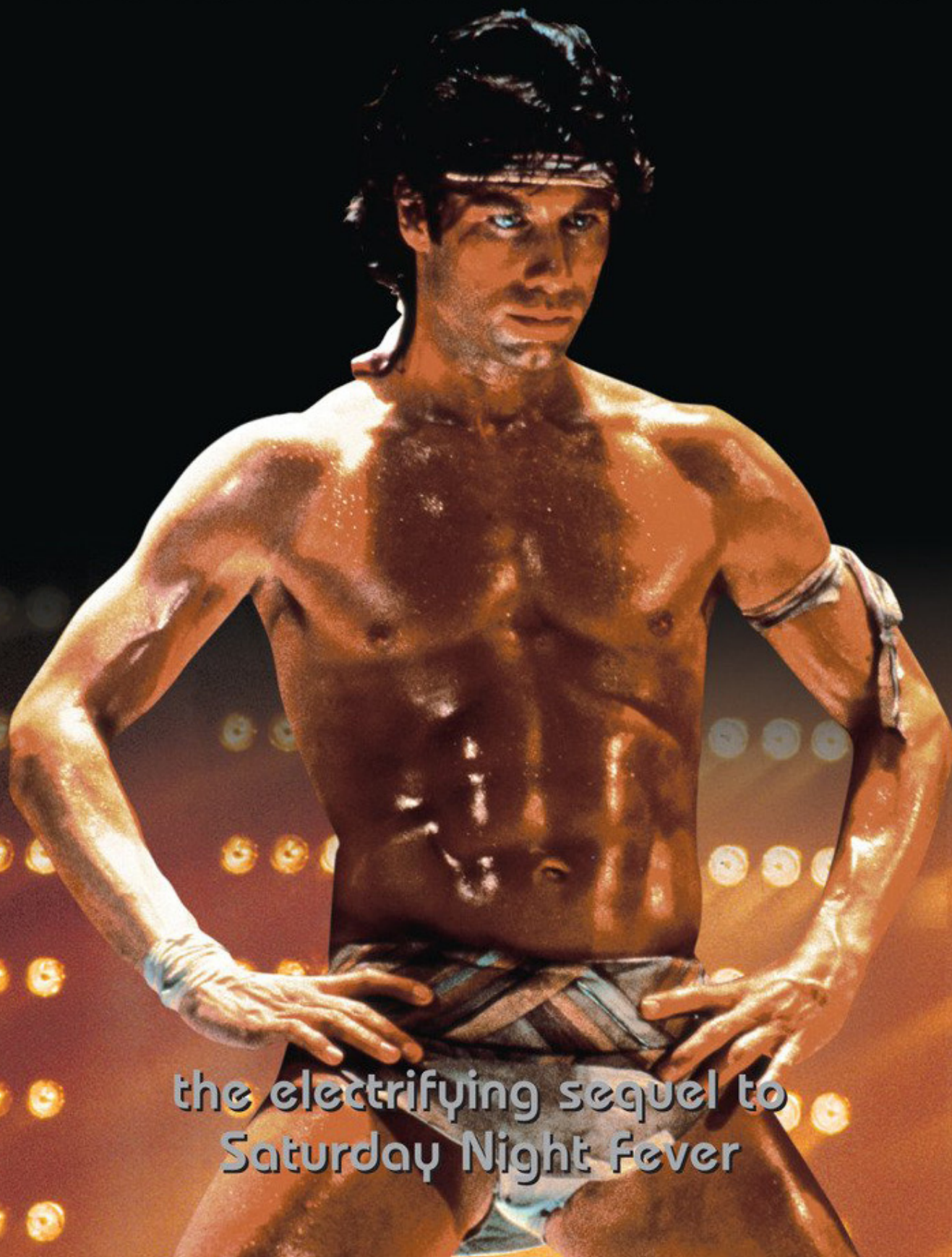


JOHN TRAVOLTA

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 montázsszekvenciák 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 montázsszekvenciái, vagy az olyan korabeli, túlpörgetett akciófilmek, mint a *Kommandó* (Commando, 1985), az izmos férfitestet 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 emblematis alkotási 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 rímél 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 esélyekkel 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 Vietnámot 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 tábornoct 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 tábornoct pozitív és szimpatikus karakterként tűnik fel, mely miatt árnyaltabbá válik az ellenség képe. Ráadásul ezúttal az amerikaiak kényserülnek 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, baloldalnak 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 lajtorjája* [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 hátszágban 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 korrigálni 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 hajnalban* 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 hajnalban*, 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 tőkéspárti 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 fogalmazznak 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 léte, 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 ember-thriller 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 megszülő 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 fejedelmét* 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 „kereszteshadjárata” 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 kárhoztatja. 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 reagoni 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 gyűri 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 fejedelmek 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**