

"They're here."



POLTERGEIST

It knows what scares you.

Szoboszlay Pál

Hollywoodi horrorfilm és ideológia

- a Poltergeist és a Ragyogás összehasonlító elemzése

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

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

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

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

² *Uo.*, 71.

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

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

A Comolli-Narboni szerzőpáros és az ő tanulmányukból⁸ kiindulva

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

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

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

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

⁷ KELLNER, *i.m.*, 76.

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

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

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

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

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

⁹ KLINGER, *i.m.*, 75-91.

¹⁰ BENKE, *i.m.*

¹¹ *Uo.*

¹² *Uo.*

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ KELLNER, *i.m.*, 69-70.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Uo., 81.

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

¹⁹ Uo., 13.

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

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

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

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

²⁰ Uo., 247.

²¹ Uo., 248.

²² Uo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

