

AMERIKAI FILM ÉS DEMOKRÁCIA

Magyar szemmel

-
-
-
-
-
-

PAÁR ÁDÁM



TARTALOM

01

Mit mondhat nekünk az amerikai film?

Az amerikai filmről írok, még hozzá a tömegfilmről éppúgy, mint a magas művészeti alkotásokról, a

06

Szerethető rosszfiúk

Az amerikai filmek visszatérő jelensége különböző műfajokban, hogy a jófiúk és a rosszfiúk tábora

02

Elméleti keretek

Az, hogy a film lehet egy adott társadalom és politikai kultúra lenyomata, régre vezethető vissza.

07

A természet és az ember

Ebben a fejezetben egy különleges témát boncolgatok, amely látszólag kevésbé tartozik az

03

A szolidaritás amerikai mintája

Első iratunkban a demokratikus értékek közül a szolidaritást, valamint ezt megmutató filmeket

08

Nemzet, hazafiság és a hadsereg

Ebben a fejezetben egy olyan témát elemzünk, amely a legközelebb áll az európai hagyományhoz:

04

Az együttműködési képesség

Ugyancsak fontos eleme az amerikai filmeknek, hogy együttműködési és ehhez szorosan

09

Mit tanulhatunk az amerikai filmből?

Az amerikai demokrácia bemutatását célzó sorozatunk végére érve felmerül a kérdés: hogyan

05

A kapitalizmus

Hipotézisünk szerint az amerikai társadalomban – és filmekben – a piacgazdaság nemcsak szűken



MIT MONDHAT NEKÜNK AZ AMERIKAI FILM?

Az amerikai filmről írok, még hozzá a tömegfilmről éppúgy, mint a magas művészeti alkotásokról, a sorozatokról éppúgy, mint a melodramákról vagy az akciófilmekről. Még hozzá arról, hogy a filmek a demokrácia szövetségesei lehetnek! De hogyan kerül a csizma az...

“Az amerikai filmről írok, még hozzá a tömegfilmről éppúgy, mint a magas művészeti alkotásokról, a sorozatokról éppúgy, mint a melodramákról vagy az

MIT MONDHAT NEKÜNK AZ AMERIKAI FILM?

Az amerikai filmről írok, méghozzá a tömegfilmről éppúgy, mint a magas művészeti alkotásokról, a sorozatokról éppúgy, mint a melodramákról vagy az akciófilmekről. Méghozzá arról, hogy a filmek a demokrácia szövetségesi lehetnek! De hogyan kerül a csizma az asztalra, avagy, hogyan bukkan fel a demokrácia az amerikai filmek világából, körülbelül úgy, ahogyan az 1990-es évek egyik kultikus amerikai alkotása, a Baywatch sorozat kaliforniai Tündérországának piros fürdőruhás életmentői lépnek ki a habokból a kaliforniai fövényre? Másként fogalmazva: mit adhat az amerikai film Magyarországnak?

“Az amerikai filmről írok, méghozzá a tömegfilmről éppúgy, mint a magas művészeti alkotásokról, a sorozatokról éppúgy, mint a melodramákról vagy az akc.”

A hetedik művészeti ág, a filmművészet sehol nem tudta oly mértékben játszani a demokráciára nevelés szerepét, mint az Egyesült Államokban. A sokféle etnikumú, nyelvű bevándorlók tömegéből való közösségformálás korán felértékelte a filmet, amely akkori technikai állapota, azaz „némasága”, illetve zenei aláfestése miatt egalitárius szórakoztatásnak számított – hiszen mindenki megértette, nem kellett a történet elsajátításához különleges képesség. A Samuel Huntington politológus által magkultúrának nevezett értékek, mindenekelőtt a protestáns-jenki erényetika elterjesztésében a film szerepe kezdettől nem volt alábecsülhető. Mivel az Egyesült Államok bizonyos értelemben „történelmen kívülinek” látszott, hiszen az Egyesült Államokban mindenki jött valahonnan, ezért fontos volt, hogy az alkotmányosság és demokrácia értékrendje minél előbb átítassa az újonnan érkezett állampolgárokat.

A politikai indoktrinációnak voltak szélsőséges példái, amelyekre az amerikai filmgyártás ma nem lehet büszke (például a spanyol-amerikai háború volt az első olyan fegyveres konfliktus, amelyben propagandaeszközként felhasználták – amerikai oldalról – a mozit, majd ezt csúcsra járaták az I. világháborúban), és vannak, amelyekre igen (az amerikai filmekkel törekedtek megkedveltetni az Egyesült Államokat az 1945 utáni Németországban). A polgárjogi mozgalmak érvényre juttatásában nagy szerepe volt a filmeknek, kezdve az őslakos-ábrázolás megváltozott hangsúlyaitól az afroamerikai kérdés filmes ábrázolásáig.

Frank Tibor történész felhívta a figyelmet arra az Amerika világi című könyvében, hogy az amerikai filmrendezők legjobbjai a forgatókönyvet és a kamerát a társadalmi érzékenység szolgálatába állították: „...mintha a legutóbbi néhány évben Hollywood is emberibb arcot kényszerülne mutatni: az amerikai filmipar egy rokonszenves ága mind határozottabban fordul az emberi kapcsolatok, a szolidaritás, a fair play egykor jellegzetesen amerikai, puritán gyökerű értékeinek bemutatása felé. Steven Spielberg, Robert Zemeckis, Oliver Stone, Michael Crichton és néhány más rendező és forgatókönyvíró filmjei mint ha az amerikai film reneszánszát indították volna el, amely abból a társadalmi méretű óhajból meríti erejét, hogy újra a klasszikus amerikai kvalitások jelenjenek meg példaként.” (Frank Tibor: Az amerikai kultúra értékei és bírálói. In: Frank Tibor. Amerika világi. Bp., 2018, Gondolat Kiadó. 473.)

Két olyan értéknek tulajdonítunk jelentőséget, amely formálta az amerikai jellemet. Az egyik a szolidaritás. Ha társadalomtörténeti és eszmetörténeti szempontból vizsgáljuk az amerikai filmeket, akkor azt tapasztaljuk, hogy a szolidaritás kisközösségi, lakó-, munkahelyi és iskolai közösségi szinten mélyen beépült az amerikai társadalom szövetébe. Az amerikai filmek gyakran játszódnak kicsi, összetartó településeken, olykor egy intézményben (előszeretettel iskolában és kórházban), vagy egy kisebb lakóközösség kebelében, amelyeket kívülről fenyeget valami veszély. A veszélyforrások változatosak, a gazdasági hatalmasságoktól kezdve a terroristákon át, a „fúúú, de gonosz” óriáscápán, óriáspolipon, óriásaligátoron, óriáspókon keresztül a természetfeletti/-alatti világúrból, föld alól, padlásról-pincéből előtörő ellenségig, és ezért a lakosoknak össze kell fogni, félretéve a pártoskodást (nem csak politikai értelemben!). A szolidaritás érzülete nyilvánul meg a kisebbségi kérdés filmes kezelésében, ami leginkább az 1960-70-es évek sokágú polgárjogi, egyenjogúsító mozgalmainak a terméke, de megtalálhatjuk példáit korábban is. Az amerikai film a legkülönbözőbb foglalkozási csoportokat ábrázolja szolidáris akció közben.

Ennek másik vonása az együttműködési képesség. A „vadászban”, a frontier viszonyai között az egyének nem tudtak volna túlélni az együttműködés megtanulása nélkül. A szabad individuumok társultak, és nem felülről szervezték meg a közösségeket. Ebből fakad az amerikai nemzeti mitológiában az amerikaiság egy szuszra individualista és közösségközpontú jellege. Frederick Jackson Turner 1893-as A határvidék jelentősége az amerikai történelemben című előadásában amellelt érvelt, hogy a határvidéki életmód talán mindennél jobban formálta az amerikai karaktert, és azóta sok történész ennek nagyobb szerepet tulajdonít az amerikai politikai hagyományban, mint a Függetlenségi Nyilatkozat, az alkot-

mány, az alkotmánykiegészítések elvi deklarálásának, vagy a polgárháborúnak, amely egységes nemzetet teremtett. 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 keltenek, 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 önmagáért 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. Az amerikai filmek ma is azt sugallják, teljesen mindegy, ki vagy (legalábbis a pozitív szereplők esetében): demokráta vagy republikánus, liberális vagy konzervatív, relatíve – amerikai környezetben – baloldali, fehér vagy afroamerikai, ázsiai, vidéki, városi, az számít, mit csinálsz, mit teszel egy szűkebb embercsoportért, a közösségedért.

Az amerikai filmen a természet iránti félelemmel telített alázatnak a leképeződése az is, amikor egy nagyvárosi karakter, általában diplomás (orvos, forgatókönyvíró), olykor rendfenntartó (rendőr, seriff) bekerül a városi civilizációtól távoli közösségbe, erdők, tavak, hegyek közé, és ott kell megküzdenie azért, hogy a helyi, természettel szimbiózisban élő közösség befogadja. Persze, ő is alakítja a közösséget, mert elviszi a városi civilizáció áldásait, technikai és kulturális értelemben, afféle népszerűvé válik, de egybeolvad a közösséggel, nem csupán lehajol hozzájuk. Valószínűleg a téma azért tér vissza-vissza különböző műfajokban, mert mai napig nagyszámú a népesség, amely farmon és kisvárosokban él, márpedig ez a réteg szintén filmfogyasztó, és szereti megerősítve érezni a maga értékeit.

Hogyan jelenik meg ez a magyar filmen? Magyarországon az együttműködési képesség a filmekben szinte csak végszükség esetén jelenik meg. A magyar sorozatokban és közönségfilmekben a karakterek közötti konfliktus általában abból fakad, hogy mindenki a maga feje után megy, mindenki mindent félreért, mindenki elkószál, senki nem úgy viselkedik, úgy dolgozik, ahogyan kellene, hanem ahogyan lehet stb. Mindezzel a Sein und Sollen majd ötszáz éves életérzése kerül a képernyőre: tudjuk, milyen a Nyugat, utol is akarjuk érni, de nem megy. Az amerikai identitásba mélyen beépült az a tudat, hogy a pionírok a „vadonban” telepedtek meg, és itt kellett, ezer veszély közepette teremteniük egy új világot – ami persze morálisan a régi, kereszténység-központú, ezáltal Európa-központú világ, de praktikusán sok szálat el kellett oldani Angliától és általában az Óvilágtól.

Összességében, érdemes tanulmányozni az amerikai és magyar filmek különbségeit, hogy megérthessük a jelenünket és a múltunkat. S talán egy napon a demokratikus értékek nálunk is elterjednek, és a John Wayne-féle karakterek ellovagolhatnak a naplementébe.

Az alábbiakban egy elméleti kereteket bemutató fejezetten kívül hat tételben bemutatom az amerikai film és a demokrácia kapcsolatát. Az első fejezetben a szolidaritás megnyilvánulását körbejáróm az amerikai filmekben. A második fejezetben megmutatom az együttműködési képesség filmes megjelenését. Ezt követően, a harmadik fejezetben feltárom az amerikai demokrácia és a kapitalizmus összefüggéseit. Majd egy különleges karakter, a számos filmes (és szépirodalmi, zenei stb.) műfajban felbukkanó „szerethető rosszfiú” szerepét elemzem, megmutatva, hogy az amerikai filmen nem is oly könnyű a „jó” és „rossz” táborok elválasztása. A következő fejezet látszólag kevésbé kötődik a demokrácia témájához, ám enélkül nem érthetjük meg a kontinensnyi ország történetét és az amerikai demokrácia dinamikáját: a természet és az (amerikai) ember viszonyát. Végül a nemzet és hazafiság szerepével foglalkozom, kiemelten fókuszálva egy össz-amerikai intézmény, az Egyesült Államok hadseregének ábrázolására három különböző korszak egy-egy reprezentatív filmalkotásában. Egy zárófejezetben összegzem a következtetéseket.

ELMÉLETI KERETEK

Az, hogy a film lehet egy adott társadalom és politikai kultúra lenyomata, régre vezethető vissza. Siegfried Kacauer német szociológus és filmkritikus Caligaritól Hitlerig című művében úgy vélte, hogy a filmművészet az elhallgatott, rejtett dolgokat hozza...

“Az, hogy a film lehet egy adott társadalom és politikai kultúra lenyomata, régre vezethető vissza.”

ELMÉLETI KERETEK

Az, hogy a film lehet egy adott társadalom és politikai kultúra lenyomata, régre vezethető vissza. Siegfried Kacauer német szociológus és filmkritikus Caligaritól Hitlerig című művében úgy vélte, hogy a filmművészet az elhallgatott, rejtett dolgokat hozza felszínre. Abból indul ki, hogy a film a társadalom tanúja. Mint írja, „egy nemzet filmjei közvetlenebbül tükrözik annak mentalitását, mint a többi művészet.” (Siegfried Kacauer: Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története. Bp., 1991, Magyar Filmintézet. 10-11.)

“Az, hogy a film lehet egy adott társadalom és politikai kultúra lenyomata, régre vezethető vissza.”

Marc Ferro francia történész finomította Kacauer túlzottan determinisztikus tézisét. Ferro szerint a film tanúbizonyság, de nem tökéletesen tükrözi vissza a társadalmat, inkább csak utal egyfajta mentalitásra. Pierre Sorlin történész úgy vélte, hogy a film sosem úgy mutatkozik meg a filmvásznon, ahogyan van, illetve a Ranke-nak tulajdonított „ahogy valójában történt” módján. A film nem egy az egyben képezi le egy társadalom és kor hangulatát: a kor filmes kifejezési formái, a rendező döntései, a nézők elvárásai egyaránt hatnak a filmre. A film azt ábrázolja, amit a társadalom ábrázolhatónak tart, ezzel maga a társadalom, a politika visszahat a filmes reprezentációra. Ugyanakkor a film hű tükrözi annak, hogyan gondolkodik a társadalom egy adott történelmi eseményről. Magam osztom Sorlin tézisét. Az amerikai filmeket úgy tekintem, mint olyan alkotásokat, melyek megmutatják, hogyan gondol önmagára az amerikai társadalom.

Miért lehet fontos számunkra az, ahogyan az amerikai közönség látni kívánja magát? Mert egyetlen más nemzet filmgyártása sem tudta hatékonyabban elterjeszteni az adott nemzet értékeit a világon. Az amerikai életmóddal, életstílussal azok is tudnak azonosulni, akik soha nem léptek Amerika földjére, mégis, a filmek révén magukénak tudják valamennyire az amerikai kultúrát. Ennek oka, hogy, miként Szabó István mondta, az amerikai

filmesek minden más nemzet filmeseinél jobban megtanulták, „hogy olyan filmet kell sugározni, amely nagyjából mindenki számára egyaránt befogadható, éppen úgy érdeklődéssel nézheti nagypapa és unokája, analfabéta és professzor, európai, és ázsiai vagy afrikai, buddhista vagy katolikus, zsidó és mohamedán.” (Radnóti Zsuzsa: Beszélgetések Szabó István filmrendezővel. Bp., 1995, Ferenczy Könyvkiadó. 11.) A Nyugat (ezen Európát, Oroszországot és Latin-Amerikát értve) némileg előnyben van, mert az, ahogyan a hősiességről, a közösség védelméről, az egyén jogairól gondolkodunk, visszaköszön az amerikai filmekben. Az amerikai film ugyanis olyan archetípussal, hős-karakterekkel dolgozik, amely az ókor óta ismerős a nyugati kultúrában, és Hollywood mintegy lepárolva, érzelmekbe csomagolva nyújtja vissza alkotásain keresztül a nyugati értékrendet. 1945 után világszerte milliók úgy nézték az amerikai filmeket, mint amelyeken keresztül, ha áttételesen is, de részesülhetnek az amerikai életmód, életstílus, fogyasztás, sőt a demokrácia vívmányaiából. Az amerikai film kivette a részét a hidegháború idején az amerikai politikai és kormányzati rendszer népszerűsítéséből, és 1989 után a filmek immár teljesen elárasztották Közép- és Kelet-Európát.

A történettudomány már felismerte annak a kérdésnek a relevanciáját, hogyan hatnak a művészeti alkotások a történelmi megismerésre, ezzel formálva a történelmi tudatot (ld. erről Gyáni Gábor, illetve kiemelten a filmmel kapcsolatban Lénárt András könyveit). A Méltányosság Politikaelemző Központ arra vállalkozik, hogy ugyanezt a kérdést megvizsgálja a politikatudomány és a demokráciaelmélet felől: miként tudja a film népszerűsíteni az amerikai demokrácia értékrendjét, és a filmek hogyan erősítik meg az amerikai önképet. Nem állítjuk, hogy az átlagamerikai azon értékek szerint él, amelyeket a játékfilmek sugallanak, de hisz abban az értékrendben, amelyet a filmek megmutatnak. Az alábbiakban történelmi szempontból szellemtörténelmi, politológiai szempontból megértő, kultúra- és társadalomközpontú, a történelmi folyamatokra érzékeny, de mindkét elemében a demokrácia iránt elhivatott elemzések olvashatók az amerikai film és demokrácia kapcsolatáról. Nem fogadjuk el a politikatudomány régi elméleti kerete-ként szolgáló irányzatokat - az institucionalizmust és a racionális választás elméletét - azok leszűkítő tudományossága és fogalomhasználata miatt, hanem úgy gondoljuk, hogy az intézményeken és struktúrákon belül a „puha tényezőknél”, a történelmi folyamatoknak, a csoportoknak és az egyénnek, valamint a kultúrának is van szerepe.

A SZOLIDARITÁS AMERIKAI MINTÁJA

Első iratunkban a demokratikus értékek közül a szolidaritást, valamint ezt megmutató filmeket járjuk körbe. Ez meglepőnek tűnhet, hiszen látszólag kevés köze van a szolidaritásnak az amerikaisághoz – legalábbis több évtizedes Amerika-ellenes propaganda után...

“Első iratunkban a demokratikus értékek közül a szolidaritást, valamint ezt megmutató filmeket járjuk körbe.”

A SZOLIDARITÁS AMERIKAI MINTÁJA

Első iratunkban a demokratikus értékek közül a szolidaritást, valamint ezt megmutató filmeket járjuk körbe. Ez meglepőnek tűnhet, hiszen látszólag kevés köze van a szolidaritásnak az amerikaisághoz - legalábbis több évtizedes Amerika-ellenes propaganda után sokan gondolták így.

“Első iratunkban a demokratikus értékek közül a szolidaritást, valamint ezt megmutató filmeket járjuk körbe.”

A szolidaritást sok esetben baloldali értéknek tartják, vagy az európai szociális piacgazdaság normájának, vagy pedig az európai gyökerű kereszténydemokrácia értékének, de bármelyik interpretációt válasszuk, ezen az alapon nem tartják összeférhetőnek az amerikai kapitalizmussal, 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 érdekezozonosságot.

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.

Philadelphia - Az érinthetetlen

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 szarkómás 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 gyűnyölődik a melegeken! Két tényező 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. Csak hogy 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 Beckett-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-bíróági 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 mindenkét 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. Beckett is példát ad szolidaritásból, és halála előtt tesz néhány jótékonyági felajánlást. Az Egyesült Államokban hozzátartozik az állampolgári neveléshez a jótékonyágra ösztönzés, és az állampolgári kultúrához a filantropia. 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.

A farm ahol élünk

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 prérin feltörő földműveseknek. A sorozat nosztalgikus hangvételű 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.

Nem volt jellemző a korai westerfilmekre, hogy realiztikus igénnyel ábrázolja a farmerek és kispolgárok világát a vadnyugati környezetben. A farmert durva, bárdolatlan figuraként vagy komikus mellékszereplőként ábrázolták a régi vágású westernekből. 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. Aoteles 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 kisközösségközpontú 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 westernekkal, a nyugati életforma barátságosságát, légységét, 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 jómódú gazdának, aki hitelezett részére. Márpedig ökrök 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 elkezd 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. Olson a tanfelügyelő előtt. Laura tudomást szerez a tervről, és megjelenésével elrendezi a dolgot, felhívva a diákok figyelmét arra, hogy engedelmességesjenek Mrs. Olsonnak. Laura, sérelmei ellenére, nem akarja, hogy a fegyelem tönkretegye 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 tolvaa 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.

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

Az 1998-ban forgatott Ryan közlegény megmentése fordulópontot jelentett az új típusú amerikai világháborús filmben, 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 tisztán beszélgeté-

séből, 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 testvérről.

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 honfitárukkal szemben, nem lehetnek azok a más nemzetiségű, túldoldalon álló, ugyancsak egyenruhát viselő sorstáruikkal 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. Egyszerűen, 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 tisztséget, akiket butának és lúzernek tartanak, megtanítsanak 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, egyszerűen minden tekintetben színes társaság, és mindannyian külön tragédiával, történettel a hátuk mögött: utcai lövöldözés, családi erőszak, iskolai kudarcélmény és kiegész 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 kövacsolni. 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.

Következtetések

Az amerikai filmek tanulságokkal szolgálnak számunkra a szolidaritás értékével kapcsolatban. Nézzük meg, mit tanulhatunk mi itt, Magyarországon a szolidaritást megmutató filmekből!

Egyrészt a szolidaritás alapja a közösségben a demokráciának: hiszen ha nincs egy erős közösségvállalás, akkor nem lehetne az emberek között demokratikus tradíciók szellemében választásokat tartani. Nem a közjogi intézmények azok, amelyek megteremtik a demokráciát, hanem éppen ellenkezőleg, a kisközösségek – akár a kisvárosban, akár a katonaságban – jelenik meg az érték, amely megalapozza az intézményi demokráciát. Ezek a kisebb közösségek mintegy alul gyakorolják az önkormányzatiságot. Ehhez persze szükség van, hogy mindenki elfogadja a keretül létező szabályrendszert.

Magyarországon gyakran a szolidaritást úgy tekintik, mint könnyen megvalósítható cselekvések mozgatóját, amely csak az akaraton múlik. S mivel az értelmiség egy része feltételezi, hogy minden az akaraton múlik, a nyílt kiállás hiánya gyakran torkollik bele a magyar nép hibáztatásába amiatt, hogy úgymond nem eléggé szolidáris. Sőt, gyakran túlfeszített történelmi dimenziót adnak annak, ha nem állnak ki tömegesen a menekültek, a másként gondolkodók, más életmódot folytatók mellett.

Az amerikai filmek olyan helyzeteket mutatnak meg, amelyek nyíltan utalnak arra, hogy a szolidaritás 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 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 hadse-

reget, hanem azért, mert egyénileg megtanulja becsülni a fiatalokat. 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 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 magányosan a naplementébe, John Wayne-karakterként.



AZ EGYÜTTMŰKÖDÉSI KÉPESSÉG

Ugyancsak fontos eleme az amerikai filmeknek, hogy együttműködési és ehhez szorosan kapcsolódva konfliktuskezelési modelleket vázolnak fel. Mindez azért érdekes számunkra, mert Magyarországon gyakran úgy ábrázolták az Egyesült Államokat, mint a korlátlan...

“Ugyancsak fontos eleme az amerikai filmeknek, hogy együttműködési és ehhez szorosan kapcsolódva konfliktuskezelési modelleket vázolnak

AZ EGYÜTTMŰKÖDÉSI KÉPESSÉG

Ugyancsak fontos eleme az amerikai filmeknek, hogy együttműködési és ehhez szorosan kapcsolódva konfliktuskezelési modelleket vázolnak fel. Mindez azért érdekes számunkra, mert Magyarországon gyakran úgy ábrázolták az Egyesült Államokat, mint a korlátlan individualizmus hazáját. Egyelőre annyit jegyezzünk meg, hogy ebben az ábrázolásban a rendszerváltás utáni világ tapasztalatának a lenyomata tükröződött: nem annyira az amerikai, mint inkább a magyar gazdaságpolitikai és társadalmi jelen felől néztük az amerikai életmódot. A munkahelyek megszűnése az iparban, egész munkahelyi közösségek felszámolása, a falvak elöregedése az elvándorlás miatt hozzájárultak a társadalmi méretű „rossz érzés” terjedéséhez, és mivel az Egyesült Államok volt a világkapitalizmus hazája, ráadásul a hidegháború győztese, mindez összekapcsolódott morális dimenzióval.

“Ugyancsak fontos eleme az amerikai filmeknek, hogy együttműködési és ehhez szorosan kapcsolódva konfliktuskezelési modelleket vázolnak fel.”

A magyarországi valósághoz képest majdhogynem irritálónak hatott az amerikai valóság álmvilágként való bemutatása, megfejlve a megelőző négy évtized Amerika-ellenes propagandájával. Pedig az Egyesült Államok filmművészetéből meg lehet tanulni egyebek között a kooperációra való hajlamot, az együttműködési és egyéni meg kollektív konfliktuskezelési mintákat, amelyeket mai napig lehetővé teszik az amerikai társadalom kohézióját.

Baywatch (1989-1999)

Az 1990-es években Magyarországon futó Baywatch sorozatot úgy néztük, mintha magának a János vitéz Tündérországának a lakói lépnének a kaliforniai főenyre. Lehetett gyönyörködni a piros fürdőruhás, hosszú combú vízimentősökben, lehetett nevetni David Hasselhofon, aki mindig belesodródott akciójelenetekbe. De akadtak mélyebb történetalakok. Egyfelől talán nem volt még egy műsor, amely ilyen profi módon, szórakoztató keretben képes lett volna az újraélesztés népszerűsítésére. Másrészt meg lehet tanulni a csapatmunkát ebből a sorozatból, miként a legtöbb amerikai sorozatból. Harmadszor pedig, volt olyan epizód, amely Magyarországon ismerős témát érintett: hogyan álljon ki egy csoport önmagáért. Egyszer a kormányzat a vízimentősök költségvetésének megkurtítását tervezte. Amikor az egyik vízimentő azt mondja, hogy „ha meghal néhány ember, az a politikusok felelőssége lesz”, Mitch, a parti őrség parancsnoka rosszállóan kijavítja: „ha bárki meghal, az a mi felelősségünk lesz.” Nyilvánvaló, hogy a sztrájk nem megoldás az életmentők esetében. De akkor hogyan szembesítsék a döntéshozókat a szavazatuk következményével?

A parton egy fórumot hívtak össze, ahol a vízimentősök szembesítették a döntéshozókat a tényekkel. Meghívták az általuk megmentett embereket, akik elmesélték a történetüket. Mindezt higgadtan tették, nem vitatkoztak a döntéshozókkal, nem fenyegetőztek, tudva, hogy bármilyen harcos kifakadással csak ártanak a saját ügyüknek. Egyetlen vízimentős, C. J. Parker az, aki kizárólag érzelemből szól a szakértőkhöz. Mitch, a parti őrség vezetője nem torkolja le őt sem, ne fojtja bele a szót, hanem megfogja a vállát, és azt mondja a szakértőknek: „Látják, ilyen lelkesen szeretjük a munkánkat.” Magyarországon, tisztelet a kivételnek, már mindenki a plafonon lett volna, hogy mer C.J. önállósodni, hogy mer véleményt – érzelmi alapú véleményt – mondani, eltérve a forgatókönyvtől! Természetesen a happy end borítékolható egy sorozatban, és a vízimentősök megmenekülnek.

A cápa (1975)

Vannak olyan esetek, amikor különböző foglalkozási csoportokhoz tartozó embernek kell együttműködniük. Az amerikai filmek még azzal spéklik 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 természetfeletti hívó 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 Párbajnak 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 a cápa súlyát taglalja. Brody-nak szó szerint eláll a szája. Végül Quint meghal, mintegy feláldozza magát a társaiért, és a leg-kevésbé profi Brody az, aki megöli a bestiát.

A Die Hard 3 (1995), a Megbilincseltek (1958) és A remény rabjai (1994)

A Die Hard 3-ban ugyancsak a sztereotip republikánus és demokrata párti karaktert láthatjuk. Sokszor értelmezik az öntörvényű rendőrt, John McClane-t úgy, mint a tipikus amerikai „kemény fickót”, aki előbb lő, aztán kérdez, nem kedveli a bürokratikus ügyintézését, illetve azt másodlagosnak tekinti az ökoljoghoz képest. Ehhez képest együtt kell működnie Zeus Carverrel, az intellektuális karakterű harlemi afroamerikai boltossal, ráadásul úgy, hogy korábban McClane-nek egy zsaroló bűnöző manipulálása folytán rasszista szavakat tartalmazó táblával kellett kiállni Harlem közepén. Más a korszak, hiszen ez már a 90-es évek Amerikája, a szociális problémákkal, amelyek az afroamerikaiak lakta körzetekben „faji” színezetet kapnak. Immár nem a természetfeletti (alatti), nem is a cápa által jelzett természet, hanem egy nagyon kézzelfogható ellenség, a terrorizmus jelenik meg kihívásként. A film reflektál a faji zavargások témájára, amely aktuális volt az 1992-es Los Angeles-i zavargás után három évvel. Mikor McClane megkérdezi Zeust, hogy a férfi miért mentette meg, a boltos azt válaszolja, hogy „ha kinyúlik egy fehér zsaru Harlemben, több ezer fehér zsaru fog hemzsegni, akiknek mind visket majd az ujjuk a ravaszon.” Később amikor McClane elmeséli, hogy Los Angeles-ben szolgált, Zeus megkérdezi, hogy „négyert vert?” Ez természetesen ironia, de erősen reflektál az 1992-es zavargásra.

A Die Hard 3 persze nem az első olyan alkotás, amely egy afroamerikai és fehér ember egymásrautaltságát ábrázolja. E film inverze Stanley Kramer Megbilincseltek című alkotása, amelyben nem a törvény őre és egy civil, hanem két rab kénytelen – az őket ténylegesen és képletesen egymáshoz láncoló bilincs miatt – összefogni, együtt menekülni. Kramer filmjének megalkotásakor, 1958-ban ez a téma még meglehetősen friss volt, messze nem volt annyira elkoptatott a fekete és fehér főszereplő érdekalapú összefogása, mint napjainkban. Ugyancsak foglyok között játszódik a Stephen King regényéből készült A remény rabjai című film, amelyben az összetartó

rabok kijátsszák kegyetlen őrzoikat, annak köszönhetően, hogy az ártatlanul bebörtönzött bankár intézi az igazgató és a főmasszer gazdasági ügyeit, majd eléri lassú aprómunkával, hogy könyvtárat rendeznek be a börtönben. E filmben is a fekete és fehér rab barátsága látható, immár nem érdekalapon, mint Kramer filmjében, ami jól jelzi az idők változását: a fehér és fekete rab közötti szolidaritás leképezte a külvilág változó viszonyait, az afroamerikai emancipáció győzelmét.

Következtetés

Konklúzióként levonható, hogy az, amikor az individualizmust látják az amerikai társadalom fő értékének, meglehetősen pontosításra szorul. Az individualizmust gyakran azonosítják valami korlátlan egoizmussal, hedonizmussal, esetleg a pszichopata ember öntörvényű ámokfutásával. A problémát az okozza, hogy az individualizmus a 19. században megjelenő filozófiai irányzatot is jelent, amelynek résztvevői erőteljes bírálatot fogalmaztak meg a világ megismerhetőségével, és ezen alapuló közösségi, állami renddel szemben. Az amerikai környezetben azonban az individualizmus nem a meglévő közösségek megrendítését, pláne lerombolását jelenti, hanem ezek aprómunkával való működtetését. Az individualizmus itt azt jelenti, hogy az egyének mint szabad, független, autonóm polgárok lépnek kapcsolatba egymással, közösen alkotnak egy lakó- és munkahelyi közösséget, mintegy példázva a 17-19. századi puritánokat és telepeket, akik távol az anyaországtól, az államhatalom óvó és nyomasztó karjától egymásra voltak utalva.

Az amerikai filmek által sugallt együttműködés és egyénközpontúság valójában kiegészíti egymást. A régi, középkori és kora újkori angolszász jogfelfogás tükröződik ebben, hogy az egyéneknek mindent szabad, amivel nem árt másnak, ellenben az államhatalomnak mindig távol kell maradnia az egyéntől. Az egyén kunyhója lehet akár milyen szegényes, kidült-bedült falú, a szél átfúhat rajta, de Anglia királya minden katonájával sem lépheti át e hajlék küszöbét, ahogyan azt William Pitt angol miniszterelnök az alsóházban megfogalmazta egy 1763-as beszédében. A mai európai jóléti állammal szembeni amerikai elutasítottság mögött ott vannak ezen szavak tapasztalatai. Az amerikaiak, minden tiszteletük mellett, úgy gondolják, hogy ahol az állam ott van, ott már gond van, mert az állam nem csak adni képes, hanem elvenni is. Másrészt sokszor nem ismerik fel, hogy az európai jóléti rendszerek is együttműködésen alapuló közösségekben jöttek létre, ott, ahol sokféle társadalmi, földrajzi elmentét kikényszerítette. Az Egyesült Államokban a filmek és sorozatok mai napig hirdetik a független egyének és kisközösségek horizontális szerveződését.



A KAPITALIZMUS

Hipotézisünk szerint az amerikai társadalomban - és filmekben - a piacgazdaság nemcsak szűken vett közgazdasági, hanem etikai érték. A piac, mint a valós és absztrakt adásvétel terepe, elválaszthatatlanul összefonódott az amerikai demokráciával. Az amerikai...

“Hipotézisünk szerint az amerikai társadalomban - és filmekben - a piacgazdaság nemcsak szűken vett közgazdasági, hanem etikai érték.”

A KAPITALIZMUS

Hipotézisünk szerint az amerikai társadalomban - és filmekben - a piacgazdaság nemcsak szűken vett közgazdasági, hanem etikai érték. A piac, mint a valós és absztrakt adásvétel terepe, elválaszthatatlanul összefonódott az amerikai demokráciával. Az amerikai ember számára természetes a piac megléte, ahogyan a magántulajdon léte is az. De ez nem jelenti azt, hogy elfogadja a monopóliumot, a súlyosan ember- és jogellenes gazdasági tevékenységet! A monopólium sérti a szabad versenyt, amely az egyenlő esélyekkel indulók társasjátéka. Ráadásul a monopólium hasonlatos a szövetségi kormányzathoz: ugyanúgy csorbítja a szabadságjogokat, csak a gazdaság terén, min amaz a tagállami jogok területén. Az amerikai filmek e tekintetben kettős mércével mérnek: míg lent, a társadalom alján a kistulajdonosok egyenlő társadalmát hirdetik, főleg a kisvárosi filmekben, felfelé, a személytelen bankok és hitelintézetek, valamint a hatalmas mamutvállalatok világával szemben kisember-központú módon kritikusak; nem e vállalatok létét tagadják, hanem azt firtatják állandóan, megfelel-e működésük az etikai mércének, a szabadság és emberi méltóság biztosításának.

“Hipotézisünk szerint az amerikai társadalomban - és filmekben - a piacgazdaság nemcsak szűken vett közgazdasági, hanem etikai érték.”

Az amerikai kapitalizmus-kép

Általában azt szokás gondolni, hogy a liberális demokrácia, illetve ennek amerikai formája és a piacgazdaság komplementer értékek egymás számára. A kapitalizmus működhet a demokrácia nélkül, pontosabban a demokratikus intézmények nélkül, mint arra egy időben Dél-Korea, Tajvan, Chile vagy Argentína példája mutatott, de fordítva nem. A 19. század végén feltűnt sokaknak, mint Werner Sombart és Max Weber, hogy éppen abban az országban nem alakult ki erős szociáldemokrata irányzat, amely a leggyorsabban fejlődő ipari ország - az Egyesült Államokban. Pontosabban a szocializmus akkor kezdett megerősödni az Egyesült Államokban, amikor a Nyugat benépesülése, a frontier meghódítása lezárult. E két folyamat egybeesését nem tartották véletlennek! A Nyugat mítosza, miszerint a határvidéken bárki megcsinálhatja a szerencséjét, és megszabadulhat a keleti parti társadalom kötöttségeitől, afféle utópia-pótlékként szolgált. Frederick Jackson Turner amerikai történész felismerte, hogy a nyugatra vándorlás lecsapolta a népességfőlétséget a keleti parti városokban, ezzel a társadalmi és osztálykonfliktusok robbanásának veszélye elhárult, egészen az 1890-es évekig. Nem véletlen, hogy a társadalmi lázadás az 1890-es években lobbant be!

A határvidékre, a prérire és a hegyekbe költöző telepek nélkülöztek az európai gyökerű civilizáció műveltségének áldásait, ám gazdaságilag egy egalitárius közegbe kerültek, és hosszú ideig egy kapitalizmus nélküli világban, a társadalmon kívül élhettek. Ha a kapitalizmus egyik alapjának a piacon történő cserét tekintjük, akkor a nyugatra költöző telepes visszaesett a piacra termelés magas szintű tevékenységi formájáról egy autark, vagyis önálló állapotba, ugyanakkor ez jelentette függetlenségét a gazdasági és politikai központoktól. Ennek az autarkias fejlődésnek filmes leképeződése a kisváros témájú filmek ábrázolása, ahol gyakran látjuk a helyi lakosság ellenszenvét a nagyvállalat iránt. A nagyvállalat kicsiben modellezi az ugyancsak nagy hatáskörű, más módon, de szintén beavatkozó szövetségi kormányzatot.

A westernfilmek és a kisváros-filmek úgy mutatják be a kisközösséget, mint ahol egy kistulajdonosi egyenlőség érvényesül. Az önszerveződő polgárok közössége ez, és annyiban az anarchisták meg a narodnyikok álma, hogy a polgárok maguk intézik az ügyeiket, nincs sem bíró, sem rendőr, legfeljebb egy seriff vagy marsall, akit a lakosság saját köréből választ, ezért a legitimitását alulról, a várostól nyeri. Ugyanakkor a kapitalizmus létezik, hiszen jelen van a pénz, a magántulajdon, de mindez kicsiben, az egymást ismerő emberek közötti kapcsolati szinten jelentkezik. A fő összekötő kapocs az emberek között a bizalom, ami személyes jellegű, és hiányzik a kívülről, felülről érkező nagy cégek - vasúttársaság, bank, olajki-termelő vállalat - iránt. Ezek olyan profitra irányuló vállalkozások, amelyek pusztán alulról szerveződve nem tudnak működni, több államra terjed ki a hatáskörük, és ennél fogva rá vannak utalva a szövetségi kormányzat támogatására, akár össze is vannak fonódva velük személyileg és politikailag. A szövetségi kormányzat és a monopóliumok közötti egybefonódás már önmagában botránykó a kisvárosi amerikai számára! Főleg, ha ehhez etikátlan üzleti szellem, azaz a szabad kistulajdonosok félresöpörése társul.

A déli kapitalizmustól a kaszinó-kapitalizmusig

Gyakran szembeállították a déli patriarchális, agrárius-falusias életmódot az északi kapitalizmussal. Az *Elfújta a szél* című regényben, és az ebből forgatott 1939-es filmben Scarlett O'Hara, az elkényeztetett, akaratos úrilány feltalálja magát a Dél összeomlását követően. Míg birtokosai átadják magukat a Lost Cause (vesztett ügy, a Konföderáció ügye) miatti búsongásnak, mint Ashley Wilkes, addig a dacos Scarlett igazodik a jenki megszállók gazdasági erkölcséhez, és alkalmazkodik a polgárháború utáni világhoz, az „aranyozott kor” gazdasági erkölcséhez, illetve erkölcstelenségéhez.

Az új világban a jelszó: életben maradni, bármi áron! Scarlett, hogy megóvja a birtokot, bátran beruház egy fűrészüzembe. A kíméletlen vadkapitalizmus viszonyait mutatja, hogy rabokkal dolgoztat, vagyis az elvileg szabad emberek társadalmában kényszermunkára alapoz. A déli társaság megveti anyagi viselkedéséért, és még inkább azért, mert ezt „jenki” (azaz északi) mentalitásnak tartják. Másik oldalról nézve viszont Scarlett a „keményen dolgozó kisember” amerikai prototípusának egy másfajta értelmezése: a „keményen dolgoztató nagyszony”, aki embertelenül dolgoztatja a munkásait, ám jó cél vezérli, a családi föld megtartása. A regény és a film nem idealizálja Scarlett viselkedését, de nem tartja értéknél a merő passzivitást sem, amely a déli elit többségét jellemzi.

Az üzletemberek, bankárok ábrázolása hűen követte az amerikai gazdaságban és társadalomban bekövetkezett változásokat. A New Deal idejében a negatív ábrázolás dominált az amerikai filmekben. Az 1980-as években, amikor a kapitalizmusnak egy neoliberalis, a korábbi jóléti politikát felülíró változata alakult ki az Egyesült Államokban, ugyancsak elkezdtek negatívan megjeleníteni az olyan foglalkozásokat, mint a bankár vagy a bróker. A Ronald Reagan nevével fémjelzett, a klasszikus közgazdászok által csak vudu-közgazdaságtannak gúnyolt irányzat azon a feltevésen alapult, hogy szabadon kell engedni a piac teremtő erejét, lebontva az addigi fékeket. Ennek érdekében megszüntették a szövetségi közmunkaprogramot, és megkezdődött a folyamat, hogy kiszervezték az amerikai termelő egységeket a harmadik világbeli országokba, ahol a munkaerő értéke kisebb volt, mint az Egyesült Államokban. Ez a folyamat kiszélesítette a szakadékot a szegények és gazdagok között.

Oliver Stone *Tőzsecápák* (1987) című filmje megmutat egy olyan szakmát, amely az Egyesült Államokban a maga korában majdnem misztikus volt, de Közép- és Kelet-Európában még mindig az: a brókereké. Az amerikai társadalommal és politikával kritikus rendező úgy ábrázolja ezt a réteget, mint amelyik a nagyvárosi, yuppie életmódja mögött rengeteg frusztrációval küszködik, hogy fenntartsa életnívóját. A jó öltönyök, drága nyak-

kendők, a számítógépes munka eltakarják a hétköznapi kiszolgáltatottságot. A fiatal bróker, Bud Fox azt panasolja apjának a kocsmában, hogy átvették. Az apa nem érti a részvények világát, ő még a régi értékrendben nevelkedett, amely szerint az embernek addig kell nyújtózkodnia, ameddig a takarója ér. Számára nem értékes munka a brókerség, és azt mondja a fiának, hogy inkább lett volna orvos. Nem érti, hogy ha a fia nem keres jól, akkor miért veszi a legjobb ruhákat, és miért lakik Manhattanben. Fox azt mondja „muszáj Manhattanban laknom, manapság nem sikk csórónak lenni.” A siker, a valami csillogás világa majdnem magához húzza, Gordon Gekko, a tőzseguru, aki Fox életében az ördög, megkísérti, de végül Fox a jó utat választja, és szembefordul főnökével.

Fontos megjegyezni, hogy a film nem a kapitalizmust ítéli el, hanem annak egy válfaját: azt, amelyet gúnyosan „kaszínókapitalizmusnak” neveznek. A szónak van egy szűkebb értelme, amely a nagy pénzügyi intézetekre utal, amelyek nyakló nélkül hiteleztek az ügyfeleknek. De lehet a fogalmat kiterjesztetten értelmezni: dollármilliárdok keringenek a világban, amelyeket nem fordítanak értéktelentésre, kizárólag spekulatív célokat szolgálnak. A Tőzsecápák bemutatta azt a réteget, amely törekény életvitelét annak köszönheti, hogy állandóan a még több pénzszerezésen töri a fejét. Gekko többre értékeli a gatlástalanságot a műveltségénél: „A sok harvardi hülye már a fenekemet is kinyalja (...) A legtöbb harvardi diplomás szart sem ér itt. Az boldogul, aki szegény, ravasz, és becsvágyó, és nem érzélgős. (...) Akinek barát kell, az tartson kutyát.” A Tőzsecápák szinte párja, egyúttal a téma modernebb feldolgozása Martin Scorsese *A Wall Street farkasa* című 2013-as alkotása. A 2008-as válság után aktuális téma lett a tőzsepiac bírálata. Jordan Belfort, a Wall Street farkasának nevezett bróker életrajza ihlette a film történetét. A filmbeli Jordan végül börtönbe kerül szélhámoságért, jelezve azt, hogy a könnyen jött siker átfordul önmaga ellentétébe.

Gekkor és Belfort mentalitása távol áll az amerikai kisvárosok világától, ahol a bizalom alapvető érték, és mindenki ismer mindenkit. A kemény munka az, amelyet a vidéki, falusi Amerika és az amerikai munkásosztály megbecsül. Mondhatni, a reálgazdaság világa, ahol látható a másik ember arca, tekintete. A részvények, brókerek és hitelintézetek világa távoli ettől.

A vállalkozó vs. etika / közösség

Az amerikai filmek persze nemcsak bohémekként, gengszterekként vagy szélhámosokként ábrázolják a pénzvilág embereit. Akadnak olyan vállalkozók az amerikai filmvászonon, akiket etikus vállalkozóknak tekinthetünk. Ám sokkal több az olyan alkotás, amely nem a kiszámítható üzletmenetre, hanem a konfliktusokra helyezi a hangsúlyt, hiszen a filmen az izgalmas, ha van katarzisz, és ha a főszereplőt valami kizökkenti a világából. Se szeri, se száma azoknak a filmeknek, amelyben ellentétbe kerül a vállalkozó az etikával (pl. Aranyipolgar, Aviator, Az alapító).

Számos film témája, hogy az amerikai közösség, a kisváros és a nagy cég konfliktusba kerül egymással, mert utóbbi szennyező tevékenységével veszélyezteti a természeti erőforrásokat, a lakosok egészségét, vagy etikátlan üzleti magatartást tanúsít a kisebb vállalkozók, illetve saját munkavállalói felé. Különböző műfajú és hangulatú

alkotások dolgozták fel a témát (pl. A gentlemanus, Sötét vizeken, a Baywatch sorozat egyes epizódjai, szinte minden rajzfilmsorozat). A 19. században kialakult egyfajta „zöld patriotizmus” az Egyesült Államokban, miszerint a természet – a víz, az erdők, a hegyek – közjóságok, melyek védelme minden állampolgár feladata.

A természet ugyanolyan szent, mint a magántulajdon, akár a cég tulajdona, és ha e kettő konfliktusba kerül, akkor a közjóság védelme felülírja a vállalkozás érdekét. Ugyanilyen védelem illeti meg az emberek egészségét és a boldogság kereséséhez való jogát: ha valaki természetes közegben kíván élni, a nagyvállalat nem korlátozhatja ezt a jogát! Hozzá kell tenni, hogy a létező – és nem filmbéli – amerikai gazdaság sokszor nem emberséges arcát mutatta a harmadik világban (miként persze a kínai, orosz, nyugat-európai cégek sem voltak finnyások olykor, ha érdekeikről volt szó).

Ám, talán egyebek mellett éppen a mozgóképes alkotások edukációjának hatására, amit az amerikai közvélemény jobban tűrt ezelőtt pár évtizede, azt kevésbé tűri manapság. Számos színész nemcsak a vásznon, hanem az életben szintén aktív a társadalmi felelősségvállalás, a környezetvédelem és a gyermekmunka elleni küzdelem terén, és ezzel példát mutat a nézők millióinak. Ma nem kifizetődő etikátlannak lenni külföldön sem, mert a hírek sokkal gyorsabban érnek vissza a közönséghez.

Vadkelet, avagy miért nem szeretjük az amerikai kapitalizmust!

Az amerikai társadalmat már a Horthy-korban vetített filmek úgy mutatták be, mint egy anyagias, individualista társadalmat, amelyben minden cseppfolyós, minden érték megkérdőjeleződik, és tele van nihilista elemekkel. Ez a felfogás az Egyesült Államokról megmaradt, sőt felerősödött a kommunista rendszerben. Mindkét rendszer azonosította Amerikát egy hideg-rideg, lélektelen kapitalizmussal. Erre jött az 1990-es években a Dallas, a Gazdagok és szépek, a Savannah és a többi sorozat bugyután macsó, szexista Amerika-képe, amely elhitette sokakkal, hogy Amerikában minden második ember milliomos, és a házasságtörés bocsánatos bűn. Valójában bárki, aki csak felszínesen ismerte az amerikai kultúrát, vagy járt az Egyesült Államokban, tudta, hogy az Egyesült Államok minden, csak nem az erkölcsi nihilizmus és talmi fényűzés földje, hanem a puritán erkölcsi etikáé és a kemény munkáé.

A magyar emberek inkább a régi hivatalos Amerika-kép és saját anyagi vágyaik furcsa párosát projektálták bele a távoli Egyesült Államokba, amelyhez a sorozatok alapot adtak. Mivel volt egy olyan, főleg a közgazdász szakmában elterjedt felfogás, hogy az 1990-es évek gazdasági programja az észak-amerikai kapitalizmus sikerreceptjének másolásán alapul, és valójában az MDF-en kí-

vül minden mérvadó politikai erő temette a szelídebbnek tartott német mintájú „szociális piacgazdaságot”, nem szólva a skandináv jóléti államról, a rendszerváltás után kialakult vadkapitalista erkölcsöket visszavezették az Egyesült Államokba. Holott, az Egyesült Államok kapitalizmusa összességében szelídebb volt, mint az, ami a posztkommunista időszakban lehetett Közép- és Kelet-Európában, Magyarországon vagy Romániában, nem beszélve Oroszországról.

Egyetlen észak-amerikai kisközösség sem tűrte volna el egész ágazatok összeomlását, és valójában a két nagy párt populistának nevezett politikusi kiálltak a szakszervezetek, a nagyüzemi munkások és a részfoglalkoztatású dolgozók mellett, a nagytőkével szemben (a 90-es években, amikor még nem éleződött ki a kultúrharca, ezt nevezték populistáknak az Egyesült Államokban, ilyen értelemben volt populista Jimmy Carter, Al Gore és egy ideig George W. Bush). Napjainkban látjuk, hogy a munkahelyek elvesztése hová vezet Amerikában: egyfelől Trump ígéri a munkahelyek visszahozatalát, és ez a jelszó még mindig népszerű, másrészt a „szocializmus” szó egyre divatosabb az amerikai egyetemi világban. Végső soron tehát igazolva látjuk, hogy az amerikai társadalom kevésbé nyeli le az igazságtalanságot, még ha a módszert és eszközt illetően jogosak is a kifogások az elnökkel vagy az amerikai fiatal baloldaliakkal szemben.

Emellett nem mehetünk el amellett, hogy a magyar társadalomban azok a filmek és alkotók hatottak, amelyek saját koruk Amerikájának hivatalos intézményei és gazdasági rendje ellen lázadtak. Az 1960-80-as években, a Kádár-rendszer levegőjében a nyugati világtól elvágtott átlagos magyar polgár az amerikai lázadók iránti szimpátián élhette ki legális formában a rendszer elleni lázadást és az Amerika-élményt. Mert ki ne szeretett volna robogni a legendás 66-os országúton, keresztül a sivatagon, függetlenül mindentől, munkahelytől, főnöktől, egy olyan országban, ahonnan kijutni nyugatra meglehetősen bürokratikus és körülményes volt!

Értelemszerűen azok lettek az amerikai hősök a filmen, akik maguk módján lázadtak a kapitalista rendszer ellen: a szegénylegények, a cowboyok, a beatnikék, a hippik, a 68-asok, a „szelíd motorosok”, a vietnami katonai szolgálatot megtagadók. Egytől egyig önfenntartók, akik nem szorultak rá a pénzkeresésre, legalábbis a filmek által sugallt – szintén hamis – értékrend szerint, hanem szabadságukban állt fittyet hányni a pénzért tülekedő, konformista társadalomra (mint a Hair-ben vagy a Szelíd motorosok-ban). Ugyanakkor egyikük sem tudta, némi-lyik nem is akarta megváltoztatni a rendszert, inkább kivonultak belőle, és áttértek az önfenntartásra.

E karakterek és filmek hatására mindenki a függetlenséggel, a szabadsággal, a végtelenséggel azonosította az igazi Amerikát a magyar mozikban, senki sem a kapitalizmussal. A kapitalista Amerika a hivatalos volt, amelyet utálni illet, szeretet csak a lázadóknak járt ki! A magyar nézőre az (amerikai kispolgár nézőpontjából) rosszfiúk hatottak. Amerikában is létezett és máig létezik a szerethető rosszfiúk kultusza, amely azon a puritán vallási felfogáson alapul, hogy az emberi jellem kettős: egyszerre anyagi és ördögi, és az egyéneken múlik, melyik kerül felülre.

SZERETHETŐ ROSSZFIÚK

Az amerikai filmek visszatérő jelensége különböző műfajokban, hogy a jófiúk és a rosszfiúk tábora nem is olyan átjárhatatlan: vannak olykor igazságai a rosszfiúknak, miközben a jófiúk is lehetnek bizonyos nézőpontból szemetek, etikátlanok, gátlástalanok.

“Ez furcsának tűnik Magyarországról nézve, mert a magyar filmekben is szerepelnek ugyan szerethető rosszfiúk, de a fogalmat némileg másként

SZERETHETŐ ROSSZFIÚK

Az amerikai filmek visszatérő jelensége különböző műfajokban, hogy a jófiúk és a rosszfiúk tábora nem is olyan átjárhatatlan: vannak olykor igazságai a rosszfiúknak, miközben a jófiúk is lehetnek bizonyos nézőpontból szemetek, etikátlanok, gátlástalanok. Ez furcsának tűnik Magyarországról nézve, mert a magyar filmekben is szerepelnek ugyan szerethető rosszfiúk, de a fogalmat némileg másként értelmezhetjük Magyarországot. A magyar filmekben, főleg a kosztümös filmekben olyan rosszfiúk szerepeltek, akik örök antagonistaként igyekeztek akadályozni a főszereplőt, rendszeresen annak életére törtek, de közben a néző nekik is szurkolt, mert elpusztíthatatlanok voltak, másrészt bizonyos szempontból volt logika a tetteikben: ilyen az Egri csillagok (1968) Jumurdzsákja, A Tenkes kapitánya (1964) Eberstein Eckbert bárója, de ezek a figurák a Bors sorozat (1969-1972) két Horthy-hadseregbeli, majd rendőr- és csendőrtiszt Oszi és Dezső párosában csúcsozott ki. De bizonyos értelemben szerethető rosszfiúk Berényi Miklós és Bartha Zsolt a Barátok közt sorozatból (1998-2022): az ő szerepükről írtam a magyar kapitalizmus jellegét bemutató tanulmányomban. Az amerikai szerethető rosszfiú karakteréhez ők ketten állnak közel annyiban, hogy ugyanúgy olykor a jó célok mellé állnak, még ha önös érdekekből is. Mivel a Barátok közt elkészítésére a rendszerváltás utáni időszakban került sor, amikor amerikai hatások

érvényesülnek a film- és sorozatkészítésben, már ennek a hatása érzékelhető a Barátok közt-ben.

“Ez furcsának tűnik Magyarországról nézve, mert a magyar filmekben is szerepelnek ugyan szerethető rosszfiúk, de a fogalmat némileg másként értelmezhet.”

Megítélésem szerint azonban az amerikai filmekben a szerethető rosszfiú színre vitele mélyebb jelentéssel rendelkezik. Míg a magyar sorozatokban a pozitív hősök esetében ritka a jellemfejlődés (habár a kommunista korszak termelési filmjeiben akad ilyen), addig az amerikai politikai rendszerben és filmes hagyományban sok példát látunk arra, hogy valaki a film elején gonosz, a végén jó, és fordítva, sőt akadnak olyan rosszfiúk, akik az elején és végén is rosszfiúk, mégis, a néző szurkol nekik. A magyar filmek a Horthy-korban és az 1989 utáni időszakban egyaránt szerették, ha a hős mindvégig makulátlan. A termelési filmek jelentettek kivételt a szabály alól, de például a történelmi témájú alkotások nem. Az amerikai történelmi filmekben gyakori, hogy olyanoknak kell szurkolni, akik nem pozitívak a szó törvényes értelmében, olykor morálisan sem: a banditáknak, a bankrablóknak, olykor a dezertőröknek és csirkefogóknak.

A rosszfiúság morális alapjai az amerikai filmen

Az amerikai szerethető rosszfiú karaktere rendelkezik morális-teológiai alappal. Az amerikai film a puritán etikán alapul, miszerint mindenkiben van angyali és ördögi vonás, és az egyéneken múlik, személyiségfejlődésén, hogy melyiket választja. Az ilyen jellegű moralizálás az amerikai kultúrában kezdettől jelen van: gondoljunk olyan figurákra, mint a Skarlát betű házasságtörő párja, Hester Prynne és a puritán lelkipásztor, Arthur Dimmesdale, és a Moby Dick Ahab kapitánya, akiért egyszerre lehet izgulni, és lehet gyűlölni. A mozgókép csak követte ezt az irányultságot. Nem véletlenül, mindkét fenti regényt többször megfilmesítették.

Természetesen a morális-teológiai szempont idővel veszített jelentőségéből, de szekularizált formában mai napig jelen van az amerikai közgondolkodásban, a kálvini predestinációból kiindulva, miszerint az egyénnek úgy kell élnie, hogy méltó legyen arra, hogy környezet kiválasztottan tartsa az üdvözlésre. Ennél fogva az egyénnek erőfeszítést kell tennie, hogy méltó legyen arra, hogy üdvözültséget tekintsek. Ebből viszont logikusan fakadt, hogy az egyénnek mérlegre kellett tennie a cselekedeteit, és folyamatosan rettegést érzett amiatt, hogy azok megfelelnek-e egy földöntúli mércének. Ez érthetően kialakít egyfajta állandó lelkiismeret-méricskélést. S

ha megnézzük az amerikai filmeket, mindig látjuk, hogy a hős mellett ott vannak társai, akik afféle lelkiismeretként elmondják neki: mit tett jól, mit rosszul, és olykor utalnak, mit kellene tennie (dramaturgiailag előkészítve a hős későbbi fordulatát).

A másik ok a rosszfiúk gyakori szerepeltetésének – főszereplőként – az amerikai filmben jóval földhözragadtabb: az amerikai társadalomtörténet, pontosabban a társadalom hihetetlen átalakulása az 1860-as évektől az 1970-es évekig. Nem egészen száz év alatt az Egyesült Államok egy falusias, kisvárosi, agrárjellegű országból ipari, majd posztindusztriális ország lett, fogyasztói társadalommal. Az amerikai nagyvárosi tér az 1920-30-as években szinte magával hozta a bűnözés ábrázolását, a két világháborús és különösen a vietnami háborús amerikai részvétel az ölés morális megítélését, a hidegháború a kémfilmek divatját. Vagyis, az amerikai társadalom és történelem életre hívott olyan műfajokat, amelyekben az egyéni és kollektív erőszak könnyen megjeleníthető volt. S mivel a dráma akkor jó, ha van jellemfejlődés és katarzisz, adta magát, hogy a főhős, aki az elején rossz, végül megdicsőülve elnyerje a néző szimpátiáját. Továbbá fontos szempont az amerikai polgár ellenszenve a szövetségi kormányzat hatáskör-kiterjesztésével szemben: az FBI megalapítása, a szövetségi törvények kiterjesztése óhatatlanul magával hozta a szövetségi kormány iránti ellenszenvet, ami a bűnöző karakterét más megvilágításba helyezte (az FBI részben a Bonnie és Clyde bankrabló-páros elleni akcióba debütált, és sok amerikai film feldolgozta ezt a történetet).

Tipikus példa az *Elfújta a szél* (1939) férfi főszereplője, Rhett Butler, aki az egyik alaptípusa az amerikai sármos „szerethető rosszfiúnak”: Rhett deviáns figura a déli környezet és saját társadalmi osztálya, a nagybirtokos réteg számára (nem hisz a Dél győzelmében, és ennek hangot is ad), ráadásul csempésztevékenységből kisebb vagyont szerez a háborúban. Ahogyan elmondja Scarlett-nek (aki afféle szoknyás Rhett Butler): „egyetlen ember iránt vagyok lojális, és az Rhett Butler”. Ugyanakkor ő is képes változni, felismerve a magasabb célt: végül csatlakozik a konföderációs sereghez. A csempész-szépfiú karaktere feltűnik a *Csillagok háborúja Han Solo-jában*. A különböző műfajok bátran merítenek egymásból, ami szintén hagyomány az amerikai filmben.

Háborús rosszfiúk

Gyakran megtörténik, hogy a néző kénytelen drukkolni egy olyan katonának, akit ölésre képeztek ki. Ilyen Rambo, aki a széria első részében egyáltalán nem pozitív szereplő, bár nem is kifejezetten negatív: áldozata pszichésen a háborúnak, és bár ámokfutó, aki magánháborút vív a kisvárosi seriffel, de cselekedeteit érthetővé teszi a poszttraumás stressz szindróma, amelyet megfigyeltek tömegesen a vietnami háború amerikai veteránjainál. A második részben pedig kifejezetten jó ügy érdekében

küldik vissza Vietnamba: hogy keresse meg az amerikai hadifoglyokat. Rambo kíméletlenül gyilkolja az ellent, ám a néző mégis drukkol neki, mert átérezheti helyzetét: milyen szörnyű lehet szembesülni a civil hátország és a bürokrácia közömbösségével!

A Rambo második részében azzal enyhítik a történetet, hogy Rambo alkalmi fegyvertársat kap egy vietnami antikommunista partizánlány személyében. Tehát ügyeltek arra, hogy ne arról szóljon, hogy Rambo csak a vietnamiak ellen harcoljon: társa vietnami, míg a főellenség nem is a vietnami haderő, hanem egy szovjet (tehát más módon, de ugyancsak imperialista érdekű) tiszt, akinek éppoly kevés keresnivalója van Délkelet-Ázsiában, mint az amerikai kommandósnak (sőt, mivel ő csak amerikai foglyok kiszabadításáért jön, neki egy fokkal még több oka van). Másfelől nem csak a dzsungelben kell harcolnia, hanem otthon, ahol egy, az ellenségnél is félelmetesebb erő szorongatja: a bürokrácia.

Már kevésbé sikerült a *Rambo 3* (1988), amelyből hiányzik az első rész osztott igazsága (a seriff és a törvények kívüli Rambo között), és a második bürokrácia-, hadsereg- és imperializmus-kritikája. Bár akad itt civilizációkritika, amely még a régi vágású indiánfilmekkel is rokonítja az alkotást: ahogyan az indiánfilmekben a kék ruhás lovasság gyilkolja az őslakosokat, itt a szovjet haderő teszi ugyanezt. Az internacionalista és elvben humanista jelszavakra hivatkozó marxista-leninista nevelésen átesett szovjet katonák rafinált és a semmilyen nevelésen át nem esett afgán mudzsahedinek nyíltabb, őszintébb brutalitásával szemben Rambo képviseli a civilizáció által fékezett katonai nyers erőt, amely csak szükség-helyzetben talál levezetést.

Az amerikai filmben egyébként hagyomány, hogy szembeállítják az egyszerű, keresetlen közkatonát, akit gyakran távoli érdekekért vetnek be, és a hátországban lebzselő katonai bürokráciát. A *Kelly hősei* (1970) volt az egyik első amerikai háborús alkotás, amely humoros formában mutatta be a háborút, egy csapat csirkefogó katonák karakterén keresztül, akik kevésbé hősiessé és nemes vállalkozásban – egy, a német vonalak mögött található bank kirablásának tervében – egyesülnek. A film nem éppen hősköltevény az amerikai katonáról: a filmben szereplő amerikai katonák fegyvelemsértők, anyagiasak, olykor fosztogatók, állandóan a pénz és nő körül forog az eszük, sőt a végén elkövetik a hazafias propaganda szerinti legnagyobb bűnt, azaz lepaktálnak az ellenséggel, igaz, erre megvan a maguk jól felfogott oka, amely távol van a politikától.

Mégis, a film annyiban magasztalja hőseit, amennyiben szembeállítja a kis csapat tagjait nemcsak saját felette-seikkel, hanem az ellenoldallal: inverz módon mutatja, hogy a lóköttő amerikai katonák sokkal emberségesebbek, sőt emberibbek, mint a tekintélyelvű, militarista, fegyelemmániás német katonák. Bár nyíltan nem utalnak a holokausztra, és a franciaországi megszállásra is csak röviden, de érzékeltetik, hogy az amerikai katonák, ha önző módon is, de a maguk emberi érdekét nézik, céljuk a túlélés, míg az SS- és Wehrmacht-katonák (akik között persze azért szintén tesznek árnyalatnyi különbséget) a Harmadik Birodalom céljaiért küzdenek: amorális, embertelen célért, amelynek alárendelnek mindent és mindenkit, még magukat is. Ráadásul szembeállítják a német és amerikai katonák mentalitását más tekintetben is: Kelly és társai hagyják futni a Wehrmacht-katonákat, akik átadták a bankot az amerikai csapatnak. Fordítva

egészen más lett volna a végkifejlet! Vagyis a film kiemeli az amerikai emberiséget, megerősíti a „mi-csoport”, az amerikai néző erkölcsi fölénybe vetett hitét, ezzel a demokrácia értékét.

Némileg más hangszerelésűek a vietnami háborút bemutató filmek (mármint amelyek valóban a háború idején játszódnak, nem pedig utána vezetnek vissza az amerikai hőst, mint a Rambo 2). Ellentétben a II. világháborúval, ahol a jó ügyért vívott harcot soha nem kérdőjelezték meg, a vietnami háború kezdettől éles megosztottságot keltett. A Vietnam-szindróma eredményezett néhány markánsan gonosz amerikai katona-ábrázolást: ilyen Barnes őrmester A szakaszban (1986), Kurtz ezredes és Kilgore alezredes az Apokalipszis most-ban (1979). Feljebbvalói elküldik Willard századost az indokínai dzsungel mélyére, hogy végezzen az önjáróvá vált, kiszámíthatatlan Kurtz ezredessel, aki törzsi harcosokat toborzott a Viet Minh (a kommunista észak-vietnami hadsereg) elleni harcra, és önállósította magát. Willard eleinte jófiúként rácsodálkozik a vietnami háború borzalmaira és értelmetlenségére, ám hogy kiszabaduljon Kurtz fogságából, egyúttal, hogy megszabaduljon a Vietnam-élménytől, kénytelen idomulni a gonoszhoz: hogy megölhesse Kurtzot, félre kell tennie a sajnálatot.

Bármennyire furcsa, a Cápá (1975) egyik hőse, Quint kapitány is háborús előélettel rendelkezik: ott volt a japánok által elsüllyesztett Indianapolis hajón, amelynek legénysége napokon át sodródott a tengeren, kitevé az éhségnek, a szomszúságnak és a cápáknak. Quint a maga módján áll bosszút: ahol tudja, vadássza a cápákat. Quint emellett gyakran pökhendi, különösen az entellektüel tengerbiológussal szemben, aki a rációt, a tudományt, a technikai fejlődést és a középosztályt képviseli az érzelmet, nyers erőt, ősi vadászszenvedélyt képviselő, munkásosztálybeli Quint-tel szemben. Quint meghal a film végén, de Brody rendőrfőnök, a jófiú teljesíti küldetésüket, és megöli a bestiát.

Bűnözők, szélhámosok

A magyar kultúrában előfordul a bűnöző romantizálása, gondoljunk Sobri Jóskára és Rózsa Sándorra. Még az is megtörténik, hogy egy, a jelenkorhoz közeli egykori bankrablás-sorozat válik életrajzi film témájává, mint a Viszkis című film (2017). De azért alapvetően a magyar kultúra nem szereti a rosszfiúk középpontba helyezését. Az amerikai kultúrában többször előfordul ez, sőt, megesisik, hogy a bűnöző sodródik a jó oldalra. Olykor nem is változik a jelleme, marad, aki volt, de vagy nála nagyobb szörnyeteget kell levadászni, vagy pedig a törvény emberei szegik meg a jogrendszert. A western kifejezetten kedvezett a Jesse James-, Butch Cassidy- és Sundance Kölyök-történeteknek. Az 1969-es Butch Cassidy és a Sundance Kölyök című film (amelyben a nemrég elhunyt Robert Redford játszotta a Sundance Kölyököt) kifejezetten lelkes hippiként ábrázolták a két vadnyugati rosszfiút, akik oly jószívűek, hogy inkább elmennek, pénz nélkül, mintsem hogy egy pénztáros halálát okoznák.

A magyar filmben is feltűnnek olykor a kedves, szerethető bűnözők: ilyen maga a Viszkis, és a Konyec- Az utolsó csekk a pohárban (2007) nyugdíjas bankrabló-párosa. Ám még nem általános, hogy a jelenkori történetben mernének megidézni rokonszenves, vagy legalábbis érthető motivációjú bűnözőket. Ehhez hiányzik az amerikai tömegkultúra háttere (az, hogy az ember egyszerre jó és rossz, pontosabban, hogy képes mindkettőre). A magyar film legtöbb hőse sematikus figura, aki, ha pozitív, mindig, kezdettől pozitív, a rosszak pedig szintén rosszak maradnak a film végére. Az amerikai szekularizált morális felfogás nélkül nehéz megérteni az amerikai film ama jellegzetességét, hogy a bűnöző is lehet jó, a rendőr is lehet rossz, sőt ők ketten egyszerre lehetnek mindkettő. Persze, a jóra törekvés a nemes érzés, de előfordul, hogy a hős gyenge, ezért elbukik, és a rossz is jóvá válhat menet közben. A magyar film az „egy igazság, egy hamiság” elvből indul ki, és így gyakran kiszámítható a filmbeli karakterek cselekedete. Sokszor ez áll a forgatókönyvek kiszámíthatósága mögött. Pedig a drámai 20. század megalapozhatna olyan filmeknek, amelyek összetettségekben mutatják be az emberi sorsokat.

A TERMÉSZET ÉS AZ EMBER

Ebben a fejezetben egy különleges témát boncolgatok, amely látszólag kevésbé tartozik az amerikai demokrácia működéséhez, ám nézetünk szerint eme szempont nélkül nem érthetjük meg a hatalmas, kontinensnyi ország működését. A természet és ember viszonya áll a...

“A természet és ember viszonya áll a mostani elemzésünk középpontjában, elsősorban régi filmek kapcsán, de kitekintve a 21.”

A TERMÉSZET ÉS AZ EMBER

Ebben a fejezetben egy különleges témát boncolgatok, amely látszólag kevésbé tartozik az amerikai demokrácia működéséhez, ám nézetünk szerint eme szempont nélkül nem érthetjük meg a hatalmas, kontinensnyi ország működését. A természet és ember viszonya áll a mostani elemzésünk középpontjában, elsősorban régi filmek kapcsán, de kitekintve a 21. század első évtizedeinek katasztrófa- és szörnyfilmjeire is.

“A természet és ember viszonya áll a mostani elemzésünk középpontjában, elsősorban régi filmek kapcsán, de kitekintve a 21.”

Bemutatjuk azt, hogy miért kapott a természet kiemelt szerepet az amerikai filmekben, és ez hogyan kapcsolódik az amerikai demokrácia agrárius, rurális, kisvárosias hagyományaihoz. Fontosnak tartjuk, hogy utaljunk arra is, hogy Magyarországon a természethez való viszony radikálisan másként alakult, mint az Egyesült Államokban: az államszocialista múlt miatt az ország sokkal iparosabb, városiasabb irányba fejlődött, egy rövid időszakban (az 1950-70-es években), mint az Egyesült Államok, amelynek lényegesen nagyobb területen, nagyobb időintervallum alatt kellett iparosodnia, és mai napig az ország belső területe kevésbé iparosodott, mint a két partvidék. Paradox módon, Magyarországon, ahogy Közép- és Kelet-Európa egészében, az államszocializmus nem az eredeti szocialista víziót valósította meg, hanem az indusztrializmus meggyorsítójának, az agrártársadalomból az ipari társadalomba való átmenet előmozdítójának funkcióját játszotta. S ennek kapcsán elgondolkodhatunk azon, hogy a természethez való alázatos viszony, a lokális értékek tisztelete, beleértve a természeti környezet tiszteletét, nem éppen egyik összetevője a demokráciának: hiszen aki kötődik érzelmileg a természeti és épített örökséghez, a helyi kultúrához, az jobban vigyáz rá, és hajlandó részt venni a helyi érdekű közügyek gyakorlásában.

Amerika természetvédő hagyománya

A politikai folyamatok vizsgálatakor nem szűkíthetjük le a figyelmet az emberre és annak közösségeire. Nem egy új gondolat, hogy a természetföldrajz meghatározza a politikai rendszereket, lényegében a görög filozófusok óta sokan vélik úgy, hogy a földrajz, az éghajlat meghatározza egy nép vérmérsékletét, és azon keresztül az államformáját és a kormányzati rendszerét. Utalhatunk Montesquieu földrajzi determinizmusára, amely szerint Ázsia füves pusztaságai a nagy birodalmak létrejöttének kedvez, Európa sokrétű tagoltsága a monarchiának, a kis területű, kis népességű államok pedig a köztársaság kialakulásának. Nyilvánvaló, hogy a politikatudomány rácáfolt azóta erre a merőben deduktív modellre.

Hiszen elég sok nagy területű köztársaság felemelkedését láthattuk, és akadt olyan, amely mindmáig stabilnak és tartósnak tűnik a nagy terület és nagy népesség, sőt a rendkívüli etnikai és kulturális változatosság ellenére: az Egyesült Államok cáfolata a montesquieu-i tézisnek. Igaz, erre pedig azt lehet mondani, hogy az Egyesült Államok a föderalizmus elvével, azaz a tagállamok és a szövetségi kormányzat hatáskörének szigorú megosztásával igyekezett elejét venni az államhatalom zsarnoksággá fajulásának. Másrészt az Egyesült Államok rendszere mindinkább elmozdul egy vegyes rendszer irányába, ahol az elnök hatalma - Lincoln óta - mindinkább olyan, mint egy monarcháé, a Szenátus reprezentálja az arisztokráciát, a Képviselőház a demokrácia elvét, és mindehhez jönnek még a közvetlen demokrácia mechanizmusai (községi hivatalok közvetlen megválasztása, népszavazás).

Ugyanakkor a természet nagy hatást gyakorolt az amerikai kultúrára, hiszen, nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy a telepesek egy vad, veszélyes tájra érkeztek, ahol nem támaszkodhattak az óhaza szokásaira. A vadonban a képzelet démonokkal népesítette be a tájat. A horrorfilmek szörnyei objektívalódásai ezeknek a félelmeknek. Emellett a természet más értelemben is hatott az amerikai társadalomra és kultúrára. Az Egyesült Államok fejlődését alapvetően befolyásolta az ország hihetetlen mérete, természeti gazdagsága, változatossága. Ennek következtében a természetvédelem máig hozzátartozik az amerikai demokráciához.

Nem véletlenül nem a környezetvédelem kifejezést használjuk. Ugyanis többről van szó, mint a természeti sokféleség, az erőforrások, az állat- és növénytakaró védelméről. Egyfajta „zöld patriotizmus” jellemzi az amerikai közgondolkodást, ami logikusan fakadt abból, hogy az újonnan érkezett telepeseknek meg kellett harcolniuk a természettel, és ugyanakkor a természetben való éles kialakított egyfajta alázatot ezen környezet iránt. Amikor a 19. század végén vasútvonalak szeltek át a kontinenst, és egyre több város épült, az amerikai politikai elit és értelmiség mind nagyobb része fölismerte annak szükségességét, hogy meg kell őrizni a természet értékeit. Az 1870-es években kezdődött meg a nemzeti parkok kialakítása. 1872-ben Ulysses S. Grant amerikai elnök (1869-1877), a polgárháború győztes tábornoka megalapította a Yellowstone Nemzeti Parkot, majd ezt 1890-ig újabb parkalapítások követték. Theodore Roosevelt elnök (1901-1909), aki könyvet írt a vadnyugat meghódításáról, szívügyének tekintette a természetvédelmet, és ciklusa alatt a nemzeti parkok száma megduplázódott.

Figyelemre méltó, hogy republikánus párti elnökök és kormányzatok karolták fel a természetvédelmet, noha manapság az ökológiai fenntarthatóságért folyó küzdelmet a Demokrata Párthoz kötik. Az ellentmondás csak látszólagos. A természetvédelem és a környezetvédelem között sokszor feszültség húzódik: az előbbi a megóvásra irányul, az utóbbi viszont szakpolitikákat és intézményes megoldásokat kíván. A természetvédők gyakran vádolják a környezetvédőket azzal, hogy ők elfogadják az ipari civilizáció keretét, és maguk is érdekeltek a kormányzat hatáskörének növelésében. Továbbá a természetvédők gyakran emberléptékű, kisközösség-párti, lokalpatrióta szemléletet kérnek számon a környezetvédőktől, akik hajlamosak arra, hogy a helyi tevékenységek helyett nemzeti szintű megoldásokat keressenek. A republikánus párti elnökök, főleg a 19-20. század fordulóján, hazafias érzületből, és a környezeti erőforrások védelméért támogatták a nemzeti parkok megalapítását. Fel sem merült, hogy az ember ne uralná a természetet, még kevésbé az, hogy kormányzati hivatalokat kellene felállítani, külön a környezeti javak védelméért.

Ugyanebben az időben nemcsak az Egyesült Államokban volt népszerű a természetvédelem, mint a nemzet történetét kijelölő tér védelme, hanem Németországban is, ahol a természetvédő mozgalom szorosan összekapcsolódott az ifjúsági mozgalommal, a reformszellemű pedagógiával, a néphagyomány (néptáncok, népdalok) gyűjtésével és ápolásával. A Nagy-Britanniából indult, és Amerikában is viharos gyorsasággal népszerűvé váló cserkészlet szintén összefonódott a természetjárással, Magyarországon pedig a néphagyomány-gyűjtéssel.

Az amerikai természetvédelem jól rezonált az amerikai hagyományokra, főleg arra, amely a határvidéken (frontier) kereste az amerikai karakter gyökerét. A 20. század során pedig jól szembe lehetett állítani az amerikai természetközeli élet barátságosságát, közvetlenségét, a farmok és kisvárosok demokratikus világát egyfelől a náci, másrészt az államszocialista ipari társadalmakkal. Az előbbi leigázni akarta a természetes emberi sokféleséget, a másik pedig azzal hitegette magát, hogy képes a teremtést megismételve új világot teremteni. Az államszocializmus idején az erőltetett nagyiparosítás révén a levegő- és vízszennyezés minden korábbinál nagyobb méreteket öltött, és ami ennél drámaibb, a békés semmittevő erdei séta, az apolitikus túramozgalom szintén gyanússá vált, mint afféle polgári csökevény. Ilyen értelemben a természetjárás is a hidegháború részesévé vált.

A természet mint fenyegetés

1869-ben kötötték össze a két óceánpartot, majd az 1920-50-es években kiépült a szövetségi autótút-hálózat, a legendás 66-os úttal. A távolságot mint üveggolyót megkapta az amerikai átlagember, a vasút, az autózás és autótút, majd a légi személyszállítás révén legyőzve a természeti akadályokat, hegyeket, folyókat, elkerülve a vadállatokat. Mindennek ellenére az ország nagy tájai máig lakatlanok. A semmibe vesző sivatagi autótút, az útszéli motel és a préri közepén dűledező ranch megannyi horrorfilm színhelye mai napig az amerikai filmben. A természet legyőzése – akár a vadállatok, akár természetfölötti lények megfékezése révén – állandó témája az amerikai mozgóképnek. A horrorfilmekben szereplő országúti fantomok, hegyi, mocsári és erdei rémek nem mások, mint a természetből való félelem objektíválásai. Fontos, hogy végső soron az ember mindig győzedelmeskedik a természet ismeretlen, ellenséges erőin.

Tulajdonképpen a Cápá című film szerepelhetne ebben a tanulmányban, mert Spielberg 1975-ös filmje közvetlenül szólt természet és ember harcáról. Ám erről a filmről már többször írtunk. A Cápá csak egyike volt azon filmeknek, amelyek ábrázolták a természeti démonok működését, felhívva az ember figyelmét, hogy nem egyedül használja a földi erőforrásokat. A grizzlymedvétől a hangyáig számtalan állatbőrbe, szőrbe, kitinpáncélba bújt démont láthattunk a filmvászonon. Az állathorrorok az utóbbi időben sem veszítettek népszerűségükből. Se szeri, se száma azoknak a filmeknek, amelyben egy régen elpusztult faj feltámasztása / szabadon engedése etikai problémáján keresztül kritika alá veszik a tudomány öncélúságát, a tudósok és az üzletemberek gőgjét és felelőtlenségét (Meg – Az őscápá, 2018, a Jurassic World széria, 2015-2025).

Mintha a 21. század második és harmadik évtizedében a tudomány és erkölcs problémája ismét foglalkoztatná a filmrendezőket, éppúgy, mint a hidegháború idején, amikor a fegyverkezési verseny szabadította rá a világra az esztelen pusztítás lehetőségét. Számtalan film játszott el a gondolattal a 2010-20-as években, hogy a történelem korábbi korszakaiból itt maradt lények szabadulnak el (őscápák, dinoszauruszok, Godzilla), melyek ösztönei ellenében a tudományos és technológiai haladásra épült civilizáció eszközeit (pl. szuperfegyverek) alkalmazó, túlzottan civilizálttá vált ember gyöngé és tehetetlen. Végső soron magába a haladásba vetett meggyőződés mond csődöt azáltal, hogy az egykor kihalt (vagy annak hitt) lények szabadon grasszálnak, zárójelbe téve az emberiség világuralmát és a fejlődés mint történelmi emeltyű értelmét. Nyilván nem szakítható el ez a divat teljesen attól, hogy az ökológiai válság (klímakatasztrófák, szélsőséges időjárási jelenségek, Covid-járvány) egyre súlyosabb társadalmi problémákat okozott a 21. század első évtizedeiben. A feltámadott vagy felélesztett ősi állatok az ember primitív, atavisztikus jelenségektől való félelme mellett a természet kiszámíthatatlanságától való rettegés érzületének objektívációi.

A természeti fenyegetés másik oldala a különböző katasztrófák bekövetkezése. Az amerikai filmben gyakori alapeset, hogy egy kisvárosnak, egy hajó vagy repülőgép utasainak, esetleg az egész Egyesült Államoknak össze kell fognia a közös veszély elhárítása érdekében. A veszélyek változatosak: árvíz, tűzvész, tornádó, hurrikán, egészen az éghajlatváltozásig, a Föld jégbefagyásáig (a

Holnapután című filmben). Ilyenkor a hangsúly mindig a próbatételre van, amely nemcsak fizikai, hanem morális jellegű. Akik nem tartják be a szabályokat, nem engedelmessé válnak a vezetőnek, vagy akik önzők, haszonlesők, anyagiasság, elbuknak, ezzel a film megerősíti az amerikai tévénézőket abban, hogy közös veszély idején célszerű a közös cselekvés.

A katasztrófafilmnek nem véletlenül van akkora népszerűsége az amerikai filmkészítők körében. Ennek csak egyik oka az, hogy amerikai földön a természet elemeivel – tűz, víz, szél és föld –, valamint a vadállatokkal való megvívás természetes állapot volt a telepesek számára. A másik, talán fontosabb tényező az amerikai vallásosság és morál, amelyről már több alkalommal írtam ebben a sorozatban: az amerikai demokrácia alapja a kivételesség, vagyis az, hogy Amerikának, szűkebben Észak-Amerikának különleges küldetése van a világban. Ám a különlegesség együtt jár az állandó fenyegetettséggel. A sors vagy az Úr állandóan próbára teszi Amerikát, az amerikai népet, ahogyan Jahve rendre próbára tette az ókori Izraelt. Ez a biblikus szemlélet újra és újra megerősödik a katasztrófafilmekben. Természetesen a filmek szemléletébe nem fér bele az, hogy Amerika vereséget szenvedjen. Lényegében egyetlen film, a 2004-es Holnapután az, amelyben Amerika – látszólag – kudarcot vall: az elnök meghal, az ország nagy része jégbe fagy, és amerikaiak milliói menekülnek Mexikóba. Ám másként is értelmezhető a történet végkimenetele: az új elnök belátja a hibáját, és bocsánatot kér a klímakatasztrófa veszélyének alábecsüléséért.

A katasztrófafilmek alapvető konfliktusai követték a társadalom és gazdaság mindenkorai dilemmáit. A 20. század elején a vadnyugati veszélyek költöztek a mozira. A két háború között a gazdasági válság és ennek következményei, a nyugatra vándorlás, a tömeges migráció jelent meg kockázatforrásként (mint John Ford Érik a gyümölcs című filmjében). A második világháború után megjelentek az ipari fenyegetések, majd a hidegháborúval és a világűr meghódításával következtek az űrbeli katasztrófák, akár lények, akár csillagászati jelenségek formájában (Világok háborúja, 1953, Ók, 1954, Meteor, 1979). Az 1970-es években, amikor a légiterrorizmus elterjedt, a légikatasztrófák színhelye lett a mozi. Az 1990-es években a tűzesetek, tornádók, valamint a nukleáris katasztrófák riogatták a nézőket, immár külpolitikai ellenségek nélkül, hiszen a Szovjetunió mint fő mumus eltűnt a színről. A katasztrófafilm műfaja állandóan képes a megújulásra, azáltal, hogy rugalmasan reagál az újabb és újabb korok jellemző veszélyforrásaira.

Az országút más jellegű félelmek forrása. A road movie tipikus amerikai műfaj, amely a legendás szövetségi autópálya-hálózat kiépítésével új lehetőséget kapott a filmek számára: immár a rosszfűk nem ekhós szekerek, hanem utatlan tájon bukkantak fel, hanem sima aszfaltburkolaton. Számos amerikai mondta, mese szól kísérteties utazókról, akik bekéredztek egy autóba,

majd a sofőr elképedésére eltűnnek nyomtalanul. Csak idő kérdése volt, hogy a horror felfedezze magának a témát. Az 1986-os Országúti fantom megtestesítette a Reagan-korszak rendpárti félelmét: mindenhol váratlan veszélyek lesnek a békés, adófizető, keményen dolgozó polgárra, akár egy sorozatgyilkos stoppos képében.

A hippikorszak elfajulásaként a Manson banda brutális gyilkosságsorozata az 1960-as évek végén és a 70-es évek elején alapot adott annak a véleménynek, hogy a világ kiszámíthatatlan és veszélyes hely, és a polgárnak nincs más választása, mint hogy megbízzon a rendfenntartó szervekben, noha a filmekben ezek is sokszor rossz nyomon járnak, és nem a valódi gyilkosokat üldözik (mint az Országúti fantomban vagy a Vaklármban). A Reagan-korszakra beérett a fogyasztói kapitalizmus, egyúttal az átlagpolgár megcsömörlött az előző két évtized társadalmi reformer mozgalmaitól, és szeretne volna visszakapni a maga kiszámítható, bár nem tökéletes világát. A rendőrfilmek és -sorozatok legalább azt sugallták, hogy az állam képes megvédelmezni a polgárait, és kiszorítani a bűnözést az utcáról. Ezzel párhuzamosan a bűn visszaszorult a természetbe, mintegy kifejezve a „természeti állapotot”, ahol mindenki mindenkinek farkasa (aligátorja, grizzlyje stb.).

A természet mint védelem és szövetség

Az amerikai társadalom jelentős része kisvárosokban, farmokon él, a városiak körében program a kirándulás a nemzeti parkokba (amelyeket a zöld patriotizmus részeként a 19. században alapítottak). Mai napig van egy természetközeli életmód, mint Európában, aminek része a vadászat mint hobbi (ez az egyik oka a fegyvertartásnak).

Itt mindenképpen érdemes behozni az amerikai filmek mellett egy európai kontroll-filmet: a Nyolc hegy című olasz-belga-francia filmdráma helyszíne és két főszereplője miatt releváns a témánk szempontjából. A film középpontjában a hegyi faluban lakó Bruno és a nagyvárosi srác, Pietro több évtizedet felölelő barátsága áll. Bruno számára természetes az életmód a Dolomitokban, míg Pietro a romantikus életérzéssel közelít a hegyekhez. Egy napon Pietro elviszi barátait Brunóhoz. Az egyik egyetemista srác azt mondja, csodálatos a természet. Bruno azt mondja, „ti városiak olyan furcsán mondtátok ezeket a szavakat. Természet.” A torinói srác megkérdezi, „miért, te hogyan neveznéd?” Bruno körbemutat a hegyen, és azt mondja: „Konkrétan nevezük. Hegy, folyó, patak.” Amikor az egyik fiú arról ábrándozik, hogy odaköltözik a hegyre, és biogazdaságot alapít, Bruno igyekszik lehozni a földre, emlékeztetve a szállítási és más nehézségekre. A fiatal azt mondja, hogy „hadd álmodozhassak!”

A film nem hagy kétséget afelől, hogy az életmód, amit Bruno folytat, halálra van ítéelve hosszú távon. Ő az utolsó fia a faluban, és nem tudja kinek továbbadni a hagyományokat. A film jól rámutat arra, hogy Európában az a fajta földhöz közeli életmód, amely jelen van az Egyesült Államokban, kezd mindinkább elenyészni. Ennek oka az, hogy kevesen vállalják a falusi élettel járó egzisztenciális terheket, a városi lakosság tömegkultúrájából való kiszakadást. Az Európai Unióban az egyik fő konfliktusforrás éppen a városias régió és a vidék között húzódik, ha

úgy tetszik, a nagyváros és a természethez közel élő ember között. Gyakran látjuk, hogy míg a nagyvárosi lakosságban van igény a környezetvédelemre, addig a vidéki lakosság vágyakozik a városias életmóddal együtt járó több kulturális, művelődési, szabadidő-eltöltési lehetőségek iránt, és ennek következtében a falu sok helyen kiürül. David Goodhart angol újságíró ellentétpárjával élve, egyre nő a különbség az Akárhhol és a Valahol mentalitás között. Világszerte tapasztalható a folyamat, hogy a globális életvitelű nagyvárosokat, a bennük élő, magukat bármely nagyvárosban otthon érző világpolgárok – Goodhart angol újságíró metaforájával élve: Akárhholok – környezetét egy mindinkább leszakadó, válságba süllyedt, fölbomló közösségek által sújtott, helyhez kötött „óslakosok” (a Valaholok) lakta vidék ostromolja. S mielőtt valaki félreértené, ez nem pártpolitikai és nem is csupán ideológiai kérdés. Valójában a politikai és gazdasági elitek egyik része sem tudja, mit lehetne kezdeni az a problémával, amelyet a fékevesztett globalizáció jelent, amely szétzúzza a kisközösségeket, ide-oda tologatja az ipari munkahelyeket (sokan legalább részben ennek tudják be Trump 2016-os győzelmét), s felelős a közösségeket összefűző értékek meggyengüléséért.

Az Egyesült Államokban szintén láthatunk egy életmód-feszültséget a város és vidék között, ezt a filmek jól bemutatják. Például a 2009-es Hová tűntek Morganék? című alkotásban a New York-i üzletember házaspár egy tanúvédelmi program keretében egy wyomingi faházba kerül, a seriff védelme alá, és mind lakóhelyi, mind szociokulturális okból nehéz megszokniuk a környezetet. Bár a vadon elrejtí őket a nyomukban lévő gyilkos elől, de olykor összekülönböznek a természettel: hiszen például a medve elől menekülnek be a házba. De alapvetően összebékülnek a filmbéli kisvárosi környezettel, amint jobban megismerik az ott élőket. A Miért éppen Alaszka? című, 1990-1995 között vetített sorozatban egy nagyvárosi orvosnak kell elköltöznie az alaszka Cicely nevű kisvárosba, ami a vadon közepén található. A nagyvárosi civilizációból jött mogorva orvos és a városka lassú összezsugorodása áll a sorozat középpontjában. Természetesen még számos alkotást lehetne idézni, amelyek valamilyen módon bemutatják a kisvárosi Amerikát, és közelebb hozzák életmódját a nagyvárosi televíziónézőnek.

A magyarországi közegben furcsának tűnhet, hogy mennyi film játszódik kisvárosban. A magyar kultúrában 1920 óta létező jelenség a város, pontosabban a főváros és a vidék ellentéte. Ennek egyik oka, hogy Magyarországon lényegében egyetlen nagyváros sem volt képes ellensúlyozni Budapest közjogi, kulturális és gazdasági pozícióját. Az Egyesült Államokban azonban, az ország föderális szerkezete miatt, számos olyan tagállami központ létezett, amely betöltötte a regionális központ szerepét. Úgyszólván mindegyik amerikai állam rendelkezik a saját fővárosán kívül egy vagy több gazdasági központtal. Minnesotának vagy Texasnak nem kell féltékenynek lennie Washingtonra, hiszen sok szakpolitikai kérdés Saint Paul és Houston városában dől el, mivel a minnesotai és texasi tagállami kormány ott székel, a gazdaság helyi motorja pedig Minneapolis Minnesotában, és Dallas Texasban. Az olasz, a német, a spanyol regionalizmus erejét sem szükséges túlzottan ecsetelni. Ezekben az országokban természetes az, hogy, történelmi okból, a helyi és regionális autonómiák kiterjedtek. Nem melleleg, minden régió rendelkezik filmes hagyományokkal, és a saját filmek nem a távoli, hanem a saját régiós problé-

mákkal, kihívásokkal foglalkoznak. Magyarország azonban az országok azon – kisebb – részéhez tartozik, amely unitárius berendezésű, azaz egy osztatlan államhatalommal rendelkező ország.

Bár az ország mérete és népessége elvileg ezt megfelelővé teszi, de az erős önkormányzati jogokon alapuló történelmi hagyományok, valamint számos helyi jellegű társadalmi problémarendszer nem tenné lehetetlenné a decentralizációt. A természetvédelem és a vidékpolitika lehetnének azoknak a szakpolitikák, amelyek mentén az országban a különböző politikai erők együttműködhetnének, és kialakíthatnának egy nemzeti konszenzust. Ez azonban nyilván távoli, és még inkább az a saját régiós filmes stúdiók kialakulása. Magyar játékfilm nem igazán foglalkozott a környezetszennyezés, természetpusztítás témájával az elmúlt időszakban. Itthon inkább a dokumentumfilmek és fél-dokumentumfilmek elemzik a témát (ld. a 2022-es Jóreménység-sziget, amely Ljasuk Dmitry filmje).

Konklúzió

Ahogy láthatjuk, az amerikai kultúrának fontos eleme a természet iránti alázat (ez a viszonyulás nem hiányzik a német és olasz sorozatokból sem), és ennek elemeként a filmek és sorozatok igyekeznek minél inkább megmutatni a természethez közeli településeken élők hétköznapijait. Ez segíthet a szociokulturális határok lebontásában, ezzel megerősítve a demokráciát, az együttműködési képességet.

Magyarországon a természethez furcsán állunk. Egyfelől szeretjük emlegetni a Kárpát-medencét, mint természetes geopolitikai tájat, ezt a „tejjel-mézzel” folyó régiót, amely a magyar történelem nagy részében bőkezűen osztogatta áldásait, úgy, hogy sokan – talán túláltalánosítva – a magyar föld gazdagságából és hegykoszorú megfolyók általi természetes védettségéből vezetik le az egymással nem törődés kultúráját, a túlzott individualizmust. Magyarországon a munkaerőhiány éppúgy állandó probléma volt, mint Észak-Amerikában, és éppúgy célország volt a bevándorlás számára. De a szocialista rendszer erőltetett iparosítása nagy kárt okozott a természethez való viszonyban. Másfelől a népesség sokkal urbanizáltabb, mint az Egyesült Államokban (persze, tegyük hozzá a két ország össze nem hasonlítható méretét), ugyanakkor Budapesten kívül nincs olyan város, amely egyszerre tölthetné be a gazdasági, politikai és kulturális funkciót – miközben az Egyesült Államokban bőven van. Ilyen körülmények között sokkal könnyebb az amerikai rendezők dolga, akik megpróbálják megmutatni a nagyvárosi-kisvárosi életmód / ipari civilizáció-termeszet közötti feszültségeket.

Az Egyesült Államokban a természethez való viszony az egyik fő összetartó kapocs republikánus és demokrata pártiak között: a nemzeti parkok létét, a természeti erőforrások védelmét minden állampolgár szívében viseli (erre jó példa, hogy a Maci Laci című 2010-es filmben, amely a képzeletbeli Jellystone parkban játszódik, a medvék leleplezik a polgármestert, aki eladná a nemzeti parkot – ez világraszóló bűntett, bár mivel szövetségi hely a nemzeti park, ezt még az amerikai elnök sem tehetné meg, nemhogy egy polgármester). A természeti erőforrások védelméhez való viszony képes teremteni egy konszenzust az amerikai társadalomban.

NEMZET, HAZAFISÁG ÉS A HÁDSSEREG

Ebben a fejezetben egy olyan témát elemzünk, amely a legközelebb áll az európai hagyományhoz: a nemzet, nacionalizmus és hazafiság témáján keresztül elemezzük a demokrácia érzelmi alapját. Ez azért különleges téma, mert a mai európai elit gyakran úgy...

“Ebben a fejezetben egy olyan témát elemzünk, amely a legközelebb áll az európai hagyományhoz: a nemzet, nacionalizmus és hazafiság témáján

NEMZET, HAZAFISÁG ÉS A HADSEREG

Ebben a fejezetben egy olyan témát elemzünk, amely a legközelebb áll az európai hagyományhoz: a nemzet, nacionalizmus és hazafiság témáján keresztül elemezzük a demokrácia érzelmi alapját. Ez azért különleges téma, mert a mai európai elit gyakran úgy hivatkozik az Egyesült Államokra, mint egy olyan országra, amely maga mögött hagyta a nemzet fogalmát. De így van valójában?

“Ebben a fejezetben egy olyan témát elemzünk, amely a legközelebb áll az európai hagyományhoz: a nemzet, nacionalizmus és hazafiság témáján keresztül e.”

Egy különleges nemzet

A félreértés abból fakad, hogy az Egyesült Államok nem illeszthető be automatikusan sem az európai nemzetállami, sem a kultúrnemzeti kategóriákba. Nem önmagában az állam területe és intézményei, nem is a nyelv az amerikai nemzetadat alapja. Sokan „alkotmányos hazafiságról” beszélnek az Egyesült Államok kapcsán, mondván, hogy a legfőbb közös többszörös az amerikaiak számára az alkotmány – és alkotmánykiegészítések – tisztelete. Samuel Huntington szerint létezik egy közös magkultúra, amelynek elemei (az angol nyelvűség a közéletben, a puritán munkaetika, a horizontális mobilitásra való hajlandóság, az alkotmány tisztelete) együttesen lefedik az amerikai patriotizmust. Tovább menve egy lépéssel, sokan „amerikai életmódról”, sőt életformáról beszélnek, amelyhez való alkalmazkodás mutatja az amerikaiasság mércéjét. A történészek és szociológusok rámutattak arra, hogy bárki – nyelvtől, bevándorló háttérétől függetlenül – képes lehet azonosulni ezzel az életformával. Az életforma eleme a szabadság értéke (beleértve mások szabadságának és méltóságának) respektálását, a jogok egyenlősége, valamint a tisztelet, ragaszkodás az amerikai szimbólumok, így a csillagsávos lobogó iránt.

Aki csak felületesen belepillant az amerikai háborús és katasztrófafilmekbe, tapasztalhatja, hogy mindegyikben katartikus élmény, amikor az ellenséges támadás / földrengés / meteorbecsapódás után a maroknyi túlélő megtalálja az amerikai csillagsávos lobogót. Számos film kezdődik vagy fejeződik be az amerikai zászló le- vagy

felvonásával. Az amerikai zászló iránti kultusz visszavehető a függetlenségi háborúig (1775-1783), de a 19. század végi reformmozgalmak adtak igazi hátszelet a zászlókultusznak. A reformerek úgy gondolták, hogy az amerikai társadalom végtelenen széttöredezett, az Észak-Dél, Kelet-Nyugat, gazdag-szegény, város-vidék ellentétek, valamint a nativizmus (bevándorlás-ellenesség), sovinizmus és rasszizmus mentén. Úgy érezték, hogy az intézmények nem elegendőek a nemzeti összetartozás megerősítésére, továbbá az ezekben az évtizedekben tetőzött migráció során érkezett sok százezer bevándorló amerikai állampolgárrá nevelésére.

Az 1890-es években a civil mozgalmak érveltek amellett, hogy szükség van olyan mindennapos rituálék bevezetésére, amelyek képesek érzelmileg egybeforrasztani az amerikai állampolgárokat. A populista mozgalom egyik laboratóriumának számító Kansas állam kormányzata 1892-ben bevezette az elemi iskolákban a zászlóra tett esküt: minden iskolában a zászlónak tett eskü szövegének elmondásával indult a nap. Az I. világháború idején terjedt el a zászlóeskü széles körben. 1915-ben július 4-ét, a Függetlenségi Nyilatkozat kiadásának napját az amerikanizálás napjává nyilvánították. Rohamosan terjedt az állampolgári ismeretek tantárgy bevezetése a tagállamok iskolarendszerében. Először New Jersey vette be a kötelező tantárgyak közé az állampolgári nevelést 1907-ben.

Önkritikus múltkép

Ami az amerikai filmeket megkülönbözteti minden más nemzet filmes kultúrájának termékeitől, az az önkritika: nincs olyan történelmi dráma, háborús film, amelyben ne utalnának valamilyen módon az amerikai politika, kormányzat, hadsereg által elkövetett hibákra és bűnökre. Ez persze nem volt mindig így! Az amerikai film és hazafiság összefüggése nagyjából három korszakra osztható: a százszázalékos hazafiság kora (1915-1960-as évek), az önkritika kezdete (1960-80-as évek), és végül a mai amerikai hazafiság, amely vállalja az önkritikát, beépíti azt, oly módon, hogy az amerikai politikai rendszer felsőbbrendűségét sugallja, hiszen érzékelteti, miszerint a nemzet képes volt meghaladni korábbi hibáit (az az utolsó szakasz az 1990-es évektől kezdve napjainkig húzódik).

A bevándorlók szocializációja, valamint a világháborúban való részvétel lendületet adott a hazafias mozgóképes nevelésnek. Az I. világháborús amerikai filmekben a vilmosi Németország jelentette az angol és francia civilizációra leselkedő legnagyobb fenyegetést, így az amerikai katona úgy jelent meg a filmvászonon, mint saját hazáján kívül a demokrácia, az egész emberiség ügyének védelmezője. A filmművészetben kezdettől összekapcsolódott az amerikai hazafiság és a demokrácia védelme. 1919-20-ban sok állam hozott rendeletet, amelyben megtiltottak minden bírálatot, kritikát vagy támadást,



amely érintené az amerikai politikai rendszert, az alkotmányt, a zászlót és a hadsereget. Ez elment egészen odáig, hogy cenzúrázták a könyveket, majd 1934-1968 között az ún. Hays-kódex jegyében szigorú tilalmakat vezettek be erkölcsi kérdésekben, megtiltva bármely nemzet megsértését, valamint a szabálygyűjtemény előírt körültekintő ábrázolást az amerikai zászlóval kapcsolatban. Ez az utóbbi az, ami – önkéntes alapon – mai napig tovább él az amerikai filmekben.

A II. világháborúban még egyértelműbb volt az amerikai katona és az amerikai politikai rendszer erkölcsi fölénye. Az 1960-70-es években, a vietnami háború elleni tiltakozás, a polgárjogi küzdelmek és a generációs forradalom idején azonban a hazafiság, az amerikai zászló és politikai rendszer mindenek fölé helyezése erős kritikát kapott a tömegkultúrában. Az őslakosok, afroamerikaiak és ázsiai születésűek polgárjogi mozgalmai, valamint a baloldali történészek (Howard Zinn, William A. Williams, Eugene Genovese, Gabriel Kolko) kritikusan szemlélték az amerikai múlt heroizálását. A tudományos életben, ezt követően a tömegkultúrában az 1960-as évektől kezdettől vette a heroizáló amerikai múltértelmezés dekonstrukciója. A filmek ügyesen jelenítették meg az önkritikát: miközben a Vadnyugat meghódítása, vagy a vietnami háború ábrázolásában utaltak az amerikai bűnökre, azzal enyhítették, illetve tették elfogadhatóvá a kritikát, hogy mindig felléptettek olyan amerikai hőseket, akik megpróbálták segíteni az üldözötteket, legye- nek azok indiánok vagy vietnami civilek.

Közhely, hogy leginkább az indiánok amerikai filmes ábrázolásán lehet lemérni a változások horderejét. Az 1960-as évektől az amerikai őslakosok, illetve a velük szemben fellépő lovashadsereg ábrázolásán mérhető le a patriotizmus átértékelése. Míg az őslakosok a 20. század első felében nem tölthettek be pozitív szerepet (legfeljebb annyiban, hogy a vadonba merészkedő, fogoly-szabadító fehér hősök segítői, alárendeltjei), addig az 1960-as évektől sorra jelentek meg azok az indián-ábrázolások, amelyek visszajára fordították az amerikai hőskultuszt: a Cheyenne indiánok alkonya (1964), a Dundee őrnagy (1964), a Kék katona (1970) és a Kis nagy ember (1970) nem is annyira az indiánok mellett, mint inkább az amerikai Nyugat-kultusszal és az amerikai hadsereg kultuszával szemben fogalmazódtak meg.

Ezek a filmek gyakran ugyanúgy áldozatként ábrázolták az őslakosokat, mint a korábbi korszak filmjei, ám a kék egyenruhás lovaskatonákból, a telepések védelmezőiből közönséges gyilkosok lettek. A kék katona című filmben a csejen indiánok táborát elpusztító lovaskatonák üvöltözve rázzák kardjukat, szuronyukat, a rá tűzött trófeákkal. A civilizáció nyugati előhírnökei, a lovaskatonák viselkednek úgy, mint ahogyan a filmekben a barbárnak lefestett indiánokat jelenítették meg a korábbi filmekben. A Vietnam-szindróma, magyarul az, hogy az Egyesült Államok, amely 1917 óta magára vállalja az emberi jogok védelmét, és 1945 óta szuperhatalom, megégette magát egy igazságtalan, morálisan vállalhatatlan konfliktusban, nyomot hagyott az amerikai filmművészetben, és ettől az érzéstől a republikánus kormányzatok sem függetleníthették magukat, bár látjuk a jelenben, hogy az amerikai soft power egyre jobban olvad, és mindinkább előnyben részesíti az erőszakos, harcias megoldásokat: gondolhatunk George W. Bush iraki és jelenleg Donald Trump venezuelai beavatkozására.

Az amerikai filmek azonban tudják függetleníteni magukat a mindenkori kormányzattól, és képesek hatni sokakra, lángon tartva az amerikai társadalom lelkiismerétét. 1990 után, amikor a Szovjetunió összeomlott, nyilvánvalóvá vált, hogy az Egyesült Államok vált a világ egyetlen szuperhatalmává. Ez viszont együtt járt a művészek, köztük a filmek számára a társadalmi felelősség még tudatosabb vállalásával, mint korábban. Az amerikai polgárjogi mozgalmak, a civil nőjogi, környezetvédelmi, meleg mozgalmak erőfeszítései ekkor értek be, és a filmek tudatosan vállalták ezek megjelenítését. Számukra az amerikai hazafiság mindenekelőtt a szabadság értékének védelmét jelentette, beleértve az identitáscsoportok önálló érdekérvényesítéséhez való jogát.

Felsorolni is nehéz lenne az amerikai filmeket, amelyek reflektálnak a hazafiságra és a nemzetudatra. Ezért a folyamat három szakaszából választunk három reprezentatív filmet, amelyek demonstrálják, hogyan változott a hazafiság értéke, s vele együtt a hadsereg megítélése. A York őrmester (1941), a Hair (1979) és az Egy becsületbeli ügy (1992) egyaránt reflektálnak a hadsereg, katonai szolgálat és hazafiság témájára, de eltérő hangsúlyval, leképezve az adott korszakot.

Célkeresztben a hadsereg

Az igaz történeten alapuló York őrmester klasszikus példája azoknak a háborús filmeknek, amelyek erénynek tekintik a kötelességteljesítést, és dicsőítik a militarizmust. Alvin York, a fiatal farmerfiú egy napon csoda hatására lemond az ivásról, majd teljesíti kötelességét, és belép a hadseregbe. A fiatal katona egymaga megöl 35 német katonát, és foglyul ejt 132-öt, amivel természetesen kiváltja felettesei és bajtársi tiszteletét. Ez a film még azt sugallja, hogy az amerikai hazafiság megtisztítja az egyént a korábbi bűnöktől, amelyeket itt az alkohol szimbolizál.

Az amerikai katonai egyenruha ázsiója nagyot esett Vietnamban. Ekkortól már nem lehetett az amerikai hadsereget ugyanúgy ábrázolni, mint a II. világháború idején, például a York őrmesterben, amely igazságos ügy támogatására buzdított. Az 1970-es években készült filmek kritikusan álltak a mindenkori amerikai kormányok háborús céljaihoz: így lett a történettudományos munkák egy részében és a tömegkultúrában a 19. századi manifest destiny (nyilvánvaló elhivatottság) jelszavából az imperializmust alátámasztó ideológia, az Egyesült Államok területét megnövelő, Mexikó kétharmadát elbitorló amerikai-mexikói háborúból egyszerű rablás, az 1898-as spanyol-amerikai háborúból a Fülöp-szigeteki gerillaharc leveréséből kisarjadtt népiirtás, a latin-amerikai intervenciókból egyszerű terrorizmus, Vietnamból szegény.

A kritikus hozzáállás persze csábít a ló másik oldalára való átesésre. A hiperkritika túlzásokra ösztönzött az amerikai esetben, és olykor elvezetett - szélsőséges esetekben - a vaksághoz a "másik" oldal(ak) bűneit illetően (tipikus példája ennek, hogy az amerikaiak azzal nem foglalkoztak, vajon a dél-vietnamiak többsége hajlandó vajon egyesülni az északi kommunista rezsim uralma alatt, vagy gondolhatunk a Castro, Che Guevara és Mao iránti kultuszra, amely persze nem csak az észak-amerikai, hanem a nyugat-európai fiatalság egy részének sajátja volt az 1960-70-es években).

A Hair című film kissé ironikusan, de méltányolta a hippik életformáját: bemutatta, hogy a csavargó fiatalok életformája, ha nem is erkölcsösebb, mint a nyárspolgároké, de nem is rosszabb, és legalább másnak nem ártanak. A hippik szabad(os) attitűdjével szembeni legmarkánsabb, nyugtalanító ellenpontot a militarizmus, és annak manifesztációja, a hadsereg képezi. A tábornok arról szónokol, hogy a katonák legyenek büszkék arra, hogy az Egyesült Államok hadseregének, „a világ legerősebb harcoló alakulatának” katonái. A hangszóróból dübörgő, a Vietnamban szolgáló katonák szenvedéseit bemutató dallam azonban kigúnyolja a tábornokot, míg végül rípi-tyára löveti a hangszórót. Berger, a katonai szolgálatot megtagadó hippi feláldozza magát jézusi karakterként a farmerfiú, Bukowski helyett a film végén. A végkicsengés egészen más, mint a York őrmesterben: ami ott hazafias tett volt, az a Hair világában kényszerű cselekedet. Ám Bergert jobban becsüljük, mint Yorkot, éppen azért, mert Berger nem a nagybetűs hazát, hanem barátját védelmezi azzal, hogy felszáll a Vietnamra tartó csapat szállító repülőgépre. Halála tragikus, ám áldozata fel-emelőbb, mint York győzelme,

Az Egy becsületbeli ügy című film már a hidegháború után játszódik, és tényként kezeli, hogy bűncselekmények történhetnek a hadseregen belül is, nemcsak a civil társadalomban. Egy Guantanamóban szolgáló tengerészgyalogos közkatona, William T. Santiago nem bírja a nehéz menetelést, ezért kéri áthelyezését. Cserében levelében megígéri, hogy beszámol egy illegális lövöldözésről, amely az amerikai és kubai vonalak között történt. A levél az ezredes kezébe kerül, aki parancsba adja a hadnagynak Santiago megleckéztetését, hivatalos nevén „megrendszabályozását”. Két tengerészgyalogos, köztük a katona, akit Santiago a levelében bemártott, meglepik Santiagót, ám a rendszabályozás eldurvul, és a fiatal férfi belehal a bántalmazásba.

Innentől kezdve a film átalakul törvényszéki drámává. Bár egyértelmű, kinek az oldalán áll a morális fölény, az igazság megtalálható Nathan Jessep ezredes szavaiban is, aki arra hivatkozik, hogy neki kell fenntartania a rendet, egy olyan helyzetben, amikor négyezer kubai áll tőle háromszáz méterre, és jobban ismeri azt, mire van szükség, mint az irodai aktakucacok. A valóságismeret persze nem lehet mentség a jogsértésre, mi több, az emberölésre (melyről Jessep ezredes közvetetten bár, de tehet). Ennél jelentősebb, hogy a film nyíltan rámutat a katonaságon belüli szocializációs ellentétekre, a tisztek és a közkatona, valamint a különböző alakulatok (haditengerészet és a tengerészgyalogság) közötti konfliktusra.

A York őrmesterben fel sem merült az, hogy az amerikai hadsereget ne egységben mutassa be. Az Egy becsületbeli ügy nyíltan utalt a feszültségre a civil világ normálisnak tartott állapota és a katonaság zártabb, felszínen fegyelmezett, de a felettesek kegyetlenkedését és a katonák közötti abúzust eltitkoló világa között. Később te-

levíziós sorozat készült az amerikai katonai büntetőjogi drámákról, amelynek címét (Becsületbeli ügyek) egyértelműen a Becsületbeli ügy ihlette. Tipikus eset, amikor egy jó film sikere elvezet egy gyengébb sorozat forgatásához (az 1995-ben forgatott sorozatot a következő évben levették a képernyőről, az alacsony nézettség miatt).

MIT TANULHATUNK AZ AMERIKAI FILMBŐL?

Az amerikai demokrácia bemutatását célzó sorozatunk végére érve felmerül a kérdés: hogyan lehet összefoglalni a tapasztalatokat, és milyen időtálló következtetéseket lehet levonni a magyar állapotokra. Az alábbiak állapíthatók meg: az amerikai demokrácia...

“A piacgazdaság azonban jóval szélesebb értelmű az amerikai közéletben, mint amit ma Magyarországon értünk alatta.”

MIT TANULHATUNK AZ AMERIKAI FILMBŐL?

Az amerikai demokrácia bemutatását célzó sorozatunk végére érve felmerül a kérdés: hogyan lehet összefoglalni a tapasztalatokat, és milyen időtálló következtetéseket lehet levonni a magyar állapotokra. Az alábbiak állapíthatók meg: az amerikai demokrácia jelentős mértékben az alulról szerveződő, autonóm, öntevékeny kisközösségek (családok, települések, szakmai és civil mozgalmak) hálózatos működésén alapul, és ezt kiegészíti egy kellően tisztelt jogi-intézményes rendszer, amely nem avatkozik bele szükségtelenül az állampolgárok jogaiba.

“A piacgazdaság azonban jóval szélesebb értelmű az amerikai közéletben, mint amit ma Magyarországon értünk alatta.”

Az Egyesült Államokról közhelyszerűen mondják, hogy individualista ország, ám ez messze nem igaz a mindennapokban: az egyének szabadon csatlakozhatnak különböző mozgalmakhoz, és részt vehetnek a közösségek tevékenységében. Bárki, etnikai, nyelvi és kulturális háttértől függetlenül, azonosulhat az amerikai mag-kultúrával (angol nyelvűség a közéletben, önkormányzatiság, a horizontális mobilitásra való hajlam, a monogám házasság, demokrácia, puritán munkaetika). Gyakran a kapitalizmus szuperhazájaként utalnak az Egyesült Államokra. A piacgazdaság azonban jóval szélesebb értelmű az amerikai közéletben, mint amit ma Magyarországon értünk alatta. A piacgazdaság etikai norma, amely kizárja a monopóliumok, nagy trösztök és kartellek létét, amelyek hasonlóan a szövetségi kormányzathoz, eltorzíthatják a társadalmat. Az amerikai termelő és fogyasztó szabad szövetkezése, együttműködése magasabb rendű az amerikai tömegkultúrában, mint a nagyvállalatokra alapozott kapitalizmus. Végül fontos megjegyezni érdekességként, hogy az amerikai hazafiság eleme a környezet védelme, a természetvédelem, ami megint több, mint amit Európában értenek ezen fogalmak alatt: a környe-

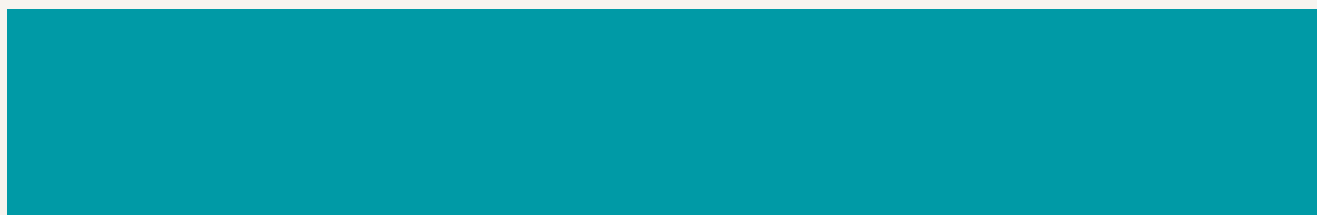
zet védelme szorosan összefonódott a 19. század végén azzal a gondolattal, hogy az amerikai nem a keleti part nagyvárosaiban alakult ki, hanem a vadonban.

Magyarországon sokat nem lehet átemelni a fenti értékekből: nincsen igazán ökológiai patriotizmus, mint hagyomány, az interkulturális dimenzió hiányzik, az amerikai magkultúráról nem beszélve. Ami megvalósítható, az önkormányzatiság védelme, illetve helyreállítása. Az amerikai tapasztalat azt mutatja, hogy egyetlen társadalom sem működhet autonóm mozgalmak nélkül, amelyek a demokrácia laboratóriumaként szolgálhatnak. Az alulról szerveződő közösségek számára szükséges egy közös értékrend, amelyet mindenki kész és képes elfogadni. Ám kérdés, vajon ha a pártpolitika mentén töredeznek a magyar társadalom, van-e elegendő számú közös ügy, ami átvágja a pártpolitikai ellentéteket. Jelenleg nem lehetünk optimisták, mert nem látszik kiút ebből a helyzetből.

Először közös értékrend szükséges, amelyet az állampolgárok önszerveződő közösségei elfogadnak, nem vitatnak. Ezért ezek az értékek nem lehetnek sem túl bonyolultak, sem olyanok, amelyek csak a társadalom egyik felének kedveznek. Olyan normákra van szükség, amelyekben mindenki meg tud egyezni, mert keveset kíván az állampolgároktól. Mint ahogyan az amerikai magkultúrával bárki képes lehet azonosulni, anélkül, hogy ezért hátrány érné, ámde annál inkább élvezheti az előnyét (nyilván egy történelmi fejlődés szükséges a demokratikus, szolidáris társadalom kialakulásához, hiszen az amerikai társadalom sem lett elsőre demokratikus, sokan kirekesztődtek a 20. század közepéig a társadalmi kohézióból).

Tipikus példa, hogy az amerikai alkotmánnyal, a zászlóval, a horizontális mobilitással bárki azonosulhat, sőt ezek még segítik is a beilleszkedést a társadalomba. Másrészt ezeket nem lehet megtanulni kizárólag az iskolában. Az amerikai ember sem csak ott tanulja ezeket az értékeket, hanem legalább annyira a civil mozgalmakban és persze az elsődleges szocializációs közegben, a családban. Valószínűleg egy jövőendő magyar demokráciának először arra kellene erőfeszítéseket tennie, hogy megszilárdítsa a családokat, és előmozdítsa a legkülönbözőbb társadalmi, kulturális egyesületek alakulását. Megint csak pártpolitikai dimenzió nélkül. E pártpolitika nélküli családi és kisközösségi nevelés nélkül bármely demokrácia félkarú óriás.

FELHASZNÁLT ÉS AJÁNLOTT SZAKIRODALOM



Berkes Ildikó: A western. Bp., 1986., Gondolat Kiadó

Csizmadia Ervin: Látja-e magát a magyar társadalom. *Méltányosság Politikaelemző Központ*. 2020. 06. 01.
<<https://meltanyossag.hu/latja-e-magat-a-magyar-tarsadalom/>>, letöltés dátuma: 2026. 02. 23.

Degler, Carl. N. : Az él múlt. Milyen er k formálták Amerika mai képét? Bp., 1993, Európa Könyvkiadó

Er ss Gábor: A történelmi filmek szociológiája. Bp., 2018, L'Harmattan Kiadó

Frank Tibor: Amerika világi. Bp., 2018, Gondolat Kiadó

Furhammer, Leif - Isaksson, Folke: Politics and Film. New York, 1971, Praeger Publishers

Gunderson, Joan R. - Smelser, Marshall: American History At a Glance. 1994, HarperPerennial

Gyáni Gábor: Relatív történelem. Bp., 2007, Typotex Kiadó

Hahner Péter: A Vadnyugat. 20 h s, 20 talány. Bp., 2012, Animus Kiadó

Huntington, Samuel P. : Kik vagyunk mi? Bp., 2005, Európa Kiadó

Kracauer, Siegfried: Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története. Bp., 1991, Magyar Filmintézet.

Lénárt András: Mozgóképes múlt. Közelítések a film és történelem kapcsolatához. Pécs, 2024, Kronosz Kiadó

Lukacs, John: Az Egyesült Államok története. Bp., 2002, Európa Kiadó

Magyarics Tamás: Az Egyesült Államok története. Bp., 2008, Kossuth Kiadó

Smith, Paul: The Historian and Film. Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

Paár Ádám - Szirmák Erik: A nemzet születés a mozi révén. Kommentár 2021/1. 53-61.

Radnóti Zsuzsa (szerk.): Beszélgetések Szabó István filmrendez vel. Bp., 1995, Ferenczy Könyvkiadó



AMERIKAI FILM ÉS DEMOKRÁCIA

Paár Ádám