

Az örök cowboy

Férfitoposz az Oscar-díjas filmekben (1984–1996)

Hadas Miklós

„A *fuck-machine* csak kefél, reggel, délben, este, éjszaka és délután, míg egyszer egy ilyen Charles Bronson-féle *motherfucker* jól be nem akasztja neki a nagy kárt, s csak bassza, bassza, bassza, s a kibaszott kis *fuck-machine*-nak meg kurvára fáj, mint annak idején, amikor még szűz volt.”

Quentin Tarantino a *Kutyaszorító* című filmben elmagyarázza, miről szól Madonna „Like a Virgin” című száma

Gary Cooper, James Stewart, Henry Fonda, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Charles Bronson és a többiek évtizedeken keresztül ugyanazt a figurát alakítják. A magányos lovas megtestesülései ők, aki a semmiből érkezik, előtte és mögötte a végtelen horizont. A törvény nem vonatkozik rá: neki saját törvénye van. A társadalmon kívül él. Sohasem fél, noha folyamatos életveszélyben létezik. Ám ő csak ebben az életveszélyben érzi

magát otthon. Családja nincs, munkája nincs, nő nem húzza vissza, nem jelent rá veszélyt. Méltó partnere csak a másik férfi, a másik cowboy, az indián, a seriff, aki szintén magányos lovas, aki szintén a semmiből érkezik, aki mögött szintén ott a végtelen horizont. A cowboy kemény férfi, aki csak kivételesen szólal meg, coltját azonban mindenkinél gyorsabban rántja elő tokjából. Az igaz ügyért képes meghalni. Végső célja is ez: férfihoz méltóan meghalni az igaz ügyért, és ezáltal halhatatlanná válni. Az arcát borító ráncok és sebek a férfiaság jegyei, férfibecsületének és kiválóságának hitelesítő bélyegei.

Ez a férfi egy olyan társadalom vágyott önképének mitizált inkorporációja, mely narcisztikus áhítattal bámul önmagára. Mi, nézők is vele, az erős férfival azonosulunk, az ő nézőpontjából ítéljük meg a többi embert. Hozzá képest nevetséges, súlytalan figura, mondjuk, a homoszexuális (aki, ha föltűnik olykor a filmekben, általában gonosz, boldogtalan, s csúf halálra ítéltetik) vagy a fekete (aki primitív, romlott, igazi bűnöző típus, s százszorosán is megérdemli, hogy elpusztuljon). Az ő pozíciójából a nő – aki szinte sohasem jelenik meg aktív, önálló személyiségként – ugyancsak alacsonyabb rendű lénynek tűnik. A filmrendezők – mondani sem kell, ők szinte kivétel nélkül férfiak – a másik nem képviselőit általában érző, érzéki lényekként ábrázolják. Olyan lényekként, akiknek elsősorban a szerelmi viszonytal kapcsolatos konfliktusai méltók arra, hogy a forgatókönyvekbe kerüljenek. A pozitív nőfigura az ötvenes évekig a szűzies, hűséges, odaadó társ, hogy aztán a hatvanas évektől kezdve – a *voyeur* férfi tekintetek legnagyobb örömeire – mind nagyobb számban bukkanjanak föl a szexuálisan fölszabadult, csábító „femme fatale”-ok is, Marilyn Monroe-tól Liz Taylorig.

A magányos cowboy eme őstoposza, mely tisztán él tovább a *Marlboro Man* reklámalak-

jában, végső soron hetven-nyolcvan éven keresztül az amerikai film egyik határeseti férfi-modellje. Kérdés, hogy a *libido dominandi* által meghatározott beállítódás eme klasszikus megjelenítésének nagyapai mintája napjainkban is tovább él-e a legsikeresebb amerikai filmekben, s ha igen, milyen mértékben, illetve formában. A *libido dominandi* fogalma – Pierre Bourdieu nyomán – egy olyan, belső készletettségen alapuló kötelességtudatot, egy szinte ösztönös uralkodási vágyat jelöl, amellyel a férfi – úgymond – „önmagának tartozik”. E belső készletettség alapja a férfiasság hangsúlyozásának kötelezettségébe vetett hit. E hit a férfiakat más férfiak (valamint a hozzájuk tartozó nők) legyőzésére, azaz olyan játszmák megvívására ösztönzi, amelyek határeseti formája a háború (Bourdieu 1994).

E kérdésföltevés azért is indokolt, mert az elmúlt évtizedben Cannes-ban díjazott filmekben megjelenített férfikép változása arra utal, hogy a férfiuralom univerzalizálására vonatkozó bourdieu-i tézist ajánlatos kellő kritikai távolságtartással kezelni. A cannes-i aranypálmát, nagydíjat és legjobb férfialakítás díját elnyert filmek ugyanis azt látszanak alátámasztani, hogy a *libido dominandi*n alapuló férfifopos helyét mintha mindinkább a sérülékeny férfi toposza foglalná el, s mintha az első és a második nem közötti különbségek egyre elmosódottabbakká válnának.* A fenti kérdésföltevés mindamelllett bizonyos akadémiai érvényességgel is bír. Bourdieu ugyanis, idézett tanulmányának egyik lábjegyzetében éppen az Egyesült Államokat jelöli meg azon helyként, amelyre vonatkozóan a férfiuralom örökérvényűségére vonatkozó tézis esetleg nem tartható (Bourdieu 1994: 50, 15. jegyzet).

Az Amerikai Filmakadémia által 1984 és 1996 között a legjobb film (ill. legjobb rendező), valamint a legjobb férfi színész díjával jutalmazott alkotások között egyet sem találunk, amelyet nő rendezett volna. Mindössze háromnak van női főszereplője (*Távol Afrikától*, *Miss Daisy sofőrje*, *A bárányok hallgatnak*), ám mindháromban találhatóak velük csaknem azonos súlyú férfi hősök. Ráadásul a nők sorsának legfontosabb kérdése e filmekben az, hogyan is alakul viszonyuk – azaz szerelmük, barátságuk, illetve küzdelmük – a férfikkal. Olyan film tehát nincs a fentiek között, amelynek elsősorban női problémák, ill. a nők közötti különböző viszonyok állnának a középpontjában.

Ezeknek az alkotásoknak az esztétikai világa meglehetősen hagyományos: többnyire a hollywoodi dramaturgia jól bevált képi és szerkezeti sztereotípiáiból építkeznek (természetesen a különböző altípusok – krimi, western, történelmi dráma stb. – eltérő hagyományait respektálva). A hagyományok professzionális alkalmazása (és esetleg mérsékelt megújítása) mindamelllett meghatározó a díjak odaítélésekor. Ugyanakkor legfőljebb kivételesen és áttételesen fordul elő, hogy aktuálpolitikai szempontok játszanának szerepet a díjazás során (ilyen kivétel, ha nagyon akarjuk, a két Oliver Stone film, a *Szakasz* és a *Született július 4-én*, valamint a *Pókasszony csókja*).

Ezekben az amerikai filmekben szerencsétlen sorsú „kisembert” csak elvétve találhatunk (így például a két Stone film néhány alakját és a *Las Vegas, végállomás* magát halálra ivó alkoholistáját). A valamilyen vonatkozásban deviánsnak minősülők száma azonban már jelentősebb. Mindenek előtt a *Pókasszony csókja* és a *Philadelphia* homoszexuális főhősei említendőek. Az ő bukásuk ugyanakkor katartikus, azaz arra szolgál, hogy a (korábban?) negatívan megítélt devianciát pozitív színben láthassák a nézők. (Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy a homoszexuális meghalhat, míg a többi deviánssal ez jóval ritkábban történik meg. E tekintetben tehát, ha nagyon szigorúan vesszük, e politikailag többé-kevésbé korrekt filmekben is tovább él az amerikai filmek azon hagyománya, mely a „buzit” halálra ítéli, legfőljebb itt a nézők már a szereplők belső nézőpontjából is átélhetik, hogy „azért ez számukra sem fenéki tejfél”.)

* Lásd Hadas Miklós: A másfeledek nem. In *Magyar Lettre Internationale*. 27. 1997. tél.

Sajátos ugyanakkor, hogy a deviánsok egy része kifejezetten sikeresnek bizonyul. Miss Daisy sofőrje, aki háromszoros értelemben is „más” (öreg, fekete és alacsony társadalmi származású), például nem csupán a déli feketék ügyét képes megértetni Miss Daisyvel, illetve a nézőkkel, hanem őszinte barátságot is tud kötni a fehér öregasszonnyal. (Egyébként Miss Daisy, legalábbis hollywoodi filmben, szintén háromszoros értelemben „másiknak” tekinthető, mivel öreg, zsidó és nő.) Az *Esőember*; a *Bal lábam* és a *Forrest Gump* főhősei is bizonyos vonatkozásban rokkant emberek: az első autista, a második teljesen mozgásképtelen, s csak a bal lábát képes használni, a harmadik pedig retardált. Mégis, különös módon, mindhárman valamilyen értelemben rendkívülinek, zseniálisnak bizonyulnak. Akár még az is megkockáztatható, hogy (férfiás? férfiúi?) omnipotenciájuk minden hátrányos adottságuk ellenére győzedelmeskedik. A filmekben ábrázolt férfiak egy újabb alcsoportjának tagjai pedig rendkívüli mivoltukban térnek el az átlagtól. E férfúik lehetnek kiemelkedő történelmi személyiségek: Mozartok (*Amadeus*), kínai császárok (*Az utolsó császár*), zsidókat mentő németek a második világháborúban (*Schindler listája*), skót szabadságharcosok (*Rettenhetetlen*) vagy zseniális zongoraművészek (*Ragyogj*).

Az Oscarral díjazott filmek csaknem felében a főhősök erős, okos, kegyetlen, magányos, sikeres, öntörvényű, hódító, fehér és heteroszexuális férfiak, akik a nők számára ellenállhatatlan csáberővel bírnak. Noha elsősorban már nem a vadnyugati prériken bukkannak föl (jóllehet olykor még ott is, mint például a *Farkasokkal táncolóban* vagy a *Nincs bocsánatban*), hanem Afrika végtelen szavannáin (*Távol Afrikától*) vagy sivatagjaiban (*Az angol beteg*), esetleg a Wall Streeten (*Tőzsdecápák*), egy elegáns tengerparti villában (*A szerencse forgandó*) vagy az Egyesült Államok biliárdtermeiben (*A pénz színe*). S még ha e férfiak közül néhányan kritikus távolságtartással ábrázoltatnak is, individuumuk titokzatosága, az omnipotentia igényét (és vágyát) magában rejtő maszkulinitásuk föltétlenül a magányos cowboy nemzeti őstoposzával rokonítja, ha tetszik, annak unokáivá teszi őket.

Ezekben az alkotásokban általában nem ellenszenves a hatalmi helyzetű férfi. Az persze elképzelhető, hogy a hatalom bizonyos típusa (az, ha valaki a saját akarátat fizikai kényszer, ill. mások megsemmisítése révén próbálja érvényesíteni) negatív színben ábrázoltatik (pl. a *Farkasokkal táncolóban*, ahol az erőszakos, fehér gyarmatosító attitűd elitelendőnek minősül). A főhősök szinte isteni eredetű férfítökélye (mely képessé teszi őket arra, hogy karizmatikus tekintélyre tegyenek szert) majdhogynem kötelező érvényű középponti eleme az Oscarral díjazott filmek hordozta férfiidentitásnak. Ezek a férfiak valamilyen rendkívüliek, zseniálisak. Ez a rendkívüliség akár ördögi gonoszság (*A bárányok hallgatnak*), kegyetlen érzéketlenség (*Tőzsdecápák*) vagy önpusztító agresszivitás (*Las Vegas, végállomás*) is lehet. Nem véletlen ezért, hogy a legjobb férfialakítás díját négy esetben is negatív hősöket alakító színész kapja (a negyedik, az imént említett három mellett, az *Amadeus* című film, ahol nem a Mozartot, hanem az ármánykodó Salierit játszó színész kapja a díjat). Mindez egyébként egyszer sem fordul elő a Cannes-ban kitüntetett férfiszínészek esetében: ők, kivétel nélkül, „pozitív szerepet” alakítanak.

Az Oscarral kitüntetett filmekben jó eséllyel a legvonzóbb(nak tartott) amerikai férfi sztárok különböző generációinak tagjai alakítják a főszerepet, Paul Newmantól és Clint Eastwoodtól kezdve Robert Redfordon, Kevin Costneren és Mel Gibsonon át Tom Cruise-ig és Tom Hanksig. E férficharme szexepiljével rendelkező hősök minden gond nélkül keverednek szerelmi bonyodalmakba, jóllehet a (heteroszexuális) szerelmi szál (abban a tíz filmben, melyben egyáltalán előfordul), többnyire jelentéktelen a központi férfialak nagyra törő küldetéséhez képest.

A szerelmi szál „alulreprezentáltságának” persze mindig megvannak a konkrét okai. A legegyszerűbb a tematikai (mondjuk, például a férfi főszereplő nem heteroszexuális: *Pókasszony csókja*, *Philadelphia*). Előfordul, hogy az ábrázolt (történelmi) élethelyzet nem teszi ezt indokolttá, hiszen a vietnami háború vagy a második világháború borzalmainak

megfilmesítésekor (*Szakasz, Schindler listája*) akadhat fontosabb tét is a rendező számára egy esetleges szerelmi szál bemutatásánál. Elképzelhető, hogy a férfi valamilyen értelem-ben deviáns, és ezért nem válik női szerelem tárgyává. Akár azért, mert öreg (*A pénz színe, Miss Daisy sofőrije, Nincs bocsánat*), akár azért, mert sérült, rokkant, s így alkalmatlan a szerelemre (*Esőember*), akár pedig azért, mert egy krimi dramaturgiája szempontjából a szerelmi szál irreleváns (*A szerencse forgandó, A bárányok hallgatnak*).

Talán meglepőnek tűnhet, hogy az öregséget devianciaként határozom meg. Pedig, úgy vélem, a tömegkultúra logikája alapján gondolkodva, azaz a „közízlés” által tolerált más-ság mértékét respektálva be kell látnunk: öreg embereket szexuális vágy tárgyaként ábrázolni nagyobb tabuszegés, mintha azonos nemű vagy különböző bőrszínű fiatalok szerel-mét mutatnák be. Nem véletlen, hogy sokkal kevesebb példa is van erre a filmekben. Tömegfilmekben pedig, mint amilyenek az Oscarral kitüntetett alkotások, szinte soha! Ugyanakkor igen érdekes, hogy a *Bal lábam* teljesen béna hőse, az együgyű *Forrest Gump* és a *Las Vegas, végállomás* alkoholista is szerelmi ügyletbe keveredik – hasonlóképpen a történelem nagy színterein tevékenykedő kiváló férfiakhoz (mint például a *Farkasokkal táncoló*, a *Rettenthetetlen* és az *Angol beteg* című alkotásokban). Ráadásul a férfiak tehe-tetlensége és a heteroszexuális viszony problematikussága alig ábrázoltatik. E filmekben a férfiaknak nincsenek sem szexuális komplexusaik, sem perverzióik. Ha a szerelmi szál, ill. a szexualitás fölbukkan, még a halálán lévő alkoholista roncs is (*Las Vegas, végállomás*) potensnek bizonyul.

Azért persze ne legyünk igazságtalanok! Néhány filmben megtörténik az erőszakos, kegyetlen férfivilág és az amerikai történelmi mítoszok – a vadnyugat elfoglalása, a viet-nami háború, a Wall street – dekonstrukciója is. Persze ötből három esetben egy alkotót, Oliver Stone-t kell rendezőként és íróként (*Szakasz, Tőzsdecápák*), illetve egy esetben még producerként is (*Született július 4-én*) keresnünk. De a nemzeti mítémák dekonstrukciója központi jelentőséggel bír még két másik díjazott filmben is. A *Nincs bocsánat* például meglepő következetességgel igyekszik lerombolni a magányos cowboy, illetve a romanti-kus vadnyugat széles körben elterjedt mítoszáét. A film dramaturgiai masinériáját az indítja be, hogy egy prostituált kicsinek találja az egyik cowboy nemi szervét, s ezen gúnyolódik. A film főhőse egy öreg és impotens cowboy, aki a lovára is alig képes már fölülni. Másik hőse egy rövidlátó és bandzsa cowboy, aki csak közvetlen közlelről képes lelőni ellenfelét, és azt is csak akkor, amikor az éppen a vécén ül. Am gyilkos tettétől olyannyira megriad, hogy az emberölésért számára kilátásba helyezett pénzről is megfélekedzik (ami viszont végképp értelmetlenné teszi a gyilkosságot, hiszen az elkövetés eredeti motívuma az lett volna, hogy a kapott pénzből szemüveget vásárolhasson magának!). A filmben elkövetett, illetve elmesélt valamennyi egyéb gyilkosság is ehhez hasonlóan brutális, kegyetlen és értelmetlen. A vadnyugat mítoszáának lerombolása mellett tehát a film a heroikus erőszak elemeiből megalkotott férfimítosz dekonstrukciójára is vállalkozik – mégpedig figyelemre méltó eredménnyel.

Talán még messzebbre megy a *Farkasokkal táncoló* a nemzeti eredetmítosz lerombolá-sában. Jóllehet a különböző kultúrák egyenlőségének motívuma – igaz, még kissé perifé-rikusan – fölbukkan már korábban díjazott filmekben (például *Távol Afrikától*) is, Kevin Costner egyértelművé teszi, hogy a szíu indiánok kultúráját kívánatosabbnak, tisztábbnak, humánusabbnak tekinti a könyörtelenül gyilkoló, agresszív módon terjeszkedő-gyarmato-sító fehér civilizációnál. Azaz: a másikkal való azonosulás a saját kultúra kritikáját, a nemzeti eredetmítosz dekonstrukcióját szolgálja.

Csak éppen ne feledjük: bármennyire igyekszik is Clint Eastwood, hogy filmjében le-leplezze a férfiak gyöngeségét és kegyetlenségét, amikor a filmje végén, öreg cowboyként végül is megtáltosodik, s képes egyedül végezni valamennyi ellenségével, ő is beáll azon filmhősök sorába (*Esőember, Bal lábam* stb.), akik azt illusztrálják, hogy istenadta férfiúi

(omni)potenciájuk képes handicapjuk fölé kerekedni. Tehát, végső soron, mindenféle lát-szólagos dekonstrukció ellenére, a *Nincs bocsánat* is azt sugallja, hogy a férfimitosz örök érvényű. Kétségtelen az is, hogy Kevin Costner egy elvont, kollektív és ideologikus szinten leleplezi a gonosz (ám arctalan!) fehér gyarmatosítókat. Csakhogy a nézők, érzéki szinten, a szemükkel mégiscsak azt látják, hogy van egy szeretnivaló, vonzó, bátor, erős, ügyes, kiváló (stb.) fehér férfi, egy igazi hős, aki – éppen azáltal, hogy ha kell, krisztusi módon önmaga fölládozására is hajlandó – a maga konkrét, fizikai mivoltában alkalmas a jó és igaz ügy képviselőjére.

Ezzel többé-kevésbé összhangban az is megállapítható, hogy az Oscar-díjas filmek férfiai igencsak ritkán jelennek meg a magánszférában. Jellemző, hogy az apamotívum csak egyszerűen merül föl az összes filmben, akkor is ironikus toldalékként a *Forrest Gump* legvégén. A mester-tanítvány, tehát a kvázi apa–fiú viszony többször fölbukkan ugyan (*A pénz színe, Tőzsdecápák, Nincs bocsánat*), de sohasem úgy, hogy a domináns helyzetű mester önfeláldozóan gondoskodnék az alárendelt helyzetű tanítványról, hanem oly módon, hogy a fiatal és az idős férfi verseng egymással. És figyelemre méltó, hogy e versengésben az idősebb sohasem marad alul: erejét mindvégig képes megőrizni. És tény ugyan, hogy a gondoskodó barát (vagy testvér) figurája többször is fölbukkan, mondjuk, Oliver Stone filmjeiben vagy az *Esőemberben* (ez egyébként nem meglepő, hiszen a férfivilág hagyományos megjelenítésekor szinte mindig jelen van a közös ügyért harcoló, társával szolidáris, mellérendelt, kvázikortárs jó barát), alapvetően mégis az a jellemző, hogy a *par excellence* gondoskodó szerepekben mindig nőket találunk (*Las Vegas, végállomás, Angol beteg*).

Föltűnő, hogy e filmek között viszonylag jelentős azon alkotások aránya, amelyek nem elégednek meg azzal, hogy egy élet, egy kapcsolat, egy sors részleteivel foglalkozzanak. E filmek általában az egészet, a totalitást akarják bemutatni: egy teljes életút ábrázolására vállalkoznak (*Amadeus, Az utolsó császár, Bal lábam, Forrest Gump, Rettenthetetlen, Ragyogj*). (Azon is érdemes volna elgondolkodni, vajon milyen képi sajátosságokkal rendelkeznek az operatőri munka, a *par excellence* filmes ábrázolásmód legfontosabb összetevője. Számos tanulsággal szolgálhatna például, ha mennyiségileg elemeznénk: mi az aránya, mondjuk, a monumentális totáloknak, ill. az aprólékos kidolgozottságú, mikrorészletezettségű képeknek a filmekben!)

Ám e mindent átfogó enciklopédikuság-igénynél is nagyobb a súlya annak a rendezői-produceri szándéknak, mely a filmet a valóság-hűség márkavédjegye alapján is igyekszik hitelesíteni, ill. eladni. Számottevő ugyanis az Oscar-díjasok között azon munkák aránya, amelyek – úgymond – „igaz történeten alapulnak” (*Amadeus, Távol Afrikától, Szakasz, Az utolsó császár, Bal lábam, A szerencse forgandó, Schindler Listája, Rettenthetetlen, Angol beteg, Ragyogj*). Amint azt a gyártók sugallni kívánják, a film „igaz”, azaz nem „fikció”. Megtörtént, következésképpen bárkivel megtörténhet. Kvázi *reality-show*. De mivel „történet”, azaz már megtörtént, lezárult, az utókor tudása révén bekebelezhető, ábrázolásmódjában a jelen ígéreteinek megfelelően átalakítható. Ha tetszik – Jamesonnal szólva – „kannibalizálható”.

Valószínűsíthető, hogy az amerikai mozi hétköznapi, nem kitüntetett tucattermékeiben a magányos cowboy figurája sokkal brutálisabb reinkarnációkban él tovább. A díjakra aspiráló s ilyen értelemben „elit” kategóriába tartozó filmek az elmúlt tíz-tizenöt évben ugyanis fokozottan kötelesek megfelelni a politikai korrektség elvárásainak (mondjuk, a rasszista szövegek kiiktatásával, a különböző bőrszínű emberek összpulációbeli súlyuknak megfelelő arányú szerepeltetésével vagy a korábban negatív színben föltüntetett csoportok – pl. feketék és homoszexuálisok – pozitív megjelenítésével). Kétségtelen az is, hogy – egyfajta destigmatizációs késztetésnek engedelmességgel – az előírt tolerancia kötelezettsége újabb és újabb kisebbségeket (AIDS-es, kábítószeres, alkoholista stb.) von be a megértően megjelenített *mások* körébe. Ugyanakkor az érző és becsületére kényes,

megölt ellenfelének a végtisztességet megadó cowboy vagy a bátor James Bond figurája ma már légpuskás kirándulónak tűnik a filmenként százas nagyságrendű hulláhegyeket termelő, érzelmentes gyilkolomásinákhoz, a Terminátorokhoz és Rambókhöz képest.*

Vegyük például az 1996-os év legnagyobb amerikai kasszasikerét, a *Függetlenség napját*, mely a közép-európai értelmiségi néző számára kimeríti a politikailag korrekt giccs kategóriáját. E *science fiction*ként legitimált pc-realizmus – miképpen a fasiszta vagy a szocialista realizmus – követendő modellként sűríti magába egy adott társadalom értékvilágának valamennyi fontos jelentéstartalmát. Ezek az alkotások többnyire az ellenséggel szembeni összefüggésrendszerben jelenítik meg a kívánatosnak tartott értékeket és viselkedési mintákat. Jelen esetben egy zseniális *outsider* fiatal zsidó számítástechnikus (!) az egyik főhős, aki laptopjától egy pillanatra sem válik meg, minden akcióját annak segítségével végzi, emellett nemcsak hogy nem dohányzik, hanem kifejezetten elítéli a dohányosokat, s a kólásdobozt több ízben is a megfelelő, újrahasonosítást lehetővé tevő kukába dobja, s erre kollégáit is figyelmezteti, még akkor is – nem vicc! –, amikor a gonosz földönkívüliek éppen New Yorkot (Los Angeles, Washington) igyekeznek megsemmisíteni.

A film másik főhőse egy hasonlóképpen fiatal, a hazájáért és feljebbvalóiért mindenre kész, úrhajós aspirációkkal bíró, briliáns fizikai adottságokkal rendelkező fekete berepülőpilóta, aki megvalósítja a nagyszabású terveket, és megvédi az emberi fajt a gonosz földönkívüliek támadásától. A film igazi, központi hőse a fiatal, szép, sármos amerikai elnök, aki „jó ember” s egyúttal a hatalom birtokosa. Ő dönt és ő vezeti azt az összehangolt nemzetközi akciót, amelyben valamennyi nemzet részt vesz. Az elnök, aki hajdani vadászpilóta, maga is repülőgépre ül, amikor ennek eljön az ideje, és személyesen harcol az emberiség üdvéért. Emellett mintaapa (kislánya folyton a nyakán lóg), feleségét szerető gondos férj, gyors, határozott, erős, rugalmas, munkára, harcra kész, merész ember, nem dohányzik, a szemetet ő is a megfelelő kukába dobja, és melleleg omnipotens is, mivel ha úgy adódik, a gonosz földönkívüliekkel parakommunikációt is képes folytatni.

A filmet olyan gátlástalanul hatja át a nagynemzeti nacionalista retorika és ikonográfia (az első képeken az amerikai zászlót látjuk a Holdon!), ami sok európai nézőben menthetetlenül baljós emlékek reminiszenciáit is fölébresztheti. És e nacionalizmus centrumában lényegében ugyanaz a férfiurolom és férfimítosz áll, amely a korábbi filmekben is megtalálható volt, csak éppen itt a három férfi főszereplő – az okos zsidó, a bátor fekete és a hatalommal bíró fehér (majdnem azt mondtam: árja) – egymást kiegészítve hordozza. E férfikép pontosan megfeleltethető azon modernizációs eszmének, amelynek középpontjában az ész (plusz technikai fejlődés), a bátorság (plusz fizikai erő) és a hatalom (plusz racionalitás) áll. E modernizációs folyamat maszkulin reprezentációjű, a saját társadalmat ma talán még inkább az univerzum középpontjának tartja, mint korábban, s ebből az ott-honosan beélt nézőpontból ítéli meg a világ folyását.

*

A legjobb film Oscar-díjjal jutalmazott alkotások szinte kivétel nélkül nagy kasszasikerrek is. Mindenekelőtt az Egyesült Államokban, de nemcsak ott: az egész világon. Ha nem így volna, és bemutatásukat nem előzné meg több hónapos reklámkampány, ha nem ját-

* Talán ebben az összefüggésrendszerben nem számít demagógiának, ha azokra a sokat idézett adatokra is hivatkozunk, miszerint szombat délelőttönként, amikor a legtöbb gyerek a televízió előtt ül Észak-Amerikában, óránként átlagosan 25 gyilkosságot láthat (azaz 14 éves koráig kb. százazret!). És ne felejtjük el azt se, hogy az elmúlt évtized amerikai elitfilmjének egyik legismertebb gyöngye férjje, a (férfi)komplexusait leleplező Woody Allen kicsi, kopasz, csúnya, szemüveges, liberális zsidó értelmiségi figurája komikus alak, aki kontextuálisan csak fölerősíti a hagyományos amerikai férfihős mitizált kvalitásait.

szának őket sikerrel heteken keresztül több ezer moziban, s mindezt nem követnék (előre összehangolt) televíziós adások, nem is kerülhetne sor jelölésükre, hiszen nem volnának képesek átlépni az értékelést végző kollégáik figyelmének küszöbét. Azaz: az Egyesült Államokban a filmipar szerkezete garantálja, hogy elmosódjanak a gazdasági és kulturális szféra, illetve az elit- és a népszerű kultúra közötti határok. Oscar-díjjal jutalmazott, tehát esztétikailag is magasra értékelt filmet csak olyan alkotó készíthet, aki a piacon is sikeresnek bizonyul. Egy amerikai film sorsa elsősorban nem a kritikus elit és a mérvadó értelmiség, hanem a minél nagyobb számú fogyasztó pénztárcájának ítéletétől függ: a piaci kereslet és kínálat törvényei vonatkoznak rá. Más szóval: az amerikai filmgyártásban a gazdasági szféra tétjei maguk alá gyűrik az esztétikai téteteket.

Kérdés ezek után, milyen értékeken, normákon és (disz)pozicionális struktúrákon alapul e domináns gazdasági szféra működése. Hát mindenekelőtt a szabad verseny, a racionális kalkuláció, a haladás, a hódítás, az expanzió lehetőségének elfogadásán, valamint az individuumnak a saját győzelmébe (ezáltal pedig a jövőbe és a korlátozottan rendelkezésre álló időbe) vetett hitén – hogy csak utalásszerűen említsük a legfontosabbakat. Olyan normákon és (disz)pozicionális struktúrákon tehát, amelyek a modern társadalom intézményes működésének is a föltételeit jelentik. Azaz: nyilvánvaló, hogy a modernitás és a szabadpiaci verseny egymást föltételezi, jelentős mértékben egymásba hatolnak, a másik definíciójának részét képezik.

De ennél tovább is léphetünk! Hiszen amikor a férfiuralom kapcsán a *libido dominandi* meghatározta beállítódásról beszélünk, akkor számos vonatkozásban ugyanazon (disz)pozicionális struktúrák más kontextusban történő fölbukkanásával van dolgunk, amelyekről a szabadpiaci verseny és a modernitás kapcsán is említés tétel. Nemcsak azt állítom tehát, hogy a szabad piac és a modern társadalom intézményei részben lefedik egymást (egy ilyen tézis amúgy sem sok új elemet tartalmazna), hanem mindenekelőtt azt, hogy ez az interpenetráció a férfiuralom (disz)pozicionális struktúrái tekintetében is megvalósulhat.

Ugyanakkor eszem ágában sincs azt sugallni, hogy férfiuralom nem létezhet a modernitás és a szabadpiac elvén működő gazdaság intézményei nélkül. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a *libido dominandi* struktúrái évezredekken keresztül fönnállhatnak, s – ebben igazat adhatunk a feminista dekonstrukcionistaoknak! – a legkülönbözőbb helyen és időben képezhetik a társadalom újratermelődése szempontjából meghatározónak tekinthető uralmi viszonylatok lényegét (amennyiben persze elfogadjuk azt a marxista és/vagy strukturalista föltételezést, hogy ilyen lényegi viszony egyáltalán létezhet). Ha tetszik, a premodern társadalmak jelentős hányadát éppen az határolhatja el a modern társadalmaktól, hogy bennük a férfiuralom hódításra és versengésre hajlamosító cselekvési késztettségére ráépülnek-e vagy sem az időbeli végességgel (azaz a haladás esélyével) is számoló, racionális kalkulációt valószínűsítő diszpozíciós minták, valamint az ezekből eredeztethető intézmények és struktúrák. Ha igen, jó esély van a piaci elven (is) szerveződő modern társadalom kialakulására.

Azt állítom tehát, hogy az elemzett, Oscar-díjjal kitüntetett amerikai filmek, akarva-akaratlanul, a modernitás egy olyan különös történelmi pillanatának distinkcióit és diszpozicionális struktúráit tükrözik, amelyben a férfiuralom tradicionális formáira (még?!) viszonylag harmonikus módon és többé-kevésbé észrevétlenül épültek rá a szabad piaci gazdaság és a modern társadalom intézményei. A társadalom ugyanis oly mértékig át van hatva a reflektálatlan, naiv omnipotencia-hiten alapuló maskulin normákkal, hogy a férfiuralom archaikus viselkedési mintái mind a gyártók, mind a fogyasztók előtt lényegében észrevétlenek maradnak. Alapvetően ezzel magyarázható, hogy a férfiuralom belső dekonstrukciója lényegében nem történik meg e filmekben. A gyártók ugyanis pontosan tisztában vannak vele: terméküket mindenekelőtt az amerikai piacon kell értékesíteniük, ahol egy

esetlegesen szélsőséges férfiúi önkritika semmiképpen sem találkozna a fogyasztók szükségleteivel.

Természetesen badarság volna azt állítani, hogy az európai filmgyártók nem vennének figyelembe gazdasági szempontokat egy-egy alkotás elkészítésekor. Az azonban egyelőre megkérdőjelezhetetlennek tűnik, hogy az esztétikai javak termelésének szférája Európa csaknem valamennyi országában nagyobb autonómiával rendelkezik a gazdasági szférával szemben, mint Észak-Amerikában. És ez még abban az esetben is igaz, ha e nagyobb autonómia részben az állami beavatkozásnak is köszönhető. Am maga a tény, hogy Európában az állami beavatkozás nemcsak hogy lehetséges, hanem általánosan elfogadott és igényelt jelenség, arra utal, hogy a politikai, gazdasági és kulturális szféra történelmileg kondicionált viszonya más az öreg kontinensen, mint Észak-Amerikában. (A filmgyártásban az esztétikai és gazdasági szféra súlya jól mérhető a rendező és a producer közötti alá-fölérendeltségi viszony révén. Jelzésértékű ebből a szempontból, hogy a legjobb film Oscar-díját a producer, a produktum piaci értékesítéséért felelős szakember kapja, míg az aranypálmát a rendezőnek, az esztétikai kivitelezéséért felelős szakembernek adják. Az is figyelemre méltó, hogy a vizsgált időszakban mindössze egyszer fordult elő, hogy a legjobb film és a legjobb rendezés Oscar-díjait ne ugyanannak az alkotásnak adták volna (1989-ben a *Miss Daisy* sofőrje kapta a legjobb film, a *Született július 4-én* pedig a legjobb rendezés díját).

Vegyük észre: míg az Oscárokkal jutalmazott filmek a férfiazonosság hírhözói, addig az Európában díjazott alkotások középpontjában a férfimátság áll. Míg az első esetben az önmagát szemlélő férfi a vágyott daliát pillantja meg a film-tükörben, addig a másodikban egy törekeny, sérülékeny lény körvonalai bontakoznak ki a mind bizonytalanabbá váló Nár-cisz előtt. Azaz, bizonyos értelemben egy erős, önelégült és győzedelmes modern férfi áll szemben egy gyöngé, elbizonytalanodott posztmodern férfival. Hiszen tudjuk: a posztmodern szubjektumot nem csupán a fejlődés-, a racionalitás- és az objektivitásészme megkérdőjelezése különbözteti meg a modern szubjektumtól, hanem az is, hogy míg a modern EGO hatalmi helyzetben van, az időt respektálja, s a világ átalakítására törekszik, addig a posztmodern EGO hatalmát elveszítette, időtlen világban létezik, és ezért legföljebb a szellemi (ön)dekonstruktőr (jobb esetben a tolmács) szerepében tetszeleghet. (Tetszeleghet, igen, hiszen gyermekkorának modern diszpozíciói – Don Quijote-effektus! – generációkra elegendő nárcisztikus libidinózus késztetettséget ültetnek belé.) Ha mindezt elfogadjuk, úgy fogalmazhatunk, hogy a hatalmi helyzetben lévő (fiatal) amerikai férfi modern maszkulinitása áll szemben a hatalmát veszített (érett) európai férfi posztmodern androgunitásával.

És itt akár be is fejezhetnénk. Persze, ha játékos kedvünkben volnánk (és miért ne volnánk), a nárcisztikus férfireprezentáció e két fajtáját másképpen is beilleszthetnénk a modernitás-posztmodernitás diskurzusba. Érvelhetnénk például úgy is (és ezzel csupán finoman módosítanánk fenti pozícionkon), hogy a maszkulinitás európai reprezentációja, egyfajta organikus posztmodern stratégiát érvényesítve, a nő (azaz a történelmi tapasztalatból megkonstruálható másik nem) (disz)pozicionális sajátosságait használja föl a férfiego rekonstrukciójához. Mindezzel szembeállíthatnánk az amerikai díjazott filmekre jellemző, s mondjuk, virtuális posztmodernnek nevezhető stratégiát, mely a férfiaság történelmi fikcióinak kannibalizációja révén a (disz)pozicionális sajátosságok szimulakrumait állítja elő. Miképpen azzal a gondolatokkal is eljátszadozhatnánk, hogy a szimulakrumok halmazából konstruált Oscaros reprezentációkat tekintjük posztmodernnek, szembeállítva őket a valóságelv és felelősségétika alapján megalkotott modern, európai férfipotosszal. És így tovább...

Am bizonyos szempontból talán mégsem fölösleges az ilyen verbális játszadozás. Modernitás és posztmodernitás, és különösképpen későmodernitás és posztmodernitás határai ugyanis nem jelölhetők ki egyértelműen, mivel közöttük egy fogalmilag nehezen megragadható (ha tetszik: *fuzzy*) zóna kerül el. Másrészt az egyes társadalomtudósok modernitás-, ill. posztmodernitás-felfogása, paradigmába-ágyazottsága és nézőpontja által meghatáro-

zattan a vizsgált tárgy eltérő sajátosságai kerülhetnek a figyelem középpontjába. Azaz: attól függően, honnan és hogyan nézzük, valamint milyen összefüggésrendszerbe helyez-zük, ugyanazt a tárgyat igencsak eltérő módon értelmezhetjük.

Míg például a férfiuralom intézményében egy feminista mindenekelőtt egy megszünte-tendő társadalmi jelenséget láthat, addig a *male studyt* képviselő férfiológusok ugyanezt a jelenséget a partikuláris és különös férfisors egyik változó, történeti megnyilvánulásaként foghatják föl. Azaz: a tárgy külső (feministák általi) vagy belső (maszkulinisták általi) dekonstrukciójából származó tudományos és társadalmi tétek, célkitűzések alapvetően különbözhetnek egymástól. Vagy – hogy befejezésül egy témánk elevenébe vágó másik példát is hozzak – a *Veszett a világ* vagy a *Ponyvaregény* másképpen értelmezhető, ha a cannes-i díjazottak, és megint másképpen, ha az Oscarral kitüntetett filmek kontextusában említetnek. Cannes-i díjazottként az válik bennük hangsúlyossá, hogy Lynch és Tarantino – posztmodern gesztussal – idézetet idézetre halmozva, úgymond a „szimulakrumok szimulakrumait” újratermelve, az erőszakot is átesztetizálják bennük, s az alkotásokat rafinált fikcióként is dekódolhatóvá teszik. Rajonganak is értük a bennfentes *cinéfilek*, mivel szá-mukra, intellektuális befogadók számára, komoly csáberővel bír e bonyolult módon megkomponált, a filmalkotó és filmalkotás önmítoszat újratermelő, ill. újraértelmező hiperrea-lista esztétikum. Ugyanakkor, ha mondjuk, a *Ponyvaregényt* az Oscarral kitüntetettek sorába illesztjük (amit meg is tehetünk, mivel 1994-ben hat Oscarra – köztük a legjobb film és a legjobb rendező díjára – is jelölték, melyek közül végül is egyet kapott, a legjobb forgatókönyv díját), nem lehet nem észrevennünk, hogy a film esztétikai bravúrai a hét-köznapri virilitás agresszív diszpozíciós struktúráiból építkeznek, s hogy középpontjában nem áll más, mint a többi amerikai filmre is olyannyira jellemző, erőszakos és kegyetlen férfivilág. Tehát ami az egyik nézőpontból rafinált, posztmodern esztétikum, az a másiktól brutális, modern identitásállítás.

Kérdés persze, mekkora esélyünk van arra, hogy e filmeket az exponenciális sebesség-gel globalizálódó világban is értelmesen eltérő kontextusba tudjuk illeszteni. Az utóbbi években ugyanis mind erőteljesebb az átfedés a Cannes-ban díjazott és az Oscarral kitün-tetett filmek között. Ez a tény is arra utal, hogy az ezredvég környékén az Egyesült Álla-mok válik (pontosabban: vált) a világ középpontjává. Mégpedig nem csupán (katona) politikai és gazdasági, hanem kulturális értelemben is. A popzeneipar megasztárjait és a sikerfilmek szupersztárjait milliárdok ismerik, az általuk hordozott értékek, jelentéstartal-mak, ideológiák a világ legkülönbözőbb pontjain élő százmilliók (milliárdok?) számára szolgálhatnak meghatározó identitás-referenciaként. Azaz: a homogenizálódó világban egyre inkább csökken annak az esélye, hogy a globális tömegkultúra jelentéstartalmi elté-rő kontextuális jelentéstartalmakat hordozhassanak.

Ez pedig sokakat aggodalommal tölthet el Európában. Bár, ha jobban belegondolunk, e globális kulturális dominancia, mondjuk, a Fülöp-szigetektől vagy Latin-Amerikából néz-ve talán még aggasztóbbnak tűnhet. Az ottaniak ugyanis az európaiaknál sokkal védtelenebbek az amerikai mintákkal és értékekkel szemben, egyrészt az önálló magaskultúra tradícióinak hiánya, másrészt a saját társadalomban fölhalmozódott meghatározó jelentő-ségű diszpozicionális tradíció, a premodern eredetű *machizmo* és az amerikai modernizá-ció mint a maszkulinitása közötti interferencia miatt.

IRODALOM

- Bourdieu, Pierre (1994): Férfiuralom. In *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról*. Hadas Miklós szerk. Replika Kör. Budapest.
Internet Movie database. <http://www.IMDb.us.com>.

MELLÉKLET

A legjobb film, a legjobb rendező és a legjobb férfi színész Oscar-díjával kitüntetett alkotások 1984 és 1996 között (a zárójelben a díjazott rendező és legjobb férfi színész neve található)

Legjobb film	Legjobb rendező	Legjobb színész
1984: Amadeus	Amadeus (Milos Forman)	Amadeus (Murray Abraham)
1985: Távol Afrikától	Távol Afrikától (Sydney Pollack)	Pókasszony csókja (William Hurt)
1986: A szakasz	A szakasz (Oliver Stone)	A pénz színe (Paul Newman)
1987: Az utolsó császár	Az utolsó császár (Bernardo Bertolucci)	Tőzsdecápák (Michael Douglas)
1988: Esőember	Esőember (Barry Levinson)	Esőember (Dustin Hoffmann)
1989: Miss Daisy sofőrje	Született július 4-én (Oliver Stone)	A bal lábam (Daniel Day-Lewis)
1990: Farkasokkal táncoló	Farkasokkal táncoló (Kevin Costner)	A szerencse forgandó (Jeremy Irons)
1991: A bárányok hallgatnak	A bárányok hallgatnak (Jonathan Demme)	A bárányok hallgatnak (Anthony Hopkins)
1992: Nincs bocsánat	Nincs bocsánat (Clint Eastwood)	A nő illata (Al Pacino)
1993: Schindler listája	Schindler listája (Steven Spielberg)	Philadelphia (Tom Hanks)
1994: Forrest Gump	Forrest Gump (Robert Zemeckis)	Forrest Gump (Tom Hanks)
1995: Rettenthetetlen	Rettenthetetlen (Mel Gibson)	Las Vegas, végállomás (Nicolas Cage)
1996: Az angol beteg	Az angol beteg (Anthony Minghella)	Ragyogj (Geoffrey Rush)