

Paár Ádám

## Az amerikai film magyar politológus szemmel II.

A szolidaritás és együttműködés amerikai mintája

**Ahogy korábban ígértük, sorozatot indítunk az amerikai filmekről úgy, mint a demokrácia szövetségeseiről. A sorozatnak ebben a részében a szolidaritás és együttműködés amerikai filmen ábrázolt mintái kerülnek bemutatásra, olyan filmek alapján, amelyek döntően az 1970-90-es években készültek.**





Ahogy az [előző, sorozatot beharangozó elemzésünkben ígértük](#), a következő időszakban kéthavonta jelentkezünk olyan filmes elemzésekkel, amelyek révén betekintést nyerhetünk az amerikai társadalom értékrendjébe, és megnézzük, hogy a „hetedik művészeti ág” alkotásai hogyan járultak hozzá a demokrácia megerősítéséhez. Ebben a tanulmányban a demokrácia két alapértékéről, a szolidaritásról és az együttműködésről, illetve ezeket megmutató 1970-90-es évekbeli filmekről írunk.

Felvethető a kérdés, miért kerül előtérbe egy demokráciát vizsgáló sorozatban a szolidaritás és együttműködés! A nyugati, mindenekelőtt az észak-amerikai demokráciák történetéből megtanulhatjuk azt, hogy az intézmények és közjogi mechanizmusok megléte fontos, de nem elégséges feltétele a demokratikus társadalom megalapozásának. Szükség van egy érzelmi töltetre a demokráciához. Másfelől pedig szükséges a demokratikus magatartások, eljárásrendek megtanulása. Nem tudjuk elvárni az állampolgároktól, hogy demokratikusan döntsenek, ha nem internalizálták azokat az értékeket, amelyek megalapozzák a demokráciát. A szolidaritás és az együttműködés normája nélkül nem képzelhető el egyetlen közösség sem. Amikor Magyarországon felmerül, hogy nekünk a nyugati mintákat kell adaptálnunk, akkor érdemes tudnunk, hogy az együttműködés, a szolidaritás olyan nyugati érték, amit hosszú évszázadok alatt tanultak meg Nyugaton. Így tehát nem véletlen, hogy ez az érték a nyugaton készült filmekben is állandó elem.



## Három hullám

Miért elsősorban az 1970-90-es évek filmjei kerülnek terítékre? Mert a filmtörténet szorosan illeszkedik a politika-, társadalom- és mentalitástörténet, valamint a politikai kultúra változásaihoz, és a filmek mintegy lepárolják ezeket a változásokat. Ennek a kérdésnek a megválaszolásához egy kicsit hosszabb kifejtés szükségeltetik. Az amerikai politika- és eszmetörténet elmúlt ötven éve három szakaszra osztható. Úgy is mondhatjuk: kronológiailag három hullámról lehet beszélni: az 1979 előtti, az 1980-2000 közötti és végül a 2000 utáni időszakról.

Az 1979 előtti időszakban a demokrácia szilárd az Egyesült Államokban, és az egyenjogúsító mozgalmak révén egyre több csoport (afroamerikai, őslakos, meleg, női állampolgárok) részesült *közösségi* szinten a politikai, gazdasági és kulturális jogokból. Az individualizálódás azonban mindinkább átformálta az amerikai társadalmat. Bár úgy tűnt egy ideig, hogy a társadalmi lázadás szétfeszítheti a társadalmi békét, végül a rendszer sikeresen illesztette magába a korábbi tiltakozó kisebbségeket. Az ebben a korszakban készült filmek, mintegy az amerikai demokrácia dicshimnuszaként, a közösség erejét és demokráciavédő szerepét hangsúlyozták, és a hősök csapatban tevékenykedtek (mint a *Cápa* című film három eltérő habitusú és osztályhelyzetű hajósa).

Az 1980-2000 közötti két évtized legnagyobb változása amerikai részről az Egyesült Államok hidegháborús győzelme, ami együtt járt egy mentális optimizmussal: úgy látszott, a demokrácia és a szabad piacgazdaság világméretű győzelme bekövetkezett. Az 1990-es évek a demokrácia virágkora, annak az ideának a győzelme, hogy a világon szinte mindenütt



megvalósítható a liberális demokrácia. Ergo az ebben az időben készült filmek is ezt a győzelmes, boldog és büszke Nyugatot tükrözik. Ugyanakkor magában az amerikai társadalomban egyre foszlottak a kohéziós szálak, a közösséget összetartó szövetek, amit a reagani gazdaságpolitika diadalmenete, és arra reagáló – s ellenfelétől tanuló – clintoni Demokrata Párt új progresszív ideológiája fémjelzett. Az osztálykoalíció meggyengült, a közösségeken belüli és közösségek közötti együttműködés mindinkább átadta helyét a versenynek, olykor „faji” és kultúrharcos színezettel. Tipikus példa az *Összeomlás*, amely az amerikai átlagember átokfutóvá válását, és ezen keresztül az elégedetlenséget, illetve az öntudatlan, ösztönszerű rendszerkritikát mutatja be, amely nem kap legális kifutási lehetőséget, és szükségszerűen torkollik önpusztításba. Más kultikus filmek (*Nincs bocsánat*, *Amerikai História X*, *Forrest Gump*) szintén a közösségek szétbomlását diagnosztizálták. Ugyanakkor a kisebbségi csoportok, amelyek az 1970-es évekbe befutottak a jogegyenlőség kikötőjébe, mind bátrabban fogalmazták meg saját értékeiket, kulturális identitásukat, vagy éppen problémáikat, ami azonban nem feltétlenül járt elfogadottságuk növekedésével. Fű alatt az identitáspolitikai és kultúrharc élesedett.

Végül a 2000 utáni időszakban, George W. Bush adminisztrációjával az élesedő kultúrharc, a két nagy párt közötti kibékíthetetlen ellentét dinamizálta az amerikai közéletet, és a viták egyre kevésbé a gazdasági kérdésekről, az újraelosztásról szóltak, mint inkább a kulturális kérdésekről (bio- és identitáspolitika, abortusz, nőjogok, kisebbségek jogai, migráció, összejtutás, fegyverviselés, halálbüntetés, az ideológiai szempontból semleges állam), és az amerikai film egyre több alkotása reflektált nyíltan – bírálóan, szatirikusan vagy ironizálva – a konszenzus és kohézió lassú eróziójára.



A középső szakasz, azaz az 1980-2000 közötti időszak tekinthető a demokratizálódás fénykorának, amikor az Egyesült Államok a demokráciára mintát adó szerepével egyenrangú versenytárs nélkül állt a világban. Sokan amerikai hegemoniáról, westernizációról (mint a globalizáció egy értelmezési keretéről) beszéltek. Ugyanakkor, ha a demokrácia belső állapotát nézzük, a nagy eredmények (kisebbségek jogegyenlőségének kiteljesedése, a társadalmi problémák legteljesebb körének közéleti témává válása) mellett súlyos veszteségekről is beszélhetünk (a New Deal utáni szociális konszenzus és osztálykoalíció megbomlása a Demokrata Párton belül, a pártkötődések és a szakszervezeti kötődések lassú eloldódása, tömegek elszegényedése). Nyilván lehet úgy értelmezni a három szakaszt, mint egy logikus ívet: a demokratizálódás (70-es évek végéig) szükségszerűen vezetett a demokrácia fénykorához (1980-2000), majd miután a [megkopás velejárója a rendszereknek](#), a demokratikus rendszereknek is, a 2000-es évektől mind belpolitikai, társadalmi, mind külső következmények (pl. a szeptember 11-i merénylet, a globális ellenfelek – Kína – gazdasági felemelkedése, a mérsékelt multilaterális, USA-központú globális rend többszereplőssé bővülése) együttes állásaként az amerikai társadalomban felszínre törtek olyan problémák, amelyek kihívást intéznek immár nemcsak a politikai elittel hanem a rendszer egészével szemben. Ennek jelenleg is látjuk folyamatosságát.

Mi változott meg, tehetjük fel a kérdést? A korábbi amerikai nemzedékekre jellemző szolidaritás, és vele a kooperációs képesség (miszerint egyének és kiscsoportok képesek félretenni az ellentéteket a nagyobb célok érdekében) elveszett.



Az európai társadalomkutatók a szolidaritást sok esetben baloldali értéknek tartják, vagy az európai szociális piacgazdaság normájának, vagy pedig az európai gyökerű kereszténydemokrácia értékének, de bármelyik interpretációt válasszuk, amelyet – leegyszerűsítve – a versenyszellemmel azonosítanak, habár 2011-ben alakult egy Szolidaritás Párt az Egyesült Államokban, ám eddig nem sok jele van a tevékenységének. Valójában ez a logika kétszeresen sántít: egyfelől a fair play, a gyengék védelme nem idegen a versenyszellemtől, másrészt a jó kapitalizmus sem nélkülözheti az empátiát, segítőkészséget. Az Egyesült Államok egy keresztény, azon belül protestáns értékrenden felépülő ország, ami megint csak arra a következtetésre vezet bennünket, hogy létezett és ma is létezik egy központi szerepe a szolidaritásnak. Továbbá van egy olyan elem, ami nagyon idegen a magyar felfogástól: az Egyesült Államok egy szövetségi állam, ennek pedig része az, hogy a szövetségi állam nem vonhatja el azokat a jogköröket, amelyek az egyéneket és a közösségeket illeti meg. Ennek nyilvánvaló következménye, hogy a kisközösségek, civil mozgalmak nagy szerepet játszanak az egyének életében: számos egészségügyi, oktatási, szociális feladatot látnak el, helyettesítve egy kiterjedt jóléti rendszert.

Ebben az iratban semmiképpen nem egyszerűsítjük le a szolidaritás értékét a magyarországi jelentésére, miszerint a szolidaritás a közösségen belüli közös felelősségvállalást jelenti. A szolidaritást ennél többnek tekintjük: a szolidaritás a különböző életvitelű, társadalmi helyzetű emberek közötti kiállást jelenti, önzetlenül, ami nem feltétlenül jelenti az érték- és érdekazonosságot.

Több különböző korszakban készült alkotáson, különböző műfajokon keresztül mutatjuk be, miként alakult a szolidaritás értéke az amerikai



képernyőn. A választott alkotások között akad törvényszéki dráma és napi sorozat. Úgy válogattuk a filmeket, hogy mindenféle foglalkozás, élethelyzet megjelenjen. A társadalmi és lakóhelyi változatosság teljes spektruma megjelenik, így találkozhatunk nagyvárosi és kisvárosi, valamint jogász, tanár, katona és farmer szereplőkkel.

### A farm ahol élünk (1974-1983)

Mivel az 1979 előtti időkre tettük a demokratizálódás folyamatát, ezért érdemes megismerni egy 1970-es évekbeli filmmel, sőt sorozattal. A szolidaritás ábrázolását láthatjuk az 1974 és 1983 között készült *A farm ahol élünk* (Eredeti címe: *Kicsi ház a prérin*) című filmsorozatban, amely Laura Ingalls Wilder regényéből készült. Az 1870-es években a vadnyugaton játszódó történet az Ingalls család életét mutatja be, emléket állítva a prérít feltörő földműveseknek. A sorozat nosztalgikus hangvétellű volt a maga korában: egy olyan társadalmi közeget mutatott meg, amely már akkoriban, a forgatás idején az amerikai múlt része volt – de ez a múlt ismerős volt a westernekből.

Miért a westernfilmet, illetve sorozatot tartjuk jellemzőnek az amerikai szolidaritás 1970-es évekbeli ábrázolására? Azért, mert a western jelentette az amerikai mítoszt: eszerint a vadnyugaton lehetőség van az újrakezdésre, mintegy egy új történelem megalapozására. A vidéki, kisvárosi életmódnak szerves része volt az, hogy a közösségek és azon belül az egyének segítették egymást. A szolidaritás és egymás melletti kiállás nélkül nem működött volna a Frédéric Turner-i frontier-mentalitás. Jellemző módon a 20. század elejétől az 1970-es évekig a westernfilmek táplálták a kölcsönösséget,



együttműködésen alapuló vadnyugat-mítoszt. A *Farm ahol élünk* sorozat-jelleggel folytatta ezt a hagyományt, miközben a moziban már teret hódított a vadnyugat dekonstruálása.

Még egy fontos társadalmi változásra kell utalni. Nem volt jellemző a korai westerfilmekre, hogy realizisztikus igénnyel ábrázolja a farmerek és kispolgárok világát a vadnyugati környezetben. A farmert durva, bárdolatlan figuraként vagy komikus mellékszereplőként ábrázolták a régi vágású westernekben. Az 1970-es években a cowboyok, indiánok, aranyásók és egyéb izgalmas, kalandot ígérő karakterek után, a western revizionista változata kialakulásával párhuzamosan, valamint a mindinkább posztindusztriális amerikai társadalomban megjelent az igény az emberléptékű, kisember-központú Vadnyugat-történetre, ami magával hozta a földműves rehabilitálását.

De miért is volt fontos a Nyugatnak és a nyugati életformának a közvetítése filmek és tévésorozatok révén? A Nyugat meghódítása jelentette az átlagos amerikai számára a nemzet történetét. A Nyugat az a hely, ahol a keletről jött egyén leveti az addigi ósdi, Európából hozott szokásokat, mintegy megtisztul. A telepes feladata a Nyugat megszelídítése, a vadon feltörése. Ehhez azonban segítőtársak kellenek, és közösség szükséges. Henry Nash Smith irodalomtörténész, az amerikai irodalom és kultúra kutatója az alábbi ellentéppárral érzékelteti a Vadon és a Civilizáció ellentétét a szolidaritás szempontjából: szabadság – korlátozás / önérdek – társadalmi felelősség. A Nyugaton a Civilizáció meghonosítása azt jelenti, hogy az egyén átadja a helyét az őt korlátozó közösségnek. Az egyén felelős önmagért és a többiekért. Szabad, de a szabadság addig terjed, amíg a többiek szabadsága kezdődik. A vadonban létrejött civilizáció a szolidáris, önmagát kormányzó,





autonóm közösségben manifesztálódik. Az amerikai felfogás mai napig a kisközösségeket tartja a demokrácia (kisvárosi) laboratóriumának.

Ha ezt a világot egy kisebb léptékben, a farmok és kisvárosok világában ábrázolták, akkor közelebb hozták az amerikai nemzetalapító mítoszt a kisemberek világához. Az új sorozatok gyakran helyezték a helyszínt a vadnyugatra, ott, ahol a civilizáció kifejlődött, és kifejezetten törekedtek arra, hogy – mintegy Nash Smith szellemében – a nyugati életforma szolidáris, család- és kisközösség-központú atmoszféráját nyújtsák. *A farm ahol élünk* az 1970-es évek miliójében, az 1960-as évek politikai lázongásai után, az amerikai családközpontúságot kívánta megjeleníteni, összetartó, szerető házaspárral és szorgalmas, tanulni szerető gyerekekkel. Ellentétben a korábbi westernekkel, a nyugati életforma barátságosságát, lágyságát, befogadó jellegét hangsúlyozták, ami magával hozta, hogy a nők kiemelt szerepet kaptak a sorozatban – már csak azért is, mert maga a sorozat is Laura Ingalls tanítónő életrajzi regénysorozatából készült.

Az egyik részben a lelkiismeretes, bölcs, de munkájában magát túlvállaló farmer, Charles Ingalls eladósodik, ezért kénytelen átadni az ökreit a jó módú gazdának, aki hitelezett részére. Márpedig ökör nélkül nem tud szántani. Ráadásul Charles megsebesül, ezért nem tudja elvégezni a munkát határidőre. Elmegy sérülten a gazdához, aki pökhendin közli vele, hogy Charles nem tudja elvégezni a munkát ilyen sérüléssel, tehát az ökrök az övé. Charles minden erejét összeszedve elkezdi behordani a zsákokat. Amikor összeesik, az őt figyelő emberek odamennek, és csatárláncba állva behordják a liszteszsákokat. Így közös összefogással sikerül határidőre teljesíteni a munkát.



Egy másik alkalommal látjuk a szakmán belüli szolidaritást. Amikor Mrs. Olson átveszi Laura helyét a falusi iskolában, és értelmetlen szabályokat kényszerít a gyerekekre, a diákok azt tervezik, hogy szándékosan lejáratják Mrs. Olsont a tanfelügyelő előtt. Laura tudomást szerez a tervről, és megjelenésével elrendezi a dolgot, felhívva a diákok figyelmét arra, hogy engedelmesskedjenek Mrs. Olsonnak. Laura, sérelmei ellenére, nem akarja, hogy a fegyelem tönkretegyje az iskolát, és a közösség ne részesüljön az állami támogatásban.

A filmbéli Walnut Grove, amely Minnesotában található, példát jelent az összetartó, egymásért kiálló emberközösségre. Ezt a települést még többször viszontlátjuk a filmben: ilyen a *Szívek szállodája* Star Hallows nevű kisvárosa Connecticut-ban, *Miért éppen Alaszka* Sicily-je, *A szívek doktora* Bluebell-je. Mindegyik közösségben felmutatnak különböző társadalmi helyzetű, foglalkozású és érdeklődésű embereket, akiknek élete és kapcsolatai olyan hagyományos érzelmek körül forognak, mint a szerelem és barátság, és olyan tevékenységek körül, mint a munka, tanulás, háztartás, mindez érzelmes és humoros jelenetekbe csomagolva. A szereplők mindegyik sorozatban átlagos amerikaiak – se nem gazdagok, se nem a legszegényebbek (néhány szereplőt leszámítva), a kisvároska soha nem növekszik nagyvárossá, de nem is esik vissza falu méretűre.

Nemcsak amerikai hagyományokra utalhatunk *A farm ahol élünk* és általában a kisvárosi filmek erős természetbe beágyazottsága kapcsán. A német Heimatkunst (szülőföld-költészet) tradíciói köszönnek vissza: szolidáris, lokálpatrióta közösség, amely szimbiózisban él a természettel, és tiszteli a hagyományokat – és abban is hasonlít a német szülőföld-lírához és azon alapuló filmekhez, hogy az intrikusok mindig a közösségen kívülről



érkeznek, a nagyvárosból, illetve a nagyvárosból érkező „jófiú” beilleszkedik a közösségbe. A sorozatok gyakran ábrázolják működésben a demokráciát, például a szavazást (az iskolaszék tagjainak és a seriffnek a megválasztása), ami idegenebb a német hagyománytól. Többek között ebben különböznek az észak-amerikai családi sorozatok a német sorozatoktól: a nyílt demokratikus politizálás ábrázolása az amerikai sorozatokban természetes, míg a német felfogás szemérmesebb, és a magyar követi a német sorozat-hagyományt. Persze az amerikai sorozatban sem pártpolitikáról van szó. Az, hogy valaki republikánus vagy demokrata párti, esetleg szocialista vagy zöld, nem számít, ez csak mint identitás, mint értékrendszer van jelen. Éppen felvillannak a nagy pártokat jellemző értékek, de csak jelzésszerűen, soha nem kimondva, ki micsoda. Nincs a néző arcába tolva az, hogy XY republikánus, de olyan jellemvonásokkal rendelkezik, amely alapján nagyjából elhelyezhető az eszmei palettán. A nagypolitika jelzésszerűségével szemben a lokális politika nagyon is konkrét: az, hogy kit választanak meg a közösségben egy tanítónak, sokkal fontosabb, mint a nagypolitika.

### *A cápa (1975)*

Vannak olyan esetek, amikor különböző foglalkozási csoporthoz tartozó embernek kell együttműködniük. Az amerikai filmesek még azzal spékkelik meg ezt a felállást, hogy a kényszerű együttműködésre kötelezett emberek ellentétes jelleműek. Például nehéz ellentétesebb jellemeket elképzelni *A cápa* című film Brody rendőrfőnökénél (víziszonyos, ijedős), Quint kapitánynál (vakmerő, higgadt, halk szavú, olykor kegyetlen) és Hooper tengerbiológusnál (a természettudományos gondolkodás és a racionalizmus képviselője).

Számtalan értelmezés született e három figuráról. Nézőpont kérdése, hogy Quint alakját a munkásosztály, a pesszimizmus vagy a természetfelettiben hívő ember, Hoopert az értelmiség, a realizmus és a tények tisztelete metaforájának tekintjük-e. Brody mindenképpen aféle köztes helyet foglal el kettejük között. Ugyanolyan átlagember, mint David Mann, Spielberg első filmjének, a *Párbaj*nak a főszereplője. Teljesen mindegy, hogy egy többtonnás acélszörny-kamion, vagy egy cápa a fenyegetés, mindenképpen kibillent a polgárt a komfortzónájából, és arra kényszeríti, hogy szembeszálljon a veszéllyel. A szembeszállás társakkal történik, akik ellentétes jelleműek, és fatális, hogy a kiégett, egykori háborús veterán Quint hal meg a végén, amivel áldozatot hoz Brodyért.

Gyakori, hogy az együttműködésre ítéltetett személyek sztereotip módon megjelenítik a republikánus és a demokrata párt éppen aktuális karakterét. Így például gyakran értelmezik Quint-et a republikánus irányba fordult régi vágású demokrata párti munkás archetípusaként, míg Hooper testesíti meg a Demokrata Párt progresszív, emberi jogok, nőjogok és környezetvédelem iránt érzékeny szárnyát. Jól jelzi az eltérő viszonyulásokat, ahogyan reagálnak, amikor először látják teljes életnagyságban a fehér cápát. Hooper első szava: „Csodálatos”. Quint gyakorlatias érzékkel mondja a cápa súlyát taglalja. Brody-nak szó szerint eláll a szava. Végül Quint meghal, mintegy feláldozza magát a társaiért, és a legkevésbé profi Brody az, aki megöli a bestiát.

A *cápa* ugyan horrorfilm, de felfogható egyfajta tengeri westernként: Brody pisztollyal lő a cápára, sőt a végén majdnem a klasszikus western pisztolypárbaját idéző küzdelemben végez a fenevaddal. Quint karaktere a vadnyugati „kemény fickó” karaktere, Brody pedig a kisvárosi seriffet idézi. A

három különböző karakter kooperációja nagymértékben hozzáadott a történethez, hiszen mindhármuknak megvan a maga erőssége és gyengesége, miközben folyamatosan hátrányban vannak a cápával szemben.

## Philadelphia – Az érinthetetlen (1993)

A Tom Hanks és Denzel Washington főszereplésével készült 1993-as [Philadelphia](#) reflektál az előző évtized AIDS-terjedésére, valamint legalább annyira a melegeket érintő jogsértésekre. Andrew Beckett ügyvéd (Tom Hanks), egy jogi iroda alkalmazottja egy napon észrevesz egy szarkómas sebet a bőrén. A betegség, amelynek gyökere AIDS-fertőzés, elhatalmasodik rajta. Bár a munkáját jól végezte, a cég elbocsátja. Egyértelmű, hogy amiatt távolították el, mert meleg. Egy korábbi per során találkozott Joe Miller ügyvéddel, és hozzá fordul. Miller, aki afroamerikai, nem kedveli a melegeket. Végül mégis vállalja Beckett védelmét. De miért, ha addig gyűnyolódik a melegeken. Két dolog befolyásolja döntésében. Egyfelől megdöbbenve hallja feleségétől, hogy családjában és az afroamerikaiak által látogatott egyházi gyülekezetben mennyi ember meleg. Másrészt, s ez a döntő, egy könyvtárban látja, hogy a nyilvánvalóan beteg Beckettet át akarják vezetni egy másik könyvtárterembe, hogy ne tartózkodjon a többi olvasóval egy teremben. Miller visszaemlékezik arra a történelmileg nem rövid időre, amikor az afroamerikaiak szenvedték el a szegregációt. Most pedig látja, hogy a HIV-fertőzött Beckettet úgyszintén szegregálják. Ez vezet oda, hogy Miller végül megbirkózik az előítéletével, és innentől szövetségese Beckettnek.

A film, túl azon, hogy nyilván állásfoglalás a diszkrimináció ellen, szépen bemutatja, hogy az ember nem születik előítéletmentesnek.



Miller eleinte utálkozik, és egy hirtelen megvilágosodás hatására kezd érdeklődni az ügy iránt. Egy idő után persze a per és az igazságtalanság miatt érzett felháborodás, vagyis a szakmai lendület magával ragadja.

Jogos a felvetés, hogy két hasonló foglalkozású és jövedelmű ember áll ki a közös ellenféllel szemben. Csakhogy valószínű, hogy a per után Miller kiállna egy meleg szegény ember, munkás vagy rendőr mellett is. Beckett-ről megtudjuk, hogy szegény családból származik. A családja teljesen kiáll mellette, és bátorítják, hogy vállalja a pert. Mindenki elismeri a bátorságát. Okkal feltételezhető, hogy nem minden rokona szereti a melegeket, ám nem is ez a lényeg: a lényeg, hogy arra intik Becket-et, ne tűrje a megaláztatást. Ettől nem válnak még elfogadóvá a homoszexualitással szemben. Beckett végül megkapja a kártérítést, a HIV-fertőzés azonban megöli. A film felhívja a figyelmet olyan kérdésekre, mint az amerikai egészségügy, az egészségi jogok védelme, vagy a munkahelyi diszkrimináció.

A film második fele jogi-bírószági dráma. Miller beszédében kissé önkritikusan szól az esküdtekhez: Beckett munkaadói úgy reagáltak, „ahogyan mind reagáltak: el-el az AIDS-essel”. De, hangsúlyozza, nem ez a lényeg, hanem az, hogy a munkaadói megszegték a törvényt. Ugyanakkor Miller, amikor ki akarja ugrasztani a nyulat a bokorból, és szóra bírni az egyik tanút, megkérdezi tőle, meleg-e? A bíró és az ellenfél ügyvédje nem érti a kérdést. Miller megvilágítja, hogy mindenkit az foglalkoztat, aki a tévét nézi, milyen a szexuális orientáltsága a szereplőknek. Miller megelőzőleg több incidensbe keveredik, amikor barátai meg idegenek egyaránt a tévéközvetítés miatt piszkálják. Egyszer egy kocsmai közönségből valaki megszólja Millert, amiért véd egy meleget, másik alkalommal éppen fordítva, egy fiú, aki magát joghallgatónak mondja, odamegy Millerhez, és kiderül, hogy csak ismerkedni



akar. Miller rájön, hogy senki nem úgy viszonyul a perhez, mintha egyszerű munkajogsértés történt volna, ehelyett mindenki azzal foglalkozik, hogy egy meleget véd. A nagyközönség nem érti, hogy egy ember jogai sérültek, ehelyett a szexuális irányultsággal foglalkozik.

Miller később kimondja, hogy „ha valaki olyan nevelést kap, mint én és a legtöbb ember az országban, nem sokat hall a melegekről.” Ennek ellenére Miller példája mutatja, hogy lehet megértőnek lenni a mások problémája iránt, akkor is, ha nem osztjuk az illető értékeit. Joe Miller valószínűleg nem válik soha a melegjogok elfogadjává, valószínű, hogy soha nem látják majd egy pride-on, de nem is erről szól a kiállása Beckett mellett: a jogsértés viszi el oda, hogy elvállalja a védelmét. Az igazságtalanság ellen áll ki. Beckett is példát ad szolidaritásból, és halála előtt tesz néhány jótékonyági felajánlást. Az Egyesült Államokban hozzátartozik az állampolgári neveléshez a jótékonyagra ösztönzés, és az állampolgári kultúrához a filantrópia. E tekintetben szintén beszélhetünk a szolidaritásról. Beckett a tárgyaláson tisztelettel szól a főnökéről, akit tisztel az enciklopédikus tudása miatt. Megtanulható egy ilyen filmből, hogy még egy konfliktusos helyzetben sem kell tiszteletlenül beszélni a haragosról.

Végül érdemes írni a családi élet ábrázolásáról. Összetartó családként ábrázolja a filmet a Beckett családot. Ritkán látunk amerikai filmen ilyen szerető, már-már kelet-európai harmonikusan ábrázolt családi légkört. Sehol nem látjuk a túlfeszített test- és fiatalságkultuszt, ami olykor hiteltelenné teszi a filmeket: az apa kissé kolerikus alkatú, szemüveges, kopaszodó férfi, az anya is átlagos.





## Célpontban a hadsereg: a Ryan közlegény megmentése és a Reneszánsz ember

Az Egyesült Államok a világ vezető katonai hatalma, és sok tekintetben a hadsereg maradt az egyik érinthetetlen erő, amely képviseli a közösségi összetartást. Ezért a 90-es években feltűnően elszaporodtak a hadseregről szóló, hadseregben játszódó filmek. Nem említve a rengeteg akciófilmet, kommandós témájú mesét, számos film társadalmi problémákat ábrázolt a hadseregben, mert ebben az erősen szolidáris közegben a társadalmi kérdések élesebben vetültek fel, mint a civil életben. Az 1998-ban forgatott Ryan közlegény megmentése fordulópontot jelentett az új típusú amerikai világháborús filmekben, amelyet a történészi elemzések [kiemelnek](#). Ilyen naturálisan még nem ábrázolta amerikai film a háborút, főleg nem az első negyedórán. Az Omaha Beach-i partra szállás után jön maga a történet, a tulajdonképpeni cselekmény: megtudjuk tisztek beszélgetéséből, hogy a 101. amerikai ejtőernyős egység egy katonája, James Ryan eltűnt. Három testvére egyetlen napon haltak meg különböző frontszakaszokon. A hadvezetés eltökéli, hogy hazahozza a negyedik testvért, aki az utolsó férfi a családban. A történetet a II. világháborús Niland testvérek sora ihlette, valamint egy amerikai polgárháborús történet nyolc elesett testvéréről.

Az amerikai hadseregben máig létező „senkit nem hagyunk hátra” hadikultúra, ami a szolidaritás értékében gyökerezik. Ez egy olyan érték volt, amelyet jól szembe lehetett állítani a korabeli német és szovjet mentalitással, és alkalmas volt az amerikai hadsereg, sőt az amerikai jellem humánus oldalának kidomborítására. Ám a Ryan közlegény megmentése szembesíti a nézőt azzal a dilemmával, hogy fel lehet-e áldozni hét embert egyért, főleg ha



az az egy, mint kiderül, nem is akar hazamenni, hanem teljesíteni akarja a kötelességét. A katonáknak a Ryan megmentése felé vezető úton ráadásul szembesülniük kell a háború borzalmával, és ölniük kell. Miközben szolidárisak a honfitársaikkal szemben, nem lehetnek azok a más nemzetiségű, túloldalon álló, ugyancsak egyenruhát viselő sorstársaikkal szemben. Spielberg jelzésszerűen utal arra, hogy az amerikai katonák is tudtak kegyetlenek lenni: a jelenetben, amikor majdnem kivégzik a német katonát. Végül elengedik, amivel azonban megint áldozatot hoznak: nem tudhatják, hogy a Wehrmacht a katonát nem sorozza be újra. Azzal, hogy elengednek egy embert, potenciálisan adnak egy embert az ellenségnek. Végül sikerül teljesíteniük a küldetést, de Ryan nem hajlandó velük menni, hanem harcolni akar, mintegy szolidáris akar lenni az őt megmentő amerikai katonákkal.

Az 1994-ben készült filmben Bill Rago (Danny DeVito) elveszti az állását. Számtalan filmben láthatunk ilyen alapállást: a hős munkanélküli lesz. Munkanélkülinek lenni az Egyesült Államokban nem teljesen azt jelenti, mint Európában – mert aki az Egyesült Államokban veszti el a munkáját, az nem támaszkodhat egy széles szociális hálóra. Jó eséllyel az ilyen ember elveszti az egészségügyi ellátását, már ha volt addig (általában középosztálybeli ember válik munkanélkülivé, így talán volt egészségügyi ellátása), elvesztheti a lakását, ha nem tudja fizetni a rezsit vagy nem tudja visszafizetni a jelzálogkölcsönt. Sok függ attól is, hol lakik, és ezen keresztül, hogy milyen etnikai csoportba tartozik. Egyszóval, az állástalan ember nem véletlenül kap szerepet számos amerikai filmalkotásban.

Bill Rago elmegy a munkaügyi hivatalba, de nem tudnak azonnal munkát adni részére. Végül tanári állást kap az amerikai hadseregnél.



Az a feladata, hogy egy csapat tinédzsert, akiket butának és lúzernek tartanak, megtanítson alapkészségekre. Leginkább gondolkodni. Rago, aki egészen más munkához szokott, nem igazán örül az új feladatnak. Hamarosan azonban megszeretteti magát a katonafiatalokkal, akik általa megismerik a Hamletet. A fiúk-lányok között is van feszültség, mert együtt van a vidéki amerikai katonacsalád sarja és a nagyvárosi nagydumás afroamerikai srác, a spanyol ajkú katonalány és a déli államból jövő fiú, egyszóval minden tekintetben színes társaság, és mindannyian külön tragédiával, történettel a hátuk mögött: utcai lövöldözés, családi erőszak, iskolai kudarcélmény és kiégés miatt menekültek a seregbe, nem a hazafiság ösztönzi őket, és eddig senki nem volt kíváncsi a történetükre. Rago az, aki, ugyan eleinte kelletlenül, de meghallgatja őket.

A film tipikusan beilleszkedik az iskola-filmek világába, még akkor is, ha nem iskolában játszódik. Ezekben a filmekben, ha jellegzetesen külvárosi fiatalokat mutatnak be, akkor az a kihívás, hogyan lehet a sikertelen, szociológiailag hátrányos helyzetű fiatalokból közösséget kovácsolni. A mindenkori tanár sokáig nem tud boldogulni. A főszereplő akkor tud elérni sikert, amikor a fiatalok megérik, hogy együtt érez velük, és nem leereszkedik hozzájuk, hanem elfogadja őket olyannak, amilyenek. Végül sikerül csapattá formálnia őket, felfűzve a nevelési tevékenységet a Hamlet dráma értelmezésére, amiből a fiatal katonák vizsgáznak.

## Hová lettek Morganék? (2009)

A 2000-es években az identitáspolitikai és kultúrharc mind mélyebben befolyásolta az amerikai társadalom szövetét. Ebben az évtizedben



szükségessé vált az amerikai kohézió megerősítése, amit szintén a kultúra, jelesül a filmvilág vállalt magára. Mivel a republikánus párti-demokrata párti ellentét mindinkább leírható volt vidéki kisvárosi- nyugati és keleti párti nagyvárosi ellentétként, magát adta, hogy egyre több film megidézze a vidékre, kisvárosba, farmra költöző nagyvárosi ember életét, és ezen keresztül mutassa be a két életmód egymásrataltságát.

Sok amerikai film mutatja be a sztereotipán ábrázolt, sematizált vidéki, kisvárosi és nagyvárosi amerikait, a két életmód összezsírozódását. A 2009-es *Hová lettek Morganék?* című filmben a New York-i nagypolgári házaspár egy tanúvédelmi program keretében kerül Wyomingba, egy tipikus(nak elképzelt) kisvárosba. A film humorosan, nem bántó és nem szatirikus módon reflektál a kétféle életmód közötti különbségre, ami manifesztálódik az állatok közelségéhez, a vadászathoz, fegyvertartáshoz és -használathoz és a lovagláshoz való eltérő viszonyban éppúgy, mint a rácsodálkozásra a kisvárosi emberek közvetlenségére és barátságosságára (például amikor a mindenes orvos lazán hagyja, hogy Morganék elvigyék a kocsiját). A film nem idealizálja egyik életformát sem, és nem tolja el a komikumot a szatíra irányába, végképp nem akar felmondani valami politikai tanmesét.

Két nyíltan politikai megjegyzés akad, azoknak is megvan a megfelelő helye. Egyszer Meryl Morgan a kalapot, csizmát viselő, fegyveres nő kapcsán megjegyzi, hogy „úgy néz ki, mint Sarah Palin”. Ez utalás volt a 2008-as elnökválasztáson a republikánus nagyágyú Joh McCain oldalán alelnökjelöltként elinduló volt alaszakai kormányzóra, aki később a libertariánus, Obama-ellenes Tea Party mozgalom favoritjaként próbálkozott visszaúszni a nagypolitika vizére. Kiderül, hogy a nő a seriff felesége, és egyúttal a seriffhelyettes. Egyébként a Középnyugat, melyhez Wyoming állama tartozik,



éllovas volt a 19. század végén a nők és férfiak esélyegyenlőségének, valamint a női választójognak a biztosításában, így Sarah, a női seriffhelyettes alakja az emancipáció egy útját jelképezi. A másik jelenetben Meryl konfliktusba kerül egy cowboykalapos idős úrral, akiről kiderül, hogy Earl Granger, a kisváros egyetlen éttermének a tulajdonosa. Amikor azt mondja Meryl, hogy „biztosan élnek itt is demokraták”, Earl Granger unokája azt mondja, hogy „tizennégyen. Ismerjük mindet név szerint.”

Az együttműködést több szinten láthatjuk a filmben: egyfelől az FBI-nak és a kisvárosi seriffnek együtt kell működnie a tanúvédelmi programban, másrészt a Morgan házaspárnak a kisvárosi lakosokkal. A film tekinthető a vígjáték mellett egyfajta kései westernnek, a Turner-i tézis (miszerint az amerikai jellem a határvidéken formálódott ki) szórakoztató jellegű változatának. A Morgan házaspár átmegy egy enyhe akkulturáción, mintegy amerikaivá válik, a szó spirituális értelmében, amit az jelképe, hogy hazatérve New York-ba Meryl hajlandó világra hozni a gyermekét.

Az amerikai kisvárosban játszódó filmek hasonlóak a német és osztrák Heimat (szülőföld)-filmekhez. A klasszikus változatában, melyek az 1920-50-es éveket jellemezték, mindkét ország vidék-filmjei meleg színekkel, szeretettel, megértéssel ábrázolták a vidéki közeget, s néhány kiemelt tájegységet – egyfelől az Alpokat, másfelől a Nagy-síkságot. Mindkettőben kiemelt témát jelentettek a szerelem, a barátság, a család. Az intrikusok általában kívülről jöttek. A szereplők gyakran dalra fakadtak, akár a zenés-énekes westernekben, akár a Heimat-filmekben. A szereplőket gyakran jelenítették meg népviseletben, a ruházat, miként az otthon szegény, de tisztességes volt: olyan, amilyennek a városiak elképzelték a falut. A közösség tagjai



együttműködtek, akár szegények voltak, akár jobb módúak, akár földművesek, akár diplomás foglalkozásúak.

A társadalmi ellentétek jelzésszerűen voltak jelen, és soha nem a fennálló társadalmi rend megváltoztatása, legfeljebb megkönnyítése volt a szereplők válasza az esetlegesen felmerülő konfliktusokra. Az orvos, a pap, a sokszor iróniával kezelt írástudó be tudott kapcsolódni a közösség életébe. Lenézés, megvetés senkinek sem jutott osztályrészül. Ez már csak azért is logikus volt, mert a kisközösségekben nem felülről kinevezett emberek látták el feladatukat, az „egyenruhás” egyházi és állami alkalmazottak (pap, csendőr) kivételével, hanem választott előljárók, mint a bíró, az esküdtek, a tűzoltóparancsnok, az amerikai településeken a seriff. Ennek szórakoztató megnyilvánulása, amikor kiderül az orvos asszisztensnőjéről, hogy pincér és tűzoltóparancsnok egyben. Ami egyfelől megint felvillantja a női öntudatosság vad- és középnyugati formáját, másrészt kifejeződik, hogy az állam hiányában a helyi lakosoknak maguknak kell ellátniuk azokat a hatásköröket és feladatokat, amelyeket a nagyvárosban kinevezett hatóságok látnak el.

## Következtetések

Láthatjuk, hogy az 1980-as és 90-as években készült amerikai filmeknek nagyon lényeges mondanivalójuk volt magáról Amerikáról. A filmrendezők igyekeztek reflektálni a megváltozott társadalmi valóságra, és hangsúlyozták a különböző társadalmi és etnikai csoportok közötti szükségszerű koalíciót (ezt láthatjuk a *Cápában*, a *Reneszánsz emberben*, a *Ryan közlegény megmentésében*). Még nem volt jellemző az, hogy a kultúrharc mentén az egyes csoportok élesen elváljanak egymástól.



Megállapítható, hogy az amerikai filmek olyan helyzeteket mutatnak meg, amelyek nyíltan utalnak arra, hogy a szolidaritás és együttműködés olykor *nehéz*. Nehéz, mert időt és energiát vesz el más cselekvésektől, és gyakran az egyénnek olyasmivel kell foglalkoznia, olyanba kell belekeverednie, amit jó szívvel nem akar, és olyan konfliktusba kell beleállnia, ami hasznot nem, csak kudarcot vagy bosszúságot hoz, rövidtávon.

Ennek tipikus példája a *Philadelphia* című filmben Miller esete. A boltban leszólítják Millert, és egy joghallgató ajánlatot tesz neki, mert azt hiszi, hogy az ügyvéd meleg. Magyarországon szintén ismerős a probléma: gyakori, hogy azt hiszik, csak azért, mert valaki elvállalja egy csoporthoz tartozó ember jogi védelmét, akkor ahhoz a csoporthoz tartozik. Olykor nem jut az emberek eszébe, hogy valaki igazságérzetből vállalja mások védelmét, vagy humánumból, vagy szakmai érdeklődésből, vagy csak úgy, hanem rögtön keresnek hátsó szándékot, hasznot mögötte, akár anyagit, akár eszmeit. Azért mert valaki egy kisebbségi csoporthoz tartozó ember védelmét vállalja, még lehet a többség tagja. És fordítva, az az ügyvédnő, aki a cég érdekét védi, nem meleg-ellenes. A másik példa Bill Rago esete. Ő kifejezetten rühelli a helyzetet, hogy butának elkönyvelt fiatal katonákat képezzen, sőt utálja az egész hadsereget. Mégis, lassan beletanul az új szerepébe, de nem azért lesz szolidáris a fiatalokkal, mert szereti a hadsereget, hanem azért, mert egyénileg megtanulja becsülni a fiatalokat. Ehhez az kell, hogy a fiatal katonák érdeklődjenek Rago tudása iránt. A szolidaritás tehát egyáltalán nem könnyű dolog, és nem egy olyan adottság, ami csak „úgy van”. Ez a tanulság nemcsak az USA-ban, hanem Magyarországon szintén érvényes.

Összességében, az amerikai film a szolidaritással és a személyek, illetve közösségek közötti kooperációval kapcsolatban megmutatja, hogy



minden emberben benne van a lehetőség, hogy jót tegyen. De ezt lehetőségként kezeli az amerikai film, és nem egy törvényszerűségként. Az amerikai filmek persze morálisan magasabbra értékelik, ha valaki szolidárisan viselkedik, de felvillantják ennek és a hétköznapi életnek a feszültségét. S a szolidaritást vállaló ember nem mindig találja meg a boldogságot. Hanem olykor ellovagol a naplementében, ahogyan John Wayne filmjeiben láthatjuk.

