

Benke Attila

Csillag születik az önimádat korában

A könnyűzene funkciója a Reagan-korszak zenés-táncos filmjeiben és küzdősportfilmjeiben

Absztrakt

A nyolcvanas évek hollywoodi és más fősodorbeli filmjeiben hangsúlyos szerepet kapott a korszak populáris zenéje, legyen bár szó pop vagy rock stílusú filmzenéről vagy híres előadók által megrendelésre készített későbbi slágerekről. Ez sok esetben elsősorban marketingfogás volt, azonban két markáns műfajciklusban is megfigyelhető, hogy a heroikus könnyűzenei számokat filmről filmre ugyanazoknál a cselekményrészeknél alkalmazták az alkotók. A klasszikus musical örökösének tekinthető zenés-táncos filmekben (*Hírnév* [Fame, 1980], *Flashdance* [1983], *Dirty Dancing* [1987]) a grandiózus színpadi finálékban, a küzdősportfilmekben (*Rocky III.* [1982], *Karate kölyök* [Karate Kid, 1984], *Kickboxer* [1989]) pedig a finálénál sokkal hangsúlyosabban az edzési jelenetekben hangzanak el olykor teljes hosszukban a populáris zeneszámok. Tanulmányomban így arra a kérdésre keresem a választ, hogy a Reagan-korszak (1981-1989) zenés-táncos filmjei és küzdősportfilmjei miért ilyen módon és mire használták a korszak populáris zenéit, illetve zenei stílusait. Előfeltevésem az, hogy a Ronald Reagan által adaptált és fenntartott, a hagyományos értékrend visszaállítását hangoztató neokonzervatív ideológia áthatotta a nyolcvanas évek könnyűzenéit és sikerfilmjeit, ezért a zenés-táncos filmek nagy előadásainak és a küzdősportfilmek motivációs tréningjeleneteinek identitásteremtő, illetve -stabilizáló funkciója van. Vagyis a Reagan-korszak általam „konformistának” nevezett filmjei a tradicionális nemi szerepek szimbolikus rehabilitálását tartják legfontosabb feladatuknak. Így tanulmányomban a genderkérdés (kiváltképp a maszkulinitás) és a neokonzervatív ideológia felől közelítek az elemzett két műfajciklushoz, és ezeken belül is a *Rocky*-sorozattal és John Travolta Tony Manero filmjeivel (*Szombat esti láz* [Saturday Night Fever, 1977], *Életben maradni* [Staying Alive, 1983]) foglalkozom részletesen.

Szerző

Benke Attila (1986) cikkíró (*PC Guru, Filmvilág*), filmkritikus (*Prae.hu, Kortárs Online, KULter*),
hírszerkesztő (IGN Hungary). 2013-ban végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán
Filmtudomány mesterszakon, és ugyanitt a Filozófiatudományi Doktori Iskola hallgatója volt 2016-
ig. Szakterülete: filmes műfajok, amerikai film, magyar film. Email: cheattila@gmail.com

10.31176/apertura.2018.4.3

Csillag születik az önimádat korában

A könny?zene funkciója a Reagan-korszak zenés-táncos filmjeiben és küzd?sportfilmjeiben

Korunkban nosztalgia- vagy retróhullám söpör végig a populáris zenén és a filmiparon egyaránt. Gondoljunk csak a YouTube videómegosztón vagy a Sound Cloud zenemegosztón fellelhető *synthwave* vagy *retro electro* zenék sokaságára. A magyar rajongók a közelmúltban élőben is láthatták Perturbator, Lazerpunk, Carpenter Brut, Com Truise vagy a Dance with the Dead nevű előadók performanszait, melyekben a nyolcvanas évek neonőrülete, zenei stílusai és filmrészletei keverednek. A 2010-es évek elejétől pedig sorra készülnek a nyolcvanas évek mára klasszikussá vált hollywoodi filmjeinek remake-jei vagy folytatásai. A *Total Recall – Az emlékmás* (Paul Verhoeven, 1990; Len Wiseman, 2011), *A dolog* (The Thing. John Carpenter, 1982; Matthijs von Heijningen Jr., 2011), a *Gumiláb* (Footloose. Herbert Ross, 1984; Craig Brewer, 2011) vagy a *Robotzsaru* (Robocop. Paul Verhoeven, 1987; José Padilha, 2014) csupán felfrissítették az eredetit, azonban a *Terminator: Genisys* (Alan Taylor, 2016), az *Alien: Covenant* (Ridley Scott, 2017) vagy a *Szárnyas fejtű 2049* (Blade Runner 2049. Denis Villeneuve, 2017) filmidézetekkel, sőt konkrét jelenetek újraalkotásával reflektáltak az elődökre. Sylvester Stallone pedig *A feláldozhatók*-sorozatban (The Expendables. Sylvester Stallone, 2010; The Expendables 2. Simon West, 2012; The Expendables 3. Patrick Hughes, 2014) a harmincas-egyvenes mozirajongók gyerekkorának ikonikus akcióstárjait gyűjtötte egybe, hogy megmutassa, „a hősök nem halnak meg, csak újratöltenek”.^[1] A legérdekesebb viszont a *Stranger Things* (2016-2017) című Netflix-sorozat, mely a nyolcvanas évek jellegzetes elektronikus és pop-rock zenéinek, valamint filmes műfajainak (horror, tinifilmek, sci-fik) lajstromát nyújtja, így a széria legelső részétől a korszak rajongóinak emblémájává vált.



*Felemelkedés és bukás a popszakmában – Csillag születik (1976),
Barbra Streisand – Kris Kristofferson*

Persze ahogy a *Stranger Things*, úgy például a hasonló hangulatú Stephen King-adaptáció, a tavaly bemutatott *Az* (It. Andrés Muschietti, 2017) sem a valódi nyolcvanas éveket, hanem a korszakról a kultikus filmek és zenék alapján a rajongók fejében kialakult képet rekonstruálják. Ugyanazt teszik, mint Fredric Jameson szerint a nyolcvanas évek társadalma és filmjei az ötvenes évekkel: a nosztalgia bűvöletében a kollektív emlékezetben és a vásznon egy idealizált, soha nem létezett évtizedet alkotnak meg, mely nem tükörkép, hanem szimulákrum, másolat, melynek nem létezik az eredetije (Jameson 2010: 23-73.). Másképp fogalmazva, a korabeli hollywoodi filmekben és kortárs remake-ekben a nyolcvanas évek mint ideológiai konstrukció jelenik meg.

A korszak populáris zenéit, hollywoodi és Hollywoodon kívüli amerikai tömegfilmjeit meghatározta Ronald Reagan elnöksége, illetve a hetvenes évek második felétől felerősödő új jobboldali [*new right*], neokonzervatív ideológia (Scheurer 1991, Ehrenreich 1996: 327-353.). Reagan és az új jobboldali populisták mint „reakcióso” a hatvanas-hetvenes évek kártékonyak vélt fejleményeire, többek között az 1968-as diáktüntetésekre, a demokrata kormányok intézkedéseire (kiváltképp Jimmy Carter elnök négyéves ténykedésére), a gazdasági válságra, a városi bűnözés túlburjánzására, a Watergate-botrányra és a vietnami katasztrófára (Saigon 1975) reagáltak (Hirschman 1996: 147-176.). A neokonzervatív retorika szerint ezek a közelmúltbeli válságok vezettek oda, hogy az egykor dicsőséges, múltjára, tradícióira és kivételességére büszke amerikai társadalom elvesztette önbizalmát, ezért újra meg kell értetni Amerikával, hogy „túl nagy nemzet vagyunk ahhoz, hogy kis álmokra korlátozzuk magunkat” (Reagan 1981). Ezért lett a hetvenes évek második felétől az elemzők szerint az amerikai az „önimádat társadalma” [*culture of narcissism*] (Lasch 1996), a nyolcvanas évek pedig az „én évtizede” [*Me decade*], melyben a „kapzsiság kultúrája” [*culture of greed*] uralkodott (Woods 2005). Az illúzióvesztés és válság évtizedei után mindenki sikeressé akart válni, Christopher Lasch és Jean Baudrillard szerint az amerikaiak kifejezetten narcisztikusak lettek, túlkompensáltak, hogy legyőzzék a sikertelenség érzését, a szorongást, sőt magát a halált is (Lasch 1996, Baudrillard 1996). Ezért kapcsolódott össze a nyolcvanas évekkel a testkultusz, vagyis a fitneszörület és a mániákus testépítés (emblematisz dokumentumfilm erről

az *Acélizom* [Pumping Iron. George Butler – Robert Fiore, 1977] Arnold Schwarzeneggerrel, a korszak bodybuilder akcióstárjával), és ezért énekeltek sikerről, Amerika dicsőségéről, az individualizmusról a korszak híres zenei előadói (Neil Diamond, Charlie Daniels, Lee Greenwood stb.).



Út a sikerhez? – *Flashdance* (1983), Jennifer Beals

A reagani, illetve az újkonzervatív ideológia legfontosabb és legalapvetőbb állítása a „győzni fogunk” és a „kemény munkával bármit elérhetsz”^[2], mely nézetek a korszak hollywoodi és más fősodorbeli tömegfilmjei közül legdirektebben a zenés-táncos filmekben és a sportfilmekben jelentek meg. A zenés filmek új trendjét elindító *Szombat esti lázban* (*Saturday Night Fever*. John Badham, 1977), *A dzsesszénekesben* (*The Jazz Singer*. Richard Fleischer, 1980), Alan Parker *Hírnév* jében (*Fame*, 1980), a *Viktor, Viktóriában* (*Victor Victoria*. Blake Edwards, 1982), a *Flashdance*-ben (Adrian Lyne, 1983), az *Életben maradniban* (*Staying Alive*. Sylvester Stallone, 1983), a *Bíboresőben* (*Purple Rain*. 1984), a *Tánckarban* (*A Chorus Line*. Richard Attenborough, 1985), az *Útkereszteződések* ben (*Crossroads*. Walter Hill, 1986), a *Dirty Dancing*ben (Emilio Ardolino, 1987) vagy a *Hajnalfény* ben (*Light of Day*. Paul Schrader, 1987) a showbizniszbe, a zeneiparba szeretnének betörni a főhősök, senkiből valakivé, sztárrá akarnak válni bármi áron (vagy csak egyszerűen ki akarnak emelkedni a közösségből előadói tehetségük révén mint a *Yentl* [Barbra Streisand, 1983] vagy a *Gumiláb* [Footloose. Herbert Ross, 1984] fiatal hősei). Ugyanígy a hírnév, a sikeresség, az önmegvalósítás és a bizonyítási vágy motiválja a sportfilmek leendő bajnokait a *Rocky*-sorozatban (*Rocky*. John G. Avildsen, 1976; *Rocky II*. Sylvester Stallone, 1979; *Rocky III*. Sylvester Stallone, 1982; *Rocky IV*. Sylvester Stallone, 1984; *Rocky V*. John G. Avildsen, 1990; *Rocky Balboa*. Sylvester Stallone, 2006; *Creed*: [Creed: Apollo fia]. Ryan Coogler, 2015), a *Tűzszekerekben* (*Chariots of Fire*. Hugh Hudson, 1981),^[3] az *Egyéni rekordban* (*Personal Best*. Robert Towne, 1982), a *Balegyenesben* (*Tough Enough*. Richard Fleischer, 1983), a *Karate kölyök* szériában (*Karate kölyök* [The Karate Kid]. . John G. Avildsen, 1984; *Karate kölyök 2*. [The Karate Kid, Part II.] John G. Avildsen, 1986; *Karate kölyök 3*. [The Karate Kid, Part III.] John G. Avildsen, 1989; *Az új karate kölyök* [The Next Karate Kid.

Christopher Cain, 1994), *Az őstehetségben* (The Natural. Barry Levinson, 1984), a *Megőrülök értedben* (Vision Quest. Harold Becker, 1985), *A legjobb dobásban* (Hoosiers. David Anspaugh, 1986), a *Kétes döntésben* (Split Decision. David Drury, 1988), a *Véres játékban* (Bloodsport. Newt Arnold, 1988), a *Szép volt, fiú!*-ban (Everybody's All-American. Taylor Hackford, 1988), a *Kickboxer – Vérbosszú Bangkokban* című filmben (Kickboxer. David Worth – Mark DiSalle, 1989) vagy *A nagy csapatban* (Major League. David S. Ward, 1989).

A nyolcvanas évek zenés filmjeiben és sportfilmjeiben, különösen a bokszt- és egyéb küzdősportfilmekben fontos dramaturgiai szerepet kap a zene: előbbi műfajban hangsúlyozottan a fő konfliktus megoldása [*showdown*], a finálé során, míg utóbbi filmcsoportban az edzős jelenetekben (motivációs montázsszekvenciákban). Természetesen ez egyfelől abból is következik, hogy a hatvanas-hetvenes évek kísérletező korszaka után Hollywood és a filmipart meghatározó minimogulok biztosra akartak menni, így megállapodásokat kötöttek a zeneipar szereplőivel, és a stúdiók integrálták a korszak slágereit a filmekbe, sőt a stúdiófőnökök és producerek kifejezetten slágergyanús dalokat rendeltek meg a filmekhez, melyek később önálló számként a toplisták élére kerültek részben az adott mű sikerének köszönhetően (néhány példa erre: Bill Conti: *Gonna Fly Now – Rocky*, Bee Gees: *Stayin' Alive – Szombat esti láz* és *Életben maradni*, Irene Cara: *What A Feeling – Flashdance*, Joe Esposito: *You're the Best – Karate Kölyök*, Survivor: *Eye of the Tiger – Rocky III.*) (Jordan 2003: 99-120.). De a termékcapcsoláson túl vajon ezek a dalok és más könnyűzenei slágerek miért általában ugyanazokhoz a már említett cselekményrészekhez kapcsolódnak a korszak filmjeiben? Milyen funkciója van ezeknek a daloknak a tréningben és a film fő konfliktusának megoldásához vezető fordulatban, a „nagy leszámolásban” [*showdown*]? Miért lettek sikeresek a Rocky-sorozat darabjai, az *Életben maradni*, a *Flashdance*, a *Dirty Dancing*, a *Karate kölyök* vagy a *Kickboxer*, és az olyanok, mint a *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977), a *Mindhalálíg zene* (All that Jazz. Bob Fosse, 1979) vagy a *Dühöngő bika* (Raging Bull. Martin Scorsese, 1980) miért buktak meg vagy arattak mérsékelt sikereket? A továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a választ. Előzetes feltevésem az, hogy a korszak zenés filmjeiben és küzdősportfilmjeiben a könnyűzenei montázsszekvenciák, illetve musicaljelenetek identitásteremtő és -stabilizáló funkcióval bírnak, és vízváltatók a főhős sikertelensége, önbizalomhiánya és sikeres önmegvalósítása, magabiztossága között. Pontosabban a zenés jelenetekben a reagani, neokonzervatív ideológiának megfelelően a hagyományos nemi szerepek szimbolikus helyreállítása következik be.

Elemzésem fő korpuszát az 1980 és 1990 között bemutatott ^[4], valamilyen hollywoodi stúdió vagy fősodorbeli minimogul (Canon, Orion, Carolco stb.) által legalább forgalmazói minőségben támogatott filmek és egyéb kiemelkedően sikeres filmek (mint például a kis költségvetésű, de kasszarobbantó *Dirty Dancing* vagy a *Kickboxer*) képezik ^[5], melyekben az előadóművészet és a popszakma adja a történet közegét (zenés-táncos filmek), illetve a küzdősportok állnak a cselekmény centrumában (sportfilmek). Alaposabban a két színészikon, Sylvester Stallone és John Travolta releváns filmjeit fogom megvizsgálni a reagani ideológia és a *gender studies* (speciálisan a

maszkulinitás kérdése) felől közelítve.

A boksztánc, a táncbokszt

Mint Stephen Prince is megjegyzi, a korszak kapcsán érdemes nemcsak műfajokról, hanem műfajciklusokról is beszélni, hiszen vannak olyan filmtípusok, melyek speciálisan a nyolcvanas évekhez kötődnek (Prince 2000: 287-340.). A Reagan-korszak bokszt- és harcművészeti filmjei, illetve zenés filmjei is a műfajciklusok közé tartoznak, melyek jellegzetes tematikai és stilisztikai jegyei elkülönítik az ide sorolható műveket a vonatkozó műfaj korábbi és későbbi példáitól. Természetesen mindkét ciklusnak vannak előzményei, így a nyolcvanas évek zenés filmjei a klasszikus musicalekhez (*42. utca foglya* [42nd Street. Lloyd Bacon, 1933], *Csillag születik* [A Star Is Born. William A. Wellman – Jack Conway, 1937], *Broadway Melody 1940* [The Broadway Melody of 1940. Norman Taurog, 1940], *Találkozz velem St. Louisban!* [Meet Me in St. Louis. Vincente Minnelli, 1944], *Ének az esőben* [Singin' in the Rain. Stanley Donen, 1952], *A muzsika hangja* [Sound of Music. Robert Wise, 1965]), a küzdősportfilmek pedig a boksztfilmekhez (*A bajnok* [The Champ. King Vidor, 1931], *Gentleman Jim* [Raoul Walsh, 1942]), boksztfilm noirokhoz (*Test és lélek* [Body and Soul. Robert Rossen, 1947], *Annál súlyosabb a bukásuk* [The Harder They Fall. Mark Robson, 1956]) köthetők. Mindkét műfaj a hollywoodi önszabályozó rendszernek, a Motion Picture Production Code-nak (vagy ismertebb nevén a Hays–Breen-kódexnek) megfelelően az alapvető amerikai erényeket és értékrendet tükrözte, így többek között a szélsőséges individualizmust és önmegvalósítást, a sikermítoszt, a házasságmítoszt és a nukleáris családot ünnepelték a klasszikus musicalek és sportfilmek. Rick Altman így írta körül a musicaleket mint ideológiai konstrukciókat:

A musicalfilmek legalább öt évtizedig jelentős szerepet játszottak az amerikai társadalom stabilizációjában (és külföldön is képviselték az USA-t). Mivel főleg a legköltségesebb hollywoodi produkciók kötődtek a kultúra egyéb területeihez, a musicalt rendszeresen felhasználták különböző gazdasági, művészi és társadalmi célok megvalósítására is. [...] A populáris zenét eszközként használva a musical a való világ problémáinak optimista megközelítését gyorsan elfogadtatta a nyugati világ háztartásainak többségével. Utópikus fantáziát és (Richard Dyer szavaival) az „olyan mintha” mintáját adva a musical belevitte ezt a tipikusan amerikai mitológiát az élet minden aspektusába. Külföldön így képviselte az amerikanizmust, és világszerte hatást gyakorolt más filmes műfajokra, médiumokra, a zenei stílusokra és az öltözködés divatjára. (Altman 2003: 311, 314)

Thomas Schatz szerint a musical – a romantikus komédia és a melodráma mellett – a társadalmi integráció műfaja, melyben a westernben vagy a gengszterfilmben megteremtett társadalmi rend már adott, így az ideológiai szempontból stabil térben az egyén egy körvonalazott értékrenddel kerül konfliktusba. Ez a konfliktus az amerikai társadalom feszültségeit reprezentálja, és egy összeférhetetlen férfi-nő kapcsolatban ölt testet. A musicalekben, a romantikus komédiákban és a

melodramákban is általában a páros egyik tagja a különc, a lázadó, míg a másik a többségi társadalomhoz tartozik, és annak ideológiáját képviseli. A cselekmény célja így az, hogy az érzelmi konfliktusok feloldása mellett az amerikai kultúrkörben jelenlevő jellegzetes problémák is szimbolikusan megoldódjanak, például az amerikai nemzeti identitás is megerősítésre kerüljön (Schatz 1981: 3-43.). A konfliktusok rituális feloldása pedig a musicalekben jellemzően az akár többperces önálló zeneszámokban történik meg, ezért is fontos Rick Altman és Thomas Schatz szerint, hogy a műfaj formai szempontból is integrált legyen [*integrated musical*], vagyis a zene és a szűzsé tökéletes egységet alkosson, a cselekmény fordulataiból következzenek a zenés-táncos jelenetek (ennek emblematikus darabja a Fred Astaire és Ginger Rogers duó filmje, az *Egymásnak születtünk* [Swing Time. George Stevens, 1936]). Ebből a szempontból különösen fontos az Altman által showmusicalnek nevezett, Schatz rendszerében backstage musicalként definiált önreflexív alműfaj, melyben valamilyen színpadi előadás (*Csillag születik*) vagy film (*Ének az esőben*) megvalósítása motiválja a zenés-táncos epizódokat (Altman 303-314., Schatz 186-220.).



„A páros egyik tagja a különc, a lázadó” – *Ének az esőben* (1952),
Gene Kelly

A *Filléreső* (Pennies from Heaven. Herbert Ross, 1981), a *Viktor, Viktória* és a *Yentl*, a nyolcvanas évek könnyűzenei slágereiből építkező *A dzsesszénekes*, a *Hírnév*, a *Flashdance*, az *Életben maradni* vagy a *Tánckar* is gyakorlatilag a klasszikus musicaldramaturgiára alapoz annyi eltéréssel, hogy mint Chris Jordan is megállapítja, a formai integráció már nem teljes, minthogy a dramaturgiai szempontok helyett sokszor inkább marketingmegfontolások motiválják a zenés betéteket, melyekhez hozzáigazítják a cselekményt (Jordan 2003: 99-120.). Viszont az integráció és a stabilitás kérdései minden korábbi musicalnél fontosabbak a nyolcvanas évek zenés-táncos filmjeiben: *A dzsesszénekes*ben^[6] a tradicionális zsidó és a modern amerikai identitás, a hagyományos vallási zene és a rockzene konfliktusát kell megoldani, a *Hírnév*ben a felnövekedés és a tehetségből hírességgé érés motiválja a fiatalokat, míg a *Flashdance*-ben és a *Tánckar*ban az én és a társadalmi szerepek tisztázása a siker kulcsa.

Jellemző a Reagan-korszak könnyűzenei musicalfilmjeire, hogy a megoldás felé vezető

nagyjelenet nem pusztá előadásként, hanem harcként, szimbolikus leszámolásként (*showdown*ként) jelenik meg. A *Flashdance*-ben a vágástechnika miatt olyan, mintha a főhősnő Alex a zsűrivel harcolna az életben maradásért. A történet másik szereplőjének Tina Karen Kamon *Manhunt*jára lejtett tánca pedig még inkább ezt a hatást kelti: a heroikus zenére a földön kúszó Tina hatalmas erőfeszítést imitálva tápáskodik fel a színpadról, szimbolikusan a szürke tömegből próbál felemelkedni a hírességek közé. De a korszakra nézve jellegzetes az *Életben maradni* fiktív Broadway-darabja, a *Satan's Alley* is, melyben Tonymak szó szerint meg kell küzdenie a fiktív démonokkal és vezetőjükkel, az őt a színpalak mögött kiszipolyozó vammal, Laurával. Walter Hill *Útkeresztelkedések* című filmjének végén pedig Eugene egy bárban szabályos gitárpárbajt vív riválisával a sikerért és hírnévéért.

Ez utóbbi két film alkotóik miatt is kapcsolódik a korszak küzdősportfilmjeihez. Az *Életben maradni* írója, rendezője és producere is Sylvester Stallone, a Rocky-filmek sztárja, főszereplője pedig a filmet a *Rocky III.* megtekintése után elvállaló John Travolta. Az *Útkeresztelkedésekben* a másik nagy harcművészeti filmsorozat, a *Karate kölyök* színésze, Ralph Macchio alakítja Eugene-t. A bokszfilmekben és harcművészeti filmekben az élet-halál harc sokszor szó szerint értendő, hiszen *A bajnokban* (The Champ. Franco Zeffirelli, 1979), a *Rocky IV.*-ben (1985) vagy a *Kickboxerben* is életét veszíti, illetve nyomorékká válik a ringbe lépő egyik szereplő, míg a *Dühöngő bikában*, a Mickey Rourke bokszkarrierjét elsírató *A hallgatag bunyósban* (Homeboy. Michael Seresin, 1988) vagy a *Rocky V.*-ben (1990) az egykoron fényes karriert felépítő sportolót az agykárosodás réme fenyegeti. A győzelemnek ára van a küzdősportfilmekben, azonban a siker, a bizonyítási vágy, a család és az identitásépítés mellett a hősokeket sokszor a már említett motivációs montázsok is motiválják. A korszak filmjeit ez a formai jellegzetesség választja el a korábbi sportfilmekről, mely gyakorlatilag musicaljelleggel kölcsönöz a küzdősportfilmeknek, illetve az edzős jeleneteiknek. Jóllehet már a *Gentleman Jimben* is a tradicionális ír daloknak fontos szerepe volt a főszereplő ír származású bajnok jellemzésében, maszkulin identitásának hangsúlyozásában (McLeod 185-225.), azonban a *Rocky* és Bill Conti *Gonna Fly Now*-jának 1977-es sikerét követően szinte minden sportfilm tartalmaz edzős jeleneteket, melyek alatt valamilyen fülbemászó pop-rock zene szól. *A bajnokban*, a *Rocky III-IV.*-ben, a *Balegyenesben*, a *Karate kölyökben*, a *Megőrülök érted*-ben, a *Kétes döntésben* vagy a *Véres játékban* is a popslágerre vagy ezekhez hasonló stílusú zenére láthatjuk elismételni azokat a mozdulatokat vagy edzési procedúrákat, melyekben korábban külön-külön alulteljesített a főhős. Azonban a motivációs montázsokban a sportoló képes meghaladni a saját korábbi fizikai korlátait, és bár a zene nondiegetikus, vagyis általában nem a cselekményvilágon belülről szól, mégis olyan, mintha a hős hallaná az akciója alá vágott számot, és ez még nagyobb adrenalinlöketet adna neki az áttöréshez. Persze fontos a konkrét leszámolás is a ringben, azonban ebben a ritualizált küzdelemben a főszereplő tulajdonképpen már csak abból dolgozik, amit az edzés alatt elsajátított. A *Véres játék* például flashbackkel is emlékezteti a nézőt a végső összecsapásban, mikor Franket ideiglenesen megvakítja ellenfele, hogy tud ő a szeme helyett más érzékszerveire támaszkodva is harcolni. Így a küzdősportfilmekben nem a megérkezés, hanem az út a leglényegesebb. A zenés-táncos filmek előadója a színpadon teremti meg saját identitását a sikeres előadással, azáltal válik valakivé (*A dzsesszénekes*, *Viktor*, *Viktória*, *Életben maradni*, *Flashdance*, *Dirty Dancing*

, *Hajnalfény*), a sportolónak azonban már egy stabil identitással kell megérkeznie a ringbe (a valódi bokszolók zenés bevonulása is egy felépített önazonosságot reprezentál), hogy magabiztosan vegye fel a küzdelmet ellenfelével szemben.

Mint Bruce Babington is kiemeli, a sportfilmek jelentős hányada végső soron az amerikai sikermítoszt erősíti, és Amerika optimizmusát tükrözi, miszerint minden akadály legyőzhető. Babington a műfaj definiálásánál a „ki nyer?”-kérdést tartja legfontosabbnak, és kétfajta történetváltozatot különít el: a győzelmeket és a vereségeket bemutató történeteket [*victory plot* és *losing plot*]. Ám ez utóbbiak a szerző szerint inkább az 1980-as évek előtt jelentek meg nagyobb arányban (Babington főleg hatvanas-hetvenes évekbeli példákat említ), általában azonban inkább a győzelem, azaz a sikeres karrierépítés dominál az amerikai sportfilmekben, még ha az adott mű a vereséget győzelemnek állítja is be (*Rocky*) (Babington 2014: 1-25.).

A nyolcvanas évek zenés-táncos filmjeinek és küzdősportfilmjeinek hősei egyszerre átlagemberek és különcök, akik látszólag fellázadnak és szembefordulnak a társadalmi renddel. Lázadó energiáikat a cselekmény végére azonban hangsúlyozottan széles nézőközönség által befogadott performanszokba, sőt fikatív világokba transzformálják. A *Viktor, Viktóriában* a nőiség, a homoszexualitás és a transzszexualitás kinyilvánítása is a színpadi előadás eszköze, az *Életben maradni*ban a „valóságban” feminin pozícióba kényszerült Tony a *Satan's Alley* nevű darabban szerzi meg maszkulinitását, a *Tánckar* jelöltjei is csupán a szigorú rendező elképzeléseit szem előtt tartva fejezhetik ki önmagukat. Ugyanígy a sportfilmek szereplői: a *Rocky IV*-ben a címszereplő a szovjet ringben az orosz bajnok legyőzése után beszél a változás és a hidegháború befejezésének szükségességéről, a lázadó, bosszúszomjas főszereplők a *Karate kölyökben* és a *Kickboxerben* is végül alávetik magukat a harcművészet szabályainak, és tisztességes küzdelemben semmisítik meg féktelen rosszakaróikat.



A férfi a ringben születik? – Gentleman Jim (1942), Errol Flynn

Neil Campbell ezt a jelenséget az amerikai kultúra jellegzetességének tartja, és Leslie A. Fiedler nyomán „szankcionált lázadásnak” [*sanctioned rebellion*] nevezi. Campbell szerint az amerikai kultúrát és filmeket a szankcionált lázadás és ezzel összefüggésben a „jó rosszfiú” [*good bad boy*] motívuma határozza meg. Ennek lényege, hogy a látszólag deviáns és zabolátlan, a *status quot* veszélyeztető egyén valamilyen tapasztaltabb mesterfigura (például szülő) útmutatásait elfogadva képes úgy megreformálni a társadalmat, hogy a fennálló rend alapjai sértetlenek maradjanak (Campbell 2003: 208-233.). A szankcionált lázadás elméletére pedig jól rímel Theodor W. Adorno állítása a könnyűzene (a szerző elemzésében speciálisan a dzsessz) funkciójáról. Adorno szerint a populáris zene csak látszólag a lázadás szimbóluma, valójában éppen a regressziót és a konformizmust képviseli. Adorno értelmezésében például a dzsessz pergő ritmusai megállíthatatlan őserőt sugallnak, azonban a tömegzene nem spontán, hanem nagyon is tudatosan szabályozott, eladásra szánt termék, mely a feszültséget feloldja és levezeti, nem pedig felkelti. Sőt a könnyűzene a teoretikus interpretációjában a társadalmi rendet erősíti meg, mivel a társadalmi változások ellen dolgozik a lázadó energiák lecsillapításával. A fülbemászó slágerek nem a változásra és a cselekvésre, hanem a zenehallgatás és a tánc rituáléjának örök ismétlésére ösztönöznek (Adorno 1970: 227-274.).

Neil Campbell és Theodor W. Adorno megállapításai érvényesek a nyolcvanas évek, illetve a Reagan-korszak pop-rock zenei kultúrájára, valamint a zenés-táncos és küzdősportfilmjeire is. Míg a hatvanas-hetvenes évek hollywoodi reneszánszának releváns filmjei, mint *A lovakat lelövik, ugye?* (They Shoot Horses, Don't They? Sydney Pollack, 1969), a *Jefferson utolsó menete* (The Great White Hope. Martin Ritt, 1970), a *Bunyósok* (Fat City. John Huston, 1972), a *Nashville* (Robert Altman, 1975) vagy a korszak utóregzéseként a *New York, New York*, a *Mindhalálíg zene* és a *Dühöngő bika* kilátásba

helyezték az alternatív identitások lehetőségét, illetve destruktív kényszeridentitásként ábrázolták a tradicionális, patriarchális társadalom által kínált (gender)szerepeket, addig a Reagan-korszak sikerfilmjei (*Rocky III-IV.*, *Életben maradni*, *Flashdance*, *Karate kölyök*, *Dirty Dancing*) általában a hagyományos maszkulinitás és nőiség helyreállításának folyamatát mutatják be, még akkor is, ha ezek a zenés-táncos filmek és küzdősportfilmek sokszor kifejezetten progresszívnek tűnnek (*Hírnév*, *Rocky III.*, *Yentl*, *Viktor*, *Viktória*, *Tánckar*, *Rocky V.*), és marginalizált hőseiket a (neo)konzervatív társadalom peremvidékéről indítják el. Ennek hátterében természetesen a korszak társadalmi-politikai folyamatai, az amerikai mentalitás alapvető megváltozása és az értékrend újradefiniálásának szükségessége állnak.

Az önbizalom kríziséte? az önimádat koráig

„Conti agresszív, erőteljes harsonája megragadja a bokszy nyersességét és Rocky vad sikerre való törését. A »Rocky téma« önmagában is az evolucionista mentalitást tükrözi, aláhúzva ezzel a film fokozatos növekedését a komplexitásban és energiában, ahogy Rocky elkezd felépíteni az erejét és a magabiztosságát” – írja Ken McLeod (McLeod 2011: 188).^[7] A *Rocky* első része 1976-ban az Egyesült Államok konzervatív fordulatának, az átmeneti korszaknak (1976-1980) a szimbólumává vált. 1975–1977-ben ugyan még készültek a hollywoodi reneszánszhoz tartozó társadalomkritikus műfajfilmek, melyeket nevezhetünk alternatív műfajfilmeknek (a szakirodalom általában revizionista műfajfilmeknek nevezi ezeket: Cook 1999: 151-161., Pápai 2010: 10-31.), azonban a *Rocky*, a *Csillag születik* (A Star Is Born. Frank Pierson, 1976), a *Szombat esti láz* vagy *A bajnok* ugyan lassú léptekkel, de visszatértek a klasszikus Hollywoodban kialakított tradicionális vagy konformista műfaji-ideológiai konstrukcióhoz.

A közönség a vietnami katasztrófa, a politikai botrányok (Pentagon-ügyiratok, Watergate-ügy, Agnew-botrány), az energiaválság, a hatvanas évek ellenkultúrájának és a társadalmi reformoknak a kudarc után nem volt kíváncsi többé az identitásukban bizonytalan, jellemzően elbukó antihősökre az Egyesült Államok megalapításának 200. évfordulóján. Az emberek a nagy tüntetések sikertelenségét és a közösségi szerepvállalás haszontalanságát látva befelé fordultak, a hagyományos családhoz, vallási felekezetekhez és a fikció világába menekültek (Auster-Quart 2002: 97-127.).

Christopher Lasch szerint ezért is vált a társadalom patológikus módon énközpontúvá a hetvenes évek során, mert az Én kultusza, a kollektív nárcizmus az amerikaiak szorongásából, a legyőzöttség érzéséből eredt. Mint Lasch a pszichopatológiából levezeti, az önimádo a tehetetlen dühöt és a külső erőktől elszenvedett vereség tapasztalatát próbálja kompenzálni. Ezért válik elterjedtté a nyolcvanas évekre a sötét közelmúlt (szimbolikus) korrekciójának igénye, a szépnek tartott közelmúlt (az ötvenes évek) nosztalgikus megidézése és helyreállítása, és ezért a *játszmaember* és a *túlélő mentalitás* a hetvenes évek második felének, illetve a Reagan-korszaknak a jellemzője. A *játszmaember* a korszak tipikus yuppie-ja, karrieristája, aki a siker és győzelem bűvöletében bárkin

átgázol. A játszmaembernél nem a teljesítmény és a szakértelem, hanem a magabiztosság és a stílus a siker kulcsa (Lasch 1996: 59-91.). „Napjaink társadalmi állapotai a túlélésmentális bátortíják. Ez a legtisztább formájában a katasztrófafilmekből és az elpusztult bolygóról való képzelt menekvés lehetőségét felvillantó úrfantáziákból szól hozzánk. Az emberek már nem arról álmodoznak, hogy legyőzzék a nehézségeket, hanem arról, hogy túléljék azokat” – írja Lasch (86).



*A nyolcvanas évek „amerikai nemzeti sportja” – Karate kölyök
(1984), Ralph Macchio – William Zabka*

Jean Baudrillard így jellemzi a nyolcvanas évek Amerikáját:

Ez a nemzedék mindenestül a médiák, a reklám és az informatika körül forog. Tagjai nem az üzleti élet szörnyetegei, hanem a show-business bugrisai, mivel az üzlet maga is showbizzé változott. Clean and perfect. A yuppie-k. Maga a szó is az örömteli megtérést hirdeti. Ez a nemzedék nem gyöttrő vitákban tagadta meg az előzőt, egyszerűen kitörölte, elfeledte és felmentette – ez a nagyon erős események utáni jellegzetes, valószerűtlen feledés. A yuppie nem a lázadás árulója, hanem egy új, önmagában biztos faj. (Baudrillard 1996: 141)

Baudrillard az Egyesült Államokat a megvalósult fikció országának nevezi, és maga is hosszasan elemzi az önimádat és az énkultusz jelenségét, mely a szerző szerint többek között a test tökéletesítésében nyilvánul meg. A plasztikai sebészet, a fitnessz és a *body building* azért válik népszerűvé a korszakban, mert az egyén felismeri, hogy a világot nem változtathatja meg, saját testét viszont formálhatja, sőt árucikké teheti. Baudrillard szerint a testépítésnek és a sportnak szorongásoldó, az ürességet kompenzáló funkciója van (Baudrillard 97-137.).

Márpedig az öröm a test újjászületéséből fakad, általa tud túllépni azon a hormonális, vérköri és lidércnyomásos dietetikai egyensúlyon, a forma és a higiéne ördögűzésén, ahová be akarják zárni. Hát akkor el kell feledtetni a testtel az örömet mint pillanatnyi

kegyelmet, más megjelenési formákba való lehetséges metamorfózisát, és az utópisztikus és minden módon elvesztett ifjúság megőrzésének szolgálatába kell állítani. (Baudrillard 48)

A *Hírnév*ben, a *Rocky*-sorozatban, a *Karate kölyök* szériában, az *Életben maradniban*, a *Tánckarban* vagy a *Véres játékban* a fizikai erő, a sportos, izmos test és a stílusosság a siker kulcsa. A *Hírnév* és a *Tánckar* főszereplői potenciális, formálatlan tehetségek, még könnyen visszasüllyedhetnek a szürke tömegbe, a siker felé mindkét film esetében a látványos fétissé válás, az önkiárusítás vezet. A *Viktor, Viktória* címszereplőjének problémája, hogy nőként nem talál munkát, ezért kell maszkot öltve, testét áruba bocsátva férfi homoszexuális előadóként tevékenykednie. A *Flashdance*-ben nem is annyira a női főszereplők előadása (vagyis szakmai tudása), hanem a vágás, a megvilágítás, a kamerakezelés és a tapadós, sokat láttató ruhák által fétissé változtatott hajlékony női test hivatott elkápráztatni a zsűrit és a nézőket is. Ugyanígy a *Rocky III.*-ben Apollo Creed nem is annyira boksztrükkökkel készíti fel a címszereplőt a nagy küzdelemre, hanem mintegy táncolni, szórakoztatni tanítja meg a korábban lomha és gépies nehézsúlyú exbajnokot. A *Rocky IV.*-ben pedig Apollo kész showműsor keretében vonul be a ringbe, kidolgozott testével és stílusával kápráztatja el a közönséget az őt némán figyelő, puritán szovjet Ivan Dragóval szemben. Jean-Claude Van Damme-nak pedig védjegyévé vált, hogy küzdősportfilmjeiben (*Véres játék*, *Kickboxer*, *Oroszlánszív* [Lionheart. Sheldon Lettich, 1990]) a felkészülés során gyakorlatilag testi kínzásokon kell átesnie, a legyőzhetetlenné válás érdekében saját testén keresztül szimbolikusan el kell pusztítania korábbi fájdalomra érzékeny, gyenge emberi önmagát.

Reagan nyomán egész Amerika kaliforniai jelleget öltött. Ez a hajdani színész, Kalifornia hajdani kormányzója Amerika teljes szélességében elterítette a Nyugat mesterséges paradicsomainak filmszerű és felfokozott, extrovertált és reklámszerű vízióját. Holmi könnyedséget erőszakolt rá, amikor feltámasztotta a megvalósult utópia primitív amerikai egyezségét. Mert a Tocqueville-leírta ideális viszony mintha megbomlott volna: bár az amerikaiak tisztában vannak az egyéni érdek jól körülírt jelentésével, mintha elveszítették volna a célt, amit vállalkozásaik közös értelmeként tűzhetnének maguk elé. Ez az oka napjaink mély és valódi válságának, amelyből az emberi elme a közösségi eszme feltámasztása felé próbál menekülni, egy olyan érték felé, amely mintegy magától irányíthatná az emberek viselkedését és az erők ideális eredője lehetne. Tehát ez magyarázza, miért sikerült annyira Reagannek szemfényvesztő módon feltámasztania a primitív amerikai színjátékot. „America is back again” [...]. (Baudrillard 1996: 138-139.)

Ronald Reagan, az egykori hollywoodi filmszínész karizmáját használta fel szakembereivel gondosan megíratott populista beszédeinek előadásakor. Reagan retorikájában arra alapozott, amit a neokonzervatív politikusok és értelmiségiek is hangoztattak: a hatvanas-hetvenes évek demokrata kormányai és a liberalizmus vezetett a politikai zülléshez, a társadalmi és gazdasági válsághoz, valamint a vietnami katasztrófához. Charles Murray, az új jobboldal teoretikusa 1984-es *Losing Ground* című könyvében próbálta alátámasztani tényadatokkal az elnök állításait. Mint

Murray is megállapította, a társadalom és az amerikai értékrend is azért került válságba, mert a Kennedy-, a Johnson- és a Carter-kormányzatok a segélyrendszerrel inkább elmélyítették a szegénységet, és konzerválták a munkanélküliséget. A tehetetlen, sodródó, passzív amerikai pedig összeegyeztethetetlen az individualizmus és az öntevékeny egyén [*self-made man*] alapvető értékeivel (Murray 1994).

Ronald Reagan továbbá kifejezetten a Jimmy Carter-féle politikával helyezkedett szembe. Carter az 1976-os Demokrata Nemzetgyűlésen elmondott beszédében és az 1979-es *The Crisis of Confidence* [A magabiztosság válsága] című beszédében is azt emelte ki, hogy az Egyesült Államoknak moderálnia kell magát, „csendes erőként” kell tovább tevékenykednie a globális színpadon, és ezt a mentalitást a társadalomtól is elvárja, csak így lehet kilábalni a válságból. A demokrata elnök a következő szavakat intézte az amerikaiakhoz:

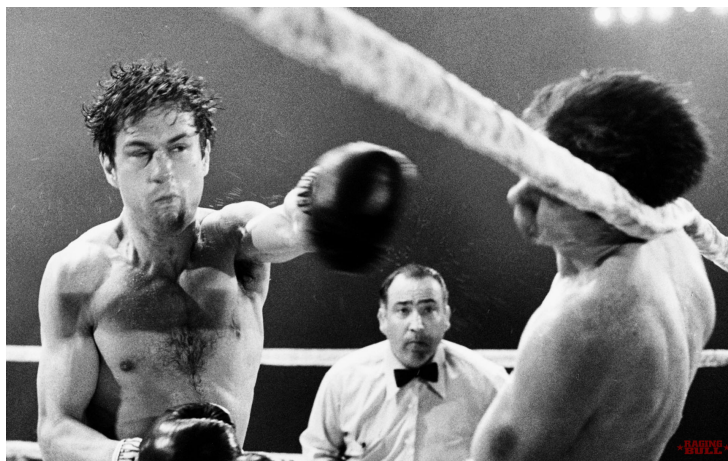
Ebben a nemzetben, mely büszke volt a kemény munkára, az erős családokra, az összetartó közösségekre, és az Istenbe vetett hitre, most túl sokan bálványozzák az önzőséget és a fogyasztást. Az emberi identitást többé nem az egyén tettei határozzák meg, hanem azok a dolgok, amiket birtokol. Ám rájöttünk, hogy a birtoklás és a fogyasztás nem képes kielégíteni az értelmes élet iránti vágyunkat. Megtanultuk, hogy az anyagi javak kitermelése nem töltheti meg üres életünket, melynek már nincs bizodalma vagy célja. (Carter 1979) [8]

Reagan és a neokonzervatív republikánusok éppen ezt a mentalitást tartották károsnak, erre alapozták kampányukat is. Az új jobboldalnak pedig kapóra jött az 1979-es iráni forradalom és az amerikai állampolgárokat is érintő túsdráma, melyet Jimmy Carter ugyanúgy nem tudott kezelni, mint az energiaválságot. Ronald Reagan kampánya során és beiktatási beszédében is arra mutatott rá, hogy miközben Carter „önmérsékletre” intette Amerikát, és a szovjetekkel is egyezkedett, addig az említett bel- és külpolitikai krízisek kibontakozása mellett megindult az afganisztáni háború (a „szovjet Vietnam”) (Reagan 1981). A republikánus elnök második beiktatási beszédében (1985) így értékelte saját tevékenységét:

Egy olyan nemzet létrehozásán dolgozunk, mely ismét vibrál, kemény és élő. De sok hegyet kell még megmásznunk. Nem fogunk addig nyugodni, míg minden amerikai nem részesül a szabadságban, önbecsülésben és lehetőségekben, mint születésünktől fogva adott jogokban. A mi születési előjogunk az, hogy ennek a nagyszerű Köztársaságnak a polgárai lehetünk. S ha elfogadjuk ezt a kihívást, olyan évek jönnek, melyekben helyreáll majd az amerikai hit és a fejlődés tradíciója; mikor a hitünk, családjaink, munkánk és otthonaink értékei új erőre kapnak a modern korban; mikor a gazdaságunk végre megszabadul a kormányzat szorításától; mikor határozott lépéseket teszünk az értelmes lefegyverzésre, ugyanakkor újraépítjük a védelmünket, a gazdaságunkat, s új technológiákat hozunk létre, melyek segítenek megőrizni a békét ebben a bajokkal teli világban; mikor Amerika bátran támogatja az egyéni szabadságot, az önkormányzást és a

szabad vállalkozást a világon is, és a totalitárius sötétség rémétől távol kormányozza a világot az emberi szabadság napfényébe. (Reagan 1985). [9]

A reagani neokonzervatív ideológia tehát szerette volna visszaállítani az elveszett értékeket, melyek az új jobboldal szerint a demokraták és a liberalizmus, az abortusz lehetősége, a polgárjogi mozgalmak és a feminizmus, a homoszexualitás és a HIV-vírus miatt indultak hanyatlásnak. Ezért Reagan és a civil szervezetek a hagyományos családi és nemi szerepek helyreállítását és a „zéró tolerancia” elvét hirdették, melynek eredményeként a feketék diszkriminációja is új erőre kapott (jöllehet, Reagan óvatosan egyensúlyozott, ha faji kérdésekről volt szó) (Woods 2005: 438-481.).



A maskulinitás maga a krízis – Dühöngő bika (1980), Robert de Niro

Hankiss Elemér érdekes elemzése szerint az amerikai karaktert, az amerikai alapértékeket az ember alapszükségei (élelem, víz, menedék) és vágyai (például a jövő kiszámíthatósága) miatti szorongása hívta életre. Hankiss levezeti, hogy az individualizmus, az erő, a teljesítmény, a siker kultusza, a hősmítoszok, a naiv optimizmus, az önbizalom erőltetése, a világ dualista felosztása (a Jó és a Rossz örök küzdelme) vagy az amerikai kivételesség ideológiája [*manifest destiny*] ezt a szorongást hivatottak csillapítani (Hankiss 2002: 40-68.).

Visszajára, vagy épp ellenkezőleg, színére fordult a hajdani kép: nem egy kis, törékeny és zaklatott embert látunk küszködni egy ijesztően nagy, hideg és üres univerzumban, hanem egy diadalmas, erős és harmonikus ember áll előttünk, aki képes megteremteni a jólét, a szabadság, az emberi méltóság világát. (Hankiss 55)

Ronald Reagan és az újkonzervatívok, valamint az amerikai társadalom is azért kívánta erővel visszaállítani a hatvanas évek ellenkultúrája által is támadott hagyományos értékeket, hogy a posztvietnami elbizonytalanodott Amerika szorongását csillapítsa vagy kompenzálja többek között a szélsőséges individualizmus népszerűsítésével, a szovjetbarátnak gondolt latin-amerikai

kormányok megdöntésével vagy a városi bűnözés és a drogkereskedelem ellen indított kíméletlen „keresztes hadjárat”. Ezzel összefüggésben megállapíthatjuk, hogy a nyolcvanas évek *over-the-top* műfajfilmjei ^[10] ezért fokozzák fel, túlozzák el a korábbi hollywoodi filmek ismerős történeteit, konfliktusait és karaktereit. Egy táncosnak már harcosnak is kell lennie, míg egy bokszolónak táncolnia is kell tudnia a zenés-táncos filmekben, illetve a küzdősportfilmekben, mivel a Vietnam után, a hidegháborús helyzetben szorongó Egyesült Államokban a túléléshez sokrétű személyiségnek kell lenni, akár a pionírnak, aki az Amerika-mítosz szerint a tizenkilencedik században meghódította a vadnyugatot, dacolva a természet erőivel és az őslakosokkal.

„Miért akarsz bokszolni?” „Mert énekelni nem tudok.”

Timothy E. Scheurer a nyolcvanas évek populáris zenéit elemezve így ír a Reagan-éráról: „Amit Reagan szimbolizált, az a nemzeti identitásunk lényegét célozta meg, azt, amit magunkról akartunk hinni. [...] Reagan képes volt arra, hogy újrashasznosítsa az Amerika-mítoszt, és ismét elfogadhatóvá tegye majdnem minden nemzedék számára.” (Scheurer 1991: 220) Scheurer így alapvetően két csoportra osztja a korszak zenei előadóit: klasszikus mítoszt felelevenítő (ide sorolható Neil Diamond, *A dzsesszénekes*-remake főszereplője) és társadalomkritikus zenészeket (Bruce Springsteen, John Cougar Mellencamp, Neil Young, Lou Reed) különböztet meg. A mítoszt felelevenítő előadók jellemzően konformok a reagani retorikával, és Amerika erejét, új dicsőségét zengik, a múlt és jelen közti kontinuitást hangsúlyozzák, a tradicionális értékrendet hozzák vissza. Ezzel szemben a társadalomkritikus dalok szembeállítják a múltat és a jelent, rámutatnak a szegénység, hajléktalanság, kapzsiság és pazarlás kortárs problémáira, jóllehet a hagyományos értékeket ezek sem utasítják el. Sőt, mint a szerző kimutatja, Bruce Springsteen dalaiban még megvan a korrekció lehetősége is, hiszen a kríziseket átélő, de az amerikai álomban hívő kisember képes lesz naiv és makacs hite miatt megtartani az amerikai karaktert, és túléli a válságot (Scheurer 219-248.).

Ugyanez a törekvés figyelhető meg a nyolcvanas évek hollywoodi és Hollywoodhoz közeli sikerfilmjeiben is. Mint már rámutattam, a zenés-táncos filmekben és a küzdősportfilmekben a hősök általában a társadalom peremvidékéről vagy a szakadék mélyéről indulnak, a cselekmény elején mintegy a hetvenes évek illúzióvesztett válságkorszakában a „Carter-betegségben” (*Carter malaise* – Reagan és az új jobboldal így hivatkozott a demokrata elnök négy évére) szenvednek. Sőt, a férfiak kifejezetten feminin pozícióban vannak (*A bajnok*, *Hírnév*, *Életben maradni*, *Karate kölyök*, *Tánckar*), míg a nők épp ellenkezőleg, férfias munkát végeznek és hagyományos értelemben nőietlenek (*Rocky*, *Viktor*, *Viktória*, *Yentl*, *Flashdance*). Mint Pierre Bourdieu is kimutatja, a nemi identitások (genderszerepek), így a tradicionális férfi-nő kapcsolatok is a patriarchális társadalomban hatalmi konstrukciók. A férfihoz hagyományosan az aktivitás, az uralom, a publikus, a karrier, a felsőbbrendűség, az erő fogalmi és (test)képei kötődnek, míg a nőhöz a passzivitás, az alávetettség, a privátszféra (otthon) és a gyengédség kapcsolódik. Így a szexualitás, a házastársi és a családi kapcsolatok is hatalomgyakorlási formák lehetnek. Emiatt a nő vágyik a

férfistátuszra, míg a férfi gúny tárgyává válik, sőt hatalomvesztett lesz, ha feminin pozícióba kényszerül. Ugyanakkor a huszadik-huszonegyedik században a maskulin dominancia (*libido dominandi*) már nem adott és magától értetődő a társadalmi-politikai fejleményeknek köszönhetően, hanem, mint például a feminizmus értelmezésében, ideológiai konstrukció (Bourdieu 2000: 13-59.).

A zene a zenés-táncos filmekben és a küzdősportfilmekben mintegy kitörli a társadalomból és a hősök fejéből is az alternatív identitásokat és az osztálykülönbségeket, a sikertelenség érzését és az önbizalomhiányt, és segít helyreállítani a Bourdieu által is felvázolt hagyományos patriarchális rendet. A *Hírnév* homofóbiával, faji előítéletekkel, osztályhelyzetükkel és női identitással küzdő hősei tanulóéveikben csak kísérleteznek, sokuk el is bukik, és visszasüllyed a prózai világba, azonban az akadályokat minden nehézség ellenére leküzdő fiúk és lányok egy nagy közös zenei előadásban örülnek tanulmányaik végének, tehetségük beérésének, önfogadásuknak, illetve új identitásuknak. ^[11] A *Karate kölyök* Danielje csonka családból indul, munkaproblémákkal küzdő édesanyja próbálja eltartani és nevelni a fiút, azonban csak egy tapasztalt férfi, Mr. Miyagi képes valódi segítséget nyújtani Danielnek, aki Joe Esposito *You're the Best* című slágerére edzve szerzi meg magabiztosságát és végső soron maskulin identitását. A két kirobbanóan sikeres táncfilmben, a *Flashdance*-ben és a *Dirty Dancing*-ben független, de boldogtalan, magányos nők a főszereplők, akik sikeres zenei performanszaik után integrálódnak egy párkapcsolatba. Jóllehet a *Dirty Dancing*-ben a domesztikálás kölcsönös, mivel a munkásosztályból származó dzsigoló táncos, Johnny tanítja és teszi híressé Babyt, míg a gazdag felmenőkkel bíró Baby biztosítja Johnny számára, hogy kitörjön alávetett pozíciójából, és megszerezze férfi hatalmát. Végül pedig jellegzetes a *Megőrülök érted* birkózókarrier előtt álló fiatal hőséneket életútja is. Louden Rockyhoz hasonlóan senkiként kezd, egy hotelben kénytelen pincérként dolgozni, és az egyik gazdag férfitől még meg is környékezi őt, valamint egyik barátjával folytatott kapcsolatának (ezt szokás *bromance*-nak nevezni a szlengben) is homoerotikus felhangjai vannak. Ám a vonzó Carla, a tréning alatt szóló keményrock, a Red Rider *Lunatic Fringe* című száma és a győzelem megmenti őt a „homoszexualitás rémétől”, heteroszexuális férfivé válik. Erre utalnak az utolsó nagy küzdelem szintén rockzenével kísért közelképei is: Louden derekát átkarolja ellenfele, és hátulról hozzásimul testéhez, majd a főhős a közönségben szurkoló Carlára néz, és a sípszó után nehezen, de felülkerekedik a fiú. (Egyébként szinte ugyanez a tétje a *Karate tigrisnek* [No Retreat, No Surrender. Corey Yuen, 1985] is.)



„Tiéd a világ” – *Rocky* (1976), Sylvester Stallone

A Rocky-sorozatban és John Travolta zenés-táncos filmjeiben (*Szombat esti láz, Pomádé* [Grease. Randal Kleiser, 1978], *Városi cowboy* [Urban Cowboy. James Bridges, 1980], *Életben maradni*) különösen szemléletesen jelenik meg a neokonzervatív ideológia és a Reagan-korszak korrekciós, kompenzációs törekvése. Rocky karrierjének a sorozatban tipikusan olyan íve van, mint az amerikai közelmúlt történelmének az új jobboldali ideológia szerint. A *Rocky* és a *Rocky II.* még egyértelműen a Carter-éra szerénységét (vagy a neokonzervatívok szerint: tehetetlenségét) tükrözik. A harmadvonalban aprópénzért bokszoló Rocky tulajdonképpen hatalomnélküli figura. Sylvester Stallone, a forgatókönyvet is jegyző színész a munkásközegből érkező, pénzbehajtottként dolgozó Rockyt egyszerű, önbizalomhiányos hősnek ábrázolja, akit ráadásul Apollo Creed, a fekete bajnok választ ki ellenfélnek a saját hírnevét építendő. Apollo viszont az utóbbi évtizedek polgárjogi mozgalmi sikerének, az afroamerikaiak emancipációjának szimbóluma. Apollo és Rocky társadalmi státusza a neokonzervatív ideológia szerint az önmagából kifordult Amerikát is jelképezi, hiszen a vadnyugatot egykoron meghódító fehér férfi csak sodródik, mint a neorealista filmek főhősei, nem övé a siker és a hatalom, hanem a fekete férfié, akinek ősei még rabszolgák, majd jogilag szegregált afroamerikaiak voltak. A Carter-korszakban játszódó első rész végén még csak morális értelemben győzhet a bajnokot megszorogató névtelen bokszoló. És ezzel összhangban bár Bill Conti *Gonna Fly Now* című szerény, szívmengető, a szárnyalásról és felemelkedésről szóló dala feltölti önbizalommal az edzési jelenetek alatt a címszereplőt, a hírnevet, a hatalmat és a maskulin identitást majd csak a Reagan-érában szerezheti meg az ökölvívó.

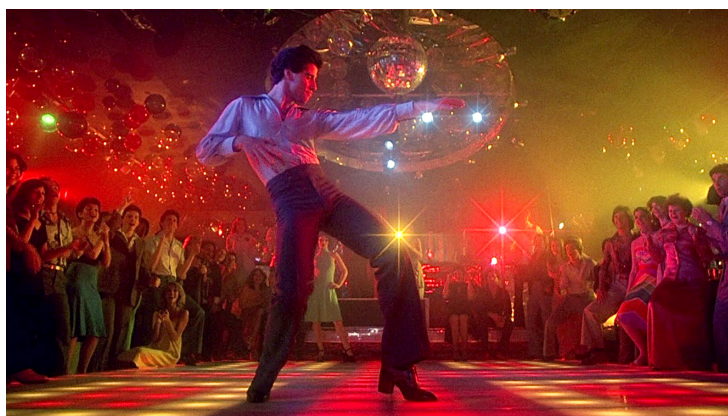
Mint Chris Jordan is megjegyzi, a Carter-kor Rocky-filmjei még inkább a túlélésről szólnak, ami egybevág azzal, amit Christopher Lasch írt a korszak amerikai társadalmáról. A hetvenes évek végi John Travolta-filmekben (*Szombat esti láz, Pomádé, Városi cowboy*) még a feminin, alternatív identitású „új férfi” [new man] jelenik meg. A Reagan-érában viszont ismét az aktív, individualista, izmos, olajozott testű fehér férfi válik ideális hőssé, aki erőszakos akcióival állítja vissza a hagyományos értékrendet és a *status quót* (Jordan 2003: 55-77.). Így a *Rocky III.*-ban és a *Rocky IV.*-ben a republikánus nézeteket valló, immáron rendezői minőségben is alkotó Sylvester Stallone jelentősen megváltoztatta a címszereplőt. Ezekben az epizódokban Rocky már befutott bajnok, aki

elért a csúcra, anyagi gondjai többé nincsenek, a domesztikált és szemüveges nőből fetiszizált szépséggé változtatott Adriannel és kisfiával hatalmas birtokukon élnek. Persze érezhető, hogy ez a rész még közelebb áll a „Carter-betegség” korához, minthogy Rockynak újra el kell buknia, le kell süllyednie, hogy identitását újraalkossa az önimádat társadalmának és a játszmaember-mentalitásnak megfelelően. És jellemző, hogy a feketék ebben a filmben már csak vesztes mellékszereplők vagy ellenszenves antagonisták lehetnek: Apollo Creed visszavonultan él, majd edzi Rockyt, míg az agresszív Clubber a fehér társadalmat veszélyeztető, sztereotip módon buta és arrogáns „fekete párduc”. Clubber veri meg és alázza meg az elkényelmesedett, elpuhult Rockyt, akinek újból vissza kell nyernie önbizalmát. Ebben a *Gonna Fly Now* és elhunyt edzője már nem segíthet, Apollo Creed tréningjéhez és a filmhez új, erőteljesebb dalt kellett írni. Ez lett a Survivor heroikus slágere, az *Eye of the Tiger*, amelyet maga Stallone rendelt meg a filmhez, és amelyre Apollo kvázi megtanítja táncolni Rockyt (ezért is nevezték el a Carl Weathers–Sylvester Stallone-párost „a bokszt Fred Astaire-e és Ginger Rogersének”).

A rockbandának már a neve is beszédes [*Túlélők*], és a szociáldarwinista felhangokkal bíró dalszöveg éles ellentétben áll Bill Conti szerényebb *Gonna Fly Now*-jával. „*Ez a tigris szeme, ez a harc izgalma / Méltó lesz az ellenfelünk kihívására / És az utolsó ismert túlélő becserkészi áldozatát éjszaka / És mindannyiunkra rámered az ő tigris szempárja*”.^[12] Jóllehet a *Rocky III.*-ban is szerepel egy motivációs montázsszekvencia, melyben Rocky és Apollo együtt futnak a tengerparton, és alatta Conti Rocky-témája szól, a hős azonban nem ebben sajátítja el a Clubber legyőzéséhez fontos tudást. Apollo szerint Rocky technikájával az a baj, hogy nem elég mozgékony, ezért kell gyakorlatilag táncórákat vennie az egykori bajnoktól a főszereplőnek. És mikor Apollo táncolni tanítja Rockyt, az *Eye of the Tiger*-ből kivágott adrenalinpumpáló akkordok szólnak. Rockyt Apollo lazasága és nagyképűsége viszi sikerre. Nagyképűsége, mert Rocky akkor kezd el nyerni a ringben is, mikor feladja szerénységét, és inzultálja, gúnyolja Clubbert verbálisan és tettelesen is. „Az anyám erősebbet üt” – provokál Rocky, majd bokszkesztyűjével játékosan összekócolja ellenfele frizuráját, nem törődve azzal, hogy így gyakorlatilag hatalmas rés keletkezik védelmén, technikailag kiüthetővé válik. Rocky azonban már macsó reagani harcossá vált, és a küzdelemszekvencia lényege is az, hogy hiába kap hatalmas ütések (melyektől a cselekmény elején padlóra került), azok már nem fognak rajta.

A reagani politika mellett nyíltan kiálló *Rocky IV.* tulajdonképpen a *Rocky III.* cselekményének variációja. Apollót, az egykori sikeres fekete bokszolót önmarcangoló, önsajnáló figuraként ábrázolja Sylvester Stallone, akit a fehér, fasisztoid szovjet bajnok, Ivan Drago meg is öl a ringben. Azaz Amerika „terhét”, a fekete emancipáció problémáját ironikus módon a „Gonosz Birodalomból” (Reagan így utalt a Szovjetunióra beszédeiben) származó ellenség iktatja ki, és ezúttal Rockynak önerőből, mestere és Apollo árnyékából kilépve kell győzelmet aratnia. A szélsőséges individualizmus és önmegvalósítás amerikai értékei tehát a *Rocky IV.*-ben állnak helyre, és paradox módon a természetbe visszatérve, de a szovjet vadonban készül fel a Drago elleni „hidegháborús bokszmeccsre”. Jellemző, hogy a *Rocky IV.* zenei anyaga már kizárólag

keményrock a *Survivor Burning Heart*-jával, John Cafferty *Heart's on Fire*-jével, Robert Tepper *No Easy Way Out*-jával vagy Vince DiCola rockos filmzenéjével. A filmben szinte egymást követik a motivációs montázsok, emiatt a *Rocky IV*. kvázi muscalként működik, csak éppen nem a főszereplő, hanem a zenei előadók énekelnek szenvedélyes, erőteljes dalokat a győzelemről és a kemény küzdelem gyümölcseről. És a tét itt már nem is Rocky maszkulinitása, hanem Amerika nemzeti identitásának stabilitása. Miután Rocky győz Ivan ellen, a bajnok szenvedélyes beszédet mond, melyet akarva-akaratlanul is megidézett később Ronald Reagan 1987-es, a Brandenburgi Kapunál elmondott szónoklatában. „Azt próbálom mondani, hogy... ha én meg tudok változni... és ti is meg tudtok változni, akkor mindenki meg tud!” – szól Rocky az oroszokhoz és a szovjet vezetőséghez. „Gorbacsov pártfőtitkár úr, ha a békét keresi, ha a Szovjetunió és Kelet-Európa javát akarja, ha liberalizációt szeretne: jöjjön ide, ehhez a kapuhoz! Gorbacsov úr, nyissa ki ezt a kaput! Gorbacsov úr, bontsa le ezt a falat!” – szólította fel Ronald Reagan a szovjet pártfőtitkárt a berlini falnál (Reagan 1987).^[13] Rocky és Reagan beszédében, valamint a *Rocky IV*.-ben közös, hogy az oroszokat hibáztatták a hidegháborúért és a megosztottságért, míg a Vietnamban elbizonytalanított Egyesült Államokat a Szovjetunió összeomlása küszöbén a világbéke és a szabadság őrzőjeként definiálták újra.



A táncparkett is küzdőtér – Szombat esti láz (1977), John Travolta

Tulajdonképpen Rockyéhoz hasonló pályáivet ír le John Travolta Tony Manero-karakterének filmes életútja. Jóllehet Tony csupán két film főhőse, de Travolta tulajdonképpen a *Pomádé* Dannyjeként és még inkább a *Városi cowboy* Budjaként is a hatalmas sikert arató *Szombat esti láz* főszereplőjét játszotta. Akár a *Rocky*ban Bill Conti *Gonna Fly Now*-ja, a *Szombat esti láz*ban a Bee Gees *Stayin' Alive* című diszkószáma szerényebb, lazább főtéma, ahogy Rockyhoz hasonlóan még Tony is önbizalomhiányos, identitásválsággal küszködő munkásosztálybeli fiú. Tony csak diszkótáncaiban, előadásában tud kitörni társadalmi státuszából, itt szerez szimbolikusan hatalmat és komplikált maszkulin identitást magának a performanszok idejére. „Ha már a nők testét is évekig áruba bocsátottuk a filmekben, nincs akadálya annak, hogy egy vonzó férfivel ugyanezt tegyük. Ez hatékonynak bizonyul. A visszatérő nézőink nagy része nő, és ők nem az én filmjeimért mennek újra és újra moziba, erről biztosíthatok mindenkit. Travoltát akarják újra látni” –

nyilatkozta John Badham, a *Szombat esti láz* rendezője (Howell 2015: 145).^[14] Amanda Howell rámutat, hogy Travolta karakterei (Tony, Danny, Bud) általában fétisek, és a maszkulinitást maszkként viselik, mozdulataikban és pozíciójukat tekintve viszont feminin karakterek. Howell szerint a *Szombat esti láz*, a *Pomádé* és a *Városi cowboy* is a férfiidentitás ellentmondásaira és korlátaira irányítják a figyelmet. Táncaik révén Tony és Bud is kitörnek az osztályskatulyából, és lázadnak társadalmi státuszuk ellen, ugyanakkor maga a diszkóstílus (a *Városi cowboy*ban a country), a zene és a táncparkett, a megfigyeltség teszi őket erotikus fétissé. A hetvenes évek közepére ráadásul a feketékhez és a homoszexuális szubkultúrához kötött diszkókultúra kifejezetten népszerűtlenné vált a neokonzervatív fordulatnak köszönhetően, és ekkor indult meg az „ellenforradalom”, a *disco sucks*-mozgalom. Többek között a *Szombat esti láz*nak volt köszönhető, hogy újra divatba jött a stílus, Amanda Howell azonban felhívja a figyelmet arra a paradoxonra, hogy ezt a fehér, heteroszexuális férfiszínésznek, John Travoltának sikerült elérnie. Amit egyébként a *Time* magazin egyik korabeli kritikája veszélyesnek nevezett amiatt, hogy a karakter feminin, sőt *queer* vonásokkal bír (Howell 2015: 143-167.).

Tonynak tehát az identitása is ellentmondásos, és mint a *Rocky I-II.* főhősének, úgy Tony osztály- és genderidentitása sem stabilizálódik a cselekmény végére. Sőt, a *Szombat esti láz* főhőse nemcsak kétes ügyletekbe keveredik (bandázik, verekszik), hanem női táncpartnerét, Stephanie-t megpróbálja megerőszakolni. Emiatt Tony a film végén sem a heteroszexuális kapcsolatot nem nyeri el, sem az olasz-amerikai munkásközegből nem képes végleg kitörni, megmarad a brooklyni diszkó királyának, hiába nyertek párjával táncversenyt. Így akár Rocky, az 1977-es Tony is a Carter-korszak bizonytalanságának és önbizalomhiányának, illetve narcisztikus túlkompensációjának jelképe. A filmben a színes diszkós öltözet és az önszépítés a valódi társadalmi státusz elfedését szolgálja, a kitörési vágyat szimbolizálja.

„Visszatekintve úgy tűnik, hogy majdnem elkerülhetetlen volt, hogy Travoltát mint az idealizált maszkulinitás megtestesítőjét le kell cserélni olyan akciófilmsztárookra, mint a paradigmaticus Reagan-hősök, Sylvester Stallone és Arnold Schwarzenegger, akik »kemény test«-képeit impliciten a hetvenes évek szimbolikusan »lágyc« amerikai férfijai ellenében definiálták, amely mind Travolta számára, mind Jimmy Carter számára emblematikussá vált” – írja Amanda Howell (Howell 153). Az *Életben maradni* már azért is nagy váltás, mert a rendezői székben Sylvester Stallone ült, aki az eredeti alkotók (Robert Stigwood és Norma Wexler) mellett írója és producere is volt filmnek. Stallone hatása pedig minden szempontból érezhető a történeten. Egyfelől John Travolta a *Rocky III.* miatt vállalta el a folytatást, és Sylvester Stallonéval edzett a szerepre. Ennek eredményeként Tony már nem csupán atletikus testalkatú férfi, hanem mint a nagy fináléban is látható, izmos, a nyolcvanas évek akcióstárjait idéző hős. Jóllehet Tonynak itt nem a ringben kell helytállnia, hanem a színpadon, és nem egy bokszolóval, hanem a vamp Laurával kell szimbolikusan és szó szerint is megküzdenie.

Akár a *Rocky III.* a Rocky első két részének, úgy az *Életben maradni* is a *Szombat esti láz* Tonyjának (és végső soron a *Városi cowboy* Budjának) problémás maszkulinitását, illetve identitásválságát reprodukálja a cselekmény elején. Csak éppen Rockyval ellentétben Tony még nem vált befutott

sztárrá a folytatásra: egy Broadway darabba, a *Satan's Alley*-be szeretne bekerülni, amely meghozhatja számára az igazi, átütő sikert. Az *Életben maradni*-ban a diszkószenék jellemzően a színpadon kívül jelennek meg, azonban a Broadwayhez a rock műfaja kapcsolódik a rendező testvére, Frank Stallone *Far from Over* és Tommy Faragher (*We Dance*) *So Close to the Fire* című számainak formájában. Csupán a film végén, levezetésként, a nosztalgia kedvéért jelenik meg a Bee Gees *Staying Alive*-ja, melyre Tony felszabadultan gyalogol az utcán a nagy előadás után.

Az *Életben maradni*-ban Tonymak nem olyan komplex az önazonossága, mint a *Szombat esti láz*-ban. John Badham filmjében a tradicionális maskulinitás és feminitás, valamint a homoszexualitás keverednek a karakterben, míg Sylvester Stallone verziójában az elnyomott, feminin pozícióba kényszerített hős a hatalomátvétel, a hagyományos férfiasság felé tart. A cselekmény elején Tony sikertelensége, bizonytalansága, próbálkozása, hogy bekerüljön a Broadway-darabba hatalomnélküliségével és fetiszált státuszával kapcsolódik össze. A férfi például egy étteremben kénytelen dolgozni, ahol a nők, akiket kiszolgál, végigmérik Tonymat, tekintetükkel tárgyiasítják a férfitestet, és provokálják a főhőst. Később pedig Laura, a befutott musicalsztár és független, férfifaló nő használja ki Tonymat.



„Tegyük újra nagyvá Amerikát” vagy legalábbis a fehér férfit –
Rocky III. (1982), Sylvester Stallone-Mr. T

Douglas Kellner arra mutat rá a hetvenes évek végének hollywoodi filmjeit elemezve, hogy azokban hiába jelennek meg önálló, felvilágosult nők, valamilyen formában a cselekmény során vagy ártalmatlanítják, vagy újra domesztikálják őket (Kellner 1990: 136-168.). Kellner így jellemzi a korszak szerelmi drámáit:

A feminizmus veszélyeztette azt a kulturális reprezentációs rendszert, amely a férfinormákat a nőkre kényszerítette, és ennél fogva problematizálta a férfi szexuális

identitásának konstrukcióját is, amennyiben az a férfiak mint cselekvők és a nők mint versenyt és a férfipresztízt erősítő passzív tárgyak idealizált ábrázolásmódján alapult. Éppen ezért a korszak férfifilmjeit nagymértékű önvédelmi célú összetartás és végső soron a nők ellen elkövetett eltúlzott erőszak jellemezte. (Kellner 150)

Sylvester Stallone filmjére is igazak Kellner állításai. Az előző rész nemierőszak-jelenetét feledve a romantikusnak és naivnak ábrázolt Tony szerelmes Laurába, és azt képzeletben, hogy hosszú távú, komoly kapcsolatot alakíthat ki vele, ezért erőltetné, hogy a nő alávesse magát. Azonban Laura egyfelől élvezzi a függetlenségét, másfelől csak egy újabb kalandnak tekinti Tonyt, harmadfelől pedig alacsonyabb rendűnek tartja viselkedése és (osztály)státusza miatt. Ezért Tony ismét erőszakot alkalmaz, azonban ezúttal a film szerint jogosan és szimbolikusan, a Broadway-performansz keretei között. A *Satan's Alley* során fordul meg a két ember, a férfi és a nő az új jobboldali retorika szerint kifordult hatalmi viszonya. A rockmusical akár a Rocky-filmek bokszmeccsének is beillene, mert a félmeztelen Tonyt Laura történetbeli szolgálói szabályosan megostorozzák, majd a férfi testi erejét használva vág vissza az őt ért sérelmekért. A rockmusical fordulatában Tony fellöki a szimbolikus erőszaktevőket, majd a nő meglepetésére valóban elhajtja Laurát, és amikor a darab végén a színpad egy eleme felemelkedik, a már magabiztos, erős, hagyományos értelemben férfiassá vált Tony ráparancsol a megszeppent, elbizonytalanodott Laurára, hogy ugorjon. A *Satan's Alley* pedig azzal ér véget, hogy a férfi magasba tarja a pozíciója miatt immáron tekintetét is elvesztő nőt, majd felrobban a háttérben a pirotechnika.

A leírásból érzékelhető, hogy a *Satan's Alley* nem pusztán egy látványos finálé, hanem a neokonzervatív ideológia legszemléletesebb megnyilvánulása. Az új jobboldal a feminizmust és a karrierista nőt vádolta a család válságáért, a csonka családok létrejöttéért, és az abortuszra hivatkozva kárhoztatta többek között a női szexualitást. Az *Életben maradni*ban Laurát tulajdonképpen azért bünteti meg Tony és Sylvester Stallone mint a film alkotója, mert szexuális ragadozó volt, aki kihasználta a férfiakat, és önző módon egyéni vágyait elégítette ki, illetve a karrierjét építette mások kiszípolozásával és eltiprásával. Éppen azt tette, amit a nyolcvanas évek korszelleme diktált, amiért paradox módon a neokonzervatív ideológia büntette az egyént, vagy legalábbis azokat, akik nem voltak a Reagan-adminisztráció kedvezményezettjei (Woods 438-481.). Laura ellenpontja Adrian a Rocky-sorozatból és Jackie, Tony barátnője: mindketten csendes, jólelkű, szorgalmas nők, akik kiszolgálják és megértik a férfit. Rocky Adrian mellett, Tony Jackie mellett lehet férfi, és ahhoz, hogy Tony együtt lehessen Jackie-vel egy patriarchális hatalmi minták szerint felépített kapcsolatban, ki kell iktatnia a maskulin identitását veszélyeztető Laurát. Másképp fogalmazva, kasztrációs szorongását úgy csillapítja Tony, hogy a színpadi előadás keretében szimbolikusan kasztrálja, vagyis hatalmától megfosztja a „veszélyes nőt”.

Zene mindhalálig

A *Rocky*-sorozatban és a Travolta-féle musicalfilmekben tehát ahogy „keményedik” a zene műfaja (soft rock és diszkó helyett kemény rock és dinamikus pop-rock), úgy válnak egyre stabilabbá a

hagyományos nemi szerepek, illetve a *status quo* és a család szentsége is helyreállnak. És fontos eleme a *Rocky*-sorozatnak és az *Életben maradni*nak, hogy a fehér férfi képes kiiktatni az ő maskulinitását, illetve hatalmát fenyegető deviáns elemet: az afroamerikait (Apollo, Clubber), az idegent (a szovjet Ivan Drago és Laura is angol származású) vagy a karrierista, független, erős nőt (Ludmilla, Ivan felesége a *Rocky IV*-ben, Laura). Ebben az értelemben pedig a fehér férfi lázadását szimbolizáló rockzene adornói értelemben valóban regresszív, azaz éppen a fennálló rendet, vagyis a Reagan-kormányzat ideológiáját erősíti meg.

Mint rámutattam, mindez természetesen érvényes a korszak többi zenés-táncos filmjére és küzdősportfilmjére is. Igaz, fokozatok vannak az egyes alkotások között. A *Hírnév* és a *Tánckar* még megengedőbb a korszakból, ahogy a *Megőrülök érted* is bizonyos értelemben teret enged az alternatív (szexuális) identitásnak. Azonban végső soron ezeknek a filmeknek is a korrekció a célja ugyanúgy, mint a *Karate kölyök*nek, a *Flashdance*-nek, a *Dirty Dancing*nek vagy a *Kickboxer*nek. A nyolcvanas évek elemzett két nagy műfajciklusa a sikertelenséget és az önbizalomhiányt a közelmúlt fejleményei miatt kialakult identitásválsággal és a hagyományos értékrend válságával köti össze. A zenés jelenetek és montázsszekvenciák (előadás, edzés) pedig a lázadás aktusához kapcsolódnak a felszínen, hiszen a hősök ezekben a kulcsfontosságú cselekményrészekben szerzik meg az önbizalmat és identitásukat. Ám ezeknek a filmeknek és a reagan-i retorikának is az a lényege, hogy csak a felszínen hirdetik a forradalmat, egyébként mélyen konzervatívak és reakciósak, éppen a haladás és az alternatívák ellen hirdetik lázadását.



A nőuralom vége – Életben maradni (1983), John Travolta

Persze a korszakban a konformista korrekciós műfajfilmek mellett feltűnnek alternatív műfajfilmek is, melyek megkérdőjelezik a neokonzervatív ideológiát és a hagyományos értékrendet, illetve annak helyreállíthatóságát. A *Mindhalálig zenében* a főszereplő koreográfus Joe-hoz a folyamatosan félbeszakított zeneszámok és próbák kötődnek, és a lassan elbukó férfi csak haláltusájában vizionálja a film fináléját, a nagyszabású, groteszk előadást. *A szénbányász lánya* (Coal Miner's Daughter. Michael Apted, 1980) Loretta Lynn countryénekesnő igaz történetén keresztül

világít rá arra, hogy a popszakma miként darálja be az egyént, és Loretta erőszakos férjén keresztül arra is, hogy a patriarchális házastársi kapcsolat milyen módon akadályozza a nőt az önmegvalósításban. A *Dühöngő bika* és *A hallgatóg bonyós* pedig egyaránt pályájuk alkonyára érő bokszolókat mutatnak be, akikhez pergő rockzene helyett csendes, melankolikus dallamok társulnak. A *Dühöngő bikában* ráadásul Martin Scorsese összekapcsolja az ökölvívó elkerülhetetlen bukását a családon belüli erőszakkal, a maskulin identitás kétségbeesett fenntartását a nő bántalmazásával.

A *Mindhalálíg zene*, a *Dühöngő bika*, *A szénbányász lánya* és *A hallgatóg bonyós* (de még a *Hírnév* és a *Tánckar* is) arra hívják fel a figyelmet, hogy a sikermítosz és a nyolcvanasévek-mítosz is ideológiai konstrukció a tömegek értelmetlenségére. A korszaktól távolságban ez már látható és érzékelhető is, hiszen a bevezetőben említett synthwave előadók éppen a zenék és filmek túlzásaira építik fel performansaikat, és a rajongók is ironikus csodálattal nézik újra a korszak *over-the-top* filmjeit. Akkor mégis miért szeretik annyian a nyolcvanas évek kultúráját, ha tisztában vannak irrealitásával? A statisztikák szerint Jimmy Carter a legnépszerűtlenebb elnökök közé tartozik, míg Ronald Reagan hibái és botrányai ellenére éppen a legnépszerűbb amerikai államfők között tartják számon (Hahner 1998: 298-310.). Reagan a latin-amerikai akciókkal, a Szovjetunió ellen intézett heves beszédeivel vagy a hagyományos értékrend felelevenítésével elhitette Amerikával, hogy képes stabilizálni a vietnami katasztrófával válságba került identitását. Ez a hitrendszer az elemzők szerint (Hankiss 2002, Wallerstein 2003) a 2001. szeptember 11-ei támadásokkal összeomlott, és a nyugati világon a terrorizmus mellett az Edward Snowden által kirobbantott lehallgatási botrány miatt a félelem, a szorongás és a paranoia lett úrrá. Ha elfogadjuk Hankiss Elemér korábban már idézett állítását, miszerint a szorongást többek között az amerikai hőskultusz, illetve a hősfilmek hivatottak csillapítani, akkor elmondható, hogy a 9/11 utáni világ káoszában kétségbeesett egyén számára a szuperhősfilmek mellett a nyolcvanas évek sikeres előadóit és sportolóit bemutató, félelemkompenzáló alkotások szolgálhatnak menedékkül.

Jegyzetek

1. Eredeti nyelven: „Heroes never die... They just reload”. A szlogenrel Stallone 2008-as *John Rambo* (Sylvester Stallone, 2008) című filmjét népszerűsítették.
2. Ez például a *Vissza a jövőbe* (Back to the Future. Robert Zemeckis, 1985) jellegzetes mondata, mely megváltoztatja a főszereplő örök vesztes családjának mentalitását, és sikerre viszi a családját.
3. A *Tűzszekerek* ugyan brit film, de az Egyesült Államokban is hatalmas sikert aratott a nézők körében, és két nagy hollywoodi stúdió is felkarolta, úgy mint a 20th Century Fox és a Warner Bros., így mindenképp említést érdemel a korszak amerikai sportfilmjei mellett.
4. Mivel a nyolcvanas évek, illetve a Reagan-korszak filmjei elválaszthatatlanok az 1976–1980 közötti átmeneti időszakról a történelmi és ideológiai körülmények miatt, így adott esetben felsorakoztatok példákat a Carter-érából is.
5. A vizsgált zenés- és sportfilmek kiválasztásához az IMDB és a Box Office Mojo a korszak legsikeresebb filmjeit tömörítő listáit használtam fel:
http://www.imdb.com/search/title/?release_date=1980,1989&title_type=feature&sort=boxoffice_gross_us,desc
(utolsó letöltés dátuma: 2018. március 23.);
<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=musical.htm&sort=date&order=ASC&p=.htm>

(utolsó letöltés dátuma: 2018. március 23.);

<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=dance.htm&sort=date&order=ASC&p=.htm> (utolsó letöltés dátuma: 2018. március 23.)

<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=boxing.htm&sort=date&order=ASC&p=.htm> (utolsó letöltés dátuma: 2018. március 23.).

6. Richard Fleischer filmje az 1927-ben bemutatott azonos című Alan Crosland-film remake-je, mely az eredeti alapkonfliktusát (tradicionális vallási énekek versus dzsessz) aktualizálja a nyolcvanas évek popzenei kultúrájában.
7. Saját ford. – B. A.
8. Saját ford. – B. A.
9. Saját ford. – B. A.
10. Az *over-the-top* a filmrajongók által megalkotott kifejezés a *Túl a csúcson* (Over the Top. Menahem Golan, 1987) eredeti címe után, és arra utal, hogy a nyolcvanas évek műfajfilmjei mind stílusukban, mind hősábrázolásukban egyszerre komikus és élvezhető módon irreálisak.
11. Identitáspolitikai szempontból még Alan Parker műve az egyik legprogresszívebb a Másik elfogadása és hiteles bemutatása miatt. Azonban Parker is az osztálynélküliség (meritokrácia) ideológiáját ünnepli, ha a hagyományos társadalmi identitásokat és az amerikai boldogságmítoszt nem is fogadja el kritikátlanul.
12. Saját ford. – B. A. Az eredeti szöveg itt olvasható:
<https://www.azlyrics.com/lyrics/survivor/eyeofthetiger.html> (utolsó letöltés dátuma: 2018-03-29)
13. Saját ford. – B. A.
14. Saját ford. – B. A.

Irodalomjegyzék

- Adorno, Theodor W. (1970): Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója [1938]. Ford. Zoltai Dénes. In *Zene, filozófia, társadalom*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat, 227-274.
- Altman, Rick (2003): A musical. In *Új Oxford filmenciklopédia*. Szerk. Török Zsuzsa – Balázs Éva. Budapest, Glória Könyvkiadó, 303-314.
- Anderson, Eric (2009): Inclusive Masculinity. *The Changing Nature of Masculinities*. London – New York, Routledge.
- Auster, Albert – Quart, Leonard (2002): *American Film and Society since 1945*. Westport, Connecticut; London, Praeger Publishers, 2002.
- Babington, Bruce (2014): *The Sports Film. Games People Play*. New York – London, Columbia University Press, 2014.
<https://doi.org/10.7312/babil6965>
- Baudrillard, Jean (1996): *Amerika*. [1986] Ford. Tótfalusi Ágnes. Budapest, Magvető.
- Bourdieu, Pierre (2000): *Férfiuralom*. [1998] Ford. N. Kiss Zsuzsa. Budapest, Napvilág Kiadó.
- Campbell, Neil – Kean, Alasdair (2000): *American Cultural Studies. Introduction to American Culture*. London – New York, Routledge.
- Carter, Jimmy (1976): 1976 Democratic National Convention Acceptance Address. *American Rhetoric*. URL: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/jimmycarter1976dnc.htm> (2018-03-23.)
- Carter, Jimmy (1979): The Crisis of Confidence. *Presidential Rhetoric*. URL: <http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/carter/crisisofconfidence>

(2018-03-23.)

- Cook, David A. (1999): *Lost Illusions: American Cinema in the Shadows of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York, Charles Scribner's Sons.
- Ehrenreich, Barbara (1996): Az új jobboldal támadása az állami jóléti politika ellen. [1987] Ford. Atkári János. In *Az új jobboldal és a jóléti állam*. Szerk. Bujalos István – Nyilas Mihály. Budapest, Hilscher Rezső Szociálpolitikai Egyesület – ELTE Szociológiai Intézet Szociálpolitikai Tanszék, 1996. 327-353.
- Hahner Péter (1998): *Az Egyesült Államok elnökei*. Budapest, Maecenas Könyvek.
- Hankiss Elemér (2002): Kettős tükör. Az amerikai és a magyar kultúra néhány sajátossága. [2001] In *Új diagnózisok*. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Osiris, 40-68.
- Hirschman, Albert O. (1996): A reakció retorikája. Kártékonyság, haszontalanság, kockázat. [1991] In *Az új jobboldal és a jóléti állam*. Szerk. Bujalos István – Nyilas Mihály. Budapest, Hilscher Rezső Szociálpolitikai Egyesület – ELTE Szociológiai Intézet Szociálpolitikai Tanszék, 1996. 147-176.
- Howell, Amanda (2015): *Popular Film Music and Masculinity in Action. A Different Tune*. New York – London, Routledge.
- Jameson, Fredric (2010): *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. [1991] Ford. Erdei Pálma. Budapest, Noran Libro.
- Jordan, Chris (2003): *Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics*. Westport, Connecticut – London, Praeger.
- Kellner, Douglas – Ryan, Michael (1990): *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. [1988] Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press.
- Lasch, Christopher (1996): *Az önimádat társadalma*. [1979] Ford. Békés Pál. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- McLeod, Ken (2011): *We are the Champions: The Politics of Sports and Popular Music*. Burlington – Farnham, Ashgate Publishing.
- Murray, Charles (1994): *Losing Ground. American Social Policy 1950-1980*. [1984] New York, Basic Books.
- Pápai Zsolt (2010): Reneszánsz és reformáció. Bevezetés az 1960-1970-es évek hollywoodi filmjébe. *Metropolis*, 14. 3. 10-31.
- Prince, Stephen (2000): *A New Pot of Gold. Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989. History of the American Cinema*, 10. kötet. New York, Charles Scribner's Sons.
- Reagan, Ronald (1981): First Inaugural Address. *Presidential Rhetoric*. URL: http://www.presidentialrhetoric.com/historicspeeches/reagan/first_inaugural_address (2018-03-23.)
- Reagan, Ronald (1985): Second Inaugural Address. Bartleby. URL: <http://www.bartleby.com/124/pres62.html> (2018-03-23.)
- Reagan, Ronald (1987): Speech at the Brandenburg Gate. URL: http://www.au.af.mil/au/awc/awcgate/speeches/reagan_berlin.htm (2018-03-23.)
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York, Random House.
- Scheurer, Timothy E. (1991): *Born in the U.S.A.: The Myth of America in Popular Music From Colonial Times to the Present*. Jackson, London, University Press of Mississippi.
- Wallerstein, Immanuel (2003): *The Decline of American Power. The U. S. in a Chaotic World*.

London – New York, The New Press.

- Woods, Randall Bennett (2005): *Quest for Identity. America since 1945*. New York, Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511814020>

Filmográfia

- *42. utca foglya* (42nd Street. Lloyd Bacon, 1933)
- *A bajnok* (The Champ. King Vidor, 1931)
- *A bajnok* (The Champ. Franco Zeffirelli, 1979)
- *Acélizom* (Pumping Iron. George Butler – Robert Fiore, 1977)
- *A dzsesszénekes* (The Jazz Singer. Richard Fleischer, 1980)
- *A hallgatag bunyós* (Homeboy. Michael Seresin, 1988)
- *A legjobb dobás* (Hoosiers. David Anspaugh, 1986)
- *A lovakat lelövik, ugye?* (They Shoot Horses, Don't They? Sydney Pollack, 1969)
- *A muzsika hangja* (Sound of Music. Robert Wise, 1965)
- *A nagy csapat* (Major League. David S. Ward, 1989)
- *Annál súlyosabb a bukásuk* (The Harder They Fall. Mark Robson, 1956)
- *A szénbányász lánya* (Coal Miner's Daughter. Michael Apted, 1980)
- *A tánckar* (A Chorus Line. Richard Attenborough, 1985)
- *Az új karate kölyök* (The Next Karate Kid. Christopher Cain, 1994)
- *Az őstehetség* (The Natural. Barry Levinson, 1984)
- *Balegyenes* (Tough Enough. Richard Fleischer, 1983)
- *Bíborező* (Purple Rain. Albert Magnoli, 1984)
- *Broadway Melody 1940* (The Broadway Melody of 1940. Norman Taurog, 1940)
- *Bunyósok* (Fat City. John Huston, 1972)
- *Creed: Apollo fia* (Creed. Ryan Coogler, 2015)
- *Csillag születik* (A Star Is Born. William A. Wellman – Jack Conway, 1937)
- *Csillag születik* (A Star Is Born. Frank Pierson, 1976)
- *Dirty Dancing – Pizkos tánc* (Dirty Dancing. Emilio Ardolino, 1987)
- *Dühöngő bika* (Raging Bull. Martin Scorsese, 1980)
- *Egyéni rekord* (Personal Best. Robert Towne, 1982)
- *Egymásnak születtünk* (Swing Time. George Stevens, 1936)
- *Életben maradni* (Staying Alive. Sylvester Stallone, 1983)
- *Ének az esőben* (Singin' in the Rain. Stanley Donen, 1952)
- *Filléreső* (Pennies from Heaven. Herbert Ross, 1981)
- *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983)
- *Gentleman Jim* (Raoul Walsh, 1942)
- *Gumiláb* (Footloose. Herbert Ross, 1984)
- *Hajnalfény* (Light of Day. Paul Schrader, 1987)
- *Hírnév* (Fame. Alan Parker, 1980)
- *Jefferson utolsó menete* (The Great White Hope. Martin Ritt, 1970)
- *Karate kölyök* (The Karate Kid. John G. Avildsen, 1984)

- *Karate kölyök 2.* (The Karate Kid, Part II. John G. Avildsen, 1986)
- *Karate kölyök 3.* (The Karate Kid, Part III. John G. Avildsen, 1989)
- *Karate tigris 1. – Nincs kegyelem* (No Retreat, No Surrender. Corey Yuen, 1985)
- *Kétes döntés* (Split Decision. David Drury, 1988)
- *Kickboxer – Vércsozú Bangkokban* (Kickboxer. David Worth – Mark DiSalle, 1989)
- *Megőrülök érted* (Vision Quest. Harold Becker, 1985)
- *Mindhalálíg zene* (All That Jazz. Bob Fosse, 1979)
- *Nashville* (Robert Altman, 1975)
- *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977)
- *Oroszlánszív* (Lionheart. Sheldon Lettich, 1990)
- *Rocky* (John G. Avildsen, 1976)
- *Rocky II.* (Sylvester Stallone, 1979)
- *Rocky III.* (Sylvester Stallone, 1982)
- *Rocky IV.* (Sylvester Stallone, 1984)
- *Rocky V.* (John G. Avildsen, 1990)
- *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006)
- *Szép volt, fiú!* (Everybody's All-American. Taylor Hackford, 1988)
- *Szombat esti láz* (Saturday Night Fever. John Badham, 1977)
- *Pomádé* (Grease. Randal Kleiser, 1978)
- *Találkozz velem St. Louisban!* (Meet Me in St. Louis. Vincente Minnelli, 1944)
- *Test és lélek* (Body and Soul. Robert Rossen, 1947)
- *Túl a csúcson* (Over the Top. Menahem Golan, 1987)
- *Tűzszekerek* (Chariots of Fire. Hugh Hudson, 1981)
- *Útkereszteződések* (Crossroads. Walter Hill, 1986)
- *Városi cowboy* (Urban Cowboy. James Bridges, 1980)
- *Véres játék* (Blood Sport. Newt Arnold, 1988)
- *Viktor, Viktória* (Victor Victoria. Blake Edwards, 1982)
- *Vissza a jövőbe* (Back to the Future. Robert Zemeckis, 1985)
- *Yentl* (Barbara Streisand, 1983)

© Apertúra, 2018. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/benke-csillag-szuletik-az-onimadat-koraban-a-konnyuzene-funkcioja-a-reagan-korszak-zenes-tancos-filmjeiben-es-kuzdosportfilmjeiben/>

10.31176/apertura.2018.4.3

Apertura.hu

Image not found or type unknown