVER VERONICA CARTWRIGHT HARRY DEAN STANTON

JOHN HURT IAN HOLM AND YAPHET KOTTO AS PARKER

EXECUTIVE PRODUCER RONALD SHUSETT PRODUCED BY GORDON CARROLL, DAVID GILER AND WALTER HILL DIRECTED BY RIDLEY SCOTT

STORY BY DAN O' BANNON & RONALD SHUSETT SCREENPLAY BY DAN O' BANNON, MUSIC BY JERRY GOLDSMITH



RED GRANITE PICTURES PRESENT AN APPIAN WAY AND SIKELIA PRODUCTION AN EMJAG PRODUCTION A MARTIN SCORSESE PICTURE LEONARDO DICAPRIO THE WOLF OF WALL STREET JONAH HILL
 MARGOT ROBBIE MATTHEW MCCONAUGHEY KYLE CHANDLER ROB REINER JON FAVREAU JEAN DUJARDIN CASTING BY ELLEN LEWIS VISUAL EFFECTS SUPERVISOR ROB LEGATO COSTUME DESIGNER SANDY POWELL
 THELMASCHOONMAKER A.C.E. PRODUCTION DESIGNER BOB SHAW EXECUTIVE PRODUCERS ALEXANDRA MILCHAN RICK YORN IRWIN WINKLER DANNY DIMBORT JOEL GOTTLER GEORGIA KACANDES
 PRODUCED BY MARTIN SCORSESE LEONARDO DICAPRIO RIZA AZIZ P.O.A. JOEY MCFARLAND P.O.A. EMMA TILLINGER KOSKOFF P.O.A. BASED ON THE BOOK BY JORDAN BELFORT SCREENPLAY BY TERENCE WINTER DIRECTED BY MARTIN SCORSESE

14