

Richard Slotkin

REVOLVERHŐSÖK ÉS ZÖLDSIPKÁSOK: „A HÉT MESTERLÖVÉS” ÉS AZ ELLENERŐSZAK MÍTOSZA

Léderer Pál fordítása

A kultúra történéskének az a feladata, hogy történetüket követve számoljon be azokról a tevékenységekről és folyamatokról, melyek révén az emberi társadalmak létrehozák az értékek és jelentések azon rendszereit, amelyekhez igazodva élnek. A kultúr-történeti elbeszélés arra az állandó dialektikára összpontosítja figyelmét, amely összekapcsolja a mítoszok és szimbólumok teremtésével, értelmezésével, valamint a képzeletvilágra támaszkodó kivetítésükkel összefüggő tevékenységeket a társadalmi lét megannyi politikai és anyagi folyamatával.

A modern társadalomban a tomegkommunikáció az a legszélesebb alapokon nyugvó s legátütöbbs erejű eszköz, amely lehetővé teszi, hogy képet nyerjünk az események világról s arról, mi mindenféle probléma tart számot közérdeklődésre; s amely felidéri nekünk a történelmi előzményeket, s átkölti ezeket azon elbeszélő műfajok nyelvére, amelyek a közösségi mítológiát kiformalják. Mivel a kereskedelmi műsorszórás csak azzal törődik, hogy minél szélesebb közönségből húzzon hasznot, a mindenkori műfajok „készlete” széles és változatos, s képes átfogni a nagy témák és a fontosnak tartott kérdések tág – bár nem mindent felölelő – körét. Ha a mítoszok e strukturált piacán új műfajok bukkannak fel (vagy a létezők igencsak megváltoznak), az az aktív ideológiai tevékenység jele, amelyben mind a tomegkommunikációs médiumok előállítói, mind a fogyasztók részt vesznek. A „termékek” előállítói a maguk gyártotta mitologikus formaalakzatok tulajdonosaiként és haszonélvezőiként, a média fogyasztói pedig közönségként, amely vagy elutasítja az adott mítoszalakzatot, vagy azonosul vele. Egyes műfajok folytonossága, kitartó életképessége egy adott kultúra legmélyében gyökerező, legállandóbb sorskérdéseit segíthet felismerhetővé tenni, mivel arra utal, hogy az emberek éveken – vagy akár nemzedékeken át – újra meg újra megpróbálják, hogy mítosz képébe öltöztetett válaszokat találjanak a politikai és társadalmi válságokra. S ha így van, a fontosabb műfajok fejlődésében bekövetkező nagyobb törések a kulturális értékek és a kultúraszerveződés következményterhes válságára utaló jelzések lehetnek.

Annak az ideológiai válságnak például, amelyet a vietnami háború eszkalálása vont maga után, a hollywoodi filmipar két legfontosabb világháború utáni műfajában, a „háborús filmben” és a westernben bekövetkezett törés és gyökeres átalakulás volt az egyik jele. 1917 óta az amerikai filmproducerek minden jelentős katonai konfliktus idején rávetették magukat a „háborús” témára, megcsinálták a maguk filmjét a harc-terre került amerikaiáról (s ez mindig be is vált). A második világháború idején, amikor Hollywood hatalma és termékenysége csúcán volt, a filmipart erőteljesen osztoztékelték, hogy támogassa a háborús erőfeszítéseket. S miközben a közérdeklődést egyszerre ki

is szolgálta, ki is zsákmányolta, a szakma megteremtette a „harctéri film” fontos és jellegzetes műfaját – benne a mára már ismerősünké vált, különböző etnikumú és társadalmi állású legénységből összeállított *szakasszal*, amely végül is felulemelkedik az őt megosztó belső ellentéteken, hogy szembezállhasson az Ellenséggel. A műfaj a világháború befejeztével is népszerű maradt, sablonjai tehát már rendelkezésre álltak, amikor az 1950-ben kezdődő koreai háborúval elindult az offenzíva, melyet a poszt-koloniális Harmadik Világ színterén indítottunk a kommunizmus ellen. A koreai háború népszerűtlensége s azon viták ellenére, amelyek Trumannak az intervencióval majd a háború korlátozásával kapcsolatban hozott döntése körül zajlottak, Hollywood képes volt felhasználni a második világháborús „háborús filmek” sémáit, hogy az új konfliktusokat a régebbi közmegegyezés fogalomkészletébe ágyazza bele.

A vietnami háborúra már egészen másként reagált a filmipar. John Wayne elfogult, felfújt és álságos A ZÖLDSIPKÁSOK-ján (1967) kívül a háborús cselekmények egész időszaka alatt egyetlen „harctéri film” sem készült. Az, ahogyan Hollywood kerülte a témát, igencsak arra utal, hogy félt olyasmihöz nyúlni, amivel kapcsolatban a közönség élesen megosztottnak mutatkozik. E félelem mélységét és heveségét – s talán a közönség megosztottságát is – jól mutatja, hogy Hollywood inkább *kerülte* a témát, ahelyett, hogy „kooptálására”, „beolvasztására” törekedett volna, mint tette ezt 1950–51-ben, a koreai háború idején. Amióta csak a mozgóképet feltalálták, ez a háború – Amerika XX. századi történelmének *legtovább tartó* háborúja! – volt az egyetlen, amelyet a maga idejében nem dolgoztak fel játékfilmmé. Ám ha közvetetten is, Hollywood mindazonáltal reagált a háború kiváltotta morális válságra, mégpedig olyképp, hogy a „vietnami kérdést” a westernműfaj mitikus terébe helyezte át. A zöldsipkás áttelepedett saját otthoni környezetébe, s magára öltötte a revolverhős kosztümjét és kelméit.

Az ebben az időszakban kibontakozó új filmtípusok között az egyik legfontosabb az úgynevezett „mexikói western” volt. Ez a fajta film általában olyan amerikai fegyveresekről mesél, akik társadalmi szétzúllás vagy forradalmi válság idején átlépik a mexikói határt, és a parasztok segítségére sietnek egy elnyomó uralkodó, egy oligarcha „hadi báró” vagy egy gonosz bandita ellen. Az amerikaiak szerepe a mexikói forradalomban nem volt teljesen új téma. Anno, már a néma westernfilmeknek is témája volt, s a 30-as években két figyelemre méltó játékfilm, a VIVA VILLA! (1935) és a JUAREZ (1939) – meg egy sor B kategóriás western is – erről szólt. A szűzsé újrafelfedezése a Twentieth Century Fox 1952-es VIVA ZAPATA!-jához kötődik, „csúcsa” pedig a Hecht-Lancaster-produkció, az 1954-ben készült VERA CRUZ. E műfaji kategória együtt bontakozott az amerikai részvétel erősödésével abban a küzdelemben, mely a Harmadik Világ szívéért és eszéért folyt, s amely a vietnami háború idején tetőzött.

Először 1969-ben döbbsentem rá, hogy ezek között a filmek között sajátos és jelentésteremtő rokonság elemei fedhetők fel, amikor megnéztem Peckinpah THE WILD BUNCH című filmjét, ezt a kvintesszenciális westernt, amelyen felismerhető volt, hogy a vietnami háborúról beszél – különösképpen az 1968-as holdhónapi offenzíva irtóháborújáról és My Lai akkortájt frissiben közismertté vált mészárlásairól. Közvetett utalásait tekintve a WILD BUNCH nem állt egyedül; 1965 és 1971 között egy sor western készült, amely többé-kevésbé közvetlenül célzott a háborúra: olyanok, mint a THE PROFESSIONALS (1966), a KIS NAGY EMBER (1970), a KÉK KATONA (1970) és az ULZANA'S RAID (1971).

A westernfilmek képi világukat, cselekményüket és ikonográfiájukat a televízió

közvetített háborútól kölcsönözték. A westernfilm nyelve – a rock and roll és az álbürokratikus zsargon mellett – egyike lett a legfontosabb szimbólumrendszereknek, amelyeken keresztül a katonák megpróbálták a maguk számára értelmezni azt a háborút, amelybe belesöpöngtek. A katonák – de a katonáorvosok is – egyetértettek abban, hogy az egyik legsúlyosabb pszichés és elmekóroktani veszély, amellyel szembe kellett nézni, az úgynevezett „John Wayne szindróma” volt. Sokat hivatkoztak az indiánok ellen viselt háborúk „hagyományaira” is, amikor „míntát” vagy racionalizáló magyarázatot kerestek azoknak a katonáknak a rémtetteire, akiknek az „indiánvadászatról” való összes ismerete nem máshonnan származott, mint az olyasfajta filmekből, amilyen, mondjuk, a *THE SEARCHERS*. Michael Herr a *Dispatch*-ben megjelent egyik cikkében felidéz egy esetet, amikor egy gyalogsági kapitány az alábbi szavak kíséretében invitálta őt, hogy vegyen részt egy felderítő és megtorló hadműveletben: „Jöjjon csak!... Elvisszük cowboyosdit és indiánosdit játszani.” Ez a szóhasználat nemcsak a hadműveleti terepen harcoló fiatal, alulképzett katonák sajátja volt. A főparancsnoksági zsargon is „indián övezetnek” nevezte azokat a területeket, amelyek felett a Vietkong gyakorolt ellenőrzést; Maxwell Taylor szenátor pedig, amikor a Szenátus előtt beszámolt a pacifikációs programról, úgy nyilatkozott, hogy az olyan, mintha „a cölöperődön kívül vetnének el a búzát, miközben az indiánok még ott ólálkodnak”. Egészen nyilvánvaló: a westernekből kölcsönözött fordulatok, metaforák és szimbólumok képezték a talán legfontosabb értelmző „sorvezetőt”, aminek segítségével az amerikaiak megpróbálták megérteni és kordában tartani azokat a minden előzményt nélkülöző és megdöbbentő tapasztalatokat, amelyekkel Vietnamban szembesültek.

E tanulmányban – egyetlen film közelebbi bemutatásával – John Sturges 1960-ban készült *A HÉT MESTERLÖVÉSZ* című filmjén keresztül a westernnek az 50-es és 60-as évek amerikai kultúrájában betöltött sajátos szerepéről kívánnék számot adni, valamint megpróbálom értelmezni a műfajnak az ideológiai diskurzusra gyakorolt hatását. Ez a film epikus felidézése volt a hagyományos „piff-puff” westernnek, ugyanakkor a némrég szülött „mexikói western” egész jövőjére is hatással volt. S tegyük hozzá: bár időben megelőzi a vietnami katonai intervenciót, sok vonatkozásban az első „vietnami westernünk”. Mielőtt azonban értelmezni kezdenénk, milyen sajátos jelentéshasználatot kölcsönöz Sturges a műfaj nyelvezetének, szükségesnek látszik, hogy áttekintsük a műfaj történetét, s kapcsolatát az amerikai mítosz- és ideológiarendszer kibontakozásával.

*

A mítoszok olyan történetek, amelyek egy társadalom történelmében gyökereznek, s amelyek – állandó és gyakori felidézésük révén – szert tesznek arra a képességre, hogy jelképekben jelenítsék meg egy társadalom ideológiai nézeteit, hogy dramatikus formában érzékeltessék, mit tud egy társadalom önnön erkölceiről – mindazzal a bizonyoltsággal és mindazokkal az ellentmondásokkal együtt, amelyek e tudás birtoklásával járnak. A történelmi események mitikus változatai az elismert „tényeket” a gondolkodás, a hit és a tett vezérfonalául szolgáló ideológiai imperatívusokká alakítják át. Az olyan mítoszok, mint Custer tábornok bekerítése, az Alamo-erőd vagy Pearl Harbor, mind történelmi tényeken alapulnak, de szimbólumként és metaforaként idézzük fel őket, s megpróbáljuk a jellegükben eltérő, más-más történelmi helyzetekben bekövetkező válságokat e mítoszmodellek segítségével értelmezni, hogy aztán e modellekből levonhassuk a politikai cselekvés szentesített „forgatókönyveit”.

A Határvidék mítosza egyike legrégebbi mítoszainknak, mely a szépirodalom, a folk-

lór, a rítus, a történetírás és a politikai viták háromszáz év során felhalmozott anyagában ölt testet. Jelképei és sorskérdései a maguk képére formálták a XIX. századi irodalom és a XX. századi film legjellegzetesebb műfajait. E mítosz a vállalkozó hajlamú individualista egyének himnikus dicsérete, akik igába hajtják a vad természetet, hősiiesen vállalt kockázat jutalmaként nem is remélt haszonra tesznek szert, s szélesben meggazdagszanak.

Az erőszak mind a Határvidék történeti fejlődésében, mind annak mitikus leképezésében központi szerepet játszik. Az angol-amerikai kolóniák úgy tudtak terjeszkedni, hogy a fehér telepesek javára kiszorították az indiánokat, és rabszolgasorba taszították a négereket. Ennek eredményeként az indiánok ellen viselt háborúskodás a nyugat felé való terjeszkedés minden szakaszának jellemző epizódja lett. A kultúrájukban és etnikumukban egyaránt különböző szemben álló felek konfliktusa a Határvidék Mítoszában központi dramaturgiai struktúrájává vált, s ezzel szimbolikus vonatkoztatási támpontokat nyújtott másfajta konfliktusok leírásához és értékeléséhez, akár olyanokéhoz is, mint a nemzedéki vagy a társadalmi rétegek közötti ellentétek.

A mítoszban mind az anyagi gyarapodás, mind az erkölcsi fejlődés erőszakos vállalkozások sikeres végrehajtásához kötődik. A természet, az ősvadon meghódítása révén az amerikai telepes javakban gyarapszik, az indiánok (vagy a civil társadalom az indiánokkal analóg „fenevadjainak” csoportjai) elleni harcban az amerikai ember erkölcsileg gazdagszik. A morális problémát és diadalmas megoldását a Határvidék mitikus hősei testesítik meg: a népszerű történetírás és a népszerű szépirodalom „nyomolvasói”, „indiánvadászai”, az olyan „élő legendák”, mint Daniel Boone, és az olyan irodalmi figurák, mint Cooper Vadölője. A róluk szóló tanmese a közös ellenség ellen összefogó faji szolidaritás szükségességére nevel, ez a szolidaritás lesz kötőanyaga annak a társadalmi konglomerátumnak, amely, ennek híján, áldozatul eshet az önös érdekeknek. Ezek a figurák vadság és civilizáció határmezsgyéjén élnek; azok a fajta emberek ők, akik „ismerik a rézbőrűt” – értékeik, szokásaik és gondolkodásmódjuk rendszere sok vonatkozásban nem más, mint *tükörképe* a vad ellenségéének. S éppen ezért: vadság és civilizáltság morális összezapása mindig e hősökben belül is megvívandó gondolati vagy lelki küzdelmet jelent, amelyből azért kerülhetnek ki győztesen, mert megtanulják fegyelmelni vagy felszámolni saját emberi természetük vad vagy „sötét” oldalát. Ily módon kétféle értelemben is közvetítők, képesek megtanítani a civilizált embereket, hogyan győzzék le a vadságot – a vadon őstermészetét és az emberi lélek elvakultan vad erőit – a maga természetes terepén.

Mire a filmipar felkarolta a témát, a Vadnyugat – csakúgy, mint a Határvidék – teljesen átmitologizált helyszínné vált, melyet kulturális illúziók és ideológiai képletek kifinomult rendszere határolt körül. 1903-ban, amikor Potter THE GREAT TRAIN ROBBERY-je a westernműfaj legelső termékeként napvilágot látott (hogy rögtön képletet adjon a cselekményes meseszövegű film további fejlődése számára), a Határvidék mítosza már meghatározó eleme volt az amerikai történetírásnak és geopolitikai stratégiának. Frederick Jackson Turner „Határvidék-hipotézise” egész Amerika történelmét az előretolt telepesek határvidéki tapasztalatainak következményeként kívánta értelmezni. Theodore Rooseveltt, a filozófus John Fiske és a szociáldarwinizmus szükségyszerű sorsról szónokló képviselői ezt a metaforát az egész világ fajtörténetének modelljévé bővítették ki, s arra használták, hogy igazolják Amerika világhatalmi törekvéseit.

1903-tól 1929-ig a némafilm-western kialakította a maga változatos sémáit a Ha-

tárvidék-történetek kezelésére. Ezt a fejlődést megakasztotta a hangosfilm színre lépése s a Nagy Válság. 1931-gyel kezdődően a műfaj kilenc évre gyakorlatilag letűnt a színről, úgyszólván alig készültek nagyjátékfilmek. 1939-ben aztán beköszönt a western reneszánsza, s ez egy harmincéves időszakot nyit meg, amelyben a western volt a cselekményes film legkövetkezetesebben népszerű formája; mind a közönség, mind a producerek körében, mind a moziterem filmvásznán, mind az új médium, a televízió képernyőjén. Ezek a westernek tudatosan nyúltak „történelmi” referenciákhoz, és sikerült is igen erős kapcsolatot teremteniök a Vadnyugat képvilága és a progresszív vállalkozói szellem heroikus korszaka között. A western által kínált hol bukolikus, hol zordon képvilág ezeket az erős és a teljesítmény dicséretét zengő „meséket” a természet romlatlan ártatlanságának aurájával ovezte. A western narratív struktúrája mindazonáltal nyomatékosan kiemelte, hogy bármi legyen is a „névleges” történelmi színtér, a végkimenetelt szükségszerűen és jogosan az erőszak alkalmazása határozza meg. A western minden válfájának megvan a maga jellegzetes erőszakformája. A „lovassági” westernben a végső lovasroham és az indiánok lemészárlása; a revolverhős-westernben (ahol egy magányos hős egy szál maga szembefordul az egész várossal, és győz) az elnéptelenedett főutcán megvívott pisztolypárbaj jelenti a csúcspontot; a „törvényen kívüli lovag” variáns az utolsó, drámai végkifejletbe forduló fegyveres útonállásban kulminál; a „romantikus” westernben mindig szerepel a golyósüvítéstől hangos megmentési jelenet. Mindehhez tegyük hozzá, hogy – mivel a westernben mindig is az amerikai történelem megjelenítését vélték látni – az a nyomaték, amelyet a műfaj az erőszakra helyez, felér egy hitvallással a történelem és a politika feltételezett lényegéről.

A koreai háború idejére a western művelői már rég kialakították annak kifinomult, egyszersmind ökonomikus jelképnyelvét. A cselekményvezetés és a jellemábrázolás sémái olyannyira közkinccsé váltak, hogy a média folklórájának meghatározó elemeként vehetjük számba őket. Ezért aztán még a tabunak minősülő vagy legalábbis „nehézzen kezelhető” témákkal (polgárjogok, homoszexualitás, pszichoanalízis, békés egymás mellett élés) való virtuózan allegorikus eljátszózásra is módot adtak. Minthogy azonban a műfaj alapanyagába kitörölhetetlenül bele voltak kódolva a történelmi és politikai vonatkozások, ez a művészkedő játszadozás valójában mindig nagyon is komoly; egyfelől leképezi a vietnami háborút megelőző évek hidegháborús liberalizmusának és konzervativizmusának ideológiáit, másfelől erőteljesen visszahat azokra.

A westernen belül az egyik legfontosabb változat az, amelyet az „útonálló kultuszának” is nevezhetnénk, s amely Henry King 1939-es, epikus sodrású JESSE JAMES-éből eredeztethető. Ezek a filmek vállalták a Nagy Válság korabeli világképet, amelyben az útonálló mindig úgy jelenik meg, mint akit társadalmi okok hajtának a bűnözés útjára; annak gyökereit, hogy törvényen kívül helyezi magát, mindig az olyanfajta szociális elnyomásnak a megtapasztalásában lelik fel, amelyért egymással szövetségre lépő pénzügyi hatalmasságok vagy katonai despoták felelősek. Az „útonálló western” testesítette meg a Vadnyugat történetének legpopulistább olvasatát, s kiváló eszközül szolgált a társadalomkritikára és a politikai irányvonallal való szembehelyezkedésre.

1950-től azonban, Henry King THE GUNFIGHTER-ének, a „revolverhősnek” színre lépésével, a „törvényen kívüli lovag” karaktere a filmvásznon bemutatott csupasz jegyekre redukálódik: magányosságára és elidegenedettségre, törvényenkívüliségére s arra, hogy jól bánik a colttal. A törvényenkívüliség társadalmi előzményeinek részletezett bemutatása immár elmarad. A revolverhős olyan emberként jelenik meg, aki-

nek múltjáról gyakorlatilag nem tudunk meg semmit, mint ahogy azokról a társadalmi gyökerű motivációkról sem, amelyek helyzetébe belekényszerítették. Ez a tendencia Clint Eastwood a korai hetvenes években forgatott westernjeiben érte el a csúcspontját, a főhősnek itt már oly mértékben nincs kapcsolata semmiféle történeti dimenzióval, hogy úgy jelenik meg, mint „az ember, akinek nem volt neve”.

Annak a váltásnak az ideológiai jelentősége, amely az „útonálló” helyébe a „revolverhőst” lépteti, leginkább King JESSE JAMES-ének és George Stevens SHANE-jének (1953) összehasonlításában érhető tetten. King filmjében a cselekmény nagyobbik része arra szolgál, hogy bemutassa, illetőleg elemezze, hogyan reagál az útonálló az elnyomásra és az igazságtalanságra; mindezt összeköti a banditaközösség életének ábrázolásával, megmutatva, hogyan emelkedik ki Jesse James e közösségből, hogyan szolgálja azt, s végül, hogyan távolodik el attól, s válik általuk is kiközösítetté. A SHANE főhőse is jól bánik a fegyverrel, s a szegény farmerek oldalára áll a zsarnoki nagybirtokos ellen vívott harcban. De Shane valahonnan kívülről érkezik, múltját homály fedi. Stílusa, viselkedése és beszédmódja valamiféle arisztokratát sejtet, s az őt övező üzleteket legalább annyira szól „finom” viselkedésének, mint annak, ahogy a colttal bánik. A film szereplői közül ő az egyetlen, akit *sosem* önérdék vezérel a cselekvésben (vagy az attól való tartózkodásban). Ám minthogy a motívumok, amelyek Shane-t a farmerek oldalára állítják, egyediek, s nem vezethetők le semmilyen történeti vagy társadalmi háttérre való utalásból, ezért természete – jelleme – kifejeződésének látszanak lenni, olyan nemes lovagiasság megnyilvánulásának, amely független bármiféle „előtörténettől”, s inkább egy felsőbbrendű faj attribútumának tekinthető. Shane *sosem* úgy tűnik fel, mint aki beletartoznék a közösségbe, felsőbbrendű értékei *sosem* a közösség értékei. Az erősszak arisztokratája ő, egy „vonzóbb” világból ideszakadt idegen, aki értékesebb, mint azok, akiknek segítségére siet; azoknak, akikért feláldozza magát, nincs joguk elszámoltatni őt.

A SHANE népszerűségét a westernnek egész hulláma használta ki, amelyek aztán elaborálták a revolverhősnek mint az elesettek lovagias megsegítőjének figuráját. Hogy az agyonhasznált nyersanyagból új meg új történeteket állíthassanak elő, ezek a filmek bőven merítettek a SHANE romantikus idealizmusából; az erőszakhoz vezető lovagias és anyagi motívumok ütköztetésének összes variációját feltalálták; s újsémákat ágaztattak le a főhős a szexualitáshoz és a pénzvagyonhoz fűződő viszonyának problematikájáról. Kezdett feltűnni a revolverhősnek egy realistább változata; a történet kezdetén a főhős professzionális zsoldosként bukkan fel, aki a cselekmény folyamán „megtér”, s vállalja a lovagias eszményeket. Hogy mi vezet a megtéréshez? Általában egy nő szerelme, aki és amely egyszerre ígéri a romantikus vágy beteljesülését, no meg a kibékülést azzal a társadalmi normarendszerrel, amely megkívánja a főhőstől az önfeláldozás gesztusát. E nemben az egyik első – egyszersmind leglátványosabb – ujjgyakorlat az 1954-ben készült VERA CRUZ volt (az egyik legelső „mexikói western”!), melyet Robert Aldrich rendezett, a két főszerepet Gary Cooper és Burt Lancaster játszotta. A filmet elég sok kritika érte, amiért – nem kevés humorral – nemcsak a negatív, de a pozitív főhős esetében is tobzódott a cinikus és önérdék vezérelte motívumokban. Mégis, az az erős kapocs, amelyet a heroikus kompetencia és a zsoldospragmatizmus között teremtett, iránymutatónak bizonyult az eljövendő, „felnöttesen” illúziótlan western számára.

Az amerikai „mintahős” személyében bekövetkezett szerepváltás – a népi lázadó helyébe a vonzóan csillogó profi lép, aki egyszerre kóbor lovag is, zsoldos is – nem

más, mint annak leképezése, ahogy a New Deal-féle liberalizmuson belül a radikális kritika szellemét felváltja a technokrata önelégültség. De a westernnek fiktív politikai töltete többet érzékeltet, mint egy vezetői stílus felszíni jegyeinek megváltozását. A hatalom és az erő alkalmazásának alapkérdéseiről szól mindvégig. A western cselekményvezetésének csupasz lényege nem más, mint hogy olyan racionalizáló keretekkel lát el bennünket, amelyek a látványos erőszak-cselekedetek magyarázatául és igazolásául szolgálnak. S minthogy erőszak és erő a politika és a társadalmi ellenőrzés aspektusai, amikor a filmes szakma a westernben műívumot és forgatókönyvet bocsát az erőszak rendelkezésére, ez a társadalom legalapvetőbb ideológiai elkötelezettségeit érinti. A western adta válasz kulcsfogalmai szükségszerűen a mítosz terminológiája szerint kódolódnak, azaz a politikai stratégia finoman kidolgozott racionalizációi helyébe a heroikus képvilág és viselkedési stílus lép. E mitológiai kódrendszer tette lehetővé, hogy a filmesek hozzányúlhassanak azokhoz az ideológiai problémákhoz, amelyek az 50-es és 60-as évek politikacsinalóit állásfoglalásra kényszerítették. S módot adott arra is, hogy a „mexikói western” forgatókönyve a zendülések, lázadások elleni háború forgatókönyvének mitologikus megfelelője legyen. A politikusok és a forgatókönyvírók tevékenysége nyomán elénk vetülő világképek együttesen teljes rendszert alkottak, amelyben a mítosz és az ideológia egyaránt úgy működött, hogy kölcsönösen befolyásolhassa és erősítse a másikat.

*

1954 és 1960 között jelentős változás állt be a hidegháború jellegében, s ez komoly problémákkal szembesítette a politikát, miközben jelentős ideológiai dilemmákat hozott felszínre. A Marshall-terv és a NATO sikere hatásosan korlátozta Európában a kommunista befolyás terjeszkedését; ugyanakkor az, ahogy a Nyugat elhatárolta magát attól, hogy beavatkozzék a keleti tömb 1953–56-os felkeléseibe, világossá tette, hogy nem fog kísérletet tenni „a vasfüggöny felgöngyölésére”. Kelet és Nyugat között a versengés központi terepévé az úgynevezett Harmadik Világ vált – Ázsia, Afrika, Latin-Amerika fejlődő országai, ahonnan kevéssel azelőtt vonultak ki az európai gyarmati nagyhatalmak.

E terepváltás változtatást igényelt a diplomáciában és a katonapolitikában, valamint szükségessé tette a populáris politika ideológiai újraorientálását. A németek és a japánok elleni háború ideológiai premisszáira az antikolonializmus nyomta rá bélyegét, amibe (a jószomszédsági politika értelmében) beletartozott az amerikai imperializmus Latin-Amerikában gyakorolt nyersebb formáinak elutasítása – a retorika szintjén legalább. Jelentős erőt képviselt az antimilitarizmus – még a háborús propaganda virágzása idején is –, amely felerősítette az amerikai elszigetelési politika hosszú tradícióra visszanyúló jelszavait. A hidegháború első éveiben az amerikai vezetők úgy érezték, a legnehezebb politikai problémát az jelenti számukra, hogyan legyenek úrrá a közvélemény izolacionista beállítottságán és a hadvezetéssel szembeni bizalmatlanságán, hogy megépíthessék az európai szövetséget, és újra működésbe hozhassák azt a katonai potenciált, amelynek leépítésére 1945–46-ban oly gyorsan és oly boldogan sor került. Az orosz atomfegyver kifejlesztése, Sztálin agresszív lépései az 1948-as cseh-szlovák és berlini válság kapcsán, valamint a nyugat-európai kommunizmus aratta politikai sikerek megeremtettkék azt a válsághangulatot, amely szükséges volt ahhoz, hogy a közvélemény támogassa a NATO létrehozását, de az már korántsem volt világos, vajon arra is hajlandó lesz-e a közvélemény, hogy hasonlóan egyöntetű megér-

téssel fogadja a kommunizmussal való széles körű (és meglehetősen sokba kerülő) versengést három kontinens szaporán sokasodó új országaiban is.

Ez az új hidegháború jellegében különbözni látszott mindattól, amit a nagyközönség a közelmúltban támogatásáról biztosított. Úgy látszott, hogy ez a harc a megsemmisítés fenyegető veszélye elleni küzdelem lesz – ahogy a világháborúk is azok voltak –, de nem nyílt sisakkal vívott küzdelem a nyilvánvaló ellenség ellen. Sokkal inkább közvetett és titkos csatornákon vívott háború, ahol a prímet kémek, szabotázsakciók és titkos hadműveletek viszik. Az 1954-es Doolittle-jelentés, amely új irányt szabott a CIA tevékenységének, drámai képet festett a konfliktusról, amely szükségessé teszi a választást: van egyfelől az amerikai módra történő hadviselés, a fair, tisztességes, decens – és ezért voltaképp „ártatlan” – küzdelem formáival, és van az ellenség módszere, amely brutális, álnok és visszataszító.

„Mára világossá vált, hogy egy könyörtelen ellenséggel nézünk farkasszemet, akinek bevallott célja a világuralom. Olyan meccs ez, amelyben nincsenek játékszabályok. Az emberhez méltó viselkedés eddig általánosan érvényes normái többé nem alkalmazhatók. Ha az Egyesült Államok élve akar kikerülni e háborúból, a fair play hosszú múltra visszanyúló fogalomrendszerét újra kell értékelnünk. Meg kell tanulnunk élni a felforgatás, az aknamunka, a szabotázs eszközeivel; az ellenfelet saját fegyverével, az ellenünk bevetett eszközök ügyesebb, kidolgozottabb, hatékonyabb alkalmazásával kell térdre kényszerítenünk. Szükség mutatkozik arra, hogy Amerika népe megismerkedjék ezzel a, valljuk meg, undort keltő szemlélettel, s eljusson odáig, hogy megérti és támogatja ennek alkalmazását.”

Bár a Doolittle-jelentés főleg a Szovjetunió európai jelenléte ellen folytatott földalatti küzdelem szükségességét hangsúlyozta, gyakorlati alkalmazására elsődlegesen Ázsia, Afrika és Latin-Amerika primitívebb színterein került sor. Korlátozott mennyiségben ugyan, de rendelkezésre állt olyan friss keletű történelmi tapasztalat, amelyre az amerikaiak építhettek az újfajta harcmodor kidolgozásakor. A legfrissebb példát az európai impériumok seregei nyújtották, amelyeket Malajziában és Vietnámban vetettek be a „lázadók” ellen. (A féltékeny bürokratikus elkülönülés azzal járt, hogy a szárazföldi hadsereg vezérkara nem vett tudomást a Haditengerészet tapasztalatairól, amely az 1915 és 1935 között lezajlott „banánháborúk” során kidolgozta a zendülések leverésének „ellenerőszak”-stratégiáját.) Ha voltak „amerikai” modellek, ezek jóval korábbiak voltak, és főként az indiánok elleni háborúskodás történelmi mitológiája közvetítette őket.

Akárcsak az indiánt, az új ellenséget is primitívnek, könyörtelennek és elvadultnak tekintik. Nem civilizált szabályok szerint verekszik, és csak olyan valaki győzheti le, aki Cooper Vadölőjéhez vagy a pengős regények Buffalo Billjéhez hasonlít, olyan valaki, aki „elég jól ismeri a rézbőrűt” ahhoz, hogy hozzá hasonló módon tudjon küzdeni. A nemzeti felszabadítási mozgalmak kommunista háborúira adott amerikai válasznak meg kellett teremtenie az ellenség „tükörképét”, az amerikai gerillavadászt, a „zöldsipkást”.

A háborús politika J. F. Kennedy 1960-as választási győzelmével ült diadalt. Kennedyt a választási hadjárat úgy mutatta be, mint aki új és újító, fiatalos lendületet ad a külpolitikának. Aki olyan szellemet képvisel, amely a Határvidék mítoszára rímel (nem véletlenül választotta elnöksége idejének eposzi jelzőjéül az „újjaéledt Határvidék” szlogenjét). Bár maga a doktrína és a Speciális Alakulatok Eisenhower alatt fejlődtek ki, mindkettőt Kennedy „újításaként” volt szokás számon tartani. A Zöldsipkásokat meg végképp és egyértelműen Kennedyhez kötötte a közvélemény, az elnök heroikus stílusának katonapolitikai „megjelenítőiként”.

Kennedy külpolitikája előrevetítette a kommunizmussal szemben a Harmadik Világ hadszínterén, liberális eszmények nevében folytatott ellenoffenzívát. Beiktatási beszéde, s aztán stratégiai döntései, a személyes erkölcsi megújulás vonásait látszottak a „projekt” lényegévé emelni, mely megújulás leginkább hősiességük végrehajtásán keresztül valósítható meg. Az új „határvidéki hősök” Hemingwaytól kölcsönözték az egyszerre kemény és érzelmes manírt (melyet a filmvásznon városi közegben Humphrey Bogart, a háborús és westernműfajban pedig John Wayne jelenített meg utolérhetetlenül). A Kennedy-korszak stílusához igazodó hőstől elváratott, hogy keménynek mutakozzék az emberi érzelmek csapdáival szemben, ennek ellenére legyen elég idealista ahhoz, hogy elfogadja a jelszót: „ne azt kérdezd, mit tehet érted a hazád, azt kérdezd, te mit tehetsz a hazáért”. A hazafias szolgálat vállalása most már nem korlátozódik egyetlen, Errol Flynn „stílusában” lezavart lovassági rohamban való részvételre. Amit vállalni kell, az most már a „szürkületi homályban vívott hosszú, ádáz harc” a zsarnokság és a hatalom ellen. De ez az erkölcsi célkitűzés egy politikailag és gazdaságilag konzervatív sémába szervült bele: „Ha nem tudunk segíteni azok sokaságán, akik szegények, nem tudjuk megmenteni azon keveseket, akik gazdagok.” Végső soron ez a politika nemcsak arra szolgált, hogy fenntartsa Amerika hatalmát, hanem arra is, hogy igazolja – például azzal, hogy megpróbálja azt a látszatot keltetni, mintha a szociális jóléttel való törődés New Deal-i tradícióiból táplálkoznék. Ami azt illeti, Kennedy a New Deal ideológiáját átköltötte a lovagregények mitológiájának nyelvére: egy olyan világpolitika vízióját fogalmazta meg, amelyben „aki erős, derék; aki gyenge, annak védelmére sietnek”.

Amerika egész népének hozzájárulását kellett volna adnia a Harmadik Világ szegényeivel való „törődés” összetett programjához. Ám a jótékonysági akciók még ebben az esetben sem lettek volna egyebek pótcselekvésnél. A tényleges munkával önkéntesek kis elit csoportjai voltak megbízandók, olyanok, akik hajlandók a bennszülöttek között élni, és eltanulni életmódjukat, de akik képesek ellenállni annak, hogy maguk is „bennszülötté” váljanak, s ehelyett készek a bennszülött kultúrák modernizálásának – értsd: amerikanizálásának – folyamatát beindítani. A Békehadtest és a Zöldsipkások – ugyanannak az éremnek két oldala. Mindkettő a Kennedy-stílusú heroizmus fényével ragyog. Mindkettő büszkén hivatkozik az önkéntesség szellemére s a radikális pragmatizmusra – arra a képességre, hogy a helyszínen ötlőjk ki az adekvát technikát, s felülemelkedjenek a bürokratikus korlátozás elavult rendszereire. Mindkettő azal kezd a maga tevékenységét, hogy elsajátítja a helyi játékszabályokat, elsajátítja a „bennszülött” fortélyait, hogy saját terepén győzze le az ellenséget. A Békehadtest számára ez olyan munkastílus vállalását jelentette, amely megkövetelte az önkéntestől, hogy „bepiszkítsa a kezét”. A CIA tagjait és a zöldsipkásokat illetően pedig eleve benne volt a pakliban, hogy megtanulják a „piszkos hadviselés” fortélyait, megtanulnak „indian módra” verekedni. Vietnamban azt várták, hogy ez a küzdőstílus a terepen igazolja majd létjogosultságát.

A Speciális Alakulatokat körülöngő misztikum szinte a kezdetektől magával vonta az ellenféllel való sajátos azonosulást (mellékterméke volt ez a gerillaellenes küzdelem „tükörkép-definíciójának”), ami mind a Zöldsipkások öndefiníciójára, mind a közzélemény erre adott reakcióira hatással volt. A Speciális Alakulatok sikere ebben a – ha úgy tetszik, „indian”, ha úgy tetszik, „útonálló” stílusú – hadviselésben jól lemérhető a reguláris hadsereg tisztjeinek az Alakulatok pusztá fennállásával szemben mutatott ellenérzésén s azokon a legendákon, melyek az akciók vadságáról, könyörtelenségé-

ről, a tabukkal és a bürokratikus tiltásokkal kapcsolatban tanúsított megvető közönyéről szólnak. Rambo alakja csak friss keletű tükröződése a jelenségnek, de a „misztérium” gyökerei azokhoz a pszeudotörténelmi alakokhoz nyúlnak vissza, akik „ismerték a rézbőrűt”, akik többé-kevésbé számot tarthattak a „Vadnyugat Robin Hoodja” címre, valamint a „kemény hapsi” típusú detektív modernebb figurájával való rokonságra. Shelby Stanton, a Zöldsipkások krónikása, úgy írja le őket, mint professzionális elitet, „speciálisan kiválasztott és magasan képzett katonák” maroknyi csoportját. Ezzel együtt – és emellett – persze klasszikusan „megrögzött individualisták”, akik ugyanabból az öntőformából kerülnek ki, mint a John Wayne alakította figurák az olyan filmekben, mint a *FORT APACHE* (1948) és a *THE SEARCHERS* (1956); akik képesek a rutinizott működésükön keresztülgázolni, felülemelkedni a működési normákon, s lenézik a bürokraták fanyalgását, amely az „eszeveszett, nem hadsereg-szabványos” módszereket fogadja; akik képesek beilleszkedni a világ bármely pontján, képesek „túlélni a legmostohább körülményeket, sőt még mások gondját is viselni [...] megmaradni autonóm gondolkodású embernek, megragadni minden kínálkozó alkalmat, s maradéktalanul kihasználni a rendelkezésre álló lehetőségeket”. Ezek a fikciók csapatban dolgoztak, úgynevezett *A-csapatokban*, amelyek egy tisztből és hat őrmesterből álltak össze. Vagyis hétfős csoportokról van szó.

Szezzel már *A HÉT MESTERLÖVÉSZ*-nél vagyunk, amely néhány amerikai revolverhős történetét beszéli el – mindegyikük az erőszak profi technikusa, s megrögzött individualista –, akik Mexikóba mennek, hogy megvédjenek egy parasztfalut a környéket sarcoló banditától. Mielőtt Kennedy hivatalba lépett volna, mielőtt a Speciális Alakulatok Saigonban landoltak volna, a filmesek – nem kevés képzelőerőről tanúbizonyosságot téve – elkezdték felderíteni és kipróbálni az „újjaéledt Határvidék” gerillaellenes tevékenysége mögött meghúzódó mitológikus és idológiai premisszákat. A film bonyolult tükröző mechanizmus, nem egyszerűen a hidegháborús értékek propagálásának eszköze. Az új hidegháború legfontosabb politikai kérdésfeltevéseit a western hagyományos problémakészletével kombinálva *A HÉT MESTERLÖVÉSZ* olyan képet vetít elénk, amely egyfelől racionális magyarázatot és igazolást nyújt a lázadások leverésére, de ugyanakkor rávilágít ennek az ideológiának, illetve az ezzel járó katonapolitikának az ellentmondásaira és gyengeségeire is.

•

John Sturges *A HÉT MESTERLÖVÉSZ*-e néhány hónappal azelőtt jelent meg a filmvászonon, hogy Kennedyt beiktatták, a forgatás pedig jóval az 1960-as elnökválasztási kampány előtt megkezdődött. Szemlátomást nem a közvetlen befolyásolás esetével van tehát dolgunk (hacsak a film nem befolyásolta az elnököt). Sokkal inkább arról van szó, hogy a film és az elnök oszroznak egy sor ideológiai előfeltevésben, egy mitológiában s a heroikus stílus mibenlétéről alkotott elképzelésekben.

Sturges filmje bevallottan nem egyéb, mint Akira Kurosawa *HÉT SZAMURÁJ*-ának amerikai „remake”-je. Egy olyan filmc, amely maga is sokat köszönhetett az amerikai westernstílusnak, s amely – míg az USA-ban vetítették – mind a közönség, mind a kritikusok tetszését kiváltotta. *A HÉT MESTERLÖVÉSZ* sikere túlmutat a bevételek jövedelmezőségén: sokan utánozták, s gazdagon táplálta a populáris ikonográfiát. Yul Brinner és Eli Wallach kókadózó karrierje ezzel a filmmel ívelt fel újra. A szereplők közül Steve McQueen azonnal sztár lett, s ebben mások is követték a Hetek közül: Horst Buchholz, James Coburn, Robert Vaughn és Charles Bronson. Az elmúlt huszonöt

év során Európában és az Egyesült Államokban a filmnek több folytatása, illetőleg utánpótlása született mind a western, mind a háborús film, mind a sci-fi műfajában.

Adva van egy szegény mexikói falu, amelyet időről időre, de rendszeresen megsarcol és terrorizál egy Calvera nevű bandita (Eli Wallach személyesíti meg). Brutális jellemvonásai ellenére is bonyolult személyiségű figura, aki ugyan banditaként viselkedik, de a paternalista tekintélyelvűség nyelvén beszél – „apjuk vagyok ezeknek, tölem függenek” –, amikor igazolni akarja a falura kivetett sarcot. Belekényszerülve az ellenállásba, a falusiak néhány embert az Államokba küldenek, hogy puskákat vásároljanak, ám ott megtudják, hogy a puska drága, „a puskás olcsó”. Elég egyértelműen arról van szó, hogy a határvidéken is véget ért a vadnyugati korszak, s emiatt egy sor fegyveres állástalanná vált. A parasztok gyorsan alkalmazkodnak a „modernizációs eszményhez”, azaz kapitalista mentalitással gondolkodnak, és kihasználják a helyzet adta előnyöket: úgy döntenek, hogy egy amerikai zsoldost fogadnak fel.

A parasztokat segíti a döntésben az az erkölcsi „dráma”, amelynek szemtanúivá válnak. A városka részeges hobója, „öreg Sam”, az indián, fogta magát, és elhunyt. Ám a városka bigottjai nem engedik, hogy a hegy, az „öreg Kopasz” oldalában fekvő temetőbe temessék. A 40-es és korai 50-es évek útonállóira és indiánokra kihelyezett westernjeire visszautalva a film bizonyos bukolikus nosztalgiával idézi fel az amerikai társadalom képmutatásának kritikáját. De a jelenet a ma történelmét is megidézi, nevezetesen a megelőző öt év polgárjogi mozgalmait, amelyek nemritkán az amerikai Dél katonai temetőinek szegregáltságát támadták.

A történet e pontján két „puskás” lép ki a tömegeből, felviszik a halottaskocsit a temetőhöz, leszerelik a hözöngőket, és eltemetik az indiánt. Ez a kettő: Chris és Vin (Yul Brynner és Steve McQueen). Chris ünnepélyes, feketébe öltözött figura, Vin amolyan beleváló, könnyed típus (kicsit Mark Twain-i stílusban), beszédét jópofa bemondások és ironia fűszerezik, és rámenős nagyotmondás. Nem világos, hogy miért teszik, amit tesznek. Nem papol itt senki fajgyűlöletről vagy szociális integrációról, pénzt sem fogadnak el, pedig egyiküknek sincs egy vasa sem. Úgy látszik, az igazságtalanság látványa és az, hogy egy fontos munka elvégzetlenül maradna, több, mint amit el bírnának viselni. „Ne azt kérdezd, mit tesz érted a hazád, azt kérdezd, mit tehetsz te a hazádért.”

Az öreg indián eltemetése élesen megvilágítja, milyen központi jelentőségű a Kurosawa-film amerikai westernadaptációjában a faji kérdés. A HÉT SZAMURÁJ-ban két konfliktus ellenpontozódik: a samurájok harca, hogy megmentse a falut a rablóbandától, és az osztálykonfliktus a gyökerét vesztett karonai arisztokrácia, illetőleg a paraszti értékrend és szokások között. A Határvidék-mítosz ideológiai hagyományai, még legkifinomultabb historiográfiai megfogalmazásaikban is mindig nyomatékosan kiemelték, hogy Amerika milyen kivételes módon ment maradt az Óvilág osztálykonfliktusaitól. Azok a gesztusok, amelyeket a Nagy Válság idején tettek az osztályharc mitikus ábrázolására, mindig erőtlen próbálkozások maradtak: még az 1939 és 1950 közötti időszak „útonálló-westernjeiben” is méltatlanul kárvallott érdekcsoportként jelent meg az elnyomott farmerek tomege, nem pedig mint „parasztság”. Most, 1960-ban, a HÉT SZAMURÁJ által felvetett osztályproblémák amerikai megjelenését az amerikai filmproducerek csak abban a formában tudják elképzelni, hogy a társadalmi osztályt összemoszák a fajjal, s az egész konfliktust áthelyezik az Egyesült Államok határán túlra, a Harmadik Világba.

A revolverhősöket és a parasztokat mozgó ellentétes motívumokat társadalmi és

faji különbségként kezelik. Amikor a parasztek meg akarják győzni Christ, hogy segítsen rajtuk, a földhözragadt anyagiasság („jól megfizetnénk”) és a rokonszenvére apelláló szentimentalizmus naiv és inkohereus keverékével érvelnek. Nos, a felkínált bér az „amerikai” tarifához s Chris profigázsijához képest nevésegesen kevés, másfelől Chris már tanújelét adta korábban, mennyire hidegen hagyják az „érzelmek”, amikor lerázta magáról egy városi vigéc túlláradó dicséretét, amellyel az az indián eltemetését fogadta. Az amerikai erkölcsi választásait és döntéseit kifinomultabb motívumok bonyolultabb szövevénye határozza meg, mintsem azt a mexikói parasztek elképzelhetnék és megérthetnék. Engedni az emberi rokonszenv kísértésének, nyitottnak lenni az elesettek hívó szavára – mindezt kiegyenlíti és egyensúlyban tartja a zsoldos keményfejű materializmusa és taktikai pragmatizmusa s a hivatásos fegyveres büszkesége, aki számára az erőszak egyszerre hivatás, szakma és mesterség. A mérleget az bilenti a parasztek oldalára, hogy Chris megtudja: amit a parasztek felkínálnak, a kis zacskó pénz és az aranyóra – ez minden vagyonuk. De lovagias rokonszenvét a profi keménysége mögé bújtatja: „Sokszor kínáltak már sokat a szolgálataimért, de *mindent* meg soha.”

Chris aztán – próbatételek és rituálék hosszú sorozata után – még hat további fegyverest toboroz a csapatba. A cselekményvezetés így teszi világossá, hogy a mexikóiak segítségére siető csapat elit egység, amelyet mind szakmai, mind erkölcsi szempontból kifinomult eljárások révén válogattak ki. De a csoport összeverődésének folyamata azt is nyomatékosan aláhúzza, mennyire átfogóak és változatosak egy ilyen elit kommandó készségei, jártasságai és motívumai. A közös nevező a keménység és a professzionalizmus. Ennek tesztpróbája az önérdék képletéhez való ragaszkodás. A Harmadik Világ megmentésének nemes művét nem a romantikus hittérítők érzélgős vagy idealista hevületének szellemében kell véghezvinni. Annak szilárdan a realizmus és az önérdék követésén kell alapulnia, mintegy azt érzékeltetve, hogy a tiszta idealizmus túlságosan ritka és túlságosan törekeny tulajdonság ahhoz, hogy a félárnyék homályában hosszúra nyúló küzdelemben *mindvégig* építeni lehessen rá.

Mindazonáltal csak egyetlen szereplő van a csapatban, aki tisztán és csakis zsoldos, Chris régi barátja, Harry, aki nem hajlandó elhinni, hogy ne lenne az „üzlet” mögött valami titkos, rejtett kincs. A többiek számára a profi mivolt – mint eszmény és mint státus – legalább annyit nyom a latban, mint a készpénzfizetség. Vin azért csatlakozik, mert le van égve, s az olcsó pénzért vállalt bér munkán kívül nincs más választása, mint elszegődni könyvelőnek egy vegyesboltba. „Jó, komoly, állandó munka” – mondja neki az egyik mexikói paraszt, de Vin megalázónak tartja ezt a fajta munkát s azt a státus- és önérdetvesztést, ami – számára – ezzel járna. S paradox módon azzal fejezi ki, mennyire lenézi a mexikói értékvilágát, hogy azonnal a parasztek ügye mellé áll. Számára fontosabb a profistátus megőrzése, mint a jó kereset és biztonság „parasztos” (értsd: nyárspolgári) megfontolásai.

Az első pillanattól azt látjuk tehát, hogy a mexikóiak és amerikaiak közötti különbözőségnek faji és osztályaspektusai is vannak. Az amerikaiak egy fehér arisztokráciát (vagy elitet) testesítenek meg, olyan kasztot, amelyet a hatékony erőszak alkalmazásának képessége jellemez. A mexikóiak pedig színészek, parasztek, akik nem értenek se a modern technikához, se a hadviseléshez. A professzionalizmus tehát az amerikaiak magasabbrendűségét jeleníti meg a mexikóiakhoz képest mind társadalmi, mind faji szempontból. A többi zsoldos toborzása során ez a képlet részletesebben, árnyaltabban is kibomlik. A csapat ásza, Reb (James Coburn), mintha revolverhősként is Zen-

mester lenne; azért csatlakozik a csoporthoz, mert ebben alkalmat lát arra, hogy próbára tegye magát, képességeit, s ez ellensúlyozza az alacsony fizetséget – a professzionalizmus az ő esetében egyfajta vallásos önsanyargatás, illetve hivatástudat. Lee (Robert Vaughn) a neurotikus revolverhős, aki azért csatlakozik, hogy meneküljön, megszabaduljon saját múltjától s az ellene bosszút esküdött Johnson fivérektől – számára a professzionalizmus a kudarcban felcsillanó utolsó erényt jelenti, a lelkileg összeropant férfi utolsó energiaforrását. A legfiatalabb és legkevésbé rutinos fegyveres, Chico, a „kölyök” (Horst Buchholz) mexikói peónok gyermeke (a szülőket vélhetőleg mexikói banditák vagy gringó fegyveresek nyírták ki valamikor), aki kétségbeesetten tori magát, hogy bekerülhessen az elitbe – a professzionalizmus nála az „amerikaivá” válásnak, a magasabb státus elnyerésének, saját újjászületésének lehetséges eszköze. Ezt a fajta motívumot felerősíti Bernardo Riley (Charles Bronson) alakja, akinek identitása – mexikói anya és ír bevándorló apa gyermeke – meghasadt: büszke arra, hogy amerikai, büszke státusára, amit a gyilkolási szakember mivolt teremtett neki, ugyanakkor nosztalgiát érez a mexikóiak képviselte anyás és családias értékek iránt.

E hét embert bemutatva, Sturges zseniálisan kiválasztott mintát állít elénk az elmúlt évtized filmtermésében kifejlesztett revolverhősök főbb típusairól. Hőzöngő kölyök, széteső neurotikus, magányos arisztokrata, népies figura, befogadtatást kereső idegen etnikum. A hősök ilyenén megsokszorozásával Sturges kitágítja azt az ábrázolási kánont, amely korábban a magányos revolverhősrre koncentrált. Magányos hősök olyan csoportját állítja elénk, akiknek motívumai – együttesen – felölelik a heroikus motívumok teljes együttesét, s még az etnikai különbségek megjelenítésének is teret ad. Reb az amerikai legdélebb Dél fehér emberét képviseli, Chris New Orleansból jött „cajun”, Riley ír–mexikói keverék, Chico mexikói. Nem vitás, Sturges vegyítette és egybeolvasztotta a western és a háborús film konvenciórendszerét: a magányos hős kalandjai a társadalom keresztmetszetét felvillantó szakasz megpróbáltatásaival keverednek. Bár e férfiak mind „revolverhősök”, toborzásuknak és közösséggé válásuknak eseménytörténete azt jelzi: zöldsipkás kommandócsapat ez.

Benn a faluban aztán a csoport elkezd az onvédelmi harc módszereire tanítani a parasztokat. Mint a „harctéri filmekben” általában, itt is felvillan a komikus kontraszt a peónok (a besorozott újoncok) hozzá nem értése és naiv „ártatlansága”, valamint a revolverhősök (a kiképző őrmesterek) szaktudása és profi viselkedése között. Ott van a filmben az etnikai feszültség és a kölcsönös gyanakvás; a parasztok elrejtik a fehérek elől lányukat és feleségeiket, s más módon is kimutatják bizalmatlanságukat – mindaddig, amíg a fegyveresek megfelelő akciók során tanúságot nem tesznek értékeikről. A másik oldalról: a fegyveresek megőrzik a maguk profi távolságtartását; segítségnyújtásuk fejében megkövetelik, hogy a parasztok betartsák a szerződés feltételeit, s engedelmeskedjenek a parancsoknak. Újra meg újra emlékezetükbe idézik professzionális szakmai kódexük szabályát, hogy a munkába nem szabad érzelmekeket keverni. Ugyanakkor a két tábor kölcsönösen hatással van egymásra. A falu életében való részvétel old a fegyveresek kemény merevségén, s lassan atyai érzéseket hív életre. E nyomvonalon Riley a kulcsfigura, akit néhány falubéli gyerek apafigurául választ magának, s aki a végén pontosan ezért – és óertük – fog meghalni. Riley számára a gyerekek elfogadása egyenértékű saját személyisége mexikói felének elfogadásával, de mindezt olyan stílusban teszi, amely a maga felsőbbrendű paternalizmusát – az erőszak paternalizmusát – erősíti, még akkor is, ha ezt nem ismeri el. Amikor a gyerekek arra kéri, hogy vele távozhassanak a faluból, mert megvetik paraszt apáik gyávaságát, Riley el-

fenekeli s arról próbálja meggyőzni őket, hogy apáik, csak azért, mert nem tudnak fegyverrel harcolni, még nem gyávák; több bátorság kell ahhoz, hogy valaki a kenyérkereső és családjáról gondoskodó apa felelősségét vállalja magára, mint ahhoz, hogy az ember a pisztolyával keresse a kenyerét.

E kimondott ideológiának a film egész szerkezete persze ellentmond, hiszen képsorról képsorra azt mutatja be, hogy a revolverhős mind technikailag, mind morálisan felette áll a parasztnak. A névleges és tényleges ideológia ütközése a maga teljes artikuláltságában a film vége felé jelenik meg, egy jelenetben, ahol a fegyveresek, Chico kérdéseire felelve, kóruszerűen fogalmazzák meg a maguk becsületkódexét. A fegyveresekben érzelmek ébrednek a falu és lakosai iránt; íme a magányos technokrata pásztorábrándja. De Chico durván megzavarja a nosztalgikus hangulatot, amikor emlékezteti őket: „ti mindent a fegyvereteknek köszönhetek”. Chicót nem szédíti a hamis romantika, ő maga túlságosan is jól ismeri a parasztélet sötét oldalát. Chico kérdéseire a profik gondolkodóba esnek, s egyesével mind válaszolnak a kölyöknek. Válaszaikból legelőször életük üressége derül ki. Vin szavával: „Otthonod? Nincs. Feleséged? Nincs. Kölykeid? Nincsenek.” Aztán Chris és a többiek is bekapcsolódnak a felsorolásba, és a mérleg lassan hivatásuk büszkeségének és erejének fitogtatásává válik. „Hely, amihez kötődnél? Nincs. Ember, aki elől kitérnél? Nincs.” Bár a jelenet – szándéka szerint – azt az ideológiai tételt lenne hivatva ábrázolni, hogy a mexikóiak a családi életben gyökerező munkásosztályi értékei magasabb rendűek, mint a fegyveres harc, a képsor mégis inkább a megrögzött individualizmus pogány himnuszává válik. A néző érzelmi reakcióit Chico válasza tartalmazza, azé a paraszté, aki „puskás”, revolverhőssé akar válni: „Ez a nekem való számtan!”

Így a film vizuális szerkezete és stílapparátusa fölértékeli a fegyveresek erőszakra, társadalmi felemelkedésre és individualizmusra irányuló etikáját, fölébe helyezi azt a paraszterkölcst, a peónok értékeinek. A fegyveresek igazi „paternalista” hősök, akiknek világképe jól illeszkedik a lovagfilmek eszményéhez, mely olyannak írja le az ideális világot, amelyben „az erős az igazság oldalán harcol, a gyengét megvédi”. A film mégis igen tudatosan alkalmaz iróniát e lovagi/paternalista struktúra kibontása során, mert a paternalista ideológia legfőbb szószólója, a rendpártiság legékesszólóbb képviselője végül is nem más, mint Calvera, a bandita.

Calvera vonásai egészen mások, mint Kurosawa bandavezéréé. Utóbbi nem egyeből a gonosz, fékevesztett vadság absztrakt megjelenítésénél. Calvera bonyolult alkat, van benne irónia s egyfajta szardonikus humor, amely nagyon is vonzó a filmvásznon. Még valami perverz ártatlanság is vegyül abba a hitébe, miszerint biztos lehet számítani arra, hogy minden ember – s különösen minden tolvaj és profi zsoldos – az önérdék racionális számításainak alapján cselekszik. Amikor először látjuk a faluba bevonulni, azt mondja, azért kényszerül erre, mert „apaként gondoskodik embereiről”, akiknek jóléte rajta múlik, és dicsérelőleg nyilatkozik a faluról, ahol még élnek a jámborság és a kemény munka régi vágású értékei. Gyakran él cinikus közmondásokkal: „Ha Isten nem akarta volna, hogy megnyírjuk őket, nem teremtette volna őket birkának.”

Több tehát, mint egyszerű bandita. Filmlakja az olyanokhoz kapcsolja, mint Villa és Zapata, akik (legalábbis filmbeli figurájukban) jóval többek lóháton ülő útonállóknál, sokkal inkább társadalmi forradalmároknál. Calvera, ha külső megjelenésében hasonlít is Villára vagy Zapatára, beszédmódjában inkább Porfirio Diazra vagy Huerta tábornokra hajaz, cinikusan szájal paternalista jelszavakat és kegyes vallási mondatokat, miközben „megadóztatja” a falut. Sokkal inkább tekinthető „hadi bárónak”, mint ban-

ditának, de mivel sem a forradalmi baloldalhoz, sem a patriarchális jobboldalhoz nem köthető igazán, voltaképp a „szélsőségekben” benne rejlő zsarnoki potencia jelképévé válik. E paradox kombinációnak köszönhető, hogy Calvera ideális ellenségnek bizonyul, olyan ellenségnek, akit a gerillavadászok mindig is kerestek, de sosem találtak. Az az ellenség ő, aki bennszülött, mégis jobban gyűlölik még az idegen amerikaiaknál is; aki egyszerre képviseli a végletes rendet (zsarnokság) és a végletes rendetlenséget (banditizmus, forradalom), s aki – mert minden szélsőség benne ölt testet – lehetővé teszi, hogy a kiegyensúlyozott centrumot az amerikaiak népesítsék be.

Calvera keserű paródiája a paternalizmusnak, de egyben – utalásszerűen és expliciten is – az amerikaiak karakterének és motívumainak kritikai élű torzképe. Akárcsak azok, ő is „profi”, azaz olyan ember, akinek cselekedeteit a tiszta pragmatizmus, az önérdék s a fegyverek és taktikák magas fokú ismerete mozgatja. Ezt a párhuzamot minden mexikói érzi, Calvera is, Chico is, a falubeliek maguk is. Amikor Calvera a minden profiban meglévő önérdekre és pragmatizmusra hivatkozik, azt várja, hogy a Hetek megértik, és tökéletesen elképed, amikor azok makacsul nem profi módon viselkednek. „Ugyanabban utazunk”, mondja Calvera. Mind zsványok, miért tesznek hát úgy a Hetek, mintha csendőrök volnának?

A párhuzam mind szembeszökőbb, ahogy a cselekmény fonala a drámai végkifejlet felé gombolyodik. Calvera első támadásának visszaverése után a falu ráébred, hogy nincs visszaút, halálig kell küzdeni a felhergelt bandita ellen. Néhány paraszt azt kezdi hangoztatni, hogy ki kellene egyezni Calverával, mire Chris azt követeli a parasztoktól, hogy döntsenek: tovább folytatják-e a harcot vagy feladják. Afféle hamisított „népszavazást” rendez ott helyben, Sotero kocsmájában, s amikor a jelenlévők (Chris átható pillantásától megriadva) végül is a küzdelmet választják, azt mondja nekik, hogy most már elkötelezték magukat, s ha bárki meghátrálna, ki akarna szállni, azt könyörtelenül lepuffantja. Chris úgy bánik Soteróval és a falu felnőtt férfiival, mint Riley a gyerekekkel: képletesen jól „elfenekeli” őket, erővel kényszeríti rájuk a maga fegyelmező akaratát, autoritásuk helyébe a magáét állítja, még ha szavai ellentmondanak is ennek: azt állítja ugyanis, hogy az általa gyakorolt paternalista kényszert követve szabad és független felnőtt egyénekké válnak majd.

A Chris Soterónak adott válaszában megbújó paradoxon jól tükrözi azt az ellentmondást, amelyen a zoldsipkások gerillaellenes ideológiája megfeneklett. Ennek az ideológiának a középpontjában az a feltevés – sőt meggyőződés – állt, hogy az amerikaiak felsőbbrendűek; nemcsak technológiájukat és technikai felszereltségüket tekintve, de politikai kultúrájukban, tudatosságukban és elkötelezettségükben is. Mint arról egy tanulmány beszámol, 1956 és 1962 között a zendülések leverésének amerikai doktrínája arra épített, hogy „a belső eredetű, külső támogatást nem élvező felkelések szükségképpen életképtelenek”. Az amerikai politika „általánosan bevett lözungja volt, hogy a felkelések nem lehetnek belső eredetűek”, a háttérben feltétlenül „idegen szponzornak” kell rejtőznie, nemcsak a hadifelszerelés biztosítására, de a politikai akaratnyilvánításhoz is, vagyis azon motívumok megteremtésére, amelyek kirobantják, illetve évekig, évtizedekig fenntartják a céltudatos politikai tevékenységet.

Ez a hiedelem elvakította a politikusokat, akik így nemcsak az észak-vietnami rendszer jellegzetességeit nem voltak hajlandók meglátni, de még azt sem, hogy Dél-Vietnamban létezik egy bennszülött politikai kultúra. Ha pedig bennszülött politikai kultúra úgymond nincs, ebből világosan adódik, hogy az amerikaiaknak feladatuk és hivatásuk a semmi helyét valamivel benépesíteni; a prenatalista kultúra „tiszta lap-

jára” felvázolni a nemzetszerveződés körvonalait. Mint Cooper Súlyomszeme, a zöldsípkás is „ismeri a rézbőrűt”, felveszi annak tulajdonságait, de küldetése (végső soron) nem az, hogy magáévá tegye és óvja kultúrájukat, hanem az, hogy megfossa azt hiteltől, átalakítsa, s helyébe „valami civilizáltabb” modellt állítson. Így a különböző „reform-”, illetve „nemzetépítő programok” többnyire nem voltak egyebek az amerikanizálás programjainál. S mivel valójában Vietnamban igenis létezett egy erős és megtörhetetlen politikai kultúra, a háború amerikanizálása csak azzal az eredménnyel járhatott, hogy elidegenítette magától azokat az embereket, akiken segíteni volt hivatott, s lehetővé tette a kommunisták számára, hogy a bennszülött kultúra védelmezőiként lépjenek fel, s a külvilág előtt is ekként tetszelegjenek.

Attól a pillanattól kezdve, amikor Chris kinyilvánítja, hogy ő az úr, A HÉT MESTERLÖVÉSZ cselekménye radikálisan eltér Kurosawa HÉT SZAMURÁJ-ának meseszövegétől. A szamurájokat és a falubelieket a bajtársiasság szálai kötik egymáshoz, szolidaritásuk egy pillanatra sem szakad meg. Chris és fegyveresei viszont diktálni akarnak a falunak, a parasztok pedig elárulják őket Calverának. Már csak azért is, mert nem egy peón számára Chris és Calvera erkölce miben sem különbözik egymástól; ráadásul Calverát választani bizonyos értelemben előnyösebbnek látszik – de legalábbis ő látszik ketjük közül az erősebbnek, úgy tűnik, tőle nehezebb megszabadulni. Az erkölcsi „azonosságot” Calvera meg is fogalmazza, amikor a szólást idézi: „tolvaj tolvajának megbocsát az Ég... Én is megbocsátok”. Életben hagyja őket, s még fegyvereiket is visszahagyja, azért az ígéretért cserébe, hogy elhagyják Mexikót. Indokai tisztán professzionálisak. Számol azzal a lehetőséggel, hogy a Heteknek lehetnek az Államokban barátai, akik megbosszulnák őket. Márpedig Calvera nem akar összehalhéznia jenkikkel. Neki elég, hogy ő győzött, bebizonyosodott, hogy Chrisék vállalkozása hiábavaló volt. Feltételezi, hogy a hozzá hasonlóan profi szakemberek felismerik a tényeket, s azok előtt – racionálisan, érdekektől el nem vakítva – meghajolnak.

Calvera békét kínál a fegyvereseknek – a becsületükön, önértékükön ejtett foltért cserébe. Világos, hogy feltételei amazok számára megalázók. De Chris viselkedése és vitája Harryval, a csapat leginkább zsoldosmentalitású tagjával, megerősíteni látszik Calvera álláspontját, miszerint ez az alku racionális, és teljes mértékben összhangban van a többé-kevésbé felvilágosult önérdeknek azon elvrendszerével, amelyhez a modern, professzionális ember a maga tetteit igazítja. Bizony, a Calvera által kínált szerveződés a fenyegetés és mézesmadzag ugyanazon pragmatikus vegyülete, mint Johnson elnök híres ígérete az észak-vietnamiaknak (a Johns Hopkinson 1965 áprilisában tartott beszédében). Az ajánlat mögött megbűvő logika a politikai doktrína elrettentést szolgáló elemére épített; bizonyosságot kell tennünk szilárd elhatározásunkról, hogy az ellenséggel mindenért „végzetesen nagy árat” fizettetünk majd.

A Hetek azért „nagyszerűek” (a film címe eredetiben THE MAGNIFICENT SEVEN – a ford.), mert a buszkeség és becsület parancsát követik, nem pedig az ésszerű önérdek etikáját. Az ésszerű, racionális önérdek mint tetteink vezérfonala azáltal válik erkölcsileg megkérdőjelezhetővé, hogy princípiuma Calvera személyéhez köthető. Ideológiai kettősség munkál itt, amely úgy láttatja a világot, mint amelyben az amerikaiakat és (nem fehér) ellenfeleiket alapvetően különböző motívumok és normák vezérlik. Ami józan és ésszerű lépés az ellenfél számára, az a mi szemünkben örütség és becsületlenség; ami „önzetlen idealizmus” a Hetek részéről, az az ellenfél oldalán nem lenne egyéb irracionális fanatizmusnál. Ráadásul egyértelműen kitűnik, hogy a kettő közül az amerikaiak lovagiasságának normarendszere a magasabb rendű. A fenyegetés és

mézesmadzag taktikája csak az erkölcsi intelligencia alacsonyabb fokán bizonyul hatásosnak. Az amerikaiak nem azt kérik, mit tehet értük a haza (s attól sem félnek, mit tehet ellenük) – azt kérik: ők mit tehetnek a hazáért.

A Hetek döntése, hogy visszatérnek a faluba, csak még jobban kiemeli a különbséget a tehetetlen mexikóiak és az erős amerikaiak között. A fegyveresek a parasztok árulása *ellenére* fordulnak vissza megváltani a falut, annak tudatában, hogy a falu népe nem áll százszázalékosan mellettük, hogy kultúrájuk idegen az övéktől. Motivumaik megint sokfélék. Chris, Vin és Riley megtanult érzékenynek lenni a falu kisembereinek problémái iránt; Chico meg akarja bosszulni a fajtáját. A közös nevező e motívumokban csupán az, hogy mindegyik *személyes* ügy. Azért mennek el a küzdelemben a legvégsőkig, hogy olyan morális dilemmákra találjanak megoldást, amelyek sokkal inkább természetük és jellemük amerikai és profi vonásaiban gyökereznek, mintsem az őket a faluhoz kötő valódi kapcsolatokban. Azért térnek vissza, mert együttérzésük a faluval és jelképértékű bosszúra sóvárgásuk egyfelé vezeti őket. A „make love” és a „make war” az ő történetükben nem egymás ellenalternatívái! Egy és ugyanaz a két hajtóerő.

A film ebben is precíz olvasatát adja annak az értékamalgámnak, mely a Zöldsipkás mozgalom külföldi beavatkozásának politikai ideológiáját jellemezte. De ennél többet is ad! Előre jelzi, milyen irányba fog elmozdulni ez az ideológia. Azt a *tételt*, hogy Vietnámot a nemzeti érdekek materiális megfontolású indokai miatt kell megvédeni, fel fogja váltani az az állítás, hogy a háborúra az amerikai eltokélttség „szimbólumaként” van szükség, s eljutunk Nixon és Kissinger patetikus felhívásáig: a háborút folytatni kell és kiterjeszteni – jelentsen ez akár véráldozatokat követelő gyalogsági rohamokat szimbolikus jelentőségű célpontok ellen, vagy szőnyegbombázás formájában sugárzott „üzeneteket” –, hogy elkerüljük annak látszatát, hogy nem vagyunk egyebek „szánni való, tehetetlen kolosszusnál”.

A filmben ezt a fordulópontot a gyilkos mészárlásnak az a jelenete követi, amely – ha néhány évvel később forgatják – a My Lai-i eseményekre vert volna visszhangot. A Hetek igazi kommandós stílusú rohamot intéznek a falu ellen, ahol a banditák és helybeliek összevegyültek. Technikájuk azonban annyira profi, hogy támadásuknak egyetlen paraszt sem esik áldozatául; kérlelhetetlen pontossággal csak a banditákat irtják. A mitologikus „sebészeti beavatkozás”, amelynek centrális témája oly drága volt a katonai forgatókönyvgyártók számára, az ellencsapás ideológiájának az a fantazmagóriája, hogy a gerillákat úgy fogjuk majd kinyírni, hogy senki másnak nem esik bántódása – nos, ez jelenik meg itt képi formában. De a támadás lényegének szó szerinti értelmezését – mármint hogy itt a banditákkal való leszámolásról van szó – gyengíti az a képi látvány, hogy végtére is az őket eláruló falut támadják meg. Kurosawa filmjével összevetve a különbség látványosan megmutatkozik: a samurájok sosem hagyják el a falu területét, s a végső csatában samurájok és parasztok bajtársakként, vállvetve harcolnak. Sturges nem kevés erőfeszítést tesz annak a gondolatnak a bemutatására, hogy a krízis tetőpontján teljes a parasztok kiszolgáltatottsága, az amerikaiak erőszakos külső beavatkozása nélkül semmire nem jutnának – magatehetetlenül függenek olyan emberek lovagi jótékonyaságától, akik semmivel nem tartoznak nekik... legfeljebb lenézéssel. Csak amikor az amerikaiak megkezdik a maguk önfeláldozó akusát, akkor csatlakoznak hozzájuk a parasztok.

A csatát túlélő fegyveresek a győzelmet követően nem kívánnak a faluban maradni. Egyedül Chico marad ott, hogy – a film egyetlen szerelmi románcának betetőzéseként

– elvegye az egyik falubéli lányt. Az amerikaiak segítséget nyújtanak ennek a világnak, de ez – a szó legszorosabb értelmében – nem az ő világuk; ők nem az a fajta szerzet, „akik a fát vágják, és a vizet hordják” – ők *profik*. A film záróképe a gerillaellenes háború vélt forgatókönyvére rímel, amelynek víziójában a győzedelmes zöldsipkások – mint egykor George Washington a forradalom végeztével – elutasítják a felkínált „császári palástot”. A hajdani gyarmatbirodalmak felbomolván, a kommunista hatalomátvétel megghiúsítottán, a Zöldsipkások nyugodtan átadhatják a Hatalmat a bennszülötteknek (mondjuk inkább: az amerikanizálódott vezetők újszülött rétegének), annak a – minden definíciós kísérletnek mindig ellenálló – „harmadik erőnek” (a politikusok vágyálmának), amely sem kommunista, sem reakciós nem lesz, s nem válik sem a parasztok, sem az oligarchák eszközévé. Amikor a harc elül, az amerikaiak levonulnak a terepről, akár azért, hogy hazamenjenek, akár azért, hogy – mint a Magányos Lovas – egy másik fenyegetett városban bocsátkozzanak hasonló kalandba.

*

A HÉT MESTERLÖVÉSZ – mint igyekeztem bemutatni – szinte allegóriája az amerikaiak vietnami politikájának. Mint az azt időben megelőző hagyományos westernnek mindegyike, maga is „eredetmítoszt” kínál a fiktív történetírás számára, olyan mítoszt, amelyben a hajdani Vadnyugat egy-egy válsága voltaképp nem egyéb, mint primitív anticipációja a mi korunk, a mi jelenünk egy-egy válságának. (Mintha a revolverhősök a történelem során zöldsipkásokká „nőtték volna ki magukat”.) Ám nyomatékkal kell újjólag leszögeznünk, a film azt megelőzően született, hogy az amerikai kormányzat eldöntötte volna, Vietnamból próbaterepet csinál az ellenerőszak politikájához. A film szemlátomást egyszerre előlegezi meg e politika életbe lépését és azt a válságot, amelyen a feltételezések megmértek, s amely végül megkérdőjelezte e politikát magát is. Ám ez nem valami próféta tehetség műve. A film azért jeleníti meg a maga problematikáját éppen így, mert ugyanabban az idológiai gondolatrendszerben gyökerезik, amelyből az ellenerőszak politikája is táplálkozott. A filmesek és a politikusok a mítosznak ugyanazon nyelvet beszélnek (s fordítják a maguk hasznára), a hősiességnek és az ellenfél vad könyörtelenségének ugyanazon képeivel élnek, ugyanolyan szűklátókörűen – és lényegét tekintve fajgyűlölő módon – szemlélik az olyan emberek kultúráját, akiknek nem fehér a bőruk.

Akárcsak a hadműveletek megtervezői, a forgatókönyvírók is rávetítik a maguk erkölcsei parancsait egy fiktív konfliktusmodellre, amelynek elemeit a mítosz öntőformája alakítja. Mindkét „szcenárió” sztereotip hősökkel és gonoszokkal dolgozik, típuszerepeket gyárt, hogy a végkifejlet „magától adódjék”. Mindkettő fiktív forgatókönyvvel dolgozik, hogy a konfliktusból „kijöjjen” a végső megoldás. De a filmes mitológia forgatókönyvei belül maradnak a fikció és a képzeletvilág keretein. Még az olyan, ideológiai jelképekkel és elkötelezettséggel átütött film, mint A HÉT MESTERLÖVÉSZ sem fokozható le egy meghatározott ideológia allegóriájává, mely csupán egyetlen irányba mutatna. A film csüri-csavarja az ideológiai problémát, ironikus mellékvágányok felé indáztatja, amelyek alternatív látószögeket kínálnak – ezek közül nem egy magának a filmnek a „tétéles” ideológiáját is kérdésessé teszi (mint ahogy Sotero, Calvera, de maguk a fegyveresek is, ki-ki a maga módján, megkérdőjelezi Chris motívumait, jellemét és taktikáját). Az úgynevezett „mexikói western” legjobbika, Sam Peckinpah THE WILD BUNCH-a emésztő iróniával fordult nemcsak a hábo-

rú elvi premisszái s a háborúskodás kimenetele ellen, de a maga választotta műfaj mitológiai öröksége ellen is.

A politikusi fikciók – ha egyszer megnyilvánultak a politika terepén – a hatalom valódi allegóriáivá válnak. Ráerőltetik tapasztalatainkra a maguk látásmódját, befolyásolják, milyennek látjuk a világot, s milyen választ adunk arra, amit látunk. Olyan történelmet írnak, amelyben minden erény a mi oldalunkon található, s amelyben nincs helye annak az ironikus látásmódnak, amely megkérdőjelezhetné a kiindulási alapokat, vagy megoldási ellenjavallatokat kínálhatna. A hatalmat arra használják, hogy olyan „tényeket” gyártsanak vele, amelyek aztán igazolják, hogy élni kelljen a hatalommal, s az eseményeket szántszándékkal olyan végkifejlet felé terelik, amit az allegóriakészítő mesteremberek eleve kitaláltak. Mindenekfölött: szándékosan „félreértik” azokat az eseményeket, amelyek arra utalnának, hogy a forгатókönyv „mellétrafált”: Vietnamban vagyunk, nem Western-Mexikóban; és nem a revolverhősökből lesznek a zöldsipkások.

Stephen Jay Gould

EREDETI PULTOK, EREDETI VILLAMOSOK

Barabás András fordítása

San Francisco, 1989. október 11.

A feltűnő dialektusbeli különbség teszi, hogy a magamfajta New York-iak „sorba állnak”, míg az ország más vidékein az emberek „végigállják a sorukat”. Megjegyzem, életem nagy részét az tölti ki, hogy – függetlenül a szóhasználatától – megpróbálom teljesen kiiktatni a sorbaállást. Szilárdan hiszek a divatból kiment éttermekre vonatkozó YBBBB- (Yogi Berra Bunkó Baseball-Bajnok-) szabályban: „Ma már egy lélek se jár oda. Túlságosan zsúfolt.”

Következésképpen ma reggel napkelte előtt ébredtem San Franciscóban, hogy reggelire elfogyaszthassam a Sears étterem nevezetes, tizennyolcfélc palacsintáját (nyugalom, nagyon kicsik!), még mielőtt a mozgalmasabb délelőtti órák forgalmában a hely a YBBBB-szabály szerint emberi táplálkozásra alkalmatlanná válna. Fél nyolckor már ott várok a Union Square-i villamosmegállóban. Az útvonal ma, életem delén ugyanúgy lázba hoz, mint kisfiú koromban, amikor először utaztam végig rajta. Van-e a tömegközlekedésnek pompásabb szakasza annál az utolsó lejtőnél a Russian Hillen? (Messze lemaradva a második, illetve a harmadik helyezett a New Orleans-i Saint Charles, az utolsó régi típusú trolivonal, amikor elhalad a polgárháború előtt épült házak mellett a kertvárosban; meg a Staten Island-i komp, amely fiatalkoromban csak öt centbe került, és szerintem a világ legkiválóbb olcsó randevűző helye, mert még a Szabadság-szobrot is megkerüli.) A kényelmes, zsúfoltság nélküli időszak utolsó perceit csípem el. Kilenc órára a turisták már hosszú sorokban fognak a villamosra várni, és kinek volna kedve úgy villamosozni?