

Paár Ádám
**Geopolitika és nemzeti öntudat
az amerikai akciófilmen és
katasztrófafilmen**

Két olyan műfaj keretében vizsgáljuk a film és a politika kapcsolatát, amelyek nagyon népszerűek a tengerentúlon, ám Magyarországon nincs mély hagyományuk. Mindkét zsáner, műfaji jellegzetességénél fogva is, közvetlenül vagy közvetve reflektál a geopolitikai viszonyokra: örök témájuk a nagyhatalmakat, leginkább az Egyesült Államokat ért természeti és/vagy emberi eredetű kihívás, és az, hogyan küzd meg ezzel a hős.

Ebben a tanulmányban annak járunk utána, hogyan szolgálhatja egy nemzet öntudatát az akciófilm és a katasztrófafilmmel, valamint hogy miként reflektálnak a geopolitikai viszonyokra. Két, idehaza sokak által lenézett műfajról van szó, amelyeknek nincs is igazán hagyománya a magyar filmművészetben (legalábbis abban az esetben, ha a két műfajt leszűkítjük, kivesszük belőlük a bűnügyi és a történelmi filmeket). Hogyan szolgálta az akciófilm és a katasztrófafilmmel az amerikai politikai nevelést? Hogyan jelennek meg a geopolitikai konfliktusok ezekben a filmekben? E két kérdésnek járunk utána az

alábbi tanulmányban, keresve a választ egyúttal arra is, miért nem vert gyökeret az akció- és katasztrófafilm a magyar mozgóképművészetben.

Az akciófilm műfaja

Magyarország nem akciófilm-nagyhatalom. Ellentétben az Egyesült Államokkal, nálunk nincs hagyománya a műfajnak a filmgyártásban. Tulajdonképpen Európában is újdonságnak számít. Világszerte az amerikai filmművészet termékeként azonosítják az akciófilmet. [Yvonne Tasker](#) három válfaját különbözteti meg: a *bűnügyi*, a *fantasztikummal összekapcsolódó*, valamint a *háborús és katonai* témájú akciófilmeket. Ez jól érzékelteti, hogy az akciófilmek gyakran keverednek más műfajokkal, így a katasztrófafilmmel, a bűnügyi filmmel, a sci-fivel stb., vagyis a határok meglehetősen elmosódtak, ám összességében a műfaj rendelkezik tipikus elemekkel. Ilyen az üldözés, az egyedülálló vagy – ritkábban – csapatban tevékenykedő hős, aki fölveszi a küzdelmet a gonosszal, amely/aki fenyegeti a közösség (állam, nemzet, emberiség) létezését. Kárpáti György filmkritikus az 1962-es *Dr. No* című James Bond-filmtől eredezteti a műfajt, hozzátéve, hogy természetesen megvoltak az előzményei (pl. az 1910-es évek hajszafilmjei).¹

Sokan az 1906-os *A sofőr* című autós üldözéses filmet tekintik az első akciófilmnek.² Igaz, ez attól függ, mit nevezünk akciófilmek.

¹ Dr. Kárpáti György: Az akciófilm társadalomtörténete. In: Dr. Kárpáti György – Schreiber András (szerk.): Akciófilmek. Filmanatómia, Bp., 2017: 12–13.

² Uo. 16.

Ha az olyat, amiben akció van, akkor voltaképpen az 1903-as *Nagy vonatrablás* is akciófilm. Ám ezt az első westernnek tekintjük. Ebből is látszik, milyen nehéz meghúzni a műfaj határait. Egy vadnyugati környezetben játszódó, akciódús cselekményt tartalmazó film western, egy régebbi korban játszódó kosztümös film kalandfilm, egy világűrben zajló sci-fi, miközben a cselekményüktől függően lehet akár akciófilmnek is tekinteni őket. Talán azzal tudjuk elkerülni ezeket a fogalmi problémákat, ha az akciófilm kapcsán mindenekelőtt a látványos, izgalmas üldözéses jeleneteket hangsúlyozzuk, és kivesszük a képből a mához képest régebbi történelmi korokban játszódó filmeket.

Az akciófilmek hőstípusai, konfliktusforrásai rengeteget változtak, az 1950–60-as évekbeli nyakkendős-öltönyös kém/ügynök figurájától kezdve a '80-as évek Arnold Schwarzenegger- és Sylvester Stallone-féle tesztoszteronhősökig. De a lényeg, a kozmikus „jó” győzelme és a „gonosz” elpusztítása, a kibillent erkölcsi világrend helyreállítása ugyanaz maradt. Említhetjük a főleg hongkongi gyökerű [harcművészeti filmeket](#) is, melyek fénykora az 1960-as évektől az 1990-es évekig tartott. Napjainkban az akciófilm világszerte virágzik, ám továbbra is elsősorban a Hollywoodban születettekkel azonosítják az akciófilmet, illetve az amerikai akciófilmben látják a műfaj archetípusát. A következő részben kiderül, hogy ennek nem csupán anyagi okai vannak, hanem az amerikai eszme- és kultúrtörténetben gyökerezők is.

Az amerikai akciófilm eszmei gyökerei és a kiválasztottságtudat

Az akciófilm ősforrása az Egyesült Államok, legalábbis e műfaj szűk értelmében, illetve a sci-fik, krimik, történelmi kalandfilmek elkülönítésével. Hogy miért az amerikai filmgyártásban lett ilyen hangsúlyos a műfaj? Ez talán összefügg az amerikai hőskultusszal, amelyről Hankiss Elemér értekezett az amerikai és magyar karakterjegyeket megkülönböztető tanulmányában. A neves szociológus szerint a hőskultusz fontos szerepet játszik a modern társadalmat jellemző szorongás csökkentésében: a vallásos világkép „meggyengülését jelzi, jelezheti a mai nagy hőskultusz, amikor immár emberi vagy emberfeletti hősöknek kell megmenteniük minket, és csillapítaniuk szorongásainkat.”³ Ennél talán fontosabb, hogy az amerikai nemzeti mítoszokban mindig is benne volt a puritanizmusból fakadó kiválasztottságtudat. Amerika eszerint „kiválasztott”, „megszentelt” föld, „Új Jeruzsálem”.⁴

Az amerikai kiválasztottságtudat legkorábbi megfogalmazása Massachusetts kolónia puritán kormányzójától, John Winthroptól származik: „Az Úr a mi Istenünk, és gyönyörűség, hogy itt tartózkodik közöttünk, a választott népe között, és az Ő áldása rajtunk. (...) Fel fogjuk fedezni, hogy Izrael istene köztünk van, amikor tízen közülünk képesek lesznek ellenállni ellenségeink ezreinek (...) Olyanná tesz bennünket, mint az új Anglia: tekintetbe kell vennünk, hogy olyanok vagyunk, mint a város a hegyen, az egész emberiség szemei ránk szegeződnek. Így ha mi kudarcot vallunk a munkában, amellyel az Úr

³ Hankiss Elemér: Kettős tükör. Az amerikai és magyar kultúra néhány sajátossága. In: Új diagnózisok. Osiris Kiadó, Bp., 2002: 58–59.

⁴ Erről a kérdéstről ld. bővebben: Peterecz Zoltán: *A kivételes Amerika. Az amerikai kivételesség történelmi bemutatása*. Gondolat Kiadó, Bp., 2016

megbízott, és amelybe belekezdünk, és így visszavonja tőlünk támogatását, akkor az egész világ számára egy történet és gúny tárgya maradunk.”⁵ Itt minden megvan a nemzeti kiválasztottsághoz: a párhuzam a bibliai zsidósággal, a „választott néppel”, az isteni adományként fölfogott föld és az ígéret, hogy Isten megvédi a népét.

A winthropi víziót számtalanszor ismételték meg. Elegendő, ha hivatkozunk Ronald Reagan elnök kijelentésére, bár ő csak más szavakkal fogalmazta meg, amit előtte elnökök sora hangsúlyozott: „Mindig hittem abban, hogy ezt a felkent (szent) földet különös módon arra szánták, s egy isteni terv azért helyezte a két óceán közé ezt a nagy kontinenst, hogy rátaláljanak azok a Föld minden sarkából ideseregülő emberek, akikben a hit és a szabadság különös szeretete lakozik.”⁶

És hogy Amerika győzedelmeskedett ellenségein, és tíz amerikai legyőzött ezer ellenséget? Furcsa, de mintha a 19. század történelme igazolta volna Winthrop szavait. A [texasi függetlenségi harc](#) idején Alamo védője 12 napon állt ellen 1800 katonának, és bár az erőd valamennyi védőjével együtt elesett, Alamo védelme mégis a legnagyobb, [többször megénekel](#) amerikai mítosszá vált. [Davy Crockett](#), Alamo egyik védője vált az első amerikai akcióhőssé: számos novella, dal, film idézte fel, hogy az erőd bástyáján, utolsó csepp vérig harcolva öldösi az ellenséget, és olyan színészek

⁵ John Winthrop's City Upon a Hill, 1630. In: James Miller (ed.): The Makings of America: The United States and the World. Vol. I.: To 1865. D. C. Heath and Co., Lexington, Massachusetts, Toronto, 1993: 198–199.

⁶ Arthur M. Schlesinger: The Cycles of American History. Boston, 1986: 16. Idézi: Hankiss: Id. mű: 61.

játszották el a filmvásznon, mint John Wayne vagy Gregory Peck. Az „amerikai Thermopüli” önfeláldozó hősei nem haltak hiába: Texas végül elszakadt Mexikótól. A következő háborújában az Egyesült Államok megszerezte Mexikó kétharmadát, úgy, hogy csaknem ötször annyi mexikói katona halt meg csatában, mint amerikai.

Minden az amerikai hatalom kezére játszott: részben olyan ellenségekkel került szembe, akik/amelyek földrajzilag távol voltak Amerikától (Oroszország, Spanyolország), részben olyanokkal, akik/amelyek katonailag gyengék voltak (az indiánok), vagy túl mély belső megosztottságok bénították őket (Mexikó). Az amerikai közvélemény úgy érezhette: nincs hatalom, mely megállíthatná a kontinensen történő korlátlan terjeszkedésben. Az Egyesült Államok a 19. század közepén már Hawaii-ra, Kubára, a század végén a Fülöp-szigetekre és az egész csendes-óceáni térségre is szemet vetett. Úgy tűnt, hogy az amerikai Moloch étvágya csillapíthatatlan.

Az amerikaiak mindinkább hinni kezdtek kiválasztottságukban. A spanyolok hiába kutattak az elveszett aranyvárosok után Kaliforniában is, egy amerikai telepes viszont aranyat talált abban az évben, amikor az amerikai hadsereg elfoglalta a területet. Oroszország örült, hogy megszabadult Alaszkától. Az amerikai külügyminisztert odahaza gúnyolták, amiért egy „jégmezőt” vásárolt. Ám hamarosan arcukra fagyott a mosoly: 1898-ban aranyrögöt találtak a területen, és megkezdődött az aranyláz. Úgy tűnt, bárhová nyúl az amerikai, azonnal minden terület termővé válik keze alatt. Mindez megszilárdította az amerikaiak meggyőződését abban a tudatban,

hogyan civilizációjuk magasabb rendű mindazokénál, akiknek a nyomába léptek.

Az amerikai akciófilm és politikai nevelés

A mozgókép kialakulása az Egyesült Államokat a nagyhatalmi státuszba lépés pillanatában érte. Az amerikai művészek fölismerték a mozgókép szerepét a bevándorló tömegek politikai nevelésében. Az 1890–1910 közötti években tetőzött a bevándorlás – éppen abban az időszakban, amikor az Egyesült Államok tengeri hatalommá vált, és flottája meglobogtatta a zászlót a Fülöp-szigeteken és Kínában. A bevándorlók 60%-a, mintegy 8 millió bevándorló a közép- és kelet-európai térségből érkezett, közöttük 35%-os volt az analfabetizmus aránya, és jóval többen képviseltették magukat körükben a katolikusok, mint az Egyesült Államokban domináns protestáns egyházak hívei.⁷ Az amerikai közvélemény, azon belül is a „fehér, angolszász, protestáns” (WASP) véleményformálók úgy vélték – okkal, ok nélkül –, hogy ezeknek az embereknek az Óhazából magukkal hozott normái és szokásai nincsenek még összhangban az amerikai demokráciával és kultúrával.

Ezért – többek között – az ekkoriban kialakult új csoda, a mozgókép révén kívánták nevelni őket. A mozgókép jellegénél fogva egalitárius: mivel ekkor még nincsen hang, csak kép, bárki nyomon

⁷ Magyar Bálint: Az amerikai film. Gondolat Kiadó, Bp., 1974: 15.

követheti a cselekményt. Ez tűnt a leghatékonyabb eszköznek a sokfelől érkezett bevándorló tömegek nevelésére. Először a „lefényképezett színház” benyomását keltő filmek hódítottak, de hamar kiderült, hogy ez nem elég. A nézők naturális cselekményt akartak. Így a forgatókönyvírók egyre izgalmasabb és egzotikus helyszínen játszódó cselekményeket írtak. A cowboyok, a seriffek, majd a detektívek is színre léptek. Olyan hősiek pózokban ábrázolták őket, melyekkel jó volt azonosulni. Megszületett a mozgóképes amerikai eszményi hős, aki jóképű, lovagias, illemtudó, és az amerikai morális értékeket képviseli, szembeszállva a nemzetre rátörő Gonosszal. Az olyan hősökkel, kik bűnözőket üldöznek és/vagy szép nőket mentenek meg, könnyű volt azonosulni, nyelvi, felekezeti háttértől függetlenül. Az akciójelenetek – a látványos üldözések, attraktív verekedések, szikláról leugrások, vívások, lövöldözések – megértéséhez nem kellett nyelvtudás vagy speciális kulturális kódrendszer. Az akcióhősök lettek a kor sztárjai,⁸ mint például Douglas Fairbanks, aki Zorrót, a fekete álarcos, fekete köpönyeges igazságosztót vagy éppen Robin Hoodot alakította, vagy mint a Blood kapitány és szintén Robin Hood képében a gazdagokat rémítő Errol Flynn.

A gengszterfilm zsánere már 1906-ban megszületett, és rendőrök, detektívek, magánetektívek eredtek a bűnözők nyomába. Mivel a mozgókép a törvényességet, a normakövetést kívánta sugallani, a két háború között fel sem merülhetett, hogy a bűnöző

⁸ Nem csak Amerikában: „Az amerikai embert úgy, ahogy az európai közönség elképzelte, Douglas Fairbanks testesítette meg.” (Magyar Bálint: Id. mű: 68.)

legyen a hős. Ekkor még fennállt a cenzúra (1968-ig), és társadalmi, vallási szervezetek sora őrködött azon, hogy a deviancia vagy annak minősített magatartás, éppúgy, mint a legcsekélyebb szocialista, kommunista, anarchista vagy Amerika-ellenes, az amerikai kormánnyal, politikai rendszerrel, társadalommal, hadsereggel vagy zászlóval szemben kritikus érzület vagy propaganda, ne jelenhessen meg a moziban. A közönségízlés szükségképpen konzervatív volt: a hős leképezte az amerikai angolszász, fehér bőrű ideált. A fekete színész sokáig csak mellékszereplő lehetett a kor filmjeiben, és akkor is komikus vagy parodisztikus ábrázolásban.⁹ Az ázsiai és indián akcióhősök felemelkedése csak a II. világháború után kezdődött el.

A világon a hollywoodi filmek révén akarva-akaratlanul elkezdtek azonosulni az amerikai hősökkel (Superman, Batman, Pókember, az X-man mutáns csapata és Wonder Woman). Ne tévesszen meg bennünket, hogy Zorro spanyol nemzetiségű (bár egy amerikai író teremtés), Robin Hood pedig középkori angol balladahős: az amerikaiak bújtak legtöbb alkalommal a bőrükbe, és az amerikai férfiasság szimbólumai voltak. Szinte csak a sok tekintetben brit kulturális sztereotípiákra (elegancia hangsúlyozása, könnyedség,

⁹ Az első olyan film, amelyben csoportosan léptek fel fekete színészek, King Vidor *Halleluja* című 1929-es filmje volt, a mindössze 17 éves Nina Mae McKinley-vel a főszerepben. A leginkább azonban a „félénk”, illetve a komikus fekete karaktere hatott (pl. *Texasi kalandok*, 1918; *Egy izgalmas éjszaka*, 1923). Az indián a westernekben leginkább „gonosztevő” volt, az 1950-es évektől áldozat, és csak az 1970-es évektől válik cselekvő pozitív hőssé. A cigányok esetében a romantikus ábrázolás dominált: az amerikaiak titokzatosnak találták ezt a népet, amely a többi, sötétebb bőrszínű csoportnál kisebb számban volt jelen az Egyesült Államokban. Alla Nazimova 1915-ös *Cigányok* című filmje megjeleníti a romantizált cigánykép összes elemét: a szenvedélyes szerelmet, a jóslást és a vérbosszút. (Magyar Bálint: Id. mű: 58., 60.)

fanyar humor) épülő kémfigura, James Bond ellensúlyozza valamelyest az amerikai akcióhős-fölényt.

Mindezek fényében Barack Obama jogosan mutatott rá az amerikai film geopolitikai szerepére, amikor hollywoodi színészek előtt kijelentette: „emberek százmilliói, akik sosem léptek még az Egyesült Államok földjére, de önöknek köszönhetően megtapasztalták egy kis részét annak, ami a mi országunkat különlegessé teszi. Megtanultak valamit értékeinkből. A világ kultúráját formáltuk önökön keresztül.”¹⁰

Európa is igyekezett másolni az amerikai akciófilmeket, így a németek, franciák és olaszok is készítettek amerikai mintájú sorozatokat, hatalmas robbanásokkal, lélegzetelállító verekedésekkel és lövöldözésekkel, egész városok romba dőlésével. Ám ezek az akciófilmek sokszor erőltetettnek tűnnek tengerentúli társaikhoz képest. Éppen az hiányzik mögülük, ami a lényeg: az amerikai mítosz. Az Egyesült Államok népe elhiszi, hogy országa kiválasztott az országok sorában, és ennek megfelelően képes elhinni, hogy a „gonosz” erők hazája elpusztítására törnek. Európáról nehéz elhinni, hogy a Föld legtokéletesebb sarka, és ezért a démoni „gonoszok” támadása alatt áll. Az európai akcióhősök tevékenysége valahogy tét nélkülinek és ezért erőltetettnek tűnik tengerentúli társaikhoz képest.

A katasztrófafilm gyökere

¹⁰ Peterecz Zoltán: A kivételes Amerika. Az amerikai kivételesség bemutatása. Gondolat Kiadó, Bp., 2016: 257.

A katasztrófafilm műfaja ugyancsak hiányzik a magyar készítésű filmek kínálatából. Hogy miért nincs igazi magyar katasztrófafilm, annak talán két oka van. Az egyik valószínűleg az anyagi erőforrás hiánya. A katasztrófafilmen épületek, hidak dőlnek össze különböző katasztrófák (földrengés, cunami stb.) következtében, tűz emészt el ingatlanokat, olykor hegyek omlanak össze, mindez pedig rengeteg pénzbe kerül. A másik, mélyebb és fontosabb ok kulturális. Ezt majd később fejtjük ki, előbb lássuk, hogyan tipizálhatjuk a katasztrófafilmeket.

A katasztrófafilmet csoportosíthatjuk veszélyforrások szerint. A leggyakoribb szubzsánert a személytelen veszélyforrásokat fölvonultató alkotások jelentik, melyek legkorábbika az 1901-es *Tűz*. Az 1970-es években két klasszikus alkotás született: a *Pokoli torony* (1974) és a *Meteor* (1979), melyek tudatosították a földi, illetve Földön túli fenyegetettségérzést. Mindkét tematika számos alkotást ihletett. A másik szubzsánert a gyilkoló állatokat, ritkábban növényeket bemutató filmek képviselik, melyek már jellegüknél fogva közel állnak a horrorhoz, vagy összemosódnak azzal (*Ragadozók*, 1996; *Cápa*, 1975; *Gyilkos bálna*, 1977). Ezek egyik korai példája Edwin S. Porter *Menekülés a sasfészekből* című, 1908-as filmje.¹¹

Örök filmtéma az emberi gondatlanság, kapzsiság és/vagy ostobaság miatt bekövetkezett katasztrófa. Tulajdonképpen a *Pokoli torony* is ennek a változatnak darabja, hiszen a tűz az építők felelőtlensége miatt tör ki. Számos katasztrófafilmet láthatunk,

¹¹ Magyar Bálint: Id. mű: 22.

amelyben az amerikai hadsereg/kormányzat a felelős a veszélyforrás kialakulásáért, terjedéséért, legyen az járvány (*Vírus*, 1995) vagy valamilyen romboló mutáns lény. Utóbbi esetben (pl. *Godzilla-filmek*) már az alkotások műfaja egyértelműen a horror irányába hajlik (ezekkel ebben az írásunkban nem foglalkozunk).

A katasztrófafilm, hasonlóan az akciófilmhez, nagy szerepet játszik az amerikai filmgyártásban. A műfaj népszerűségének gyökerét ismét az amerikai kiválasztottság mítoszában találhatjuk meg, csak a fonákjáról. Már Winthrop azzal riogatott, hogy ha az új-angliai puritánok letérnek a helyes útról, akkor ezzel kiváltják Isten haragját; ha a (ki)választott nép szembefordul hivatásával, akkor ezzel magára vonja az Úr haragját – ebben nem nehéz fölfedezni az analógiát az ótestamentumi próféták Izraelt, az „Úr választott népét” bíráló szavaival. A katasztrófák – akár indián támadás, akár természeti csapások formájában – felfoghatók voltak úgy is, mint büntetés azok miatt, akik elfordították arcukat az Úrtól. Ugyanakkor minden büntetés lehetőséget ad a szembenézésre, a morális önvizsgálatra és ezzel a közösség kohéziójának újbóli megerősítésére.

Azt láthatjuk, hogy az amerikai történelemben a válságok nem pusztították el a társadalmat, és nem vezettek el – szemben azzal, ahogyan az amerikai rendszer külső és belső kritikusai gondolták – a politikai rendszer bukásához; ellenkezőleg, az amerikai társadalom irigylésre méltó önreprodukciós képességről tett tanúbizonyságot. A polgárháború (1861–1865), melyet már saját korában a rabszolgaság miatti büntetésként értelmeztek, elvezetett az Unió egységének megszilárdulásához. Mindez persze ötmillió halottal (köztük egymillió

civil áldozattal) és a társadalom brutalizációjával járt. A gazdasági válságból (1929–1933) Rooseveltrévén a New Deal által megújított és végső soron erősebb Amerika emelkedett ki. A vietnami háború és a polgárjogi mozgalmak által jellemzett „hatvanas évek” szintén a rendszer összeomlásával fenyegetett. Ám az Egyesült Államok úgyesen kijött a vietnami „mocsárból. Ezek a példák, melyek újra meg újra megjelennek a filmvásznon, mutatják az amerikai rendszer önmegjavító képességét.

Katasztrófa és rendszerkritika Közép- és Kelet-Európában

Ha végigtekintünk a magyar filmtörténeten, kevés példát láthatunk a katasztrófák ábrázolására, és ha akad is egy-egy árvíz (*Kárpáthy Zoltán*, 1966), vasúti katasztrófa (*Viadukt*, 1982), bányalégrobbanás (*Kincskereső kisködmön*, 1973), az ezeket ábrázoló filmek sem katasztrófa-, hanem részben történelmi filmek, részben olyan klasszikus regények adaptációi, amelyeknek cselekménye jóval szélesebb a katasztrófánál. A katasztrófák ábrázolásában az ötvenes évek [termelési filmjei](#) jutottak el a legmesszebb, melyek a karikatúraszerűen túlrajzolt „osztályellenség”, „ellenforradalmár” szabotázsmerényletéről szóltak (pl. a *Teljes gőzzel*, 1951). Közép- és Kelet-Európa más országaiban sem alakult ki nyugati értelemben vett önálló katasztrófafilm-műfaj: a katasztrófák megmaradtak ember okozta háborús katasztrófaként a háborús filmek, az emberi/tudósi önzés, természet vagy kegyetlenség okozta tragédiaként a sci-fik (ld. pl. a Jules Verne regényéből készült, [Ördögi találmány](#) című csehszlovák filmet) és a bűnügyi filmek keretein belül.

Okkal vélhetjük úgy, hogy a katasztrófafilm azért nem örvendett népszerűségnek a közép- és kelet-európai régióban, mert a térség társadalmi úgy érezték, éppen elég valóságos katasztrófa érte őket, például idegen megszállások képében vagy országaik létének megszűnése, földarabolása révén (gondoljunk Lengyelországra), vagy éppen éhínségek formájában (ld. Ukrajna), nem beszélve a II. világháború náci terrorjáról, majd a sztálinizmusról. Ez a katasztrófasorozat éppen elég volt, különösen úgy, hogy a régió népeinek közösségeit néhány évtized leforgása alatt dúlta föl.

Az is nehezíthette a katasztrófafilm megszületését a régió filmművészetében, hogy a térség népei 1945-től kezdve betagozódtak a szovjetizált blokkba, és a szovjet rendszer, valamint azt másoló „népi demokráciák”, majd az államszocialista rendszerek az optimizmust kívánták sugallani. A II. világháborús romok eltakarítása, a régi, „igazságtalan” rendszerrel való leszámolás szükségszerűen megkívánta a lelkesítést, az emberek nagy, önfeláldozó munkára serkentését. Márpedig lelkesíteni, a romokat eltakarítani, a gazdaságot és általában a mindennapi életet megszervezni nem lehet akkor, ha az embereket állandóan nyomasztják.

Az 1948–49-től kezdve a régió minden országában kiépülő, marxizmus-leninizmus-sztálinizmus ideológiájára épülő (állam)szocialista rezsimek célja szintén a lelkesítés volt, éppúgy, ahogyan a közvetlenül a háború utáni kormányoké. A szocializmus mint eszme mindig rendelkezett – a marxi tudományosság ellenére – metafizikai, spirituális tartalommal: Új Embert és Új Világot álmodtak, ami inkább a valláshoz kapcsolják a szocialista eszmét, mintsem az

ideológiához. Milliók számára azért volt elfogadható minden áldozat, mert hittek egy olyan világ eljövételében, amelyben – mint ahogy Lenin kedvenc írója, Csernisevszkij fogalmazott – „örök lesz a tavasz és a nyár, örökös lesz a boldogság”.¹²

Ehhez a hithez nem illett a katasztrófa, illetve ha az mégis bekövetkezik, az csakis az „új világ” születését akadályozó „osztályellenség” intrikájának köszönhető. Ebből az alapállásból már eleve következett mindenfajta önkritika hiánya: a rendszer tagadni igyekezett, hogy a szovjet iparosítás és tervutasításos gazdaság hozzájárul a közösségek és egyének, valamint a természet tisztításához. Hiszen a legitimitását egy tudományos nézetrendszerből (marxi „tudományos szocializmus”) eredeztető, materialista szovjet rendszer azt hirdette, hogy az emberi akaraterő és a magas szintű szovjet tudomány képes legyőzni a természetet. A szovjet tudományosság (majd a szovjet rendszert másoló többi államszocialista rendszer tudománya) az 1920-as évektől hirdette, hogy a technológiai fejlődés révén meg lehet haladni a régi, elmaradott Oroszországot. Ahogyan az egyik szovjet költő, Geraszimov írta a korra jellemző hurraóptimizmussal: „Kövezett utainkon az áram, / a gránit-erőt viszi szét, / a dübörgő traktor halálra tiporja / az ócska ekét.”¹³

Nem véletlen tehát, hogy a zöld mozgalmak, amelyek ekkoriban már Nyugat-Európában és Észak-Amerikában megerősödtek,

¹² Idézi: Hahner Péter: 13 diktátor. Animus Kiadó, Bp., 2017: 206.

¹³ Idézi: Igor R. Safarevics: A szocializmus mint világtörténelmi jelenség. Kairosz Kiadó, Bp., 2002: 409.

mindvégig veszélyesek voltak a rendszer legitimitására, mert a szovjet tudomány magasabbrendűségének alapját kritizálták, és ezzel a rendszer egyik legitimációs alapját kezdték ki: ha a szovjet tudomány nem képes megvédelmezni állampolgárai egészségét, természeti környezetét, akkor minden más is hazugságra épül. A szocialista országok felelőtlen iparosító politikája, amely napjainkban is érezteti hatását az adott régióban, ma már nyíltan kibeszélhető filmnyelven: a romániai Kiskapus, azaz *Copșa Mică*, Európa legszennyezettebb városa történetéről [dokumentumfilm](#) készült.

Ha finoman, burkol formában is, de olykor a szocialista korszakban is megjelentek bírálatok filmvászonon a természet- és kisközösség-pusztításokkal szemben. Igaz, az alkotóknak jól be kellett csomagolniuk mondanivalójukat, nehogy a technológiabírálat rendszerbírálatnak tűnjön (valójában persze, az volt). Klasszikus példának tekinthető [Elem Germanovics Klimov](#) szovjet-orosz filmrendező alkotása, az 1983-as *Búcsúzás*. A film, amely [Valentyin Raszputyin](#) szovjet-orosz író 1976-os *Isten veled, Matyora* című regényéből készült, bemutatja egy szibériai falu utolsó napjait. Matyorát, a szigeten épült települést a filmben elpusztítja az Angara-folyón emelt vízerőmű. Matyora sorsa nem atipikus az államszocialista rendszerekben: gondoljunk a hullámsírba süllyesztett Akeh Kaleh szigetére, a „székely Jeruzsálem” Bözödújfalura vagy a szlovákiai Szlanicára. Raszputyin faluja is a szovjet iparosítás és vízerőmű-építés áldozata lett. Ma mindegyik település helyén tó hullámzik. A *Búcsúzásban* az ősi, népi ortodox vallásossággal és mágiával átszínezett hagyományos szibériai paraszti életforma látszólag

vereséget szenved a technológia- és gépközpontú civilizációval szemben. Az ősi szibériai fenyő, amelyet a kirendelt munkások többszörös kísérlettel sem tudnak elpusztítani, azonban szilárdan áll, jelképezve a hagyomány elpusztíthatatlanságát.

Kevésbé drámaian, állathősökkel ábrázolja a természet és ipari civilizáció ellentétét [A Kisvakond a városban](#) című 1982-es csehszlovák rajzfilm, amely egyszerre bírálta a természetpusztítás, a városiasodás és a bürokrácia jelenségeit. A brutális erdőirtás miatt otthonukat veszített vakond, a nyúl és a sün számára az emberek a városban, egy hatalmas toronyházban alakítanak ki egy mesterséges erdőt, ahol a fák, bokrok és gombák gumiból vannak, és csak papírok felmutatásával lehet szaladgálni az emeletek között (fricska a bürokráciának). Nem is érzik jól magukat itt, és egy sassal elvitetik magukat az erdőbe, ahol szabadok lehetnek, oda mehetnek, ahova akarnak, és nincs szükség hatósági papírokra.

A katasztrófafilmek hiányoznak a rendszerváltás utáni magyar filmes repertoárból. A magyar közönség ugyanis – mondtuk – úgy érzi, éppen elég katasztrófa érte a történelem során, és nem kíváncsi kitalált katasztrófákra. Országdarabolás, két világháború, spanyolnátha, éhezés, vörös, fehér és zöld színű diktatúrák után nem a katasztrófafilm az, amelyre vágyakozunk. Ám a filmvászonra vitt küzdelem és annak hősiessége alkalmas lehet a közösségi összetartozás-tudat megerősítésére, hiszen a tűzvész, árvíz, földrengés és bizonyos fokig még a háború sem tesz különbséget politikai pártállás, társadalmi hovatartozás, jövedelmi helyzet között. A természeti katasztrófa mindenkit egyformán sújt.

Geopolitikai viszonyok

Az akciófilmek jelentős része még mindig az Egyesült Államokban készül. Az amerikai akciófilmek hűen követik az amerikai mítoszt: alapsémájuk, hogy az ellenséges erők fenyegetik a szabadság földjét, és az individualista módon, egyénileg cselekvő hősnek kell felvennie a harcot a „gonosszal” szemben. A Föld felé száguldó aszteroidákat összemorzsoló, eltérített repülőgépeket egy szál karabéllyal visszafoglaló, terrorbrigádokat és kábítószer-maffiát kiirtó szuperhősök, titkos ügynökök, rendőrök pontosan megfelelnek az amerikai Vadnyugat-mítosz cowboy- és seriffképének, mintegy annak „modernizált” változatai.

Ha az amerikai akciófilmeket nem filmkritikusként, hanem politológusként vizsgáljuk, akkor rájöhethetünk arra, hogy ezekből a sokszor lenézett alkotásokból számos folyamatot és intézményt megismerhetünk az amerikai politikai rendszerből. A titkosszolgálati tevékenységet bemutató akciófilmek beavatják a nézőket a szolgálatok működésébe. A [24](#) című sorozat népszerűségéhez alighanem hozzájárult, hogy az alkotók alaposan, részletekbe menően ábrázolták a titkosszolgálati és politikai döntéshozatal mechanizmusait, a realizmus igényével. Más filmek a rendőrség, a hadsereg vagy éppen a börtönök kulisszái mögé engednek betekintést: olyan világokba, amelyek az állampolgárok többsége számára ismeretlenek.

Az akciófilmek mindig reflektálnak a geopolitikai viszonyokra, középpontba állítva az éppen aktuális ellenséget. A hidegháború idején a totalitárius ideológiák, a nemzetiszocializmus és a kommunizmus képviselték az amerikai kivételességet megsemmisítéssel fenyegető ellenséget. A nácik és a kommunisták tömegesen jelentek meg akciófilm-antihősökként. Az 1952-es *Invázió* és az 1984-es *Vörös hajnal* című filmek egyenesen azt vizionálták, hogy a szovjetek megszállják az Egyesült Államokat. Ennek az invázióábrázolásnak volt előzménye: a 19. század végén külön műfajjá vált az ún. inváziós irodalom, amelyet a mozgóképen az inváziós film mint műfaj követett: hol Angliát szállták meg németek vagy földönkívüliek, hol Amerikát japánok, mexikóiak, oroszok vagy németek, [hol Magyarországot oroszok vagy olaszok](#). A 19. század végi nagyhatalmi kardcsörtetés, az ekkor beinduló első fegyverkezési verseny (Zeppelin, tengeralattjáró) alapot adott a félelmeknek. A két világháború és olyan események, mint Belgium megszállása vagy a Pearl Harbor elleni ortámadás alapot adott a műfajnak.¹⁴

A nácik inkább úgy jelentek meg, mint világháborús ellenségek, vagy mint a náci emigráció tagjai (pl. *Forgószél*, *Az óra körbejár*, *A brazíliai fiúk*). Az 1990-es évekre áthúzódott az oroszok ellenségként való ábrázolása, igaz, azzal enyhítve, hogy magányos sovinszta

¹⁴ Az inváziós irodalmat hajlamosak vagyunk lenézni, pedig fontos mérföldkő a sci-fi és a háborús regény fel vezető úton. Jókai Mór, Arthur Conan Doyle, Jack London és P.G. Wodehouse is írt inváziós regényt. Ennek magyar vonatkozásairól lásd: Veres Miklós: A jövő háborúi a dualizmus korának utópisztikus és sci-fi irodalmában (<http://ujkor.hu/content/a-jovo-haborui-a-dualizmus-koranak-utopisztikus-es-sci-fi-irodalmaban>).

orosz terroristák követnek el támadást, függetlenül a hivatalos, jelcini Oroszországtól, sőt azzal szemben (*Az elnök különgépe*).

Az orosz ellenségtől való rettegés már jóval a Szovjetunió megalakulását megelőzően kialakult. Elsőre különösnek tűnhet ez, hiszen a két birodalom látszólag távol feküdt egymástól. De az oroszok is jelen voltak a 19. században gyarmatosítóként Észak-Amerikában, és kevés híja volt, hogy az amerikaiakat megelőzve nem foglalták el Oregont, de szemet vetettek Kaliforniára is. Már a 19. század értelmisége felismerte, hogy a politikai berendezkedés tekintetében antagonisztikus ellentét feszül a két birodalom között: itt önkényuralom, amott demokrácia, itt az isteni legitimitáció, amott a korlátozott hatalom, itt centralizáció, amott föderalizmus. Napóleon, Tocqueville, Mary Elizabeth Lease is írtak a két birodalom különbségéről, de a leginkább apokaliptikus víziót egy német emigráns, Francis J. Grund fogalmazta meg: „Olyanok egymásnak, mint a sötétség a fénynek... És a csata napja el fog jönni.”¹⁵ A hidegháború éveiben látnokként hivatkoztak Grundra.

A szovjetek mellett az 1980-as évektől mindinkább az iszlám fundamentalizmus került az ellenség szerepébe. Két esemény, az 1979-es iráni forradalom és az afganisztáni *mudzsahedinek* sikeres (egyébként CIA által támogatott) partizánharca a szovjetekkel szemben olyan félelmet keltett a nyugati világban, mely máig kísért: a harcos iszlámtól való félelmet. Az amerikai konzervatívok számára az iszlám még a szovjeteknél/kommunistáknál is „hálásabb” ellenségnek

¹⁵ Peterecz Zoltán: Id. mű: 183.



számított. Egyrészt ugyanis míg a kommunizmus eszméje mégiscsak nyugati ideológia volt, amelynek – ha kis mértékben is – az Egyesült Államokban is voltak hívei, támogatói, addig az iszlám idegennek számított a protestáns dominanciájú Egyesült Államokban. És mivel az emberek mindig jobban félnek az ismeretlentől, mint a mégoly ismerős fenyegetéstől, könnyű volt az iszlámtól mint idegentől való félelemre játszani. Másrészt a Szovjetunió hatalma zenitjére ért, egyre világosabban látszottak a válság jelei, és – ezzel párhuzamosan, ideológiai síkon – a kommunizmus vonzereje is megszűnőben volt mind Nyugaton, mind a harmadik világban. Az iszlám fundamentalizmus viszont erősödött az 1979-es iráni forradalom és az afganisztáni szovjet beavatkozás elleni mudzsahedin ellenállás hatására. Az 1979-es iráni forradalom eseményei, különösen a teheráni amerikai követség megszállása és túszedrámája megrémítette az amerikai közvéleményt, és kialakította a képet a "militáns iszlámról". Emellett az amerikai konzervatívok az 1960-as évek óta prioritásként kezelték Izrael biztonságát, melyet arab szomszédjai fenyegettek, és az iráni Khomeini ajatollah Teheránból az iszlám világ összefogására szólított fel az "imperialista hatalmak" (amin ő az USA-t, Izraelt és a Szovjetuniót értette) ellen. Egyre többen fogalmazták meg aggodalmukat amiatt, hogy Irán felborítja a status quót a Közel-Keleten. Az Amerika-barát Szaúd-Arábiában is USA-ellenes mozgalmak kezdődtek (mekkai nagymecset elfoglalása). Ezek a jelenségek együttesen vezettek el ahhoz, hogy az iszlám és/vagy a muszlim fundamentalizmus (e között vékony a határ az amerikai jobboldali diskurzusban) vált a fő biztonságpolitikai fenyegetéssé az amerikai filmekben.

- info@meltanyosság.hu
- www.meltanyosság.hu
- 0630-311-1701
- 1149 NAGY LAJOS KIRÁLY ÚT 167. II. 23.

Sajnálatos, ám az iráni forradalom által okozott sokkhatás, majd az Oszama bin Laden vezette Al-Kaida színre lépése és a 2001-es New York-i terrortámadás miatt egyáltalán nem meglepő, hogy számos amerikai filmben a közel-keletiek válnak ellenségekké (ld. *Delta Kommandó*, 1986; *Tűzparancs*, 1996; *A királyság*, 2007). Az ábrázolt terroristák nézetrendszerét a mélységes Amerika- és Izrael-ellenesség, a leginkább csak külsőségekben, retorika szintjén érzékeltetett vallási fanatizmus, valamint a militarizmus határozza meg. Az amerikai filmrendezők azonban tartózkodnak attól, hogy a fiktív terroristákat létező államokhoz és rendszerekhez kössék, sőt olykor hangsúlyozzák, hogy a terroristák saját régiójuk lakosaira jelentik a legnagyobb veszélyt.

A közel-keletiek mellett gyakori ellenség a latin-amerikai, ám más vonatkozásban: nem politikai terroristákként, inkább mint maffiózók, drogbárók, valamint ezek halálbrigádjai veszélyeztetik az amerikai – és persze mexikói, kolumbiai stb. – morális és jogrendet (ld. *A magányos ügynök*, 1989; *Még drágább az életed*, 1990; *Végveszélyben*, 1994; *Volt egyszer egy Mexikó*, 2003; *Sicario- a bérgyilkos*, 2010). A latin-amerikai drogbárókra és különítményeseikre az erőltetett *machismo* (férfiasság) és, részben a közel-keletiekhez hasonlóan, az erőszakkultusz és militarizmus a jellemző.

Szólni még egy olyan aspektusról, amely meghatározza mindmáig az amerikai akciófilmet: ez pedig a nativizmus, azaz a bevándorlásellenesség. Kimutatható mindmáig az akciófilmek ellenségválasztásán a nativizmus, avagy egyenesen a rasszizmus: az ellenségek külsőleg és mentálisan a WASP-állampolgár ellentétei. A

közel-keletiek és latin-amerikaiak tudtak legkevésbé kilépni a rosszfiúk nativista/rasszista sablonjából.

A nativizmus föllendülése az 1970-es években reakció volt számos, egymástól független folyamatra: a fogyasztói, „előrecsomagolt” társadalom kialakulására, az egyszerre színre lépő afroamerikai, indián, spanyol ajkú, meleg és feminista polgárjogi mozgalmakra, valamint a vietnami háború idején elszenvedett presztízsveszteségre, mely megingatta az amerikai hadseregbe és hazafiságba vetett hitet. Az 1980-as évek fordulatot hozott: a Reagan-adminisztráció, ha visszafogott formában is, de épített a nativista érzelemre. Az új, dinamikus és büszke amerikai patriotizmust olyan filmes alkotások képviselték, mint a *Rambo*-széria vagy az 1984-es *Vörös hajnal* című inváziós film.

A *Vörös hajnal* egy fiktív forgatókönyvből indult ki: mi lenne, ha a szovjetek kubai és nicaraguai szövetségeseikkel együtt megszállnák az Egyesült Államokat. Önmagában az ötlet nem volt új: egy 1917-es film a német és mexikói megszállók elleni felszabadító háborúról szólt. A szovjetekkel szembeszálló amerikai középiskolás fiatalok jellegzetesen angolszász kinézetűek, és több mint árulkodó, hogy feketét mutatóba sem találni közöttük. Ami nem is lenne említésre méltó, ha a film nem sugallaná, hogy itt „átlagos” fiatalokról van szó. Nem egy keleti parti nagyváros, hanem egy Colorado állambeli kisváros középiskolásai veszik be magukat az erdőbe. Mivel az Egyesült Államokban, főleg a nyugati államokban nagy hagyománya van a fegyvertartásnak és -forgatásnak, a néző elhiszi, hogy ezek a fiatalok, akik az amerikai patriotizmus eszméin nevelkedtek, és akik

látták iskolatársaik, tanáraik szovjet töltényektől szétszabdalt testét, akiknek apáit koncentrációs táborba hurcolták, készek és képesek hatékony gerillaháborút vívni a világ legerősebb szárazföldi hadereje ellen.

A nativizmus bűvópatakszerűen jelen volt az 1990-es évek Clinton-érájában is, és elemi erővel tört föl 2001. szeptember 11. után. A 2000-es években még kétszer tört föl a nativizmus az amerikai politikában. A [Tea Party mozgalom](#) ugyan [társadalomfilozófiáját](#) tekintve libertárius, ám kimutatták a nativizmust is a mozgalomban. És a nativizmusra játszott rá Donald Trump is az „America first” jelszavával, mely egy régi, 19. századból származó, a második világháborúba való amerikai belépést ellenzők által képviselt fölfogás és jelszó újrahasznosítása. Hogy ez ma meglepőnek hangzott, mutatja, milyen messzire jutott az Egyesült Államok a 19. század végi nativizmustól a multikulturalizmus építésében, ám Trump megválasztása jelzi, hogy az amerikaiak jelentős része nem kíván egy olyan Egyesült Államokban élni, amely kilúgozza a hazafiságot.

Az 1990-es évek Clinton-korszaka ismét előhívta a vitákat az amerikai identitásról. Ebben az évtizedben a Demokrata Párt Clinton vezetésével úgy reagált a megelőző időszak „reagani forradalmára”, hogy a gazdasági és társadalmi kérdésektől a kulturális kérdések felé fordult. A Demokrata Párt mindinkább a borszín szerinti, szexuális, nemi és egyéb hátrányos helyzetű csoportok pártja lett.

Az 1992-es Los Angeles-i lázongás megmutatta, mennyire törékeny az amerikai társadalom kohéziója. Az 53 halálos áldozattal járó lázongást egy videófelvétel indította el: egy állampolgár



lekamerázta, ahogyan egy fekete fiatal négy rendőr (három fehér és egy spanyol ajkú) ütlegel. Az esküdtszék felmentette a rendőröket, ami olajat öntött a tűzre. Hat napig tartó lázongásba tört ki. Az afroamerikaiak dühüket jórészt a koreai és spanyol ajkú kisebbségen verték le. Nem sokáig kellett várni a következő sokkig! 1995-ben az egész országot megrázta egy veterán 168 halálos áldozattal járó bombamerénylete Oklahoma Cityben. Elkövetője (Timothy McVeigh) minden tekintetben „átlagos” amerikai volt: fehér, ír háttérű, protestáns. A szociológusok és biztonsági szakemberek ekkor kezdtek foglalkozni azzal a fenyegetéssel, amit a belföldi terrorizmus jelent. Természetesen a filmek is reflektáltak a témára, valamint arra a jelenségre, hogy átlagos állampolgárok fenyegethetik a fennálló rendet (lásd például az *Arlington Road* (hazai forgalmazásban: *A szomszéd*) című filmet, melyben amerikai belföldi terroristák fölrobbantják az FBI központját, vagy az *Elárulva* című thrillert).

A „dühös fehér férfi” mára külön fogalomná vált az amerikai szociológiában. Gyökere a fehér kislembert, főleg az alsó-középosztálybeli férfi 1960-as évek óta tartó fenyegetettségérzete. Michael Kimmel amerikai szociológus, a Stony Brook University’s Center „férfi és férfiasság” tanulmányok kutatója szerint a „dühös fehér férfiak” haragja juttatta Donald Trumpot a Fehér Házba. Korábban divatos volt legalább részben ezzel magyarázni Nixon, majd George W. Bush győzelmét.

Vagyis, ha végignézünk az akciófilmeket, megállapíthatjuk, hogy a mindenkori ellenségképet hűen követték Amerika külpolitikai irányultságát. A II. világháború idején és után a németek, a

hidegháború alatt részben a szovjetek, az 1980-as évektől a közeli keleti muszlim fundamentalista szervezetek voltak a mozgóképen is megfogható ellenségképek. Természetesen Amerika szövetségi politikája is leképeződött a filmekben. Így általában az akciófilmekben kifejezetten pozitív szereplő az angol (ld. *A szikla*, 1996, a James Bond-franchise filmjei). Ez részben kulturálisan a 19. századi britszimpátián alapul, részben pedig azon a rokonszenven, amelyet két világháború szövetségi viszonya alakított ki.¹⁶

A többi európai ország elitje és titkosszolgálatára kevés szerepet játszik az amerikai akciófilmekben. A franciák kisebb súllyal, de szintén szerepelnek, igaz, általában nem politikai elitjük és katonai, gazdasági erejük, hanem kultúrájuk által. Amerikai film megörökítette a francia Idegenlégió küzdelmeit (*A légiós*, 1998). Az *Armageddon* című katasztrófafilmben az aszteroida egyik leszakadt darabja Párizst találja telibe. Nyilván nem valami franciaellenes élel, hanem azért, mert a kultúra fővárosának tekintett francia székhely romba dőlése érzékelteti, milyen kulturális pusztulás fenyegeti az emberiséget. „Európát” leginkább Nagy-Britannia és Franciaország jelenti az amerikai akciófilmekben és a katasztrófafilmekben.

Oroszország nemcsak ellenségként van jelen, hanem néha partnerként is, azokban a filmekben, amelyekben egy közös ellenséggel szembeni kiállás szükségessé teszi az összefogást. Nem meglepő módon ezek a filmek a hidegháború enyhülési szakaszában, az 1970-es évek második felében készültek. Ilyen filmek voltak a

¹⁶ Ld. erről a kérdéstről: Egedy Gergely: Brexit: az „angloszféra” perspektívája. In: Kommentár, 2016/6: 10–20.

Meteor (1979) vagy a *Kém, aki szeretett engem* (1977), melyekben informális együttműködés alakul ki a két birodalom vezetése, titkosszolgálatok és hadserege között. Hozzá kell tenni, hogy erre az időre már megszűnt a cenzúra, és az ellenség tárgyilagos bemutatása már nem vont maga után büntetést.

Latin-Amerika részben a káosz, rendetlenség és politikai anarchia földjeként, részben a kapitalista világ perifériájaként jelenik meg az akciófilmekben. Ám akadnak filmek, amelyekben az amerikai és általában nyugati/északi fejlettség visszájára fordul. A *Holnapután* című 2004-es film azzal játszik el: hogyan köszöntene az emberiségre egy új glaciális (jégkorszak). A filmben a „gazdag”, „fejlett” Észak és a „fejletlen(ebb)” Dél közötti viszony megfordul a klímaváltozás hatására: Európa és Észak-Amerika jégbe fagy, és amerikaiak milliói vesznek az irányt Dél felé, a Rio Grande irányába, hogy Mexikóban vészeljék át a katasztrófát. Az elmúlt kétszáz évben az Egyesült Államok viszonya Közép-Amerikához és a karibi térséghez meglehetősen problémás volt. Az amerikai politika a civilizációs paradigma jegyében elmaradott területként, politikailag közel-külföldként, gazdaságilag perifériaként kezelte a kulturálisan „katolikus”, más vonatkozásban „latin-indián-mesztic” Közép-Amerikát, amely számára áldás a „protestáns”, egyúttal „angolszász” paternalizmus, amely a 20. század során gazdasági behatolásban, egyoldalú kulturális függőségben, és sokszor katonai intervencióban öltött testet. A *Holnaputánban* minden megfordul: az amerikai elnök kénytelen hálát mondani Mexikónak, amiért befogadta az amerikaiakat. Ennek feltételeként az Egyesült Államok elengedi a

latin-amerikai országok adósságát, noha ez az adóssághalmozás egyik eszköze volt az „északi kolosszusnak”, hogy gyámságát fenntartsa a kontinens déli része fölött. A globalizációkritikus mozgalmak évtizedek óta követelték a nyugati államoktól a harmadik világ országai adósságának elengedését. Ez mindig süket fülekre talált. Most a jégkorszak által előállott, megfordult geopolitikai erőegyensúly kikényszeríti az intézkedést. Mintha azt üzenné: ha a nagyhatalmak nem képesek lépni, akkor majd egy személytelen erő, ti. a Természet lép fel kényszerítő erővel. A politikában, emberi kapcsolatokban megszokott konszenzus, kompromisszum, ki- és megegyezés mind semmit nem ért a Természettel szemben.

Nemcsak Észak-Amerika, hanem Európa lakosai is kénytelenek menedékért fordulni a „harmadik világnak” nevezett régiókhoz. A film bemutatja azt is, hogy az átlagember számára a lokális kötődések milyen sokat jelentenek, és ezek elvesztése sokszor fájóbb, mint akár az emberiség vagy a nemzet veszélyeztetettsége (illetve a lokalitás fenyegetettsége vagy egyenesen pusztulása átérezhetőbbé teszi a nemzeti vagy emberi közösség veszteségét). Amikor a fagyhalálra várva a három angol tudós várakozik a házban, egyikük Angliára, a másik az emberiségre, a harmadik a Manchester Unitedre üríti a poharát. Szépen kifejezve, hogy a nemzet(állam) túl szűk identitás a globális korban, az emberiség ugyanakkor túlságosan tágas, mert, ahogyan már Madách is észrevette:

„Egyet bánok csak: a haza fogalmát,
Megállott volna az tán, úgy hiszem,
Ez új rend közt is. Az emberkebel

korlátot kíván, fél végtelentől,
Belterjében vesz, hogyha szétterül;
Ragaszkodik a múlthoz és a jövőhöz
Félek, nem lelkesül a nagyvilágért,
mint a szülők sírjáért lelkesült.
Ki a családért vérét ontaná,
Barátjaért legfeljebb könnye van.”

Az amerikai akciófilmek tehát, ahogy láthattuk, leképezték Amerika mindenkori dilemmáit. A II. világháború, a hidegháború, az iráni forradalom és a nemzetközi terrorizmus mind lenyomatot hagytak az akciófilmekben és a katasztrófafilmekben.

Akciófilmek Közép- és Kelet-Európában

Az első magyar akciófilmként az 1982-es *Dögkeselyűt* szokás említeni. A Cserhalmi György által alakított, mérnöki diplomával rendelkező taxis bosszúhadjárata bemutató alkotást általában azért tekintik elsőnek, mert ebben a filmben először láthattak a nézők [korabeli autós üldözéseket](#) az ismerős budapesti utcákon. Simon József, a mérnöki állását földadó taxis egy modern [Kohlhaas Mihály](#)ként lép fel az 1980-as évek Budapestjén a tolvajok, ügyeskedők és más normaellenes személyek ellen, miközben – Kohlhaashoz hasonlóan – maga is az emberi és társadalmi normák megszegőjévé válik. Az akciófilm burkában az 1980-as évek világa kerül társadalomkritikai megvilágításba, és ebben az értelemben a film éppúgy tekinthető rendszerkritikus alkotásnak is.

Ha a kortárs témát nem tekintjük az akciófilm ismervének, és a műfajt összemossuk a kaland- és a történelmi kosztümös filmekkel, akkor persze 1982 előtt is találhatunk akciófilmet. A szabotázs- és üldözéses jelenetek miatt ebbe a korba sorolható az 1950-es évek termelési filmjeinek egy része, az 1960–70-es években készült „szocialista krimik” (*Foto Háber, Fény a redőny mögött, A holtak visszajárnak, Hamis Izabella* stb.).¹⁷

Akciófilm volt bizonyos mértékig a kor egyik sikerszériája, a *Bors* című sorozat is, melyben afféle kommunista „hivatásos forradalmár” James Bond-ként Bors Máté harcolt, a legkülönbözőbb helyeken, időben (1919-es Magyarország, spanyol polgárháború, szovjet partizánmozgalom stb.). Sokan a filmet paródiaként nézték, bár klasszikus kalandfilmsorozatnak tekinthető. Ennek 11. része, a spanyol polgárháborúról szóló epizód egyértelműen a sorozat csúcspontja: a spanyol és magyar köztársaságiak fölrobbantanak egy német légi bázist. Ez a rész már közel állt a korabeli amerikai és általában nyugati akciófilmekhez, mind hangulatában, mind az akciójeleneteit illetően.

Az akciófilm azonban mégsem tudott önálló műfajjá válni a rendszerváltás előtt. Az 1990-es években a műfajt a hidegháborúban győztes Egyesült Államok filmművészetével azonosították, és nem kellett sokáig várni az első hazai, illetve közép- és kelet-európai fecskékre. Készült román akció-kémfilm az 1989. decemberi forradalomról (*Nullpont*, 1996), amelyben amerikai kémek a feladatot

¹⁷ A szocialista krimi. *Film.hu*. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/a-szocialista-krimi-kult-feature>

kapják, hogy csempésszék ki az országból a securitatus Duma tábornokot. A film rendezője, Sergiu Nicolaescu egyébként az Iliescu vezette Nemzeti Megmentési Frontban is helyet kapott. A magyarok az akció-rendőrfilm műfajával próbálkoztak (*Európa expressz*, 1998), de az Ötvös Csöpi-filmek iróniáját, humorát és karaktereit (Ötvös Csöpi – Kardos doktor páros) nem sikerült utolérni.

Feltehetjük a kérdést, miért nem sikerült a frissen a piactudasághoz csatlakozott közép- és kelet-európai országoknak betörniük az akciófilm piactra. Talán azért, mert a régió országai mindig nagyhatalmak árnyékában éltek, és az évszázadok során olyan történelmi tapasztalat alakult ki, hogy a térség népei nem irányít(hat)ják önállóan a sorsukat. Az akciófilmben persze föl lehetett léptetni közép- és kelet-európai születésű kémeket meg orosz maffiózókat szitává lövő magyar rendőroket, de olyan hősoket nem, akik egy ország, egy egész régió vagy éppen Európa létét, szabadságát vagy biztonságát védelmezik a Gonosz erőivel szemben. Sokkal gyakoribb a belföldi ellenségekkel (bűnözők, kiskirályok) szembeni küzdelem.

A 2000-es és 2010-es években már professzionálisabb, mélyebb mondanivalójú magyar akciófilmekkel találkozunk. Hol a magyar vidék problémái kerülnek terítékre (*Kojot*, 2017), hol pedig az ismert magyar bankrabló életét mutatják be, felidézve a kilencvenes évek hangulatát (*Viszkis*, 2017).

Oroszországban persze mindig több esély volt akciófilmekre, hiszen a szovjet korszakban a partizánfilmek és háborús filmek révén voltak ennek a műfajnak előzményei. Oroszország a putyini rendszer

idején ismét filmes nagyhatalommá vált. Nem csak az 16–17. század (*Tarasz Bulba, 1612 – egy zavaros év krónikája*) vagy II. Miklós magánélete (*Matyilda*), valamint a II. világháború (*Sobibór, T-34, Sztálingrád*) vált az új orosz film témájává, hanem a közelmúlt története, az 1990-es évek jelceni pangása is. A 2018 legjobb orosz filmjének beharangozott *Pocsék idő* című sorozat kegyetlen realizmussal ábrázolja az orosz maffia kialakulását az 1990-es évek elején, beágyazva azt a jelceni korszak hanyatló politika- és társadalomtörténetébe. A sorozat átfogja a teljes kilencvenes éveket, amelyet két lemondás foglal keretbe: Gorbacsové és Jelciné. Utóbbi háta mögött feltűnik Vlagyimir Putyin, az új kor embereként. Gorbacsov és Jelcin a múlt árnyaiként elmerülnek, és Putyinnal kezdetét veszi az új technokrata generáció uralma.

A sorozat azzal kezdődik, hogy az afganisztáni veteránok egy csoportja könnyes szemmel nézi a tévében, amint 1991. december 25-én Gorbacsov bejelenti lemondását, és ahogyan a Kreml előtti zászlórúdra felkúszik a fehér-kék-piros zászló, a sarló-kalapácsos vörös lobogó helyébe. A „Német” becenevet viselő Nyevolin fejezi ki sokak keserűségét és csalódását a nem is oly régen tisztelt Szovjetunió fölbomlása fölött: „Nem értem ezt az új életet. Minden ki van fordítva. Régebben érthető volt, hogy mi a jó és mi a rossz, mi igazságos és mi nem: az erősek megvédik a gyengéket, az időseket tisztelni kell, a fiataloknak lehetőségeket kell adni. Most pedig kik vagyunk? Banditák.”¹⁸

¹⁸ Gyóni Gábor: *Pocsék idő. 2018 legjobb orosz filmje.*
http://www.oroszvilag.hu/?t1=kultura_programok&hid=6550

Az afganisztáni veteránok úgy érzik, hogy elárulták őket. Szerették a Szovjetuniót, és most azt látják, hogy a szovjet nómenklatúra tagjai hirtelen átvedlenek – nacionalista, neoliberais vagy konzervatív jelszavakkal – kapitalistákká és új orosz oligarchákká. Azok, akik nemrég a Nyugat utolérését harsogták, most tolonganak a piacgazdasághoz vezető úton, s szinte szolgálai alázattal, a neofiták gyomorforgató buzgalmával hajlonganak a nyugati „szakértők” előtt. Akik nemrég ateisták voltak, most ortodox egyházhoz tartozásukkal kérkednek, és úgy furakodnak a szentté avatott utolsó Romanovok, II. Miklós és családja földi hamvaihoz, mint a csodatévő talizmánhoz. Nyevolin és társai, akik katonai szakértelmüket a szervezett bűnözés rendelkezésére bocsátják, arra hivatkoznak, hogy nem nagyobb bűnözők azoknál, akik eszméiket elárulva lenyúlták a szovjet nép javait.

Nyevolin és társai nem érznek közösséget az „új” Oroszországgal, annak szimbólumaival, továbbra is a Szovjetunióhoz lojálisak. Ahogyan Nyevolin mondja: „Én szeretem a hazámat, a Szovjetuniót, a szovjet embereket, Gorbacsovot támogatom, esküt tettem.”¹⁹ Miután a veteránok úgy érzik, hogy az új állam semmibe veszi őket, ők nem tartják be az állam törvényeit.

A *Pocsék idő* az első olyan orosz film, amely őszintén szól az orosz maffia kialakulásáról, és – ily módon – a kilencvenes évek válságáról. A mai orosz állampolgárok egészen másként tekintenek magukra, mint a *Pocsék idő* veteránjai. Putyin időszakában

¹⁹ Uo.

Oroszország visszaszerezte nagyhatalmi státuszát és tekintélyét. A film reális alapon nyugvó ábrázolása a kilencvenes évekről megerősítheti az orosz állampolgárokat abban a feltételezésben, hogy az elmúlt húsz év során Putyin rendszere nem csupán Oroszország hatalmának és befolyásának növekedéséhez járult hozzá, hanem egyúttal a belső rend és kohézió megszilárdításához is.

Sajnos Magyarország még nem rendelkezik olyan akciófilmmel, amely a társadalmi rendszer bemutatását tekintve mérhető lenne a *Pocsék időhöz*. Talán a *Viszki*s című film (2017) tekinthető leginkább alkalmasnak, hogy hőse történetét összekösse a rendszerszintű társadalmi-gazdasági folyamatokkal. Nagyon jellegzetes, amikor Ambrus Attila az első bankrablás utóéletét olvassa az újságban, és a híradás a Torgyán Józseffel kapcsolatos legújabb botrányról szóló tudósítás fölött jelenik meg.

Konklúzió

Az akciófilm és a katasztrófafilm presztízse jelentősen eltér az amerikai filmművészetben. Mindez annak köszönhető, hogy általában véve az akciófilm műfaja alkalmas volt az amerikai nemzeti mítoszok megszilárdítására. Magyarországon részben a más történelmi tapasztalatok, részben a kiválasztottságtudat hiánya miatt nem jellemző az akciófilm. A katasztrófafilm pedig valószínűleg azért, mert a magyar közvélemény úgy érzi, éppen elég katasztrófa érte a 20. századi történelme során, és nem kell azokat még mozgóképes fiktív történetekkel bővíteni.