

How much love, sex, fun and friendship can a person take?

The story of eight old friends searching for something they lost, and finding that all they needed was each other.



THE BIG CHILL

In a cold world you need your friends to keep you warm.

COLUMBIA PICTURES Presents

A CARSON PRODUCTIONS GROUP, LTD. PRODUCTION of A LAWRENCE KASDAN Film

"THE BIG CHILL"

TOM BERENGER · GLENN CLOSE · JEFF GOLDBLUM · WILLIAM HURT
KEVIN KLINE · MARY KAY PLACE · MEG TILLY · JOBETH WILLIAMS

EDITOR CAROL LITTLETON DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JOHN BAILEY WRITTEN BY LAWRENCE KASDAN &
BARBARA BENEDEK EXECUTIVE PRODUCERS MARCIA NASATIR AND LAWRENCE KASDAN

PRODUCED BY MICHAEL SHAMBERG DIRECTED BY LAWRENCE KASDAN



Original Soundtrack Album Available On Motown Records And Tapes.



© 1983 COLUMBIA PICTURES INDUSTRIES, INC.

Benke Attila

Az ideológia visszatér

Bevezetés a Reagan-éra tömegfilmjeibe 1. rész

Ronald Reagan az ötvenes-hatvanas évek jóléti államával és a hetvenes évek válságkorszakával egyaránt szembefordult, és elődje, Jimmy Carter négy éves elnöki ciklusát csak mint „Carter-kór”-t emlegette kampánybeszédeiben.¹ „Gazdasági visszaesés akkor van, amikor az ember szomszédja elveszti az állását, gazdasági válság akkor van, amikor maga veszti el az állását, fellendülés pedig akkor lesz, amikor majd Jimmy Carter veszti el az állását!” – humorizált Reagan egyik felszólalásakor.² A hetvenes évek közepére pedig valóban megtört a második világháború után ereje teljében levő Egyesült Államok fejlődésének lendülete. Az ellenkultúra és a polgárjogi törekvések mind kikezdték a fejlődés alapját biztosító hagyományos amerikai értékrendet, mely még a Vadnyugat meghódítása közben alakult ki a telepések ténykedésének, a kalandregények és persze az olyan államférfiak, mint Theodore Roosevelttel hatására.

De Amerikát valójából nem ezek, a Reagan populista retorikájában is visszatérő fejlemények küldték padlóra, hanem a hetvenes évek politikai botrányai (Pentagon-ügyiratok, Watergate-botrány, korrupció stb.) és természetesen a vietnami katasztrófa. A hetvenes évek végére begyűrűző energiaválság és az 1979-től éppen Ronald Reagan beiktatásáig elhúzódó iráni túszdráma csak olaj volt a tűzre. Ezek a tényezők együtt járultak hozzá ahhoz, hogy az alapvetően jóhiszemű és tisztességes Jimmy Carter csúfosan megbukott, és bukására a színészi múlttal rendelkező Reagan fel tudta építeni filmes utalásokkal tele-tűzdelt retorikáját. Az úgynevezett neokonzervatív populizmus összeforrott a cowboyelnök nevével (az új jobboldal másik nagy képviselője volt a brit miniszterelnök, Margaret Thatcher), aki ugyanúgy magára öltötte hosszú elnöki ciklusa (1981-1989) alatt a vadnyugati rendfenntartó szerepét, miként azt ötvenes évekbeli westernfilmjeiben is tette. A *Törvény és rend* (Law and Order, 1953) című western akár emblémája is lehetne a Reagan-korszaknak, mely egy 1931-es, azonos című, rendkívül sötét hangvétellű vadnyugati film remake-je. Az 1953-as változatban azonban Ronald Reagan a magabiztos seriff szerepében bátran kiáll a tömeggel szemben is, és meggyőzi a társadalmat arról, hogy a deviáns elemek felkutatásával és kiiktatásával Amerika jobbá tehető. 1981 és 1989 között Reagan elnökként pontosan ugyanebben a szellemben vezette az országot, és ebben a szellemben készültek a fősodorbeli filmek is.

¹ Randall Bennett Woods, *Quest for Identity. America since 1945*, New York, Cambridge University Press, 2005, 458. (saját fordítás)

² Hahner Péter, *Az Egyesült Államok elnökei*, Budapest, Maecenas Könyvek, 1998, 307.

Ronald Reagan ugyanis – mint a beiktatási beszédéből idézett részletből kiérződik – harcot indított a régmúlt értékeiért a közelmúlttal szemben belföldön és külföldön egyaránt. A nyolcvanas évek Amerikája így egyszerre tűnt a radikális és a konzervatív fordulatok országának. Reagan „radikális konzervativizmusa” abban nyilvánult meg, hogy a hagyományos család és nemi szerepek helyreállításáért küzdött (például az abortuszellenességben és a homoszexualitás-ellenes retorikában nyilvánult meg), és makacsul kitartott a Szovjetunió megdöntéséért folytatott küzdelemben, akár még olyan áron is, hogy latin-amerikai katonai diktatúrákat támogatót a baloldali kormányzatokkal szemben (El Salvador, Grenada). Ez pedig rányomta bélyegét a korszak filmművészetére, illetve hollywoodi filmjeire is. Hollywoodot és a Hollywoodhoz erősebben vagy lazábban kapcsolódó függetleneket is áthatotta a nosztalgia, illetve a múlt megváltoztatásának gondolata. Ez legmarkánsabban az olyan filmekben nyilvánult meg, mint Lawrence Kasdantól *A nagy borzongás* (The Big Chill, 1983), melyben a hatvanas évek egykori lázadói negyvenes konformistaként révednek vissza egyik barátjuk halála miatt a „forró évtized” tüntetései korszakába, mikor még „nagy buli” volt utcára vonulni. De jellegzetes a *Vissza a jövőbe* (Back to the Future, 1985) első része is, melyben a főhős, Marty McFly családja örökvesztes, azonban az időutazás megadja a lehetőséget Marty számára, hogy az ötvenes évekbe visszatérve gatyába rázza saját, elpuhult édesapját, ezáltal sikeressé és erőssé téve a McFly-famíliát a jelenben, a nyolcvanas években. És meg kell említeni a „vissza Vietnamba” nevű filmciklus darabjait, köztük a *Rambo* második részét (Rambo: First Blood part II, 1985), melyben a címszereplő veteránnak Vietnamban ragadt amerikai hadifoglyokat kell kiszabadítania a szovjetek fogságából. A *Rambo 2*-ben a következő párbeszéd hangzik el a főhősök között: „Ezúttal győzni fogunk?” – kérdezi Rambo, „Ezúttal ez rajtad múlik.” – válaszolja nyugodtan Trautman ezredes, a férfi mentora és parancsnoka.

És a latin-amerikai, illetve közel-keleti katonai akciókban maga Ronald Reagan is Vietnam korrekciójának lehetőségét látta. A reagan-i ideológiával konform hollywoodi és egyéb fősodorbeli filmek jellegzetessége Joseph Sartelle szerint az, hogy bennük általában a fehér férfi kerül áldozatszerepbe azért, hogy végül megerősítse maszkulin identitását.³ „Közép-Amerikában a tét nem más, mint minden amerikai nemzeti biztonsága. Ha nem tudjuk magunkat ezen a terepen megvédeni, máshol se fogunk diadalmaskodni. A megbízhatóságunk omlana össze, a szövetségünk szétesne, és a hazánk veszélybe kerülne” – hangoztatta Reagan egyik beszédében.⁴

³ 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.

⁴ 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, 329. (saját fordítás)

Jean Baudrillard filozófus pedig így írt a nyolcvanas évek Amerikájáról: „*a mindennapi élet, úgy, ahogy van, viseli a fikció összes jellemző jegyét. Az amerikai életnek a fikciójellege a legizgalmasabb. Márpedig a fikció nem azonos a képzeletbelivel. A fikció megelőlegezi a képzeletbelit azzal, hogy megvalósítja*”.⁵ A reagani ideológia és a nyolcvanas évek amerikai tömegfilmje pedig összhangban álltak egymással: nemcsak a filmek készültek a politikai retorika szellemében, illetve a neokonzervatív elvekre reflektálva, hanem maga a színészből lett elnök is kedvelte a filmes párhuzamokat, és beszédeit legalább olyan gondosan megrendezte, mint a hollywoodi rendezők saját filmjeiket.

Azonban mint arra Douglas Kellner ideológiakritikus filmelemzéseiben is felhívja a figyelmet, például a nyolcvanas évek jellegzetes akciófilmjei, mint a *Rambo 2.* vagy John Milius *Vörös hajnala* (Red Dawn, 1984), önkéntelenül is láthatóvá teszik, és leleplezik azt az ideológiát, amit közvetítenek. Kellner szerint a korszak fősodorbéli tömegfilmjei éppen túlzásaik miatt válnak reflexívvé, és tartalmazznak réseket, melyeken keresztül láthatóvá válik a műfaji-ideológiai szöveg konstruáltsága. Ugyanakkor ezekkel szemben a szerző elkülönít olyan alkotásokat is, melyek ugyan nem minden esetben Hollywoodon belül, de a hollywoodi fősodorra és a reagani ideológiára reagálnak. Ilyen a *Tűzvonalban* (Under Fire, 1983), a *Latino* (1985), *A szakasz* (Platoon, 1986), a *Salvador* (1986) vagy az *Acéllövédék* (Full Metal Jacket, 1987), melyek az Egyesült Államok katonai akcióit, illetve az amerikai macsó-militarizmust kritizálják.⁶ Szemben a *Rambo* második és harmadik részével, a *Különleges küldetéssel* (Uncommon Valor, 1983), a *Vörös hajnallal* vagy az *Ütközetben eltűnt*-sorozattal (Missing in Action, 1982, 1984, 1988). A politikakritikus vagy alternatív háborús filmekben a fehér férfi nem egy új pionírként és vadász-ként száll szembe az Egyesült Államokat veszélyeztető „indiánokkal” (vagyis egzotikus ellenségekkel), hanem a túlélésért küzd, és jellemzően kicsúszik az irányítás a kezei közül. És a korszakból nemcsak a vietnami, illetve közép-amerikai tematikájú filmekben fedezhető fel ez a két, egymással szemben álló tendencia.

Douglas Kellner *Camera Politica* című könyvében így foglalja össze a rendszerváltás előtti hollywoodi film tendenciáit: „*amellett érvelünk, hogy [a hollywoodi film] politikai szerepe az amerikai kultúrában 1967 és 1987 között sokat változott és többretegű volt. Bizonyos jól meghatározható korlátok között a korszak populáris filmjei jelentős társadalmi problémákat tárgyaltak, és sokuk bal-liberális perspektívából megkísérelte a tradicionális reprezentációs formákat és konvenciókat társadalomkritikához alkalmazni*”.⁷ A manapság nagy népszerűségnek örvendő korszakkal kapcsolatban szokás emlegetni,

⁵ Jean BAUDRILLARD, *Amerika*, Budapest, Magvető, 1996, 123.

⁶ 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>

⁷ Douglas KELLNER – Michael RYAN, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1990, 2. (saját fordítás)

az „over-the-top” kifejezést, melyet a nyolcvanas évek sztárjának, Sylvester Stallone *Túl a csúcson* (Over the Top, 1987) című filmje ihletett, és arra utal, hogy a Reagan-éra popkultúrája a túlzásokról ismerszik meg. Arra, hogy Rambo a második és harmadik részben, a groteszk módon nagy izomzatú Arnold Schwarzenegger a *Kommandóban* (Commando, 1985) vagy a *48 óra* (48 hours, 1982) rendőrfőhőse hipermaszkulin figurák, a felszínen fiatalos, ideológiájukat tekintve jellemzően mélyen konzervatív Brat-pack filmek (*Nulladik óra* [Breakfast Club, 1985], *St. Elmo tüze* [St. Elmo's Fire, 1985]) vagy az olyan túlpörgetett zenés filmek, mint a *Flashdance* (1983) vagy az *Életben maradni* (Staying Alive, 1983) szintén eltúlzott karakterekkel és szituációkkal vannak tele. Viszont éppen ezek a túlzások azok, amelyek – mint Douglas Kellner is rámutat – láthatóvá teszik a nyolcvanas évek tömegkultúrája által közvetített reagan- és neonkonzervatív ideológiát, melyet az ideológiakritikus, alternatív műfajfilmek támadnak.

Így a *Filmszem* többi filmelemző szövegével együtt e tanulmány célja az, hogy rávilágítson, ebben a konzervatívnak bélyegzett évtizedben is megjelennek hasonló ideológiakritikus alkotások, melyek a hatvanas-hetvenes évek Hollywoodi Reneszánszát uralták. Emellett arra törekszem, hogy megmutassam, milyen kifinomult stratégiákkal közvetítik vagy leplezik le a Reagan-korszak filmjei a neokonzervatív elveket. Állításom pedig így az, hogy azért jelenhetnek meg nemcsak önkéntelenül, túlzásaik miatt ideológiakritikus, de a reagan-i konstruált világot szándékoltan kritizáló műfajfilmek, mert a nyolcvanas években az amerikai nemzeti identitást, a tradicionális maszkulinitás eszményét és az Egyesült Államok egykori superhatalmi pozícióját már nem lehetett visszaállítani, csak túlzásokkal imitálni. A túlzó filmek pedig azért is kínálják fel az eltúlzott műfaji-ideológiai konstrukciót lebontásra, mert a neokonzervatív, illetve reagan-i ideológia maga is tele van ellentmondásokkal, melyet a megkapó retorikai fordulatokkal vagy figyelemelterelő politikai intézkedésekkel (például a latin-amerikai beavatkozások) igyekeznek elfedni. Azaz a túlzások az előadott történet mellett a természetesnek álcázott ideológia mesterségességére hívják fel a figyelmet.

A továbbiakban társadalmi, politikai, kulturális és filmipari kontextusban fogom megvizsgálni a korszak ideológiáját, és az ezt közvetítő és kritizáló műfajfilmeket. Vizsgálódásomat a Reagan-éra hat népszerű műfajára, illetve műfajciklusára alapozom: a fiatalokról szóló filmek (youth pics), a „viszsa Vietnamba” ciklus háborús- és akciófilmjei, zenés tánc- és sportfilmek, rendőrfilmek, sci-fi disztópiák (az „Új Rossz Jövő” filmjei) és a slasher horrorfilmek. Elemzésem során nem szűk értelemben vett hollywoodi filmeket fogok vizsgálni, hanem olyan alkotásokat is beveszek az elemzésbe, melyek a hollywoodi műfajfilmekre és műfajciklusokra reflektálnak, de nem feltétlenül hollywoodi stúdió gyártotta vagy forgalmazta azokat.

Az önimádat kora

Daniel Bell híres kifejezését, „az ideológia vége”-t⁸ szokás használni a hatvanas-hetvenes évek fordulójának társadalmi-politikai krízisére, így a korszak ideológiakritikus hollywoodi filmjeire is.⁹ Az említett korszakban az Egyesült Államok nagyvárosaiban (Detroit, Chicago, Washington stb.) az emberek utcára vonultak, a diákok egyetemeket foglaltak, a kisebbségek pedig egyre hangosabban és harciasabban követeltek maguknak jogokat. A vietnami háborúval kapcsolatos politikai retorika pedig egyre ellentmondásosabbá vált: John F. Kennedy elnöktől kezdve a külföldi intervenciót a hagyományos amerikai értékrend felől próbálták igazolni az elnökök, majd Lyndon B. Johnson hazugságokkal terelte a figyelmet az egyre inkább elharapózó konfliktusról. Az 1971-es Pentagon-ügyiratokkal kapcsolatos botrány, majd Richard Nixon hírhedt Watergate-botránya, az 1973-as fegyverszünet, majd az 1975-ös saigoni kivonulás alapjaiban rendítették meg a társadalom nemcsak a politikai rendszerbe, de a tradicionális amerikai értékrendbe vetett bizalmát. Éppen ezért nem túlzás azt állítani, amit a szakirodalomban is szokás hangoztatni, hogy az Egyesült Államok 1976-ra, az ország fennállásának 200. évfordulójára a megsemmisülés szélén állt, de legalábbis történelmi mélypontra került.¹⁰

Jimmy Carter, a Nixont tulajdonképpen leváltó elnök ezen a traumán szerette volna keresztülvezetni a nemzetet, de sikertelenül. Ennek oka pedig Jean Baudrillard szerint a következő: *„még egy sikeres forradalomnak is megvannak a maga áldozatai és szentesített jelképei. Végeredményben Reagan jelenlegi uralma a Kennedy-gyilkosságra alapul. Ezt a gyilkosságot sosem bosszulták meg, fel se derítették, és ez nem véletlen. Nem is beszélve az indiánok meggyilkolásáról: ennek a gyilkosságnak az energiája világítja be a mai Amerikát. Ez a társadalom ugyanis nemcsak engedékeny, hanem önreklámozóan, önbíráskodóan erőszakos is – ez a győzedelmes erőszak része a sikeres forradalomnak”*.¹¹ Ronald Reagan az elnökségért és a „Carter-kór” ellen folytatott kampányában többek között gyengekezűsége miatt kritizálta a demokrata elnököt, és politikai beszédeiben a „tegyük ismét nagyvá Amerikát” szlogent hangoztatta, a társadalomnak pedig gyakorlatilag megígérte a vietnami katasztrófa korrekcióját (erre törekedett Reagan harcias latin-amerikai és közel-keleti külpolitikájában). A Carter-Reagan párbaj szimbólumává vált az 1979-1981 között zajló, éppen Reagan beiktatásáig tartó iráni túszdráma, melyet Jimmy Carter eleinte békés tárgyalással, majd sikertelen, kínos és botrányos titkos akciókkal próbált megoldani.

⁸ Daniel BELL, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

⁹ Például: PÁPAI Zsolt, Az ideológia vége. A hollywoodi film és az ellenkultúra, *Filmvilág* 2008/5, 9-11.

¹⁰ Albert AUSTER – Leonard QUART, *American Film and Society since 1945*, Westport – Connecticut – London, Praeger Publishers, 2002, 67-127.

¹¹ BAUDRILLARD, *Amerika, im*, 113.

„Történelmi választút előtt állunk. Két választási lehetőségünk van. Az egyik úttal kapcsolatban figyelmeztettem már önöket ma este; ez az út a szétesés és az önzés felé vezet. Ezen az úton haladva a szabadság félreértett eszméje vár, annak a joga, hogy mások kárára szerezzünk hasznot magunknak. Ez az út állandó konfliktust eredményez az egyéni érdekek között, mely káoszt és immobilitást hoz magával. Biztos út ez a bukáshoz” – mondta Carter elnök híres, „Az önbizalom krízise” című beszédében.¹²

Mintegy erre az 1979-es beszédre reagált bő egy évvel később Ronald Reagan, mikor a beiktatási ceremónián gyakorlatilag felvázolta a nyolcvanas évek programját: *„Ha arra keressük a választ, hogy sok éven át miért tudtunk olyan sok mindent elérni, hogy miért gyarapodtunk úgy, mint semelyik másik nép a világon, akkor azt mondhatjuk azért, mert ezen a földön szabadjára engedték az ember energiáit és egyedi zsenialitását úgy, ahogyan még senki sem azelőtt. Az egyén szabadsága és méltósága itt sokkal elérhetőbbnek bizonyult és garantált volt bármelyik másik országénál. E szabadságért persze olykor igen nagy árat kellett fizetni, ám mi soha sem vonakodtunk megfizetni ezt az árat. [...] Itt az ideje, hogy ráébredjünk, túl nagy nemzet vagyunk ahhoz, hogy kis álmokra korlátozzuk magunkat. Mindez persze a lehető legnagyobb merészséget és akaraterőt kívánja meg tőlünk ahhoz, hogy higgyünk magunkban, illetve kapacitásunkban, hogy nagy dolgokat tudjunk véghez vinni, és hogy Isten segédelmével meg tudjuk és meg fogjuk oldani a minket érintő problémákat” – buzdította Amerikát Reagan 1981-es beszédében.¹³*

De mik voltak azok az alapvető értékek, melyeket a neokonzervatív populista republikánusok vissza akartak állítani a hetvenes évek végén? Ehhez egészen az Egyesült Államok nagyhatalommá válásáig kell visszamennünk, mivel a Vadnyugat felszámolásával párhuzamosan, illetve éppen aközben alakult ki az amerikai nemzeti identitás, vagy ahogy sokan nevezik, az amerikai karakter.¹⁴ Erről már Alexis de Tocqueville is írt híres, az amerikai demokráciáról szóló beszámolójában, és Theodore Rooseveltt, a későbbi elnök is értekezett vastkos, többkötetes könyvében (*Winning of the West*), de Frederick Jackson Turner 1893-as esszéje (illetve előadása) a legalapvetőbb mű a témában. Turner a *The Significance of the Frontier in American History* című művében a leggyorsabban reagált arra a folyamatra, ami tulajdonképpen még nem zárult le teljesen, hiszen néhány terület (mint Oklahoma és Alaszka) csak jóval később emelkedett állami rangra. Azonban az 1890-es évekre az amerikai nyugati területek nagy részén már voltak kisebb városok, így megszűntek az összefüggő pusztaságok, a „háborítatlan vadon” ideáljának nem maradt többé alapja. A történész állítása szerint pedig az amerikai határvidék (frontier)

¹² <http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/carter/crisisofconfidence> (saját fordítás)

¹³ http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/reagan/first_inaugural_address

¹⁴ Claude S. FISCHER, *Made in America. A Social History of American Culture and Character*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2010.

fokozatos nyugatra tolódása, majd eltűnése, vagyis a civilizáció kiterjesztése közben egy sajátos, új kultúra, sőt új embertípus jött létre. Habár a „nemes vadember” már Jean-Jaques Rousseau elméletben is jelen volt, és Daniel Defoe Robinson Crusoe-regényében is megjelenik a vadonnal megküzdő telepes figurája, azonban Turner az új demokratikus elvek létrejöttét is a telepeseknek tulajdonítja.¹⁵ *„Egészen új termék jön létre, melyet amerikaiak nevezünk. Korábban az Atlanti-part volt a frontier. Európa határvidéke volt a szó szoros értelmében. Nyugatra tartva azonban a frontier egyre inkább amerikaivá vált. Miként a jégtömegek gleccserekből jönnek létre, úgy minden előre tolódó határterület nyomot hagy maga után, és mikor települések jönnek létre egy területen, a régió még mindig része lesz a frontier karakterének”* – írta Turner.¹⁶

Szedjük is össze tehát, hogy mik az amerikai karakter legfőbb jellegzetességei! Fontos kiemelni, hogy Frederick Jackson Turner leírásában jellemzően a „man” vagyis a „férfi” szót használja (innen a „self-made man” kifejezés is), ezért a hódítást, illetve az amerikai identitást alapvetően maszkulin jegyekkel írja le. Emellett Turnernél és más, az amerikai karakterrel foglalkozó kultúrakutatóknál is alapvetés az individualizmus szélsőséges formája (rugged individualism). Vagyis az egyén bármire képes, ha hisz küldetésében és a sikerben, saját sorsának építője (self-reliance), és így szabad a keleti-parti kormányzat, illetve az Óvilág (Európa, Egyesült Királyság) minden korlátozásától. A telepes a saját földjét maga művelte meg, maga építette fel a farmját, legfeljebb a kisközösség segítségét véve igénybe. Azaz az egyéni szabadság és a saját sors irányítása, az aktív, cselekvőképes magatartásmód a legfontosabb jellemzője az amerikai (férfi)ideálnak. Ehhez az individualizmushoz köthető a nagyfokú túlélőképesség, a praktikus gondolkodás, a páratlan problémamegoldó-képesség, és az erő, illetve az erőszakosság is, melyet Jean Baudrillard is meglátott az amerikai karakterben.

Ehhez kapcsolódik Theodore Roosevelt harciasabb elmélete az amerikai identitás kialakulásáról: Rooseveltnem a telepest, hanem a vadont felfedező kalandort, a vadászt (Daniel Boone és Davy Crockett a mintái) tartja az amerikai archetípusnak. Turnerrel ellentétben a hajdani amerikai elnök pedig a Vadnyugat eltűnése után is legitimnek érzi a vadaszhőst mint egy egész nemzet példaképét.¹⁷

Claude S. Fischer mindezt azzal egészíti ki, hogy az amerikai karakter jellegzetessége egyfelől az állandó önképzés és öntökéletesítés, másfelől pedig a voluntarizmus. Ez utóbbi arra vonatkozik, hogy az egyén egy individuális lény, aki saját sorsát irányítja, azonban önként belátja, hogy egy magasabb rendű jóért, a közösség részeként tevékenykedve érheti el saját kiteljesedését.¹⁸

¹⁵ Frederick Jackson TURNER, *The Significance of the Frontier in American History* = Uő. *History, frontier and section. Three essays*, 1993, 59-92.

¹⁶ TURNER, *im*, 61. (saját fordítás)

¹⁷ Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, 29-63.

¹⁸ FISCHER, *Made in America, im*, 195-240.

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján ez a voluntarista individualizmus is válságba került, hiszen a nagy társadalmi mozgalmak a hetvenes években elcsitultak, és az Egyesült Államokat ért bel- és külpolitikai csapások miatt az amerikaiakon az önbizalomhiány, a befelé fordulás, az eszképiista mentalitás hatalmasodott el. Ezért is vált újra népszerűvé a család, a kisebb közösségek, és a vallási felekezetek, szekták is ezért kaptak új erőre.¹⁹

A fent leírtakkal összefüggésben alakult ki az amerikai excepcionalizmus és az elrendelt sors (manifest destiny) fogalma. E kifejezések arra utalnak, hogy az amerikaiaknak különleges szerepük van az emberiség történetében éppen azért, amit Turner is leírt: mert sajátos demokráciát alakítottak ki, és sajátos túlélőképességekről tettek tanúbizonyságot a telepesek és leszármazottaik.²⁰ Ez a küldetéstudat és kivételesség-érzés pedig Ronald Reagan idézett politikai beszédében is jelen van, az elnök tudatosan törekedett arra, hogy ezt a hetvenes években elfeledett és válságba került eszmét újra behozza a köztudatba.

Az amerikai nemzeti identitás emellett az olvasztótégely, illetve a meritokrácia fogalmaival kapcsolódik össze. Ezek a kifejezések szintén a Frederick Jackson Turner által leírt folyamatból következnek, hiszen Nyugatra tartva a vállalkozó szellemű telepesek maguk mögött hagyták európai gyökereiket. Az „amerikai” írekből, angolokból, németekből, hollandokból, spanyolokból, olaszokból, kelet-európai bevándorlókból tevődött össze, és generációról generációra, az Újvilágban élve ezek az identitások feloldódtak. Úgy, ahogy az osztálykülönbségek is, erre utal a merotikrácia kifejezés. A Vadnyugaton mindenki új életet kezdhetett, a saját szerencsáját kovácsolhatta, és szabadon felemelkedhetett akár a földművelésből, akár a helyi lehetőségek kiaknázásával, a lassan felépülő kisvárosokban. A Reagan-érában ezen értékek visszahozása különösen kényes téma volt, mert a hetvenes évek sikertelenség-érzése után a neokonzervatív, populista retorika újra a győzelemre törő mentalitást és optimista hangulatot szerette volna megteremteni az egyre növekvő munkanélküliség és a gazdasági válság (energiaválság) évtizede után.²¹

Mindemellett pedig az amerikai karakterhez tartoznak a hagyományos nemi és családi szerepek is. Mint már említettem, Frederick Jackson Turner szövegében is jellemzően a férfi telepes erényeit emeli ki a szerző, és Theodore Rooseveltt írásában is erős, maskulin figura hódítja meg a szűzföldet, és alakítja ki az amerikai nemzeti identitást. A „szűzföld” kifejezés (melyet gyakran használnak az amerikai Vadnyugattal kapcsolatban annak ellenére, hogy a natív amerikaiak már lakták ezeket a területeket) pedig egyértelműen jelzi, hogy a tradicionális nemzeti identitás erősen férfiközpontú. Éppen ezért

¹⁹ Randall Bennett Woods, *Quest for Identity. America since 1945*, New York, Cambridge University Press, 2005, 431-481.

²⁰ Neil CAMPBELL – Alasdair KEAN, *American Cultural Studies. Introduction to American Culture*, London – New York, Routledge, 2000, 20-42.

²¹ Chris JORDAN, *Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics*, Westport, Connecticut – London, Praeger, 2003.

a hagyományos családban rendszerint a férfi a kenyérkereső (breadwinner), míg a nő a gyermekek nevelésével és a háztartással kell, hogy foglalkozzon. Ez a munkamegosztás természetesen változik a huszadik század folyamán, a gazdasági válságok során munkanélkülivé váló férfiak, illetve a háborúk alatt munkába állni kénytelen nők fellépése fokozatosan felülírta a tradicionális hatalmi-nemi szerepeket.²² Azonban a legradikálisabb változást a hatvanas-hetvenes évek fejleményei hozták, beleértve a szexuális forradalmat, a feminista mozgalmak második hullámát és ezekkel összefüggésben a válások számának drasztikus növekedését. A nyolcvanas évekre a házasságok és válások aránya jelentősen megváltozott, habár a család szerepe, mint korábban említettük, felértékelődött a hatvanas-hetvenes évek családdellenes hangulata után. A reagani kormányzat emellett aggodalommal figyelte az abortusszal kapcsolatos liberalizáció eredményeit.²³

Robert Redford családi drámája, az *Átlagemberek* (Ordinary People, 1980) éppen ezért vált a korszakváltás egyik legfőbb szimbólumává Lawrence Kasdan már említett, *A nagy borzongás* című filmje mellett. Míg Kasdan harmincas hősei fiatalkori lázadásukat tagadják meg, és öngyilkos, végsőkéig kitartó hippibarátságjuk temetése a halott ellenkultúra megtagadásának szimbóluma, addig az *Átlagemberek* a tradicionális családi értékek visszaállítását propagálja. A filmben a mentálisan sérült, szintén öngyilkosságot megkísérlő fiú, Con bár önkéntelenül, de lázad szülei értékrendje ellen, azonban a történet végére ha a család egysége meg is rendül, az Atya hatalma helyreáll. Éppen úgy, ahogyan Robert Benton egy évvel korábbi, *Kramer kontra Kramer* (Kramer vs. Kramer, 1979) című családi drámájában, melyben az anya kerül identitásválságba, ami miatt az apára hárul a gyereknevelés feladata. És bár a film közel sem olyan ellenséges a női egyenjogúsággal szemben, mint azt sok feminista kritikus felrótta Benton művének,²⁴ a *Kramer kontra Kramer* az *Átlagemberek*hez hasonlóan az Atya hatalmát, illetve a férfi maszkulin identitását erősíti meg.

„Tegyük újra nagyá Amerikát!”

Kisebb-nagyobb mértékben tehát az említett két családi dráma előrevetíti a Reagan-korszak neokonzervatív ideológiájának és a filmipar összhangját. A változás pedig már az 1976-os évtől kezdve érzékelhető, mivel az olyan társadalomkritikus filmek mellett, mint a *Nashville* (1975), a *Buffalo Bill és az indiánok* (Buffalo Bill and the Indians, 1976), a *taxisofőr* (Taxi Driver, 1976) vagy

²² Erről bővebben lásd például: Barbara EHRENREICH, *The Decline of Patriarchy = Constructing Masculinity (Discussion in Contemporary Culture)*, szerk., Maurice BERGER – Brian WALLIS – Simon WATSON, New York, Routledge, 1995, 284-290.

²³ Woods, *Quest for Identity, im*, 431-481.

²⁴ Eileen MALLOY, *Kramer vs. Kramer. A fraudulent view, Jump Cut* 1981/26., 5-7.

a *Carrie* (1976) megjelentek az amerikai nemzeti identitást és az önbizalmat óvatosan helyreállító alkotások. Jimmy Carter elnöksége alatt persze még az óvatosság és a szerénység jellemezte a hollywoodi filmeket: érdemes összevetni a Rocky-sorozat első részét (1976) a Reagan-korszakban készült *Rocky III*-mal (1982) és a *Rocky IV*-gyel (1985). A Rocky még egy földhöz ragadt, realista film, melyben a pályáját kezdő Sylvester Stallone alakítja a nyomorban élő, nevenincs verőlegényként dolgozó amatőr bokszoló címszereplőt.²⁵ E film alapján Roger Ebert még „a következő Marlon Brandó”-nak nevezte Stalloné-t, és a *Rocky* valóban inkább emlékeztet Brando *Rakparton* (On the Waterfront, 1954) című realista gengszterdrámájára, mint a Reagan-korszak tipikus motivációs sportfilmjeire.²⁶ Ebben a történetben a címszereplő ugyanúgy önbizalomhiányban szenved, mint a vietnami katasztrófa és a polgárjogi mozgalmak után meghasonlott Amerika. Azonban épp egy színes bőrű bajnokkal, az Apollo Creed nevű sztárbokszolóval lesz lehetősége Rockynak megmérkőzni, akit ugyan végül legyőzni nem tud, de a férfinek csodájára járnak, mivel a semmiből előtörve megszorongatta a bajnokot. Creedet Rocky csak a második részben képes majd legyűzni, melyet épp 1979-ben mutattak be, mikor Carter elnöksége válságban volt az iráni túszdráma és az energiaválság miatt, és az új jobboldal Ronald Reagannel az élen azt hangoztatta, hogy az amerikai túl nagy nemzet ahhoz, hogy megelégedjen a győzelem helyett a túléléssel.

Az már a *Rocky* első részében is szimbolikus, hogy éppen egy afroamerikaival kerül szembe a fehér (amúgy a film szerint olasz származású) munkásférfi. Hiszen a hetvenes évek közepére a neonkonzervatív retorika azzal hergelte az amerikai társadalmat, hogy az Egyesült Államok hegemoniájának meggyengülését nemcsak a vietnami háború kudarca vagy Watergate okozták, hanem a túlzott liberalizmus is. A túlzott liberalizmus pedig a szociális segélyrendszer mellett a nőknek, melegeknek és az etnikai kisebbségeknek tett engedményeket foglalja magában a populista újrepublikánus szólások szerint. Persze ahogy az új jobboldal, úgy Ronald Reagan sem mert kihátrálni sem az etnikumok, sem a nők mögül, pusztán a racionalizálás, az óvatos visszalépések jellemezték az elnök politikáját a gyakorlatban, és nem aktívan szorította vissza a hatvanas-hetvenes évek reformtörekvéseit, ahogy azt jól megkonstruált beszédeiben hangoztatta.²⁷ „Nem a kormányzat a megoldás a problémáinkra! Maga a kormányzat a probléma!” – ez vált Reagan szlogenjévé, és ennek szellemében igyekezett leépíteni a segélyrendszert, illetve korlátozni az afroamerikaiak és a nők jogait.²⁸ Így a *Rocky* különösen fontos filmje

²⁵ Érdekes, hogy a hetvenes években maga Sylvester Stallone is nyomorban élt, kényszerből vállalt el szerepeket exploitation filmekben, és még a hajléktalanság réme is fenyegette. Stallone éppen a szegénysorból felemelkedő ökölvívó Rocky története miatt került ki az egzisztenciális válságból.

²⁶ Roger EBERT kritikája itt olvasható: <https://www.rogerebert.com/reviews/rocky-1976>

²⁷ Barbara EHRENREICH, *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.

²⁸ HAHNER, *Az Egyesült Államok elnökei. im.*, 308.

a neokonzervatív fordulatnak, mivel a lecsúszott, fehér, munkás férfi szembe száll a fekete, sikeres bokszolóval.

A populista retorikával érvelő új republikánusok legfőbb bázisa a fehér (munkásosztálybeli) férfiak voltak, akik pozitív diszkriminációra panaszkodtak.²⁹ Vagyis az új jobboldal politikusai és aktivistái szerint a nők és a feketék túlságosan is kedvező pozícióba kerültek, az erőltetettnek tartott felzárkóztatásukkal egy új szélsőséget alakítottak ki, melynek a tisztességesen dolgozni vágyó fehér (férfi)lakosság issza meg a levét. Emellett érvelt Charles Murray, a Reagan-ideológia egyik legfőbb teoretikusa, aki társadalomtudományi szempontból próbált a neokonzervatív ideológia mellett érvelni. Murray könyvében, a *Losing Ground*-ban sorra veszi az ötvenes, de főleg a hatvanas-hetvenes évek (szerinte) hibás politikai döntéseit (melyek leginkább John F. Kennedy és Lyndon B. Johnson demokrata elnökökhöz kötődnek), és az utolsó fejezetben konkrét javaslatokat tesz a segélyezés korlátozására és a kisebbségek, hátrányos helyzetűek támogatását tekintve. Murray álláspontjának lényege az, hogy a segélyezés (legyen bár szó pénzügyi vagy jogi segélyekről) csak elkényelmesíti a szegényeket és hátrányos helyzetűeket, holott éppen a rossz társadalmi státuszukból kellene kitörniük azáltal, hogy munkára és cselekvésre ösztönzi őket a szövetségi kormányzat helyett inkább az állami vagy önkormányzati intézményrendszer. És a szerző azt is kiemeli, hogy a túl liberális szociális segélyrendszer nemcsak a hátrányos helyzetűeket kényelmesíti el, de a többségi társadalomnak vagy a szorgalmasabb szegényeknek, elnyomottaknak is kárt okoz, mert a „lustábbak” kapják meg a több támogatást, míg éppen a tettvággyal teli embereket segítik kevésbé ezek a szociális intézmények.³⁰

Apollo Creed a *Rocky*-ban tehát ezeknek a neokonzervatív ideológia által pozitív diszkriminációként definiált fejleményeknek a megtestesítője. A fehér, munkásosztálybeli férfinek kell ismét összeszednie magát, és megmutatni a ringben, a nyilvánosság előtt, hogy Amerika nem a Creed-féléké (vagyis a feketéké), hanem azoké, akik már Theodore Roosevelt és Frederick Jackson Turner szerint megalapították és nagyra tették az Egyesült Államokat. Jóllehet, Apollo és Rocky később, persze az afroamerikai bokszoló vereségét követően barátok, sőt üzlettársak lesznek, és a *Rocky III*-ban már maga Apollo segít Rockynak legyőzni Clubbert, az agresszív, szintén színesbőrű bokszolót. És ez a lényeges különbség a *Rocky I-II.* és a *Rocky III-IV.* között. A *Rocky* első két részében a címszereplő ellenfele ugyan egy „méltánytalan módon” pozícióba jutott fekete, de alapvetően nem hagyományos antagonist, hanem egy szimpatikus és szerethető emberi karakter. Ezzel szemben Clubber a harmadik

²⁹ Például: *A New Right Activist Explains Conservative Success, 1980 = The Makings of America: The United States and the World Volume II: Since 1865*, szerk. James MILLER, Lexington, D. C: Heath and Company, 1993, 487-490.

³⁰ Charles MURRAY, *Losing Ground. American Social Policy 1950-1980*, New York, Basic Books, 1994.

részből és a szovjet Ivan Drago a negyedik részből már kifejezetten ellen-szenves, egydimenziós, szinte monstrumszerű figurák (Clubber minden verbális megnyilvánulása erőszakos, Ivan pedig már nem is nagyon beszél, csak üt). Szimbolikus, hogy Clubbernek sikerül megvernie Rockyt a harmadik rész elején, mely nyilvánvalóan a Reagan-éra kezdetén még uralkodó félelmeket és kétségeket tükrözi, ahogy Ivan a hidegháborús paranoia egyik markáns megtestesítője. Ám mindkét filmben Rocky sikeresen felkészül a meccsre, és leszámol Amerika belső és külső ellenségeivel.

A reagoni retorika fontos eleme volt „a gonosz birodalmá”-nak motívuma. Ezt a *Csillagok háborúja* ötödik része nyomán keletkezett filmes metaforát az elnök a Szovjetunió ellen folytatott beszédeiben alkalmazta. *„Egy bizonyos ironikus értelemben Karl Marxnak igaza volt. Forradalmi válságnak vagyunk tanúi manapság, egy olyan válságnak, amelyben a gazdasági rendszer követelményei szemben állnak a politikai rendszerrel. Csak éppen ez a válság nem a marxizmustól mentes Nyugaton, hanem a marxista-leninista Szovjetunióban gyűrűzik. A Szovjetunió az, ami a történelem árjával szemben evez, megtagadva az emberi szabadságot és méltóságot saját polgáraitól. Emellett nagy gazdasági nehézségei is akadnak”* – érvelt Reagan az 1982-es szózatában.³¹ A *Rocky IV*-ben Ivan tulajdonképpen ennek a „gonosz birodalom”-nak az áldozata, akit a szovjet vezetőség politikai fegyverként használ fel ahhoz, hogy legyőzze Amerikát a ringben. A beszéd, amit Rocky a film végén mond, csak látszólag pacifista, akár Ronald Reagan másik híres, már Mihail Gorbacsovhoz intézett berlini szövege (*„Bontsa le ezt a falat!”*). Reagan és Rocky egyaránt a békét hangoztatják, azonban ezt a békét amerikai módra képzelik el. Hiszen nem lehet elvonatkoztatni attól, hogy Rocky erőszakos küzdelemben bánt el a Szovjetunió szimbólumával, követelve a közönségtől is, hogy úgy lássák a világot, ahogyan ő és az amerikaiak. *„Azt próbálom mondani, hogy... ha én meg tudok változni... és ti is meg tudtok változni, akkor mindenki meg tud!”* – érvel Rocky. *„Ugyanakkor a megduplázódott gazdasági növekedés, az információ és az innováció korában a Szovjetunió választás előtt áll: alapvető változásokat kell eszközölnie, máskülönben idejévé válik”* – hallhatta a világ 1987. június 12-én, a berlini falnál, Ronald Reagntól.³²

A Rocky-sorozat változása, ahogy a szerény, munkásosztálybeli amatőr bokszolóból világsztár, sőt politikai aktivista lesz, jól reprezentálja Hollywood és az amerikai filmipar átalakulását is a politikai széljárás változásával párhuzamosan. Christopher Lasch már 1979-ben is arról ír *„Az önimádat társadalma”* című könyvében, hogy Amerika jelentősen megváltozott a hetvenes évek második felében, és ez a változás kezd átcsapni kóros, társadalmi szintű nárcizmusba. A társadalomtudós szerint az amerikaiak rettegnek a haláltól és az öregedéstől, a fiatalság és az egészség kultusza neurotikussá vált. Emellett a nosztalgia és a múlt felé fordulás is jellegzetessége a társadalomnak

³¹ <http://voicesofdemocracy.umd.edu/reagan-evil-empire-speech-text/> (saját fordítás)

³² <http://www.historyplace.com/speeches/reagan-tear-down.htm> (saját fordítás)

a hetvenes évek végén, melyet egyértelműen a múltbeli traumák feledtetése, illetve korrigálása motivál.³³ „*Napjaink társadalmi állapotai a túlélés-mentalitást bátorítják. Ez a legtisztább formájában a katasztrófafilmekből és az elpusztult bolygóról való képzelt menekvés lehetőségét felvillantó úrfantáziákból szól hozzánk. Az emberek már nem arról álmodoznak, hogy legyőzzék a nehézségeket, hanem arról, hogy túléljék azokat.*” – írja Lasch,³⁴ majd egy másik helyen a könyvében így jellemzi az amerikaiakat: „*úgy látszik, az amerikaiak nemcsak a hatvanas éveket akarják elfelejteni, lázongásokat, az új baloldalt, az egyetemi campusok lerombolását, Vietnamot, Watergate-et és Nixon elnökségét, hanem egész közös múltjukat, még abban a steril formában is, ahogyan azt a bicentenárium idején ünnepelték.*”³⁵

Mint Joseph Sartelle szövege kapcsán már utaltunk rá, a kortárs hollywoodi, illetve Hollywoodhoz közeli tömegfilmek egy jelentős hányada is a múlt korrekcióját tűzte ki céljául, melynek legmarkánsabb darabjai a Vietnam-filmciklus³⁶ háborús tematikájú (akció)filmjei (*Rambo 2-3., Különleges küldetés, Ütközetben eltűnt, Vörös hajnal*).³⁷ Mivel Ronald Reagan maga is hollywoodi színészként kezdte karrierjét az ötvenes években, azért Hollywood és Reagan, illetve az új jobboldal kölcsönösen inspirálták egymást a korszakban. Reagan előszeretettel használta az olyan filmek szimbolikáját, mint a *Rambo* vagy a *Csillagok háborúja* (de még a kevésbé népszerű westernfilmekre is tett utalásokat főleg színészi karrierje miatt – avagy Reagan volt a cowboyelnök). És ha nem is teljesen tudatos módon, de a klasszikus *Csillagok háborúja*-trilógia befejező részében, *A Jedi visszatérben* (*Return of the Jedi*, 1983) a főszereplő lázadók egy része az Endor nevű idegen bolygó dzsungeljeiben, az őslakos ewokokkal összefogva győzik le a Birodalom egyenruhás és jól felfegyverzett elnyomóit gerillaharcokban. És bár a filmbeli Birodalom katonái a náci tisztekre is emlékezhettek, nem lehetett nem párhuzamot vonni a szovjetek és a birodalmiak között (ezt Reagan ugye maga is megtette már említett „A gonosz birodalma” című beszédében). Főleg, hogy 1979-ben Brezsnyev megtámadta Afganisztánt, melyet sokan csak „a Szovjetunió Vietnamja”-ként emlegetnek, és az afgán felkelőket Ronald Reagan, illetve a CIA fegyverekkel és katonai kiképzéssel támogatta, akárcsak a *Csillagok háborújának* lázadói az ewokokat. (A sors fintora, hogy a 2001. szeptember 11-i terrortámadások mögött álló

³³ Christopher LASCH, *Az önimádat társadalma*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996.

³⁴ LASCH, *Az önimádat társadalma*, im. 86.

³⁵ im. 18.

³⁶ Timothy CORRIGAN, *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991., 11-48.

³⁷ John Milius *Vörös hajnal* című filmje látszólag kilóg a sorból, hiszen nem tér vissza senki Vietnamba, hanem épp ellenkezőleg, az Egyesült Államokat rohanja le a Szovjetunió. Azonban a *Vörös hajnal* tudatosan fordítja meg a szituációt, és mint Douglas Kellner is elemzi a filmet, ezúttal az amerikai kerül olyan gerillapozícióba, mint amilyenbe annak idején az észak-vietnami vietkongok is kerültek a dzsungelháborúk során. Vagyis Milius műve kvázi újrjátssza Vietnamot Amerikában, hogy szimbolikusan megnyerhesse a múltban elveszített háborút. KELLNER, *Film, Politics, and Ideology*. im.

Oszáma bin Láden is azok között az afgán felkelők között harcolt a Szovjetunió ellen, akiket az amerikai CIA képzett ki a feladatára.)

Hollywood és Reagan

„Reagan nyomán egész Amerika kaliforniai jelleget öltött. Ez a hajdani színész, Kalifornia hajdani kormányzója Amerika teljes szélességében elterítette a Nyugat mesterséges paradicsomainak filmszerű és felfokozott, extrovertált és reklámszerű vízióját. Holmi könnyedséget erőszakolt rá, amikor fel támasztotta a megvalósult utópia primitív amerikai egyezségét” – írja Jean Baudrillard.³⁸ Jóllehet, direkt ellenőrzést a filmipar felett nem gyakorolt a hatalom (hacsak azt nem számítjuk ide, hogy az említett Központi Hírszerzés és a Pentagon is régóta segíti szaktanácsadással a hollywoodi filmeket),³⁹ azonban a konzervatív fordulat Hollywoodban is érzékelhető volt, nemcsak műfaji-ideológiai értelemben. A hatvanas-hetvenes évek kísérletező szellemű Hollywoodi Reneszánszát a hetvenes évek végére leváltotta az újra piaci alapon szerveződő és nagy bevételt hozó márkanevekkel dolgozó Új Hollywood. A fősodorban jellemzően olyan rendező-producerek maradtak benn az úgynevezett mozi-fenegyerekék közül, mint George Lucas és Steven Spielberg. Az új Hollywood első számú alkotói a pénzügyekhez és a filmkészítés kreatív oldalához egyaránt értő producerek lettek, így Spielberg és Lucas mellett kiemelkedő volt a korszakban Don Simpson és Jerry Bruckheimer (a „női Rocky”, a *Flashdance* [1983] és a Vietnam-ciklushoz is köthető *Top Gun* [1986] főződik nevükhöz), vagy Jon Peter és Peter Guber (a *Csillag születik* [A Star is Born, 1976], *Az esőember* [Rain Man, 1988] és a *Batman* [1989] producerei), de ebben a közegben váltak sikeressé Andy Vajna jelenlegi kormánybiztos és Mario Kassar is a Carolco nevű minimogul égisze alatt (a *Rambo*-trilógia, a *Vörös zsaru* [Red Heat, 1988] vagy a *Terminator 2: Az ítélet napja* [Terminator 2: Judgement Day, 1991]). És a rendezők között is azok az alkotók lettek sikeresebbek, akik képesek voltak megérteni az új rendszer működését, vagyis hogy friss, fiatalos és lehetőleg folytatható, sorozattá, sőt márkanévvé bővíthető filmeket gyártsanak. Ilyen volt Robert Zemeckis, a *Vissza a jövőbe*-trilógia rendezője, a tinifilmek királya, John Hughes (*Tizenhat szál gyertya* [Sixteen Candles, 1984], *Nulladik óra* [The Breakfast Club, 1985], *Meglógtam a Ferrarival* [Ferris Bueller's Day Off, 1986]) vagy a legújabb számítógépes technikákkal kísérletező James Cameron (*Terminator* [1984], *Alien: a bolygó neve Halál* [Aliens, 1986]). Az olyan alkotók, mint Martin Scorsese (*A taxifőrré, Dühöngő bika* [Raging Bull, 1980]), Brian de Palma (*Halál a hídon* [Blow-out, 1981], *A sebhelyesarcú* [Scarface, 1983], *Alibi test* [Body Double, 1984],

³⁸ BAUDRILLARD, *Amerika, im.* 138.

³⁹ Nick SHOU, *Spooked: How the CIA manipulates the Media and Hoodwinks Hollywood*, New York, Hot Books, 2016.

A háború áldozatai [Casualties of War, 1989]) vagy Francis Ford Coppola (*Apo-kalipszis most* [Apocalypse Now, 1979], *Rablóhal* [Rumble Fish, 1983]) a hát-térbe szorultak (hármójuk közül még de Palma volt a legsikeresebb például az *Aki legyőzte Al Caponét* [The Untouchables, 1987] című erősen neokonzervatív filmjével), de Oliver Stone (*Salvador* [1986], *A szakasz* [Platoon, 1986], *Tőzs-decápák* [Wall Street, 1987]), illetve Woody Allen (*Manhattan* [1979], *Hannah és nővérei* [Hannah and Her Sisters, 1986]) is inkább függetlenként voltak ké-pesek érvényesülni. A Coen-fivérek (*Véresen egyszerű* [Blood Simple, 1984], *Arizonai ördögfióka* [Raising Arizona, 1987]) Jim Jarmusch (*Florida, a Para-dicsom* [Stranger Than Paradise, 1984], *Törvénytől sújtva* [Down by Law, 1986]), David Lynch (*Kék bársony* [Blue Velvet, 1986], *Vesztett a világ* [Wild at Heart, 1990]) vagy John Sayles (*Return of the Secaucus 7* [1980], *Azok a véres napok* [Matewan, 1987]) pedig végig távol maradtak Hollywoodtól a nyolcvanas években.⁴⁰

A filmipar tehát átrendeződött a hatvanas-hetvenes évek után, melynek oka nemcsak a politikai széljárás és a társadalmi hangulat megváltozása volt, hanem az is, hogy az olyan társadalomkritikus filmek, mint *A Mennyország kapuja* (Heaven's Gate, 1980), mely bedöntötte a United Artists stúdiót, egy-szerűen megbuktak a kasszáknál. A vietnami katasztrófa, a gazdasági vál-ság, a társadalmi elégedetlenség és a politikai botrányok miatt az amerikaiak nem akartak többé szembesülni a kortárs problémákkal. Ezért is menekültek vissza az idealizált múltba vagy fantáziavilágokba. Így Hollywoodban elsősor-ban a fantáziafilmek és a nosztalgiafilmek váltak népszerűekké. Mint Fredric Jameson is jellemzi, a nyolcvanas évek amerikai tömegfilmjeiben az eisen-howeri „boldog békeidők”, vagyis az ötvenes évek lesz a nosztalgia tárgya. A filmek többsége nem a valódi történelmi korszakot, hanem egy képzelt és idealizált múltat „idéz fel”. Ennek reprezentáns darabja a *Vissza a jövőbe* első része, és ezt a mentalitást kritizálja David Lynch a szándékosan túlhajtott *Kék bársonyban*.⁴¹ Éppen ezért mint Stephen Prince és az Albert Auster - Leonard Quart páros is megállapítják, a korszak legnépszerűbb műfajai, illetve műfajciklusai a tini- és fiatalfilmek (youth pics), a zenés filmek (musicalek) és sportfilmek, az akcióközpontú rendőrfilmek, a fantasy, a sci-fi és a slasher-horror.⁴² Illetve ezekhez hozzávehetjük még azokat a Vietnam-ciklushoz tar-tozó alkotásokat, melyek akciófilmes dramaturgiát működtetnek (vagyis lát-ványos akciójeleneteken keresztül mesélik el leegyszerűsített történeteiket, és a konfliktusokat ritualizált küzdelmekben rendezik a szemben álló felek). És az akciófilm mint metaműfaj áthatja a nyolcvanas évek népszerű műfaja-it, hiszen a legsikeresebb műfajfilmek akciófilmes dramaturgiát alkalmaznak

⁴⁰ PRINCE, *A New Pot of Gold, im*, 186-287.

⁴¹ Fredric JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010., 287-305.

⁴² PRINCE, *A New Pot of Gold, im*, 287-340; AUSTER-QUART, *American Film and Society since 1945, im*, 127-161.

(*Meglógtam a Ferrarival, Vissza a jövőbe, Életben maradni, Véres játék* [Bloodsport, 1988], *Vörös zsaru, A bolygó neve: Halál, Conan, a barbár* [Conan, the Barbarian, 1982], *Rémálom az Elm utcában 3.: Álomharcosok* [Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors, 1987]).

Az akció pedig kulcsfontosságú a nyolcvanas évek hollywoodi filmjeiben, hiszen legyen bár szó tinifilmekről, musicalekeről vagy slasherfilmekről, bennük visszatér a klasszikus hős módosított változata. „Az új hős jellemzően individualista, aki a kortárs konzervatív társadalmi rend három elemét egyesíti: egyszerre hős, vállalkozó és ősatya. [...] A természet a hős-filmekben az elsődleges metafora, mert a szabad individualista ideálja, melyet maga a hős népszerűsít, azon a felvetésen alapul, hogy az individualizmus sokkal »természetesebb«, mint például a racionális állami tervezés, mely nagyon távol áll a természettől. A vállalkozói egyén pontosan azért szabad, mert a »saját« természetes ösztöneit követi a kívülről kapott racionális utasításokkal szemben.” – írja Douglas Kellner.⁴³ „A régi cselekményt a bonyodalom koncentrááló hatása szervezte, a régi hős egyetlen nagy konfliktustól eltekintve rendben van; a mai hősnek egy dolog megy jól (például jól lő), egyébként semmi sincs vele rendben. [...] A mai gonosz serény, tevékeny és szociális, nem a régi depresszív alak, ma a jó az antiszociális” – állapítja meg Király Jenő a nyolcvanas évek filmjeiről.⁴⁴ Ennek háttérében pedig a reagani, illetve újkonzervatív ideológia törekvése áll, hogy Amerikát ismét nagygyá kell tenni, Amerikának újra szerepet kell vállalnia a nemzetközi konfliktusokban. Röviden: az Egyesült Államoknak re-aktivizálnia kell magát. Ezért lebeg a társadalom és a filmesek szeme előtt is a siker mítosza, és ezért készülnek többek között olyan motívációs zenés- és sportfilmek, mint a *Rocky*-sorozat darabjai, a *Grease* (1978), a *Flashdance*, az *Életben maradni*, a *Piszkos tánc* (*Dirty Dancing*, 1987) vagy a *Kétes döntés* (*Split Decision*, 1988).

Ideológia: pro és kontra

Az ideológia tehát visszatért Hollywoodba a hatvanas-hetvenes évek cezúrája után (illetve a Hollywoodi Reneszánsz filmjeit az ellen-ideológia filmjeinek tekinthetjük). Vagyis a nyolcvanas évek tömegfilmjében a hagyományos amerikai értékek új formában visszatértek a korszak műfajfilmjeiben, így Hollywood és a kormányzat újra összhangba kerültek a harmóniát biztosító, filmgyártási elveket megfogalmazó Hays-Breen kódex megszűnése után szűk 15 évvel. Az amerikai filmipar vezetői *A Mennyország kapujának bukását* követően nem mertek többé kockáztatni, és a társadalomtudatos szerzőknek nem adtak szabad kezet, mivel észrevették, hogy az amerikai társadalom hallani sem

⁴³ KELLNER, *Camera Politica, im*, 219. és 222. (saját fordítás)

⁴⁴ KIRÁLY Jenő, A film második gyermekora, *Filmvilág*, 1992/3, 4-13.

akar az Egyesült Államok alapértékeit megkérdőjelező filmekről. Mivel Hollywood minél szélesebb rétegek megnyerésére törekszik, ezért olyan (szórakoztató) filmek gyártására törekszik, melyek nem idegenítik el sem a többségi társadalmat, sem a kisebbségeket. Ezért is vált paradox módon a felszínen a multikulturalizmust igenlő politikai korrektség elterjedtté a nyolcvanas évek második felére (lásd fekete sztárok határozott jelenlétét az olyan filmekben, mint a *48 óra*, a *Beverly Hills-i zsaru* [Beverly Hills Cop, 1984] vagy a *Halálos fegyver* [Lethal Weapon, 1987]).

Ennek ellenére az semmiképp sem jelenthető ki, hogy a Reagan-éra hollywoodi és Hollywoodhoz közeli tömegfilmjei eszképiista, a társadalmi-politikai kérdéseket teljes mértékben ignoráló művek lennének. Épp ellenkezőleg. *„A tradicionális műfajok közül a westernt, a detektívfilmet és a musicalt vetették alá a legkritikusabb revízióknak a korszakban [a hatvanas-hetvenes években]. Az amerikai kulturális tradícióban mindhárom ideológiai értékekkel és intézményekkel kötötték össze – a határvidék, az individualizmus, a siker és a mágikus romantika mítoszaival. Ezekben az évtizedekben mindhárom műfaj jelentős átalakuláson esett át, és ezek a változások egybeestek az értékek és az intézmények transzformációjával, melyeket a műfaji reprezentációk segítettek fenntartani.”* – írja Douglas Kellner,⁴⁵ majd így folytatja: *„a kritika után az ideológia nem élhet tovább egyszerűen úgy, ahogy régen. Újra kell szerveznie magát, hogy az előnyére váljék. Így jellemzően a hetvenes évek Pizkos Harry-filmjének, mint A Magnum erejének (írta John Milius és Michael Cimino) reagálnia kellett az önbíráskodás kritikájára azzal, hogy bemutatja az önbíráskodók ellen harcoló Harry-t, vagy A vesszőfutásban (1978) egy erős nőt kellett ábrázolni a szexizmus kritikáira reagálva”.*⁴⁶

Douglas Kellner fejtegetése tulajdonképpen Robert B. Ray hatvanas-hetvenes évekbeli műfajelméletének folytatása, kiegészítése. Robert B. Ray a hatvanas-hetvenes évek Hollywoodjában jobbos (Right Cycle) és balos (Left Cycle) filmeket különít el, melyek egyaránt tudomást vesznek a kortárs társadalmi-politikai fejleményekről, illetve a tradicionális amerikai értékrenddel, a nemzeti karakterrel és identitással foglalkoznak, azonban más-más stratégiát alkalmaznak e kérdések tárgyalásához, valamint a jelen konfliktusainak szimbolikus kezelésére. Így például a jobbos filmekben (Raynél a *Pizkos Harry* [Dirty Harry, 1971] és a *Bosszúvágy* [Death Wish, 1974] tartoznak ide) a kemény, maszkulin, sokszor hivatásos, de olykor törvénytörő hős az urbánus káosszal vagy a fiatalkori bűnözéssel kell, hogy szembesüljön, mely jelenségek ellen a reagan-i retorika is kikelt (lásd a „zéró tolerancia” elvét).⁴⁷ A rendőr- vagy igazságosztó (vigilante) filmekben pedig gyakran a hatvanas-hetvenes évek ellenkultúrájának egy jellegzetes szereplője a gonosz, így a *Pizkos Harry*-ben a sorozatgyilkos Skorpió nemcsak hippiszerű, de nemi identitásával kapcsolatban is felmerülhetnek kérdések a nézőben.

⁴⁵ KELLNER, *Camera Politica*, im, 78. (saját fordítás)

⁴⁶ im. 85. (saját fordítás)

⁴⁷ WOODS, *Quest for Identity*, im, 438-481.

Ezzel szemben a balos filmekben épp az ellenkultúra képviselői a pozitív, míg a hatalom emberei a negatív szereplők: a *Bonnie és Clyde*-ban (1967), a *Sivár vidékben* (Badlands, 1973) vagy a *Magánbeszélgetésben* (The Conversation, 1974) a hős és a rendőrség, illetve hatalmasságok között elmosódik a morális határvonal, és a hatalom veszélyezteti a neki kiszolgáltatott egyén életét.⁴⁸

A jobbos filmek tulajdonképpen az ideológiát korigálják és végső soron megerősítik, míg a balos filmek az amerikai hagyományos értékrendet kérdőjelezik meg vagy siratják el, azaz ideológiakritikát gyakorolnak. Nagyon leegyszerűsítve elmondható, hogy a balos filmek az említett Frederick Jackson Turner tézisének gondolják tovább, minthogy az Amerika, amit a szertelen, individualista hős ünnepel, már rég eltűnt (lásd a *Sivár vidék* gengszterhőse sikertelen menekülését a civilizáció elől). Ezzel szemben a jobbos filmek épp ellenkezőleg, Theodore Rooseveltnél *Winning of the West* című könyvének fő állítását vallják magukénak, miszerint a modernizációt követően is érvényesíthetők az alapvető amerikai értékek (lásd a *Pizskos Harry* öntörvényű címszereplőjének sikeres harcát a Skorpió ellen). Így tulajdonképpen a balos ciklus tagjai elsiratják a tradíciókat és kritizálják a jelent, addig a jobbos ciklus tagjai szerint a deviáns elemek kiiktatásával helyreállítható a rendszer stabilitása és igen is érvényesíthető az individualizmus, az osztálynélküliség, a kivételesség vagy a saját élet önálló irányításának (self-made man, self-reliance) ideája. A *Madigan* (1968), a *Pizskos Harry*, a *Billy Jack* (1971), a *Bosszúvágy*, az *Emelt fővel* (Walking Tall, 1974), a *McQ* (1974), vagy *A mesterlövész* (The Shootist, 1976) mind tudomást vesznek a modernizációról, a „bűnös város”-ok létezéséről vagy az értékek hanyatlásáról, de az említett filmek állítása szerint minden helyrehozható egy aktív, cselekvőképes, kiemelkedő képességekkel (például jó fegyverforgató vagy jó harcos) rendelkező hős erélyes fellépésével. A *Bilincs és mosolyban* (Cool Hand Luke, 1967), a *Bonnie és Clyde*-ban, a *Szelíd motorosokban* (Easy Rider, 1969), a *Nagyvárosi légióban* (The New Centurions, 1972), a *Serpicóban* (1973), a *Sivár vidékben* vagy *A missouri fejevadászban* (The Missouri Breaks, 1976) viszont az aktív, individualista hőst gátolja egy nála sokkal nagyobb erő, mellyel nem tud szembe szállni és elbukik (vagy maga is elsüllyed az immoralitás mocsárban).

Hollywoodnak vannak korszakai, melyek a jobbos, és vannak korszakai, melyek a balos ciklusoknak kedveznek. Ám Ray állítása szerint mindkét tendencia jelen van a hollywoodi filmben, és több tényező együttállása határozza meg, hogy az egyik vagy a másik kerekedik-e felül. Ha a filmipar állapota, a politikai rendszer és a társadalom rendszerbe vetett hite stabil, akkor a kevésbé társadalomkritikus, a hatalmat és a hagyományos értékrendet támogató jobbos ciklus darabjai kerülnek többségbe. Ray szerint attól, hogy a filmipar állapota instabillá válik, még nem feltétlenül kerülhetnek felszínre az ideológiakritikus alkotások, ehhez szükség van arra, hogy a társadalom politikai

⁴⁸ Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985, 296-325.

rendszerbe vetett hite is meginogjon. Éppen ezért a nagy gazdasági világválság (1929-1939) alatt csak Franklin D. Rooseveltnél New Dealje és a Hays-kódex bevezetése előtt készültek progresszív műfajfilmek (mint az 1932-es *A sebhelyesarcú* [Scarface, 1932]), azonban Rooseveltnél hatalomra kerülését követően a társadalom visszanyerte (ön)bizalmát, így a fennálló rendet elfogadó és támogató filmek váltak népszerűvé. A hatvanas-hetvenes években viszont nem túlzás azt állítani, hogy a jelentős számban utcára vonuló fiatal generáció, vietnami háború, a politikai botrányok (Pentagon-ügyiratok, Watergate-botrány stb.) és az új gazdasági válság miatt az amerikai társadalom megosztottá vált, ezért a jobbos ciklus mellett megerősödött a balos tendencia is (a fiatal, rendszer ellen lázadó hősök népszerűvé váltak).⁴⁹

Mint korábban elemeztem, a Reagan-korszakban, sőt már az 1976-os amerikai bicentenáriumot követő időszakban erős neokonzervatív, új jobboldali-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 hajszóoló 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.⁵⁰ 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 reagan-i retorika általában, úgy ezek a filmek is a hatvanas-hetvenes évek „káros” történéseit próbálják korrigálni 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.

(Folytatjuk)

⁴⁹ RAY, *A Certain Tendency...*, *im*, 3-70.

⁵⁰ HAHNER, *Az Egyesült Államok elnökei*, *im*, 304-310.

Bibliográfia

- *A New Right Activist Explains Conservative Success, 1980 = The Makings of America: The United States and the World Volume II: Since 1865*, szerk. James MILLER, Lexington, D. C: Heath and Company, 1993, 487-490.
- Albert AUSTER – Leonard QUART, *American Film and Society since 1945*, Westport – Connecticut – London, Praeger Publishers, 2002.
- Barbara EHRENREICH, *The Decline of Patriarchy = Constructing Masculinity (Discussion in Contemporary Culture)*, szerk. Maurice BERGER – Brian WALLIS – Simon WATSON, New York, Routledge, 1995, 284-290.
- Jean BAUDRILLARD, *Amerika*, Budapest, Magvető, 1996,
- Neil CAMPBELL – Alasdair KEAN, *American Cultural Studies. Introduction to American Culture*, London – New York, Routledge, 2000.
- Timothy CORRIGAN, *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991.
- Daniel BELL, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- Barbara EHRENREICH, *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.
- Claude S. FISCHER, *Made in America. A Social History of American Culture and Character*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2010.
- HAHNER Péter, *Az Egyesült Államok elnökei*, Budapest, Maecenas Könyvek, 1998.
- <http://voicesofdemocracy.umd.edu/reagan-evil-empire-speech-text/>
- <http://www.historyplace.com/speeches/reagan-tear-down.htm>
- <http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/carter/crisisofconfidence>
- http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/reagan/first_inaugural_address
- <https://www.rogerebert.com/reviews/rocky-1976>
- Fredric JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010.

- Chris JORDAN, *Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics*, Westport, Connecticut – London, Praeger, 2003.
- Douglas KELLNER – Michael RYAN, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1990, 2.
- Douglas KELLNER, *Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan*, <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>
- KIRÁLY Jenő, A film második gyermekkora, *Filmvilág*, 1992/3, 4-13.
- Christopher LASCH, *Az önimádat társadalma*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996.
- Eileen MALLOY, *Kramer vs. Kramer. A fraudulent view*, *Jump Cut* 1981/26., 5-7.
- Charles MURRAY, *Losing Ground. American Social Policy 1950-1980*, New York, Basic Books, 1994.
- PÁPAI Zsolt, Az ideológia vége. A hollywoodi film és az ellenkultúra, *Filmvilág*, 2008/5, 9-11.
- 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.
- Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985.
- 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.
- Nick SHOU, *Spooked: How the CIA manipulates the Media and Hoodwinks Hollywood*, New York, Hot Books, 2016.
- Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998.
- Frederick Jackson TURNER, *The Significance of the Frontier in American History = Uő. History, frontier and section. Three essays*, 1993
- Randall Bennett Woods, *Quest for Identity. America since 1945*, New York, Cambridge University Press, 2005.