

TANULMÁNY

HÓDOSY ANNAMÁRIA:**A FÜGGETLENSÉG (N)APJA****A SZABADSÁGHARC CSALÁDROMÁNCA HOLLYWOODI SCI-FIKBEN
(*CSILLAGOK HÁBORÚJA, A FÜGGETLENSÉG NAPJA, ARMAGEDDON*)****Galaktikus apa-fiú párviadal**

„Én vagyok az apád... unokaöccsének az unokabátyjának a régi szobatársa” – jelenti be Lord Helmet az *Űrgolyhók*ban Darth Vader híres egymondatosának paródiájaként. Mindeközben éppen fénykardját méregeti össze a főszereplővel, akivel hangsúlyosan „az égadta világon semmiféle rokonságban” sincs, így a jelenet kellő iróniával kommentálja azt az elgondolást, miszerint Lucas filmje egy freudi alapokon nyugvó mese (Winkler, 2008, 76.), amelynek középpontjában az apa és a fiú konfliktusa áll:

„a *Csillagok háborúja* trilógia ödipális felhangot kap, ahogyan a fiatal, jóképű és szimpatikus Luke Skywalker kulcsszerephez jut a Gonosz Birodalom elleni harcban. Kiderül – ahogyan Freud megjósolná – hogy az univerzális politikai dráma családi dráma, Darth Vader pedig Skywalker apja. (...) Mindazonáltal a *Csillagok háborúja* mégsem mélyen és határozottan ödipális dráma (...) A filmben Skywalker nem öli meg az apját, spirituális ereje kifejezéseként megtéríti szeretetével. Luke anyjának sincs említésre méltó szexuális szerepe ésatöbbi. A végén, Luke nem szerzi meg a nőt.” (Etheredge és Freedman, 1996, 8.)

Vajon az anya hiánya valóban kizárja-e az ödipális motivációkat? Tény, hogy Luke bevallott vágyai aszexuálisnak tűnnek. A trilógia végére célja az univerzális béke fenntartása, amivel a privát szálak látszólag felszívódnak. Az apa-fiú kapcsolat fikciója, úgy tűnik, csak a tekintély és a korlátok elleni küzdelem metaforájaként szolgál. A „nő” azonban oly módon szerepel a történetben, hogy a látszólag hiányzó anya szerepét is pótolja. A következőkben megpróbálom bebizonyítani nem pusztán azt, hogy a *Csillagok háborúja* „ödipális mese”, de azt is, hogy a függetlenségi harcként bemutatott vagy azt idéző sci-fik szükségképp ödipális meseként strukturálódnak, ahogyan a politikai küzdelmeket bemutató modern hazafias narratívák általában.

Egy, a freudi védekezési mechanizmusokat retorikai eljárásként szemlélő megközelítésmód könnyedén rámutathat, hogy a szóban forgó történetekben nem pusztán az apa-fiú konfliktus a meghatározó, hanem az is, hogy a rivalizálás tárgya mindannyiszor egy szimbolikus anyafigura. Ezekben a történetekben a szó szerinti értelemben hiányzó anyát végső soron mindannyiszor a haza eszméje helyettesíti, a harc ezért folyik, a szereplők ehhez kötődnek elsősorban és a narratíva ezt a kötődést preferálja mindenekfelett. A haza olyan anyafiguraként tételeződik, amely összeköti a magánéleti szálát a történetek politikai/hazafias oldalával. Ennek következtében a politikai történetek olyan „magától értetődő” motivációt és értelmet kapnak, amely preracionális indítékokkal legitimálja az igazságukat és támogatja ideológiai üzenetüket.

Fontos rámutatni ugyanakkor arra is, hogy a „hazafias” mondanivaló efféle motiválása nem önkényes, nem a rendezők egyéni kreativitásának és még csak nem is valamiféle kortárs ideológiai igyekezetnek a következménye. Az ödipális narratíva foucault-i historicizálása, azaz a szubjektum, a szexuális viselkedés és az erre vonatkozó önismeret történeti képződményként való elgondolása nyomán a modern értelemben vett függetlenségi mozgalmak és a modern szubjektum ugyanazon társadalmi-gazdasági indítékok makro- és mikrostrukturális következményeként tűnnek fel. Bizonyos értelemben szükségszerű tehát, hogy a 18. századtól kezdve a személytelen politikai küzdelmek narratívái a nukleáris családban felnövő egyén személyiségfejlődésének allegóriájaként fogalmazódjanak meg, és efféle formát vetítsenek a még formátlan jövőre is.

A *Csillagok háborúja* trilógiában Luke néhai anyjáról csak a történet legvégén esik néhány szó. Ám egy „másik” nő, Leia hercegnő meghatározó jelentőségű Luke sorsa szempontjából. Luke az ő szépségétől elvarázsoltva, az ő megmentése érdekében lendül akcióba – aki épp Darth Vader fogságában van. Leia hercegnő ekként könnyen értelmezhető a hiányzó anya megjelenítéseként, hiszen, mint kiderül, ő Luke ikertestvére, azaz kapcsolatuk kifejezetten incesztus-közeliként van ábrázolva. Mint Bettelheim (1988) meseértelmezéseiből tudjuk, bizonyos szereplők hiánya éppen jelentőségükről árulkodik, s az adott szereplő ilyenkor általában „álruhában”, retorikai torzítások (védekezési mechanizmusok) szűrőjén keresztül jelenik meg a történet fogyaszthatósága érdekében. A történet éppen ezt éri el azáltal, hogy az anya helyett Leiát teszi meg női főszereplőnek,

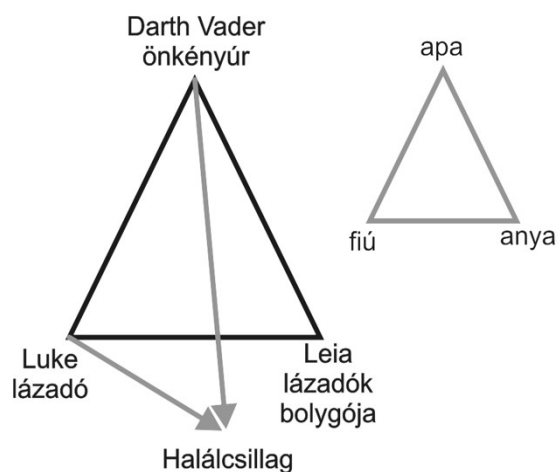
Mindezzel együtt az anya hiányzó helyét nem Leia tölti ki, hanem az ő közvetítésével valami más, ami kitűnően megvilágítja a politikai és a magánéleti szál

elválaszthatatlanságát. A film egyik leghíresebb jelenetének közismert szexuális implikációi az ödipális problematika kontextusában sajátos értelmet nyernek. Az epizód során Luke-nak vadászgépével el kell találnia a Halálcsillag azon nyílását, amely az építmény egyedüli sebezhető része. E katartikus epizód némelyeket arra ihletett, hogy a nyíláshoz vezető csatornában előretörő repülőket, a találatot és a robbanást a YouTube-on összemontírozzák a petesejt megtermékenyítésének azon jelenetével, amelyet a *Nicsak ki beszél* felvezető képsora ábrázol (<http://www.youtube.com/watch?v=6CBBzw6xUJE>).

A Halálcsillag felrobbantásának jelene nemhogy erősen szexualizált, de a reprodukcióval, a nemzéssel/fogantatással is összekapcsolódni látszik (mint a YouTube közösségi oldala jelzi, a „kollektív tudatban” úgyszintén). Mivel Luke megint csak az apjával vív párviadalt, a küzdelem kifejezetten ödipális felhangokkal bír, ahol is a Halálcsillag képviseli az anyai princípiumot. Mindez korántsem véletlenszerű áthelyezés és nem is egyszerűen a szublimált kielégülést szolgálja. Sőt, kitűnően rávilágít, hogy miképpen működik az ödipális problematika a politikai szintéren.

A Halálcsillag (bár ezúttal pusztá gép, csak a neve szerint bolygó) hasonló szerepet játszik e galaktikus mesében, mint a Földön játszódó mesékben az országok. Hasznos területet jelöl, amelyet egy közösség – ez esetben a Birodalom – birtokol, ahogyan a Köztársaságiaknak is megvannak a területeik, ez esetben egy bizonyos planéta, melyet éppen a Halálcsillag feladata volna megsemmisíteni. A Halálcsillag elleni akció során Luke pontosan ezt a bolygót védi: ez a köztársaságiaknak, Luke húgának és többi eszmei testvérének a hazája (legalábbis ideiglenesen). S bár ennek itt látszólag sokkal kisebb a fontossága, mint a testvériség gondolatának, mindez a család képzetkörére alapul, a haza „anyaföldjével” a középpontban, amelynek védelme minden függetlenségi háború alapvető eszméje volt, ahogyan ma is az.

A hiányzó anya szerepe ekképp nem Leiára és nem is egy másik női szereplőre helyeződik át, hanem a Köztársaság territóriumára. A haza e módosulását ugyanakkor a cselekmény során gonosz alteregója, a Halálcsillag helyettesíti, ugyanabból az okból kifolyólag, mint amiért Bettelheim (1988) szerint a gonosz mostoha oly gyakori elem a mesékben. Ez a figura az az elpusztítandó/szexualizálható entitás, amelyen mindaz végrehajtható, amely a „haza” legitim földjével szemben tilos. Más szóval, míg az apával szembeni ellenséges indulatokat a hazafias retorika a bitorlóra, az anya iránti tiltott impulzusokat az ellenfél földjére, birodalomára irányítja át. (1. ábra)



Persze szó sincs róla, hogy a történet ezzel újszerűen pszichologizálna és szexualizálna egy politikai szituációt. A *Csillagok háborúja* sokkal inkább retorikájában hoz újat. Mint a következőkben megpróbálom bemutatni, a nemkívánatos uralomtól való megszabadulás narratívája – legyen az a társadalmi változásra irányuló mozgalom vagy idegen megszállók elkergetésére irányuló szervezkedés – a 17. századtól kezdve gyakran és okkal jelenik meg ödipális családi dráma formájában.

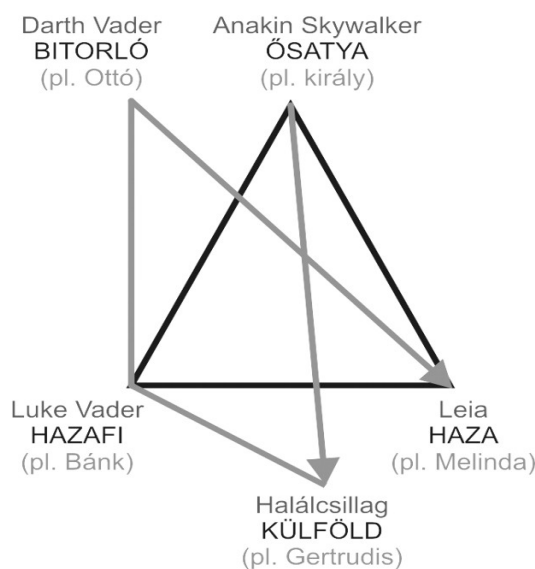
Ödipális politika

Lynn Hunt (1992) a francia forradalomról szóló beszámolók, illusztrációk, festmények vizsgálata során arra a következtetésre jut, hogy a „rossz apaként” megjelenített király kivégzésének fikciója hasonlóképpen működik, mint a freudi családrománc, a gyerek azon fantáziája, amelyben a valós családtagokat képzeletbeliekkel helyettesíti: olyanokkal, akik jobban megfelelnek a vágyainak. Hunt a francia forradalomról szóló beszámolókat a *Totem és Tabu* fényében, az apa ellen felkelő, majd büntudatos fiak történetének újrajátszásaként jeleníti meg. Mint jelzi, az amerikai függetlenségi háború családrománca annyiban más, hogy ennek mesternarratívájában a lázadó fiú (az utókor szemében) „alapító atyává” avanszál, így visszaáll a rend, amely voltaképp e kollektív Ödipusz-komplexus lezárásának, az apával való azonosulásnak felel meg.

Ez a koreográfia meghatározónak tűnik a hazafiságot és a függetlenségért folytatott küzdelem számos XIX. századi megjelenítésében is. Egy ehhez hasonló családrománc a magyar hazafias költészetben is jól kivehető (Hódosy, 1996). Az archetipikus női

princípiumként megjelenő földet „ősatyáink” szerezték, ők azonban halottak. Az ország mint a(z ősatyák által) nemzet(t) „anyja” jelenik meg, melynek elfoglalása, idegen kezek általi birtoklása vagy művelése a szexuális erőszak vétkét idézi és vérbosszúért kiált, amit a halott atyák helyett a fiak feladata volna végrehajtani. A „hazafiság” amúgy absztrakt fogalma ily módon családi/személyes vonatkozást kap, annál is inkább, hogy a bitorló és a haza „nászának” következtében a hazafi és az ország új irányítója a gyámság viszonyába kerül, a bitorló az apa negatív aspektusait képviseli – épp úgy, mint a Hamletben, amelynek Ernest Jones-féle analitikus értelmezése közismert.

Mindebből könnyű volna azt a következtetést levonni, hogy a függetlenségi háború az Ödipusz-komplexusnak a társadalmi térbe való kivetülése. (2. ábra)



Hogy az újra és újra megjelenő metaforika kommunális vágyteljesítő álomként funkcionál, amelyben az aktuális hatalom kifejezetten egy azzal szembenálló apafigura ellenségeként jelenik meg, a fikció ekképp szublimált kielégülést nyújt, és egyszersmind retorikai helyettesítések révén menti fel a „fiakat” a bűnvád alól. De vajon lehetséges-e, hogy a történelem összes efféle háborúja ugyanennek a pszichológiai jelenségnek a tükröződése, a történelmi-gazdasági folyamatoktól lényegében függetlenül?

Vagy talán nem is a háború familiális retorikája független a háttérben zajló folyamatoktól, hanem a család ödipális viszonyai tekinthetők történelmi képződménynek? A freudi

elgondolás érvényességének történeti behatárolása nem mai találmány. Buchanan (2010) szerint számos kanonizált modernista fikció (Huxley, Orwell, Lowry) alapul arra az elgondolásra, hogy a Freud által univerzálisként bemutatott személyiségfejlődési folyamat nem minden civilizációs kontextusban szükségszerű (Buchanan, 2010). A szexualitás és a szubjektivitás foucault-i historicizálása hasonló irányba mutat, sőt, meglepően későre – egészen pontosan a forradalmak korára – teszi az ödipális szubjektum uralmának a kezdetét.

A szubjektum jelenségének posztstrukturalista elemzése azt tárja fel, hogy a szubjektummá válás folyamata valójában nem más, mint a homogenitás, az egységes identitás illúziójának a kialakulása (Kiss, 1996, 12.), amelynek az Ödipusz-komplexus fontos állomása: „a szubjektum identitása a vágyból kristályosodik ki” – kommentálja William Franke (1998, 76.) a Freudot értelmező Lacant. Az Ödipusz-komplexus ily módon feltétele annak, hogy létrejöjjön az a szubjektum, aki úgy gondolja, és akiről úgy gondolkodnak, hogy ura önmagának, hogy nem befolyásolja külső erő és képes saját maga alakítani a sorsát – akire ennél fogva rábízható a politikai szavazás, aki képes megítélni az igazságot, amikor tanúskodik. Aki a mostani liberális demokráciák szubjektumának is az ideálja (Bertens, 2001). És akit ugyanakkor a 17-18. században „találtak ki”, hiszen Foucault (1990) a *Felügyelet és büntetésben* és a *Szexualitás történetének* első kötetében pontosan erről beszél, amikor azt állítja, hogy az addigi individuumot felváltja az a szubjektum, amelynek egyik legalapvetőbb jellemzője a hatalom internalizálása – ami a freudi elemzésben éppen az Ödipusz-komplexus lezárásának jellemzője, amelynek során az apai tekintély válik belsővé és meghatározóvá a szubjektum önértelmezése szempontjából (Goldstein, 1994).

Az ödipális szubjektum nemcsak egybeesni látszik a polgári forradalmak és függetlenségi háborúk szubjektumával, de a foucault-i elemzés azt sugallja, egyenesen ekkor jön létre (Toews, 1994). A freudi ödipális viszonyok ideális terepe ugyanis az a nukleáris család (Poster, 1998), amely pontosan az említett időszakban alakul ki, méghozzá gazdasági nyomásra, a feudális termelésből a tőkés termelésbe való átmenet részeként (Shorter, 2004; Trumbach, 1978; Wahrman, 2006; Wrightson, 1986). És ez az új típusú „család biztosítja annak a szexualitásnak az előállítását, amely (...) lehetővé teszi, hogy a kötelekek rendszereit teljesen átjárja az új hatalmi technika, amelyről addig mit sem sejtettek” – írja Foucault, amivel azt magyarázza, „miért épp a család lett a szexualitás kiteljesedésének kiváltságos tere; hogy miért születik a család 'vérfertőzésben'.” (Foucault, 1996, 112).

Mindezt összefoglalva, az Ödipusz-komplexus Freud által leírása arra a nukleáris családra érvényes, amely úgy a polgári társadalom, mint a kapitalista termelés egysége. Azok a küzdelmek, amelyek ezt a társadalmat és ezt a családstruktúrát lehetővé tették és legitimálták, egyszersmind a liberális humanista modern szubjektum létrejöttéért is felelősek. A liberális politikai és az ödipális küzdelmek egymásra vetülés ily módon történetileg szükségszerű, amellet, hogy e libidinális energia retorikailag irányított befektetése a nacionalizmusba, a függetlenségi háborúkba és a nemzet társadalmi-gazdasági integritásának a fenntartásába nyilvánvalóan az aktuális gazdasági elit legalapvetőbb érdeke is.

Mindennek a példázására jó néhány szöveg és film érdemes lehet. Itt azok az elemzések következnek, amelyek a mai populáris hollywoodi sci-fik közül emelik mesternarratívává az ödipuszi történetet egy-egy hazafiasként jellemzett küzdelem tálalásakor. A *Csillagok háborúján* túl a *Függetlenség napját*, az *Armageddon* és a *Csillagkaput* találok különösen szimptomatikusnak ebből a szempontból, mely filmek közül, terjedelmi okokból, csak az első háromra térhetek ki. Bár ezek a filmek definíciójuk szerint egy elképzelt jövőben játszódnak, nemhogy hazafias témákat értelmeznek újra, de a háborús tradíció nyílt idézése mellett, mint a *Függetlenség napja* esetén, mindannyiszor egy aktuális politikai krízis, az Öbölháború történéseit is felidéznek, ami többek között a szexuálpolitika és a külpolitika közti összefüggést is világosabbá teszi.

Az Armageddon (1998)

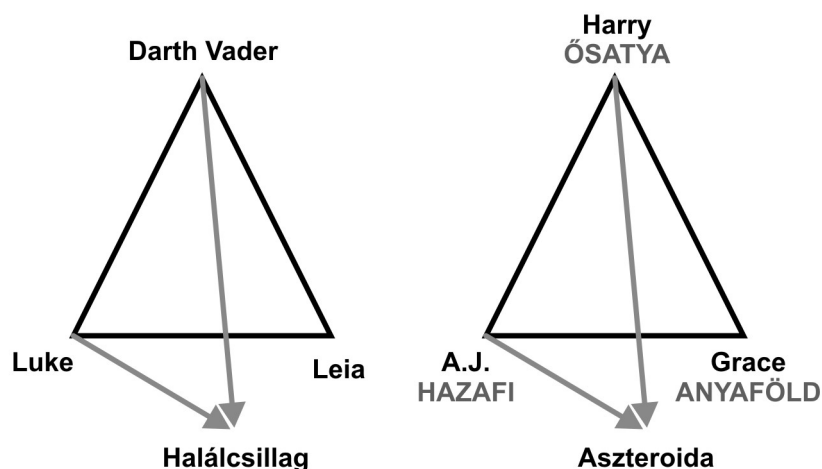
Michael Bay *Armageddon* című filmje az említett ödipális struktúrát és annak retorikáját tekintve is szinte a *Csillagok háborújának* ismétléseként értelmezhető, noha a cselekmények közt alig van hasonlóság, sőt, még a film sci-fi volta is megkérdőjelezhető. Az *Armageddon* nagy része ugyan az űrben játszódik, ám háborúról nincs szó. A hősi tradíció jelenléte azonban nyilvánvaló, és hazafias jellege is tagadhatatlan, amennyiben ezúttal a Föld bolygó az emberiség azon hazája, amelyet meg kell védeni. Ezúttal nincs bitorló vagy betolakodó, csak veszély, amit egy meteor becsapódása okozhat. A főhősnek és eredetileg olajfúrásra specializálódott csapatának az a feladata, hogy két – stílusosan Independence, illetve Freedom névre keresztelt – űrhajóval elérjék, és a helyszínen felrobbantsák a meteort. Az ödipális problematika elsősorban magánéleti dráma formájában prezentálja magát, ami a párhuzamok és ismétlések révén kerül szimbolikus viszonyba a nemzeti problematikával.

Az említett magánéleti konfliktus nem más, mint hogy Harry (Bruce Willis), az olajfúró csapat tapasztalt vezetője rossz szemmel nézi, hogy az ifjú és hebehurgya A. J. (Ben Affleck) udvarol a lányának, Grace-nek (Liv Tyler). A két férfi kapcsolatának kritikus pontját a mindkettejük által szeretett nő adja, s hogy ezt ödipális rivalizálásnak tekinthessük, már-már túlságosan is megkönnyíti az a tény, hogy Harry-t elhagyta a felesége, akit lánya Harry érzelmeiben és háztartásában is helyettesít (természetesen minden valós vérfertőző vonatkozás nélkül).

Azt, hogy az ellenségeskedő Harry és A.J. között valójában apa-fiú viszony van, a befejezés – ami egyszersmind szükségképp az ödipális rivalizálás vége, az azonosulás aktusa – világossá teszi. „Mindig is a fiamnak tekintettelek. Mindig.” – mondja a halálba induló Harry A.J.-nek. „És büszke vagyok rá, hogy te leszel Grace férje. Szeretlek, fiam.” Mint Harry korábban megfogalmazza, a vőjelölttel az a gondja, hogy a fiú „nem akar felnőni”, ami a pszichoanalitikus kontextusban sokkal inkább azt jelentheti, hogy nem hajlandó lemondani az „anyáról”, nem hajlandó „azonosulni” az apával, azaz megreked az ödipális fázisban. A történet Bettelheim meséihez hasonlóan pontosan ezt oldja meg a hazafias narratíva segítségével, úgy, hogy az önvédelem egy olyan értelmezését kínálja, amelynek révén a gyilkos/incesztuózus készletések szublimálhatók.

Miközben a magánéleti szálon az egymással rivalizáló férfiak vágyának (hiányzó) tárgya Grace-ben testesül meg, a honvédelmi szálon hasonló áthelyezés történik: az anya szerepét itt nem más, mint a meteor veszi át (hasonló szerepet töltve be, mint a halálbolygó a *Csillagok háborújában*). A kőzete (azaz a földje) által definiált meteor feminin szimbólum, az „anyaföld” egy alternatív megvalósulása, és nyilván az sem véletlen, hogy az a fenyegetés, amit képvisel, nem a Föld elfoglalása (ami a démonizált apafigurák/idegen támadók osztályrésze), hanem annak elpusztítása, bizonyos értelemben tehát helyének az átvétele – azaz metaforikus helyettesítése. Ennek a szimbolikának a látens megértését, kihasználását mutatja a magánéleti és a politikai szál számos összefüggése.

E két szál kezdettől párhuzamosan fut egészen addig, amíg Harry csapat el nem vállalja a küldetést, ami a két szálát egyesíti. De már addig is létezik kapcsolat a két szféra – a magánéleti és a publikus – között. (3. ábra)



A magánéleti szálon Grace és az apja hosszasan veszekednek A.J. miatt, ami átcsap a lány függetlenségi törekvéseinek a kifejeződésébe. Nem hagyja, hogy az apja uralkodjon felette: „Most az egyszer te hallgass rám” – mondja Harrynek – „Felnöttem.” A következő vágással egy radikálisan más színhelyhez és témához jutunk: a NASA főnökének a közelgő katasztrófát illető kommentárját kapjuk, miszerint „tekintettel az aszteroida közelségére, az előzetes tervek nem válnak be”. A fentieket figyelembe véve egyáltalán nem biztos, hogy hiba volna a két jelenetet olyan módon egymásra vonatkoztatni, ahogyan ez érintkezésük miatt szinte akaratlanul megtörténik. Elvégre is Harry számára Grace felnőttiségének lelepleződése is egyfajta hirtelen jött katasztrófa. Ahogyan a becsapódó üstökös eltérítette útjáról az aszteroidát, úgy téríti le A. J. Grace-t az apja által öröknek hitt pályáról, ami nem más, mint az apának való alávetettség, az apa öröknek hitt szolgálata (alkalmazottként is).

Az aszteroida mint a lázadó nőiség szimbolikus megjelenítése még azelőtt felvillan a filmben, mielőtt a politikai és a magánéleti szál összefonódna egymással. A közelítő égitestet egy amatőr csillagász veszi észre. Felfedezése egy házastársi veszekedésbe ágyazódik, ahol a feleség háztartásbeli kötelezettségeire panaszkodik, amelyeknek hanyagolásával fenyegetőzik. Mindennek az aszteroida „nemiségével” való összefüggése akkor lesz teljesen világos, amikor a felfedező nevet ad a közelítő katasztrófának: „Dottynak keresztlem, a feleségem után. Egy vérszívó bűdös banya, és nincs előle menekvés.”

E várakozásoknak igencsak megfelelően, a meteor felszíne a preödipális, „fallikus anyát”

formázza tájképként: a bolygót nem föld, hanem kő és vas borítja (vö. vasorrú bába), sima felszín helyett tűhegyes ásványi „fogakkal” tarkázott felszínét kapunk, a „vagina dentata” sajátos reprezentációjaként. Hosszú képsorok mutatják, ahogyan az egyértelműen fallikus formájú Freedom űrhajó kis híján darabjaira esik e „fogak” között (4. ábra).



A megmenekülő Harry, azaz az apa és a fiúk/hazafiak feladata ezután nem más, mint hogy – Luke küldetéséhez rendkívül hasonlóan – a nehézségek dacára lyukat fúrjanak a bolygóba és elhelyezzenek benne egy (maghasadásos) bombát. Miközben a többiek a fúrásnál dolgoznak, a csapat kótyagos zsenije, Rockhound felül az atombombára és lovaglást imitál. „Csak érezni akartam a töltetet a lábam között” – mondja, ami világossá teszi (ugyanakkor „őrültségnek” álcázva teszi kevésbé zavaróvá) a jelenet szexuális implikációit.

A filmnek ugyanakkor aktuális politikai konnotációi is vannak, amennyiben meggondoljuk, hogy az olajfúrás milyen szerepet kap abban a narratívában, amelynek során Amerika a 90-es évek elején (erősen megkérdőjelezett módon) megtámadta Irakot. A történet egyrészt felidéz a háború valódi motivációját, az olajat, és azáltal, hogy az olajfúrót teszi meg fegyvernek a filmben, voltaképp elismeri a film témájában rejlő politikai allegóriát, sőt, a politikai agresszió mögötti gazdasági érdekeket is. Ugyanakkor, a támadást nemcsak hogy védekezésékként állítja be, de azáltal, hogy ezt a védekezést egyenesen a függetlenségi háború mintájára strukturálja, közvetett módon az Irak-ellenes döntések támogatása irányában mozgósítja mindazt a libidinális energiát, ami a függetlenségi narratívában a fent elregélt módon sűrűsödik. Az olajfúró már csak azért is

különösen alkalmas eszköz erre, mert nyilvánvalóan fallikus szerkenyű. Ez esetben pedig azért is az Apa Törvényének szimbolikus képviselője, mert a filmben kifejezetten az apafigura, Harry találmánya, aki hangsúlyozza is jogát a találmány kizárólagos birtoklására. Még hozzá éppen az állam ellenében, ami az Apa Törvényét egyúttal a klasszikus kapitalista, egyéni vállalkozókra alapuló gazdaságot támogató törvényként jellemzi.

A másik, éppen csak felvillantott érdekes funkciója az ödipális narratívának a filmben, hogy a kapitalista berendezkedéssel, gazdasággal, ipari tevékenységgel számos szempontból szembenálló környezetvédő mozgalmak iránti rokonszenvet kisöpörje a nézők szívéből. Még a film elején szerepel egy rövid rész, amelyben azt látjuk, hogy zöld aktivisták tiltakoznak Harry olajfúró csapatának tevékenysége ellen. Ennek a tiltakozásnak az igazságát voltaképpen a cselekmény egésze megpróbálja aláásni azáltal, hogy – mint kiderül – nem az olajfúrás betiltása, hanem éppen ellenkezőleg, maga az olajfúrás fogja megmenteni a Földet. Azonkívül, hogy a film mindezzel azt a pusztító szerepet is menteti, amit az olaj és az olajfúrás az Öbölháború kritikájában kapott, a zöld-ellenesség, azaz a természetvédelem kigúnyolása egy más szinten is hozzájárul ahhoz, hogy a film mint az Ödipusz-komplexus legyőzését, az apával való azonosulást és szimbolikus – társadalmi – rendszerbe való beilleszkedést szolgáló mechanizmus sikeres lehessen.

A film műfajilag hibrid jellegű, a sci-fi, a háborús film és a katasztrófafilm keveréke. A legtöbb a katasztrófafilmből van benne, amely eleve erőteljes gender-szimbolikával bír. Ami ezekben a filmekben a veszélyt jelenti, az nem a főszereplő gonosz tükörképe, nem valamiféle rivális maskulin apafigura, hanem a természet, az Anyatermészet. Ami a katasztrófafilmekben a katasztrófát adja, az valójában nem a gyermekeit tápláló, s nekik magát feláldozó patriarchális anyafigura metaforikus lázadása. S ez nem más, mint a nőnek az ödipális háromszögben elfoglalt pozíciójából való kitörésének a fantáziája, ami a kasztráció bélyegének elutasítását, a preödipális, hatalmas anya diadalmaskodását, s ezzel voltaképp az Ödipusz-komplexus patriarchális lezárásának megakadályozását jelentené. A meteor nemcsak annyiban szimbolizálja ezt a lázadó anyát, hogy letért a megszokott pályájáról, ami ugyanazt a képzetet érzékelteti, mint ami a „kurva”, értsd, „görbe úton jár”, szavunk latin alapját képezi, hanem azáltal is, hogy puszta, élettelen, terméketlen föld (meddő), viharok által kavart (neurotikus) terület, amely el akarja pusztítani nem csupán a földet, hanem a rajta lévő fiúkat, fiait is. A meteor felrobbantása e lázadó, ellenálló anyafigurának a megerősökölése, az ödipális rendben elfoglalt

passzív helyére való visszakényszerítése, a szimbolikus rend helyreállítása. Ami szükségképp a természettől való függést tudatosító, a feminin természetet a (maszkulinizált) ember fölé helyező zöld politika elutasítását is jelenti, amelyet mélyen rejlő félelmekkel igyekszik alátámasztani és felerősíteni a nézőkben (vö Mellor, 2003; Plumwood, 2002).

A Harry és A. J. közti rivalizálás a meteoron – mondhatni a meteorért – is folytatódik, akár a Csillagok háborújában a halálbolygó felrobbantása feletti vetélkedés. A különbség, hogy a meteor megfúrása itt nem a fiú fantazmatikus győzelme az apa felett, mint Lucas filmjében, hanem éppen ellenkezőleg, az apa győz a fiatalabb felett. Miután azonban ez a győzelem egyszersmind a halálát jelenti, a boldogság útjában álló fizikai akadályból Szuperegóvá válik. Halála hasonló szerepet tölt be a film hazafias narratívájában (ahol a „fi”-t A.J. testesíti meg), mint Jean Monnet halála Kolvraa elemzésében az 'EU' közösség identitás mítoszában, amennyiben ez „biztosította, hogy fizikai jelenléte ne zavarja meg a kommunális Apa-figura fennkölt státusához való felemelkedését, amely halála után azonnal meg is kezdődött” (Kolvraa, 9). Harry hőssé válása és jelenlétének egyidejű hiánya az Apa Törvényének biztosítékává válik, ami nem véletlenül jelenik meg a tőkés vállalkozó szellem kibontakozását elősegítő törvényként a film pragmatikus szintjén. Ami kiegészül azzal, hogy a bomba felrobbantása szimbolikusan a lázadó nőiség megszelídítése is, amely ennél fogva logikusan jár együtt a Föld „normál” kerékvágásba való visszakerülésével és Grace házasságával, azaz a számára kijelölt normatív női szerep (újra-)felvételével.

A Függetlenség napja (1996)

Roland Emmerich filmje négy nukleáris család bemutatásával indít, amelyek családfői főszerepet játszanak a Földet leigázni akaró galád ufók elűzésében. Az elnök (Bill Pullman) családja tökéletesen harmonikusnak tűnik, a többi „szokványos” problémákkal küzd. David Levinson (Jeff Goldblum) nem tudja túltenni magát a válásán, amiért apja kissé neheztel rá; Russel Casse, egy veterán vietnami katona, jelenleg mezőgazdasági pilóta, aki részegeskedésével szégyent hoz a családjára. Steven Hiller (Will Smith) menő vadászpilóta, barátnője azonban sztriptíz táncosnő, akinek ráadásul gyermeke is van, ami (állítólag) meggátolhatja a férfi érvényesülését és karrierjének vágyott folytatását a NASA-nál. Az elnök kivételével, aki elveszíti a feleségét, a világhatalom trófea a családok szempontjából minden gondot megold: David összeemelegszik elvált feleségével és

megbékül apjával, a gazdasági pilóta (gyermekai szemében is) hőssé válik, míg a vadászpilóta feleségül veszi élettársát, s hivatalosan is egy család lesznek. A főszereplő „hazafiak” többségükben a szó szoros értelmében apák, akik azonban (kezdetben) nem töltik be a nyugati kultúrában előírt apapozíciót. A bildungsroman itt nem a serdülő fiú felnövekedését, hanem a „gyenge”, elégtelen apák erős apafigurákká való átalakulását követi nyomon a „bitorlótól” való megszabadulás folyamatának szerves részeként.

David és a gazdasági pilóta esetében többé-kevésbé világos, hogy ez a változás a férfiak státuszában egyszersmind az ödipális apa-fiú viszonyban jelent változást, és legalábbis metaforikusan, egyfajta kasztrációs trauma legyőzését szolgálja. David az egyetemi diplomájával „kábeltévé-szerelő”, s felesége szerint sem elég ambiciózus. Esetében a társadalmi státusz hiánya az, amely mások szemében férfiatlanná teszi – a válást tekintve szexuális értelemben is. A földönkívüliek legyőzésével David volt felesége szemében férfivá válik, akire immár saját apja is „felnéz”: David kissé megkésve, de „felnő”. A gazdasági pilótával hasonló változás történik. Bár neki vannak gyermekei, azok szégyenletes viselkedése miatt igyekeznek tőle elhatárolódni, vagy éppen – amint a fiával való párbeszéd tanúsítja – gyerekként kezelik. A „kasztráció” képzele majdhogynem szó szerint értelemben érvényesül: a pilóta azért részeges, mert állítása szerint 10 évvel ezelőtt elrabolták az ufók, és – a gúnyolódó ismerősök elmondásában – szexuális jellegű kísérleteket végeztek rajta. A pilóta hőssé válásakor csakis nagyobbik fiát mutatják, aki immár büszke lehet az apjára – aki tehát ebben a pillanatban válik szimbolikus értelemben is apává a számára.

Ezzel szemben az elnök és a vadászpilóta státuszukat (és jellemzésüket) tekintve kezdettől a férfiasság szimbólumai. Esetükben a „férfiasság” problémái sokkal áttételesebben, olykor utalásszerűen jelennek meg. Ami a pilótát illeti, a barátnője hivatásával (sztriptíztáncosnő) szembeni előítéleteket a barát kommunikálja mint „közvélekedést” és a hatalom feltételezett álláspontját, amely Steven karrierjére kihathat. E közvélekedés szerint a sztriptíztáncosnő erkölcsstelen nő, ami adott esetben azért különösen fontos probléma, mert ez kizárja őt a nukleáris családmoddal szigorú monogámiára korlátozott anya-pozíciójából. Hogy Jasmine-nak ráadásul már van gyermeke, még inkább megerősíti mindezt, hiszen a Hiller által eltartott (törvénytelen) gyerek pusztán létével tanúskodik arról, ami megengedhetetlen: hogy az apai vagyon nem az apa nevét szolgálja. Ráadásul Jasmine „egyszersmind egyedülálló szülő is, amely Amerika családi értékeinek mindenekfelett állóságát fenyegeti! E ’bűnös’ állapotból megváltást csak úgy remélhet, hogy ha a tiszteletreméltó/becsülendő férjhezett nő

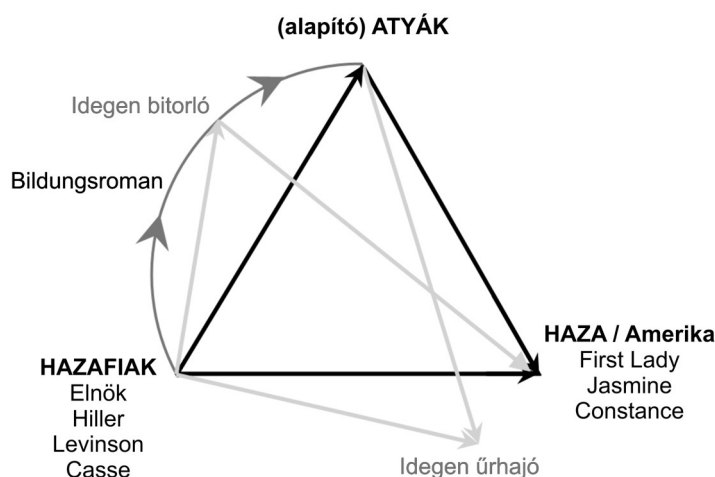
státuszába emelik” (Mair, 2002, 44.). Logikusan, a vadászpilótának a barátnőt feleséggé, a „fattyút” törvényes fiúvá kell tennie ahhoz, hogy ő maga valóban betölthesse az apa – pozíciót, ahogyan ez valóban a film egyik fontos jelenete: a pilóta közvetlenül hőssé válásának eseménye előtt veszi feleségül a nőt.

Az elnök esete első pillantásra kivételnek tűnik, amennyiben privát életébe épp ellentétes fordulatot hoz az újsütetű függetlenség, mint a többiekébe (elveszíti, nem pedig megnyeri a „nőt”). Pedig a státuszproblematika ebben az esetben is jelen van, de még az előbbieknél is áttételesebben, szimbolikus módon, s ezzel egyszersmind arra is alkalmasan, hogy összekösse az egyéni pszichoszexuális problematikát a politikai kérdésekkel. Nem sokkal azután, hogy felbukkan a képernyőn, az elnök tanácsadójával beszélget, aki tudtára – és tudtunkra – adja, hogy az elnök kritikusai nemrégiben a „kora” miatt kezdték támadni az elnököt. Szerinte ez pusztán tünet, és annak tudható be, hogy a politikus „nem áll elég erősen a sarkára” – azaz úgy tűnik, apafigurából visszaminősült fiúvá, a hiányzó apai pozíciót pedig a régi minta újabb variációjaként az úrból érkező „gonosz bitorló” foglalja el. De az úfó nem pusztán a megürült apapozíciót tölti be. Az elnök felesége távol van, majd meghal: hiánya a családrománc létrehozásának egyik elkerülhetetlen retorikai eszköze, mely lehetővé teszi, hogy egy olyan figura kerüljön a helyére, akit bűnbakként lehet használni a pozícióért vívott harcban.

Az amerikai függetlenségi háború történeti vagy fikcionált megjelenítéseiben viszont – mint látni fogjuk – a gonosz anyahelyettes épp oly kötelező elem, mint a gonosz apahelyettes (ami részben talán ahhoz a szituációhoz igazodik, miszerint e háború során az amerikai nemzetnek nem csupán az önkényeskedő angol kormánytól kellett elszakadnia, de az angol anyaországról is le kellett szakadnia). Ezúttal persze szó sincsen Angliáról, a forgatókönyv azonban a régi: az angol kormány helyett ezúttal földönkívüliek fenyegetik a függetlenséget, az anyaország helyett pedig az anyaúrhajó árnyékolja be a földet (a hazát) – és veszi át egyszersmind a First Lady helyét is. Az elnök távolléte és halála biztosítja az úrt a narratívában, amelyet betöltve a (bolygóközi) politika a családpolitikához kapcsolódhat. Ebben a globális struktúrában a történetben szereplő családok nemcsak résztvevői a politikai küzdelemnek, hanem szimbólumai is az abban kulcsszerepet játszó absztrakt pozícióknak: a férfiak a függetlenségéért küzdő kormány(oka)t, a nők és lánygyerekek az országot/bolygót, a fiúk pedig a nemzetet/emberiséget képviselik.

Míg a magyar hazafias költészetben a vágytöltésről az gondoskodik, hogy a bitorlót

elűzve (amely nyilvánvalóan az apagyilkosság megfelelője) a honfi vérrel öntözi hazája szeretett földjét, s ekképp biztosítja a termékenységet (amely az incesztus megfelelője), ebben a narratívában (a Bánk bánhoz nagyon hasonlóan!) az anyahelyettes stratégiai elpusztítása a fantazmatikus incesztus metaforikus kivitelezése. A Föld „fiainak” – mely kapcsolatot (megint csak) az ondósejtszerűen kirajzó vadászrepülőék érzékeltetik képileg – a hatalmas, s ezért folyamatosan területegységekhez hasonlított űrhajóba kell lövéseket bevinniük, s végül (megint csak) az annak altáján elhelyezkedő nyílásba kell betalálniuk. A győztes lövés bevitele Luke Skywalker diadalát idézi apja felett, ugyanakkor az űrhajó feminin/maternalis metaforikáját más archetipikus – és intertextuális – utalások is megerősítik. (5. ábra)



Az űrhajó nagyon hasonló szerepet játszik ahhoz, amit a Halálcsillag a *Csillagok háborújában* vagy a meteor az *Armageddonban* – az anyafigura egy bizonyos aspektusát testesíti meg. Mivel azonban űrhajóként másféle mozgástere van, az általa szimbolizált figura további jellemzőit is képes „színre vinni”. Mint Jan Mair észrevételezi, „A *Függetlenség napja* sokat kölcsönöz Giger munkájából”, aki az *Alien*t tervezte, egy olyan szörnyet alkotva, amelynek „feje mint a ‘vagina dentata’ megtestesülése mindenki legsötétebb félelmeit mozgósítja (Mair, 2002). Mair ugyanakkor példaként csak a Hiller kapitány által elfogott idegen felboncolásának jelenetét említi, amely „a néző legalapvetőbb félelmeit felélesztve (...) a csonkítás és a kínzás sadomazochisztikus fantáziáira épít” (i. m). Pedig ennél sokkal kézenfekvőbb az űrhajó alját magát is egy

'vagina dentata'-ként felfogni, már csak azért is, mert hajóként tradicionálisan feminin „test”-ként értelmezhető, alfelén egy klitorális szerkezettel, amelynek hosszasan mutatott széthúzódása erőteljesen az Alien tojásainak kinyílására emlékeztet, míg a belőle kilövellő pusztító sugár az Alien ejakulatorikus támadási szokásaira emlékeztet, aki, mint Barbara Creed fejtegeti, „az archaikus anyafigura megtestesítő[je]” (Creed, 2006, 93.). (Hasonló pusztító sugarat lövell ki a Halálcsillag is a Csillagok háborújában.)

Ahogy a *Csillagok háborújában* és az *Armageddonban* is, az anyai, gyermekeit tápláló, termékeny „haza” negatív verziója, fonákja jelenik meg a bitorló által birtokolt úrhajó képében. Nyilván nem véletlen, hogy a film egyik legismertebb reklámposzterén az úrhajóból érkező fallikus sugár Amerika hasonlóképp fallikus/patriarchális tájképének tükörképeként jelenik meg. (6. ábra)



A preödipális anya „női szörnyként/szörnyeteg nőként (...) a pénisz viszonylatában jelenik meg – a fallikus anya, aki később kasztrált anyává válik” (Creed, 2006, 103.). Az Alienhez hasonlóan, az idegen úrhajó is értelmezhető úgy, mint ami „többet jelent a fallosznál; fogsorral felszerelt vaginaként is megjelenik, ő a kannibalisztikus anyaként értelmezhető iszonytató nőiség” (108.), amelynek veszélyessége, pusztító jellege így voltaképpen kívánatosá teszi az ödipalizációt, amelynek során az anya iránti vágy ugyan elfojtódik, de az anyafigura is „megszelídül”. A fallikus anya „iszonytató” megjelenítése során Creed szerint „az anyára vonatkozó tiltás nyer megerősítést”, az efféle női szörnyek funkciója, hogy „kijelöljék az anyai szemiotikus hatalom és az apai szimbolikus törvény közötti 'határvonalat’”, és elválasszák „a szimbolikus rendet a

stabilitására fenyegető dolgoktól, különösen az anyától, és mindattól, amit az ő világa képez.” (Creed, 2006. 96.).

A történet nem egyszerűen politikai „bildungsroman”, azaz nem pusztán arról van szó, hogy a férfi szereplők felnőnek a feladathoz, mely érsnek a család egyszerű indikátora. Ezt leginkább néhány olyan jelenet illusztrálja, amelyek a mögöttes ödipális problematika nélkül értelmetlenek, jelentéktelenek és feleslegesek lennének (de nem azok). Az első olyan jelenetben, amelyben az elnök szerepel, az ország első embere pizsamában hever az ágyában, és feleségével folytat telefonbeszélgetést, melynek során a következő viccet ejti el: „egy gyönyörű ifjú hölgy fekszik mellettem az ágyban” – ami persze csak a kislányára utal. Felesége rögtön veszi a poént, amelyet természetesen magam sem kívánok az elnök mélypszichologizálására felhasználni – mert a szexuális botlásra, sőt áttételesen az incesztusra tett utalás természetesen nem az elnököt (vagy a nézőt) minősíti, hanem a helyzet voltaképpen szimbolikus jelentését erősíti meg. Az ágyban jelenlévők közti szexuális kapcsolatra tett (természetesen a komolytalannál is komolytalanabb) utalás az Ödipusz-komplexus alapját képező incesztus-veszély képzetét konstruálja meg, sőt, a jelenet látens tartalmának a szintjén valójában nem az elnök és lánya, hanem az elnök (mint fiú) és a képzelt anya közti ödipális viszonyt idézi fel. Amit a cselekmény bagatellizál és szinte érzékelhetetlenné tesz azzal, hogy a „manifeszt tartalom” egy teljesen tiszteletreméltó családot mutat. A feleség anyai szerepére való utalás, illetve a játékos és súlytalan szexuális poén éppen arra hivatott, hogy megerősítse (ha nem egyenesen létrehozza) a csak szimbolikus létező összefüggést a banális cselekmény és a befogadásában és értékelésében alapvető szerepet játszó ödipális trauma között.

Hasonló retorikai funkciót tölt be az a homoerotikus szerepjáték, amit Hiller kapitány pilótatársával űz. Hiller legjobb barátja a férfi házassági szándékairól való komoly diskurálás feszültségét azzal igyekszik oldani, hogy a kapitány fenekét bámulja, majd féltérde ereszkedve úgy mímeli a lánykérést, hogy az egyik arra tévedő bajtársuk félre is érti, és zavartan kereked old. Amivel a jelenet eljátszik, az a katonai, heroikus küzdelmekben nélkülözhetetlen és támogatott, sőt „kötelező” bajtársiasság és az ebből adódó közelség és érzelmi kölcsönösség homoerotikus aspektusa. Ami az előbbi esethez hasonlóan nem egyszerű utalás egy társadalmi jelenségre (és ezért nem is Hiller meg a társa individuális szexuális beállítottságát minősíti). Bizonyos szempontból ez a fajta látens homoszexualitás nem ellentétes az incesztusvággyal, hanem inkább annak fonákja. Eve Kosofsky Sedgwick a nyugati férfibarátság tanulmányozása során (Levi-Strauss, Irigaray és René Girard nyomán) az Ödipusz-komplexust sajátos módon értelmezi át,

mint annak geneziséét, ahogyan létrejön az a patriarchális társadalmi norma, melyben „a nő pusztán áramvezető a férfiak között, akik a valódi partnerek a kapcsolatban” (Sedgwick, 1985, 26.). A normatív polgári családban az anya iránti vágy és annak elfojtása eszerint nem jellemzőbb, mint a férfiak egymás iránti vonzódása, s az abban rejlő szexualitás elfojtása. Ami azt jelenti, hogy a homoerotika éppúgy az Ödipusz-komplexus tünete, mint az incesztusvágy; a Hiller kapitány és bajtársa közti „évődés” ugyanúgy a feddhetetlen cselekmény mögött rejlő és azt működtető családrománcnak az elszólásaként értelmezendő, mint az elnöki ágyjelenet.

Az ekképp hangsúlyosan ödipalizált családrománc nemcsak a Nyugatot, azaz a „mi” (preferált) társadalmi struktúránkat jellemzi, illetve motiválja annak szembeszállását az idegen támadókkal. Ideologizálja a szembenállást azokkal a konkrét politikai ellenfelekkel is, akiket ez a szituáció felidéz: „a film narratívája metaforikusan igazolja az amerikai külpolitikát és az Államok katonai jelenlétét az Öbölben”, aminek narratív módszerei közé tartozik többek között Amerikának az univerzális függetlenség őrzőjeként való beállítása (Mair, 2002, 35.). Hasonló szerepet tölt be, hogy mint „véletlenül” kiderül, az elnök az Öbölháborúban szerezte meg az ufók legyőzéséhez szükséges katonai gyakorlatot (és erkölcsi tartást), és hogy „azok közt a nem-nyugati Mások közt, akik az elnök utasításaira a Földnek az idegenektől való megvédésére készülnek, olyanok is vannak, akik gyanúsán irakiaknak néznek ki!” (Mair, 2002, 39).. A képzelt jövő e látszólag lényegtelen aspektusai így mind a múltat igazolják, és a meglévő rend fenntartása mellett érvelnek.

Konklúzió

A *Csillagok háborújában* éppúgy, mint az *Armageddonban* (illetve más filmekben és sci-fikben) az előbbieken felvázolt két látszólag véletlenszerűen találkozó problematika, azaz az egyik oldalon a családi szerelmi háromszög, a másik oldalon pedig az önkényuralom elleni lázadás és a demokrácia eszméjén alapuló nemzet megvédésének/létrehozásának igénye voltaképp ugyanannak a dolognak a mikro- és makrostruktúráját írja körül. Ezekben a honvédelmi narratívákban a „haza” globalizálódik és maga a Föld válik a nyugati identitás-képzet védelmét biztosító ödipális narratíva alapjává, anyafigurává, amelynek potenciális szimbólumai a világegyetem bármely pontjáról jöhetnek, és éppúgy lehetnek élő és élettelen létezők, ahogyan az anyafigura gonosz mostoha képében való megjelenítésére is bármi alkalmas lehet az

úrhajótól kezdve a fekete lyukakig. Amikor mai sci-fik e függetlenségi háborús narratívát idézik, ez általában azt a szerepet tölti be, hogy „megkerülhetlenné” és sorszerűvé tegyen bizonyos politikai döntéseket, globalizálja a nemzetállam képzetét és védekezésként állítsa be a támadást. Ami azért lesz különösen hatékony, mert a „honvédelem” narratívájának megidézése nem csupán egy fennkölt tradíciót elevenít föl. A megvédendő (hangsúlyosan) kapitalista társadalmi struktúrát a nukleáris családdal asszociáló képek és képzetek segítségével az ödipalizált hősfigurákkal való azonosulás a nézők számára implicit módon az önazonosság, az egységes identitás biztosításaként működik, amit a szóban forgó filmek az ehhez vezető folyamatban elfojtandó incestuózus vágyak szublimált kielégítésével tesznek még kívánatosabbá. A filmes történetmondás ily módon nem pusztán ideológiát kínál az aktuális politikához, de narratív hatalmi technológiákat szolgáltat a foucault-i értelemben vett nyugati szubjektumgyártáshoz is.

Irodalomjegyzék

- Armageddon. (1998). Rend. M. Bay.
- A függetlenség napja. (1996). Rend. R. Emmerich.
- Bertens, H. (2001). *Literary Theory. The Basics*. London & New York: Routledge.
- Bettelheim, B. (1988). *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kúnos László. Budapest: Gondolat.
- Buchanan, B. W. (2010). *Oedipus Against Freud: Myth and the End(s) of Humanism in Twentieth-Century British Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Creed, B. (2006). A horror és az iszonytató nőiség. *Metropolis*, 1: 88–108.
- Csillagok háborúja. (1977). Rend. G. Lucas.
- Etheredge, L. S. – Freedman, L. (1996). *Measuring Hierarchical Models of Political Behavior: Oedipus and Reagan, Russia and America. PART I*. Presentation to the International Society for Political Psychology Meetings in Vancouver, July, 1996.
- Foucault, M. (1996). *A szexualitás története. A tudás akarása*. Budapest: Atlantisz.
- Foucault, M. (1990). *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Budapest: Gondolat.
- Franke, W. (1998). *Psychoanalysis as a Hermeneutics of the Subject: Freud, Ricoeur, Lacan. Dialogue*, XXXVD: 65–81.
- Goldstein, J. (1994). Foucault and the Post-Revolutionary Self: The Uses of Cousinian Pedagogy in Nineteenth-Century France. In: J. Goldstein (szerk.), *Foucault and the Writing of History* (99–115.). Oxford&Cambridge: Blackwell.
- Hódosy A. (1996). Ha a pallost felváltja a Magnum. In: Hódosy A. és Kiss A. A., *Remix* (95–124.). Budapest: ICTUS és JATE.

- Hunt, L. A. (1992). *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Jones, E. (1976). *Hamlet and Oedipus*, New York: W.W. Norton.
- Kiss A. A. (1996) Poszt szemiotika. In: Hódosy, A és Kiss A. A., *Remix*. (9–28.). Budapest: ICTUS és JATE.
- Kolvraa, C. (2010). Political Paternity and the Construction of Europe. The Founding Fathers and their function in the rhetoric about European Community. *Kontur*, 19: 6–11.
- Look who's talking. (Montázs.) Rend. Smelbag. <http://www.youtube.com/watch?v=6CBBzw6xUJE>
- Mair, J. (2002). Rewriting the „American Dream”: Postmodernism and Otherness in Independence Day. In: Z. Sardar & S. Cubitt (szerk.), *Alien R Us. The Other in Science Fiction Cinema* (34–50.). London: Pluto Press.
- Mellor, M. (2003). Gender and Environment. In: H. Eaton & L. A. Lorentzen (szerk.), *Ecofeminism and Globalization* (11–22.). New York: Rowman&Littlefield.
- Plumwood, V. (2002). *Environmental Culture and Globalization*. London & New York: Routledge.
- Poster, M. (1988). *Critical Theory of the Family*. New York: The Seabury Press.
- Sedgwick, E. K. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Shorter, E. (2004). *The Making of the Modern Family*. New York: Basic Books.
- Telotte, J. P. (2004). *Science Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toews, J. E. (1994). Foucault and the Freudian Subject. In: J. Goldstein (szerk.), *Foucault and the Writing of History* (116–134.). Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Trumbach, R. (1978). *The Rise of the Egalitarian Family: Aristocratic Kinship and Domestic Relations in Eighteenth-Century England*. New York and London: Academic Press.
- Úrgolyhók. (1987). Rend. M. Brooks.
- Wahrman, D. (2006). *The Making of the Modern Self. Identity and Culture in Eighteenth Century England*. New Haven and London: Yale University Press.
- Winkler, M. M. (2008). *Oedipus in the Cinema*. *Arethusa*, 41: 67–94.
- Wrightson, K. (1986). The Social Order of Early Modern England: Three Approaches. In: Bonfield, R. M. Smith & K. Wrightson (szerk.), *The World We Have Gained: Histories of Population and Social Structures (177–202)*. Oxford: Basil Blackwell.