

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 © 1985 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*<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 koncentrált, 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 reagan 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 intervenziót 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 mozgalmi után, mikor a kisebbségek és alternatív nemi identitások beszűrődtek a főszórbeli reprezentációba, a reagan 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 megghasadását is megfigyelhetjük, mikor a szervezetember, 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.<sup>3</sup> 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 kódexszel<sup>4</sup>, addig a rendőrhős a törvényen belül van jelen ugyan, de azt sokszor megszegei, 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 színészbőrű. Úgy gondolom, hogy ez az elem,

<sup>3</sup> KELLNER, *i.m.*

<sup>4</sup> 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”<sup>5</sup>. 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

<sup>5</sup> 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.

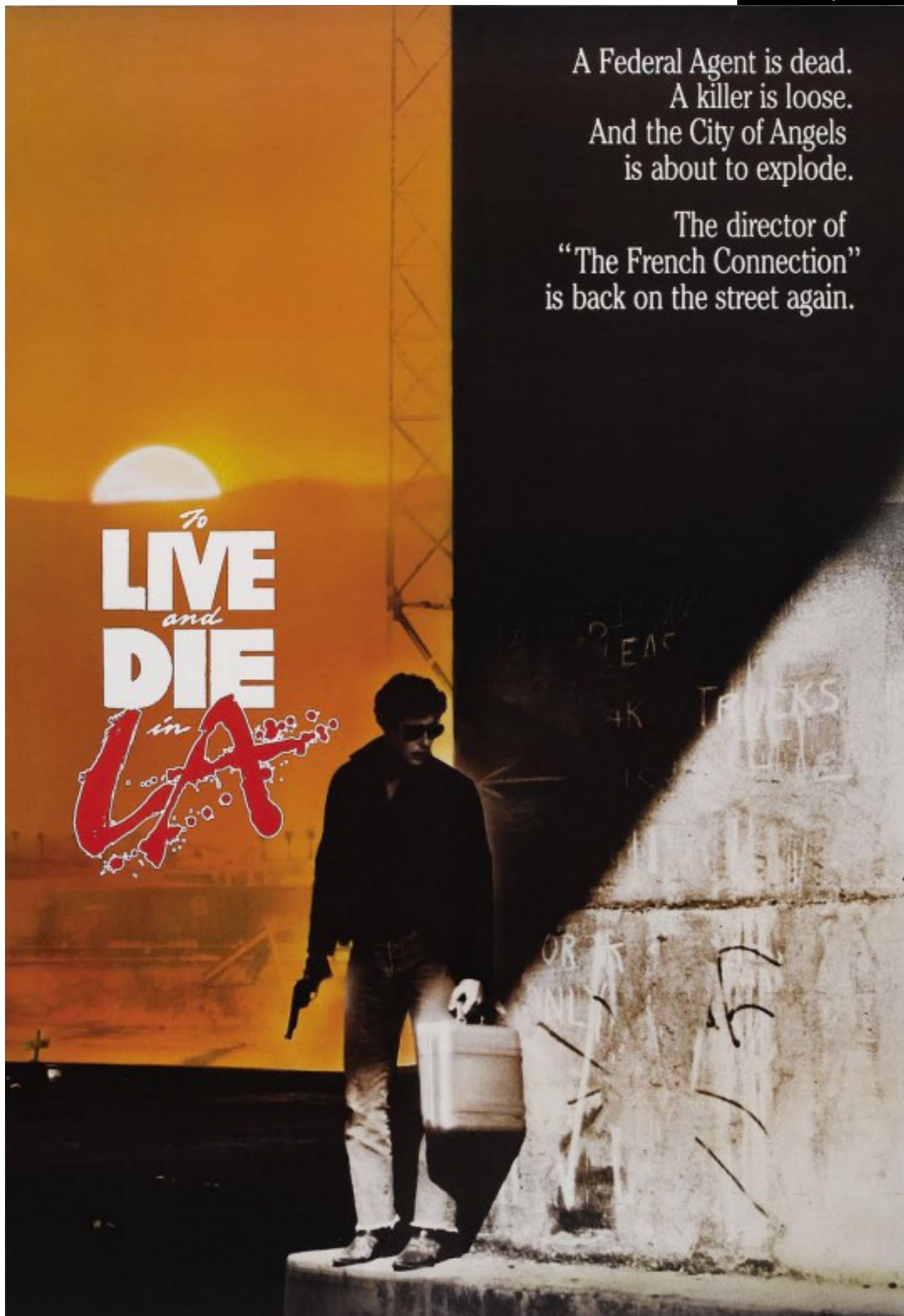
„naplementébe elautózás” melodramatikus zárás kifigurázása.

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*<sup>6</sup> 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 talált (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.

<sup>6</sup> 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.