

Gerencsér Péter

Alter/natív identitások

A szlovák film transznacionalitása¹

A transznacionális paradigma

Jonáš Karásek *Kandidát (Az elnökjelölt, 2013)* című politikai thrillerének gyorséttermi jelenete a számos történelmi sérelemmel terhelt cseh-szlovák viszony ironikus reflexiója. Blondácik, a fiatal szlovák geek és Jazva, a veterán cseh titkosszolgá – egyfajta felmelegített csehszlovákizmusként – közösen igyekszik felgöngyöltetni a szlovák elnökválasztás körüli médiamanipulációt, amikor a szlovák fiú részben csehül számon kéri társán, hogy a csehek sohasem törték magukat, hogy alkalmazkodjanak hozzájuk, ellenben azt tőlük elvárták. A két eltérő nemzetiségű szereplő (és színész) nyelvi különbségekre épülő humoros párbeszédének csúcspontján Blondácik azt javasolja kollégájának, hogy Pozsonyban a hamburgerre ne a *buchta* (bukta) szót használja, mert az a szlovákban édes péksüteményre utal, inkább a *zemla* (zsemlye) kifejezéssel éljen, mire Jazva – ignorálva a tanácsot – rendel még egy *buchtát*. A jelenet szellemesen utal a sikertelen szlovák emancipációs törekvésekből fakadó frusztrációkra és az életkori különbségekben is megjelenített cseh kolonializmusra, egyúttal pedig annak a sajátosságának a metaforája, hogy a szlovák film megértéséhez a nemzeti keret gyakorta szűknek bizonyul.

Ezzel szemben a hagyományos filmtörténeti összefoglalók jobbra nemzeti koordinátarendszerben gondolkodnak, és természetesnek veszik, hogy korpuszokat egy pontosan körülhatárolható földrajzi egység képezi. Ez magában foglalja azt az előfeltevést is, hogy elsősorban a partikuláris összetevőkre, mintsem a nemzeteket és országokat összekötő elemekre

helyezik a hangsúlyt. Amíg Nyugat-Európában a nemzeti film fogalmát – különösen a francia és a brit film esetében – globalizációellenes felhanggal, és ami ennek gyakran szinonimája, a hollywoodi film homogenizáló hatásának ellensúlyozására használják, addig Köztes-Európában² instrumentumként rendszerint a nemzeti identitás építésének szolgálatába állítják.

Ugyanakkor a gyakorlat azt mutatja, hogy a filmes diskurzusok gyakran lépik át a nemzeti-etnikai határokat, és jóval nagyobb szerepet játszanak a nemzetek, államok, etnikumok közötti gazdasági és kulturális kapcsolatok, mint az a filmtörténetekből látszik. Különösen érvényes ez Köztes-Európára, ahol a kulturális identitások és az országhatárok sohasem voltak tiszták, a felosztások politikai gyakorlatai pedig minduntalan történelmi tragédiákba torkolltak. Ezért olyan megközelítésmódra teszek javaslatot, amely az általában különbségekre építő nemzeti keret mellett a keresztkapcsolatokra, a kulturális hibriditásra fókuszál. Ezt az egyetemes és a nemzeti filmtörténetek közé pozícionált újfajta paradigmát transznacionális filmtörténetírásnak nevezhetjük, melynek keretei között a köztes-európai film regionális filmként írható le.

A transznacionalitás természetesen nem új jelenség a filmtörténetben, de az utóbbi évtizedektől figyelhető meg ennek a szemléletmódnak a konjunktúrája. A transznacionális aspektus előtérbe kerülése valószínűleg nem független a fokozódó globalizációs jelenségektől, kiváltképpen az internet új médiumától, amely a távolságok radikális lecsökkentése, a könnyű

¹ Az alábbi tanulmány első változata a Visegrad Literary Residency Program ösztöndíjasaként végzett kutatásaim nyomán született 2016-ban Pozsonyban.

² Köztes-Európa fogalma nem egészen fedi Közép-Európa fogalmát. Amíg utóbbi határai attól függően, hogy politikai vagy kulturális szempontból szemléljük, szerfelett bizonytalanok, előbbi arra a német és orosz területek közé eső multietnikus térségre utal, amely a Baltikumtól a Balkánig terjed, kelet és nyugat felől pedig egyaránt folytonos meghódítási törekvések jellemezték. Minthogy Köztes-Európa fogalma jobban körülhatárolható, és kismemzeti különösen az utóbbi száz évben többé-kevésbé kulturális-politikai egységet képeznek, ebben a tanulmányban inkább ezt a kifejezést részesítem előnyben Közép-Európa helyett.

terjeszthetőség révén hasonló szerepet játszott ezeknek az összeköttetéseknek a katalizálásában, mint a 19. században a vasút. Miközben azonban a transznacionális szemléletet döntően az Európán kívüli filmgyártásokra („Harmadik” világ, Kína, Japán, Hongkong) alkalmazzák, marginális helyet kap a köztes-európai filmes kutatásokban. A szemléletmód befogadásától való ódzkodás részint arra vezethető vissza, hogy a nemzeti identitás hangsúlyozásával a köztes-európai filmtörténetek inkább az elkülönülésekre, mintsem a kereszteződésekre összpontosítanak. Ahogyan egykor a kulturális antropológia hazatelepítése Európába új kulturális meglátásokat eredményezett, úgy a Köztes-Európában meghonosítandó transznacionális megközelítés is gyümölcsöző módon alkalmazható a viseigrádi országok filmes gyakorlataira, amit ebben a tanulmányban a szlovák film példáján szemléltetnek.

A gyűjtőfogalomként alkalmazott transznacionalitás új paradigmája nem rendelkezik kiforrott módszertani háttérrel, terminológiája is gyakran esetleges. A lehető legáltalánosabban megfogalmazva: ez a kutatási modell az egyenrangú koproduktióktól a kiegyensúlyozatlan hatalmi viszonyokig a nemzetek közötti együttműködést helyezi előtérbe, és a határátlépések módjait kutatja. A köztes-európai filmben azért is érvényesíthető kitérően ez a nézőpont, mert többnemzetiségű államokról van szó, melyek a történelem során – és a filmtörténeti szempontból releváns 20. században – gyakran éltek azonos állami keretben, másfelől pedig olyan, egykor a szocialista blokkhoz tartozó országok sorolhatók ide, melyek a „nemzetköziség” ideológiai imperatívusza által is szoros kulturális kapcsolatokat alakítottak ki egymással. Ugyanakkor Közép-Európa és Köztes-Európa fogalma régebbre vezethető vissza a volt szovjet szatellit államok 1945 és 1990 közötti időszakánál. Így a köztes-európai transznacionális film kutatása sem szűkíthető le a második világháború

utáni szovjet-orosz kulturális befolyás (poszt)koloniális vizsgálatára, mint ahogyan azt időnként sugallják,³ mert az 1945 előtti és az 1990 utáni filmtörténeteket eltérő geopolitikai kontextusok jellemzik. Bibó István bírálatából kiindulva Szűcs Jenő nevezetes történelmi esszéjében meggyőzően érvelt amellett, hogy Közép-Európa nem azonos a Monarchia vagy a szocializmus korával, jóval távolabbra nyúlik vissza múltja, regionális elkülönülése a középkorban kezdődött.⁴ Az egyébként középkorkutató Szűcs a demokráciát, a civil társadalmat és az alulról kiinduló kezdeményezéseket lehető tevő nyugatias városi autonómia, valamint a hatalomkoncentráció, az etatizmus és a vertikális struktúrák által jellemzett keleties autokrácia feszültségében ragadta meg a régiót. Mint írja: „Bárhova is tekintünk, a »nyugatias« szerkezetek mindenütt megvannak, csak éppen valamilyen mértékben deformáltak; hol hiányosan csonkák (mint például a városok), hol aránytalanul túlbujánzóak (mint éppen a nemesség).”⁵ A történész tehát egyfajta eltorzult, féloldalas Nyugatként határozza meg a térséget, aminek politikai, gazdasági és kulturális specifikumai érvényesíthetők a köztes-európai regionális filmre is.

Andrew Higson 1989-ben vetette fel a nemzeti film definíciójának bizonytalanságait *The Concept of National Cinema* című tanulmányában. Megközelítése britcentrikus volt, de hasznos támpontot nyújthat a szlovák film vizsgálatát illetően. Higson azt állította, hogy a „koherens nemzeti identitás” már eleve konstrukció, mert a nemzetet sokkal inkább „az osztály, a rassz, a nem és a regionalitás stb. különbségei” jellemzik,⁶ amihez hozzátehetjük az ideológiai-világnézeti komponenst is. Higson szavai mögött Benedict Anderson nagyhatású koncepciója, az „elképzelt közösség” fedezhető föl, melynek kiindulópontja szerint minden nemzeti identitás inkább megszerkesztett koherencia, mintsem eleve adott entitás.⁷ Anderson híres terminusa azonban arra is figyelmeztet, hogy a transznacionalitás semmiképpen

3 Lásd például: Mazierska, Ewa – Kristensen, Lars – Näreipea, Eva: Introduction: Postcolonial Theory and the Postcommunist World. In: Mazierska, Ewa – Kristensen, Lars – Näreipea, Eva (eds.): *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours On-Screen*. London/New York: Tauris, 2014. pp. 1–39.

4 Szűcs Jenő: *Vázlat Európa három történelmi régiójáról*. *Történelmi Szemle* 24 (1981) no. 3. pp. 313–359.

5 *ibid.* p. 334.

6 Higson, Andrew: *The Concept of National Cinema*. *Screen* 30 (1989) no. 4. pp. 43–44.

7 Anderson, Benedict: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. (ford. Sonkoly Gábor) Budapest:

sem jelenti a „nemzeti” eltörlését, de utóbbi fogalom nem eredendő és abszolutizálható tulajdonságok összessége, hanem párbeszéd, azaz a visszatérő motívumok és az intertextualitás által megalkotott diszkurzív hagyományközösség, ahol a kulturális kontinuitás és az ahhoz való viszony biztosítja az identitás és a nemzeti konstrukcióját.

Higson a nemzeti film négyféle megközelítését írja le.⁸ Elsőként a gazdasági kritériummal foglalkozik, vagyis azzal, hogy „*hol és kik készítik ezeket a filmeket*”. Másodikként említi a szöveg alapú elemzést, nevezetesen azt, hogy „*miről szólnak ezek a filmek*”. Harmadik kritériuma fogyasztásközpontú, amely arra keresi a választ, hogy „*a közönség milyen filmeket néz*”. Végezetül negyediként kritikaközpontú szempontról beszél, mely kategóriát a globális filmiparral kritikailag szembeesegülő művészfilmre szűkít le. Higson koncepciója meglehetősen inkompatibilis, nem alkalmaz egységes kategóriákat, és írása a brit filmnek az amerikai film gyarmatosító hatásától való általános félelmét tükrözi. A fogyasztásközpontú szemlélet bevezetéséhez például az a megfigyelés adja a létalapot, hogy a brit közönség nagyrészt hollywoodi produkciókat néz. Ez a szempont adaptálható a szlovák filmre is, ahol a közönség a cseh nyelvű filmeket sem feltétlenül tekinti külföldinek.

A négy elemzési minta átfogható két általánosabb terminussal, melyet intézményi és kulturális megközelítésnek nevezhetünk. Az intézményes kritérium az alkotók nemzetiségét, a film finanszírozását, előállítását, forgalmazását és bemutatását vizsgálja. A kulturális szempont viszont arra keresi a választ, hogyan és miféle kultúrát reprezentál az adott film. Utóbbit Susan Hayward hét szempont alapján tartotta megragadhatónak, melyek a következők: a kultúra önértelmezését szolgáló narratíva, a műfaji preferencia, kódok és konvenciók,

a színjátszási hagyomány, a filmsztárok jellemzői, mit tekint az adott kultúra központi elemnek és perifériusnak, végezetül pedig, hogy az adott film hogyan építi fel vagy éppen rombolja le a nemzeti mítoszokat, a kollektív emlékezetet.⁹ Higson és Hayward meghatározásai módszertanilag hasznosíthatók transznacionális keretben is.

Emlékeztetni kell ugyanakkor, hogy a nemzeti identitás olyan absztrakció, mely nagyrészt preskriptív módon fogható fel. Esszencializmus és absztrakt idealizmus helyett azonban a transznacionális filmtörténetírás a gyakorlati szempontokat, az induktív módszert részesíti előnyben. Amikor Andrew Higson az 1989-ben született tanulmányát egy évtized múlva revidálta, azt hangsúlyozta, hogy a nemzetinek nevezett kultúra eleve tagolt, s ilyenformán mindig diszperz és hibrid, miközben a nemzeti keret belülről kolonizál. Paul Willemen szavait értelmezve arra a következtetésre jut, hogy „*a nacionalizmus diskurzusa mindig megpróbálja majd elnyomni a nemzetre jellemző kulturális formációkon belüli összetettségeket és belső különbségeket*”.¹⁰

Globalis szintéren a transznacionális modell felfutásáról árulkodik a *Transnational Cinemas* címmel 2010-ben indult angol nyelvű nemzetközi filmtudományi folyóirat. A folyóirat programadó tanulmányában Will Higbee and Song Hwee Lim a nemzeti keret elégtelenségére hivatkoznak, melynek helyettesítésére három kategória bevezetését javasolják, a diaszporikus, a regionális és a transznacionális alapú tanulmányozást.¹¹ Az általuk képviselt „kritikai transznacionalizmus” nem bináris jellegű, azaz nem „hazaira” és „idegenre” osztja fel a kulturális teret, hanem – figyelembe véve a periféria/dominancia hatalmi egyenlőtlenségeit is – a nemzetet belülről is plurálisnak és differenciáltnak fogja fel, az átmenetek pedig magukba foglalják a multi-

L'Harmattan/Atelier, 2006. p. 17.

8 Higson: *The Concept...* pp. 36–37.

9 Hayward, Susan: A „nemzeti” fogalmának meghatározása egy ország filmművészetében. (ford. Máthé László) *Metropolis* 5 (2001) no. 1. pp. 21–28.

10 Higson, Andrew: *The Limiting Imagination of National Cinema*. In: Hjort, Mette – MacKenzie, Scott (eds.): *Cinema & Nation*. London/New York: Routledge, 2005. p. 65.

11 Higbee, Will – Lim, Song Hwee: *Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies*. *Transnational Cinemas* 1 (2010) no. 1. pp. 9–10. Magyarul: Higbee, Will – Lim, Song-hwee: A transznacionális filmművészet fogalma. Kritikai transznacionalizmus a filmtudományban. (ford. Fábics Natália) *Metropolis* (2017) no. 3. pp. 8–20.

kulturalizmust, a (poszt)kolonializmust, a kooperációt, a diaszpórát, a globálist, a kisebbségit is. Higbee és Lim esettanulmánya a kínai filmre fókuszál, s ha végiglapozzuk a *Transnational Cinemas* eddig megjelent számait, azt tapasztalhatjuk, hogy az Európán kívüli világ dominál bennük, kevésbé jelenik meg a folyóirat témái között Köztes-Európa.

Legutóbb azonban a lengyel film kapcsán Ewa Mazierska és Michel Goddard javasolta a transznacionális megközelítést,¹² és kétségtelen, hogy olyan szerzők, mint Roman Polański, Jerzy Skolimowski, Walerian Borowczyk, Agnieszka Holland vagy Pawel Pawlikowski nehezen illeszthetők a lengyel film nemzeti keretei közé. Korábban a *Studies in Eastern European Cinema* folyóirat induló számában ugyancsak Ewa Mazierska szorgalmazta új teóriák bevonásával és a populáris filmre is kiterjesztve a kulturális keresztmozgások vizsgálatát a köztes-európai filmben.¹³ Bár számos régebbi és kortárs tanulmánykötet, illetve összefoglaló született a köztes-európai filmről, ezekben gyakori tendencia, hogy különböző nemzetek filmjeit, tendenciáit anélkül helyezik egymás mellé, hogy azok kapcsolataira szorosán rámutatnának, így végső soron megmaradnak a nemzeti paradigmán belül.¹⁴ A köztes-európai film transznacionális vizsgálatának viszont a határokon átlépve, nem pedig továbbra is lengyel, észt, szlovák, román stb. filmes keretben kellene gondolkoznia.

Eddig azonban csak elszórt kísérletek születtek a szlovák film transznacionális megközelítésére. Önálló könyvében Jana Dudková transzkulturális szemléletet alkalmazott, de ezt kizárólag az 1989 utáni szlovák filmre, kiváltképpen Martin Šulík munkáira alkalmazta.¹⁵ Az *Illuminace* című cseh filmtörténeti és filmelméleti folyóirat Petra Hanáková szerkesztésében a kérdésnek tematikus számot szentelt, melynek szerzői többek között a szlovákokra gyakorolt cseh kolonizáló hatást, Alain Robbe-Grillet szlovák filmjeit, illetve a szlovák identitás kortárs filmes reprezentációját vizsgálták.¹⁶ Legutóbb ugyancsak Dudková adaptálta Michel Foucault heterotópia és Marc Augé nem-hely fogalmát szlovák kontextusokra.¹⁷

Ezen elméleti megfontolások után az alábbiakban a szlovák film transznacionális megközelítésére tesz kísérletet. Elsőként a szlovák filmtörténet főbb csomópontjainak kulturális hibridként való újraolvasását szorgalmazom. Ezt követően arra mutatok rá, hogy a nemzeti identitásban kardinális helyet betöltő Jánošík-legenda filmes adaptációinak nemzeti keretben történő vizsgálata csak a belső ellentmondások elfojtása árán lehetséges. Végezetül pedig harmadik irányként egy hiányzó filmkomparatistika keretében vázlatosan a köztes-európai filmek és a szlovák film műfaji térképének hasonlóságait és különbségeit vizsgálom, reményeim szerint rámutatva e különbségek okaira is.

12 Mazierska, Ewa – Goddard, Michael: Introduction: Polish Cinema beyond Polish Borders. In: Mazierska, Ewa – Goddard, Michael (eds.): *Polish Cinema in a Transnational Context*. Rochester: Rochester University Press, 2014. pp. 1–20.

13 Mazierska, Ewa: Eastern European Cinema: Old and New Approaches. *Studies in Eastern European Cinema* 1 (2010) no.1. pp. 9–10.

14 Néhány kiragadott példát említve: Liehm, Mira – Liehm, Antonín J.: *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1977. Hendrykowski, Marek: Kelet-Közép-Európa változó államai. In: Török Zsuzsa – Balázs Éva (eds.): *Új Oxford Filmenciklopédia: A világ filmtörténetének kézikönyve*. Budapest: Glória, 2004. pp. 660–669. Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower, 2004. Imre Anikó (ed.): *A Companion to Eastern European Cinema*. Oxford: Blackwell, 2012. – Igaz ez a mellérendelő szerkezet még a közép-európai filmet posztkoloniális alapon vizsgáló tanulmánykötetre is, amely ugyan a szomszédos országok egymásról alkotott képét és sztereotípiáit – így a keresztződéseket – helyezi előtérbe, horizontja mégis a nemzeti filmtörténeten belül horgonyoz le: Mazierska – Kristensen – Naripea: *Postcolonial Approaches...*

15 Dudková, Jana: *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Vlna, 2011.

16 *Illuminace* 25 (2013) no. 4. pp. 23–94.

17 Dudková, Jana: From Heterotopias to Non-Places: The (National) Identity Reviewed through Spaces of Contemporary Slovak Cinema. In: Virginás Andrea (ed.): *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016. pp. 50–65.

Nyomatékosan szeretném azonban aláhúzni, hogy ez a tanulmány semmilyen szinten nem törekszik kimerítő részletességre, ezért inkább olyan problémafelvető írásként olvasható, mely javaslatokat tesz a későbbi kutatási irányokra, és a transznacionális aspektus termékegyítő voltát igyekezik igazolni.

A szlovák filmtörténet transznacionális újraértelmezése

Amellett érvelek, hogy a szlovák film egész története leírható transznacionális szempontból. Beszédeselek azok az egyébként politikailag nem féltetlenül korrekt kommentárok, melyek a szlovák film létezését is megkérdőjelezzik, és azt állítják, hogy kulturális és gazdasági értelemben sem rendelkezik önálló gyakorlattal,¹⁸ vagy pedig arra hívják fel a figyelmet, hogy a cseh film árnyékában maradt.¹⁹ Ezek a megjegyzések azonban hasznosak abból a nézőpontból, hogy alátámasztják a szlovák film gyakori transzgresszióit. A retorikai fordulatok, melyek a cseh és szlovák filmes érintkezéseket az idősebb és a pályolgasra szoruló fiatalabb testvér viszonyaként ragadják meg, a cseh politikai paternalizmus²⁰ filmes kisugárzásaként írhatók le, ami a „kisebb testvér” részéről egyfajta Ödipusz-komplexust eredményezett. Ha azonban egy nemzeti filmgyártás autonóm működési mechanizmusait és partikuláris sajátosságait keressük, valószínűleg nagyon kevés olyan nemzeti filmet találunk, amely önálló egységként állna meg a helyét.

Peter Michalovič szlovák filmesztéta írja metaforikusan Közép-Európa kultúrájáról, hogy „itt mindannyian ilyen meszticek vagyunk. Azok, akik nemzeti tisztaságért kiáltanak, családfájuk tüzetes tanulmányozása után megállapíthatnák, hogy ők sem a fajtisztaság mintapéldányai”.²¹ Az alábbiakban ezt a „kulturális meszticizmust” Higson és Hayward fentiekben körvonalazott szempontjai alapján érvényesítem intézményi és kulturális szinteken egyaránt.

Ami a szlovák film intézményi összetevőit illeti, elsőként a gyártó állam és nemzet szerepét vehetjük számításba. A szlovákok lakta terület több államhoz, 1918-ig a történelmi Magyarországhoz (Uhorsko), aztán Csehszlovákiához tartozott, annak feldarabolása után a náci Németország látszólag független bábállama volt, majd az újjáalakult második Csehszlovák Köztársaságot követően csak 1993 óta független ország. Bár hosszú időn át a szlovák nemzet létehez hasonlóan gyakorta a szlovák film önállóságát is elvitták, és Csehszlovákia „elképzelt közösségének” részeként tárgyalták, az önálló államiság hiánya önmagában még nem jelenti az elkülönülő film hiányát is. Analógiaként hozható fel Észtország példája, amely néhány évtizedes rövid időszakot leszámítva imperialista államalakulatok (cári Oroszország, Szovjetunió, Harmadik Birodalom) részét képezte a 20. században, mégis megvannak azok a visszatérő formanyelvi sajátosságai (például a városi életforma és a vidéki periféria térbeli gyakorlatainak dichotómiája), melyek megteremtették az észt film autonóm diskurzusát. Ilyen módon ragadja meg az észt filmet Eva Náripea tanulmánya,²² mely a szlovák film szá-

18 A filmrendező Nemes Gyula, aki egyébként a prágai FAMU hallgatója volt, ezt írja például: „A szlovák filmről csak egy biztosat lehet állítani: nem létezik.” Nemes Gyula: Régi hullám. A cseh és a szlovák film a rendszerváltás után. *Metropolis 6* (2002) nos. 3–4. p. 59.

19 Hames, Peter: Bratislava and Beyond. *Central European Review* 3 (22. jan. 2001) no. 3. http://www.ce-review.org/01/3/kinoeve3_hames.html (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

20 Lásd ehhez a számos feldolgozás közül: Bakke, Elisabeth: The Making of Czechoslovakism in the First Czechoslovak Republic. In: Schulze Wessel, Martin (ed.): *Loyalitäten in der Tschechoslowakischen Republik 1918–1938. Politische, nationale und kulturelle Zugehörigkeiten*. München: Oldenbourg, 2004. pp. 23–44.

21 Michalovič, Peter: A meszticekről, a tisztaságról és Közép-Európáról. (ford. F. Kováts Pirooska) *Kalligram* 5 (1996) no. 1. <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/1996/V.-evf.-1996.-januar-Meszoely-Miklos-75-eves/A-meszticekrol-a-tisztasagrol-es-Koezep-Europarol> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

22 Náripea Eva: National Space, (Trans)National Cinema: Estonian Film in the 1960s. In: Imre Anikó (ed.): *A Companion to Eastern European Cinema*. Oxford: Blackwell, 2012. pp. 244–264.

mára is tartogat megfontolandó szempontokat. Szlovák vonatkozásban Václav Macek írja le azt a kulturális folyamatot, amelynek során a szlovák film kulturálisan is kezdett elkülönülni a cseh filmtől, és formailag autonóm jegyeket alakított ki, például a folklór és az onirikus poétika hatványozott szerepe által.²³

Ugyancsak transznacionális megközelítést tesz lehetővé az infrastrukturális háttér tanulmányozása. A szlovák film fogalma korántsem magától értetődő, hanem több évtizedes önállósulási folyamat, platonikus vágyakozás eredménye. Az identitásképzés e folyamatszerű voltát tükrözi a szlovák film történetét összefoglaló és közben „*törékeny kinematográfiai identitásról*” beszélő grandiózus munka, a *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969* megváltozott szemléletű, új kiadása, amely a területiális megközelítést (a szlovák területek filmkultúrája) etnikai szempontokkal (a szlovákok filmkultúrája) kombinálja.²⁴ Václav Macek és Jelena Paštéková monográfiája az 1918 előtti időszakot, amikor a magyar és a német elem volt túlsúlyban, területi alapon vizsgálja, és azt „prehisztorkusként” tárgyalja. Szerintük az 1938-ig tartó korszak is csak az első lépéseket jelenti – főként nyelvi alapon – a film nemzetiesítése (szlovákosítása) irányába, de a gyártás továbbra is nemzetközi és interetnikus együttműködési keretben működött. A nagymonográfia úgy véli, hogy az önállósulás alapjait paradox módon a tisói bábállam (1939–1945) vetette meg, amely a finanszírozás, az alkotógárda és a technikai háttér szempontjából is elsőként tette lehetővé a csehektől független gyártást.²⁵ Így a háború alatt készített *Nástup* című propagandisztikus filmhíradók képezik az önálló szlovák film alaprétéget, aminek következtében a szerzők a gyártást irányító Ivan Július Kovačevićet tekintik a nemzeti film atyjának, felülbírálván a korábbi nézetet, mely ezt a szerepet Karol Plickának tulajdonította.²⁶

1945 után azonban a filmgyártás rendszerességének hiánya, a megújuló cseh hegemonia, a szovjet gyarmatosítás, valamint az, hogy a pozsonyi Koliba filmstúdió csak 1953-ban kezdte meg a tényleges filmgyártást, ismét megszakította a folytonosságot.²⁷

A Koliba működésének megkezdése azonban csak félig-meddig jelentett intézményi vízválasztót, hiszen a hatvanas évek számos szlovák rendezője a prágai FAMU-t (az AMU filmművészeti karát) vagy a DAMU-t (az AMU színművészeti karát) preferálta, és részint a fővárosi Barrandov stúdióban készített filmeket. Juraj Herz például ugyan szlovák filmben is közreműködött, de rendezései, köztük *A hulláégető* (*Spalovač mrtvol*, 1968), inkább a cseh filmművészet-hez tartoznak. Az 1960-as évek végén kibontakozó önálló szlovák újhullámot pedig az 1968-as szovjet bevonulás villámgyorsan derékba törte. A szlovák film önállósulásának folyamata tehát szinte azt az utat járta végig, mint a szlovák nemzet megszületésének 19. századi és intézményei megteremtésének 20. századi folyamata. Ahogyan a szlovák/szláv szavak töve (*sloven-/slovan-*) keveredik, úgy a filmtörténet első hatvan évét is úgy szólna a „szláv kölcsönösség tana” formálta.

Az infrastrukturális autonómia dacára ezt követően is fennmaradt a szlovák film transznacionális jellege. Juraj Jakubisko vagy Martin Šulík intézményi szempontból számos módon kapcsolódnak Prágához, mégis nélkülük elképzelhetetlen volna a szlovák film története. A hatvanas évek végén az önálló szlovák film láthatóságát, „nagykorúsítását” célzó törekvéseket ellentmondásos módon olasz vagy francia cégekkel készített koprodukciókkal egyengették. A másik oldalról pedig a Koliba stúdióban készült Jan Švankmajer *Le a pincébe* (*Do pivnice*, 1983) című rövidfilmje, amely a gyártási háttér ellenére is inkább a cseh tradícióba illeszkedik,²⁸

23 Macek, Václav: From Czechoslovak to Slovak and Czech Film. Ford. Helen Fedor. *KinoKultura* 3 (December 2005). pp. 1–8. <http://www.kinokultura.com/specials/3/macek.shtml> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

24 Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav/FOTOFO/ Stredoeurópsky dom fotografie, 2016. p. 14.

25 ibid. p. 140.

26 ibid. pp. 147–150.

27 ibid. p. 204.

28 Érdemes itt megjegyezni, hogy a *Slovenský animovaný film* című DVD-kiadvány (Slovenský filmový ústav, 2010) Švankmajer

különös tekintettel arra, hogy a film felfogható úgy is, mint az *Ottóka* (*Otesánek*, 2000) című egész estés film előgyakorlata.

Számosan megfogalmazták már, hogy Csehszlovákia 1992-es felbomlása után ironikus módon intenzívebb összefogás alakult ki a szlovákok és a csehek között, akik az elérhető piac korlátozott mértéke folytán intézményi értelemben is együttműködésre vannak ítélve.²⁹ Ilyen értelemben a bársonyos forradalmat követő cseh és szlovák összefonódás az „Európa-film” helyi alakváltozataként írható le, ami a köztes-európai szokásos megkétszerezéssel szemben sokban párhuzamosan haladt a páneurópai tendenciákkal.³⁰ Ezt jelzik azok a koprodukciók, a *pohádka* (tündérmese) tradíciót követő *Solymász Tamás* (*Sokoliar Tomáš*, Václav Vorlíček, 2000), a nagyepikát családtörténettel ötvöző *Szökés Budára* (*Útek do Budína*, Miloslav Luther, 2002) vagy a *Báthory* (*Bathory*, Juraj Jakubisko, 2008) című blockbusterek, melyek két, három vagy akár több nemzet filmes korpuszába is szervesen beletartoznak. Szlovák és cseh alkotók Zdeněk Liškától Juraj Nvotán át Jan Hřebejkig, és színészek Emília Vášáryovától Marián Labudáig a mai napig kölcsönösen részt vesznek egymás filmgyártásában, aminek eredményeképpen ezeknek a filmeknek a hovatartozását sem egyszerű megválaszolni. Fellapozva a szlovák film évente kiadott katalógusait, azt tapasztaljuk, hogy a filmfinanszírozást új alapokra helyező Szlovák Audiovizuális Alap (Audiovizuálny fond) 2009-es megalakulásáig intézményileg csak nagyon kevés „tiszta” szlovák produkció található közöttük.³¹

Amennyiben – még az intézményes kritériumoknál maradván – az alkotók és a stáb nemzetiségére összpontosítunk, hasonló átjárásokat találunk. Ráadásul éppen azoknál az alkotóknál, akik a szlovák film belső magvát képezik. Kettős kötődésű volt a néprajzkutató, fotográfus és etnofilmes Karol Plicka. Míg a cseh szülőktől származó és 1939-től Prágában élő rendező a szlovák táj és folklór ábrázolójaként kodifikáltak, az új szlovák film-történet egyértelműen cseh filmkészítőként azonosítja.³² Ugyanakkor születési anyakönyve ironikus választ ad arra a kérdésre, hogy nevét szlovákos (Karol) vagy csehes (Karel) alakban helyes-e írni, ugyanis a Bécsben született rendezőt „Plicka Karl Franz”-ként jegyezték be.³³ Amikor egy interjúban megkérdezték tőle, hogy szlováknak vagy csehnek tartja-e magát, kitérő választ adott: „Kétségtelenül csehnek meg szlováknak. Vagy szlováknak meg csehnek.”³⁴ Így aztán Plicka maga demonstrálja hibrid identitását, miközben legfontosabb filmje, *A föld énekel* (*Zem spieva*, 1933) a szlovák művészfilm úttörőjeként kanonizálódott.³⁵ A morvaországi Zlínben, a Bata filmstúdióval együttműködve készült alkotás vágója a linzi cseh zsidó, Alexander Hackenschmied volt, aki aztán emigrálása után Hammid néven az amerikai avantgárd kulcsfigurája lett. Amíg az egykorú kritika szerint az alkotás a cseh közönségnek készült, és így felveti az egzotizáló ábrázolásmód és ezen keresztül a gyarmatosító nézői szerep kérdését, Václav Macek az új szlovák film-történetben arra a következtetésre jut, hogy „[a]z állítás, hogy *A föld énekel* kizárólagosan szlovák film, ugyanolyan inkorrekt volt, mint az a vélemény, hogy cseh film”.³⁶

filmjét a gyártás helyszíne alapján a szlovák animációs film reprezentatív darabjai között tünteti fel, így ezzel a gesztussal bizonyos fokig, kulturálisan legalábbis, „gyarmatosítja”.

29 Nemes: Régi hullám... p. 59.

30 Az Európa-film koncepciójához lásd: Bergfelder, Tim: National, Transnational or Supranational cinema? Rethinking European Film Studies. *Media, Culture & Society* 27 (2005) no. 3. pp. 315–331.

31 A *Slovenské filmy / Slovak films* elnevezésű kétnyelvű katalógusok letölthetők az *Audiovizuálne informačné centrum* honlapjáról: <http://www.aic.sk/aic/en/downloads/> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

32 Macek – Paštékóvá: *Dejiny...* p. 95.

33 Az anyakönyv facsimiléjét közli: Pauer, Marián: *Karol Plicka*. Bratislava: Slovart, 2016. p. 12.

34 Ludvík Baránt idézi Pauer: *ibid.* p. 272. Ezek az adatok itt természetesen nem „biológiaiilag”, hanem az identitás transznacionalitása szempontjából fontosak.

35 Votruba, Martin: Historical and National Background of Slovak Filmmaking. *KinoKultura* 3 (December 2005) pp. 6–7. <http://www.kinokultura.com/specials/3/votruba.shtml> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

36 Macek – Paštékóvá: *Dejiny...* p. 99.

Hasonlóképpen forró pontot képez az első cseh-szlovák (és egyben a legelső kelet-európai) Oscar-díjas film, az ilyenformán kitüntetett pozíciót elfoglaló *Üzlet a korzón* (*Obchod na korze*, 1965) hovatartozása.³⁷ A cseh és a szlovák film gyakori szétválaszthatatlanságát példázza az ezzel kapcsolatban *Cseh vagy szlovák?* címmel lezajlott szóváltás.³⁸ Andrew James Horton mutatott rá arra, hogy azok a törekvések, melyek pusztán egyik vagy másik nemzet birtokaként akarják feltüntetni a filmet, a cseh–szlovák kötőjelháborút³⁹ (*pomlčková válka / vojna*) élesztik újjá, és éppen a film üzenetét nem értik meg, amely a köztes-európai etnikai tisztogatásoktól int. Köztes-Európa kovásza ugyanis sok szempontból az etnikai sokszínűség és a heterogén keresztkapcsolatok. Ha figyelembe vesszük a stáblisztát, kemény dió eldönteni, melyik nemzethez tartozik a film. Főrendezője a Budapesten született szlovák, Ján Kadár és másodrendezője, a cseh Elmar Klos az ötvenes évektől mindig párban dolgozott, szimbolizálva a csehszlovákizmust. Ugyanakkor női főszereplője a lengyel színésznő, Ida Kamińska volt, aki gyakran jiddisül szólal meg a filmben, és a szlovákot törve beszéli. A stáb tagjai közül a cseh zeneszerző, Zdeněk Liška számos szlovák filmhez készített zenét, így nem könnyű szétválasztani a két nemzet részvételét. A színészgárda többnemzetiségű voltára még eminensebb példa Kadár következő filmje, *A vágy neve Anada* (*Túžba zvaná Anada*, 1969), melyben

szlovák színészek mellett szerb (Radovan Marković), amerikai (Paula Pritchett) és magyar (Darvas Iván⁴⁰) színészek is játszanak. A film kulturális dimenziójához hozzátartozik, hogy a mű Zilahy Lajos *Valamit visz a víz* című regényéből készült, melyet 1943-ban Oláh Gusztávval egyszer már vászonra vitt Magyarországon. Kadárról szóló monográfiája előszavában Václav Macek egy kérdésáradat keretében a rendező életpályájának és filmjeinek bizonytalan nemzeti besorolhatóságára hívja fel a figyelmet: „*Hol van Ján Kadár hazája? Hová tartozik? Szlovák vagy cseh? Szlovák vagy magyar gyökerekkel rendelkező zsidó? Amerikai szlovák vagy amerikai cseh? Rendező vagy társrendező? Hol a helye a szlovák, a cseh, az európai és az egyetemes filmben?*”⁴¹ Ugyancsak kérdés, hogy mennyiben tartoznak bele a szlovák filmkultúrába észak-amerikai munkái, melyek sok szempontból (zsidó tematika, kisember-központúság, közös munka Ida Kamińskával) logikus folytatásai európai korszakának, másrészt viszont a filmgyártási modellt, a nyelv és a színészi attitűd különbségei folytonosan elidegeníték őt az amerikai filmipartól.⁴²

Nem kevésbé izgalmas kutatási téma a szlovák filmnek a nyugat-európai modernizmussal, különösen a francia Alain Robbe-Grillet-vel való együttműködése a hatvanas évek második felében, amit az irodalmár Albert Marenčin, az autonómmá váló pozsonyi filmgyártási szekció akkori irányítója a szlovák film

37 A kérdéssel korábban részletesebben foglalkoztam: Gerencsér Péter: Emberarcú holokauszt? Az identifikációs apóriái Ján Kadár és Elmar Klos *Üzlet a korzón* (*Obchod na korze*) című filmjében. *Apertúra* 9 (2014) no. 2. <http://uj.apertura.hu/2014/tel/gerencser-emberarcu-holokauszt/> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

38 A vitát összefoglalja: Horton, Andrew James: Just Who Owns the Shop? Identity and Nationality in *Obchod na korze*. *Senses of Cinema* 11 (2000. december) <http://sensesofcinema.com/2000/11/shop/> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

39 Stein, Eric: *Czecho/Slovakia: Ethnic Conflict, Constitutional Fissure, Negotiated Breakup*. Ann Arbor: University of Michigan, 2000. pp. 57–60. Hamberger Judit: *Csehszlovákia szétválása: Egy föderalizációs kísérlet kudarca*. Budapest: Teleki László Alapítvány, 1997. pp. 152–153.

40 A transznacionális szempont miatt fontos megjegyezni, hogy Darvas Iván a ma Szlovákiához tartozó Bején (Behynce, 1971 óta Tornaalja / Tornaľa része) született orosz származású anyától, de Prágában nőtt fel, ahol viszont német iskolába járt. Logikus tehát, hogy a magyar színház- és filmművészetnek vált jelentős alakjává.

41 Macek, Václav: *Ján Kadár*. (trans. Dudášová, Zuzana – Lapitková, Zuzana) Bratislava: FOTOFO/Central European House of Photography, 2011. p. 7. A szerző azért utal az amerikai kontextusra, mert *A vágy neve Anada* utómunkálatai közben a rendező az 1968-as szovjet bevonulás miatt emigrált, és haláláig az Egyesült Államokban és Kanadában készített filmeket bevándorló, diaszporikus és multiethnikus közösségekről.

42 *ibid.* p. 210.

európai felzárkóztatása érdekében kezdeményezett.⁴³ Robbe-Grillet közreműködését transznacionális összefüggésben legutóbb Jonathan Owen vizsgálta, felvetve azt a kérdést, hogy *A férfi, aki hazudott* (*Muž, ktorý luže / L'Homme qui ment*, 1968) és az *Éden és azután* (*Eden a potom / L'Éden et après*, 1970) melyik nemzeti filmgyártáshoz tartozik. Kitért arra a paradoxonra, hogy a szlovák film úgy igyekezett versenyezni a cseh újhullám nemzetközi sikerével, hogy distinktív karakterének, a szürrealizmusnak a kialakításához a franciákhoz fordult inspirációért, ilyenformán annak stílusa külföldi minták szinkretizmusa.⁴⁴ Owen a két film közül az *Éden és azután*-t kevésbé tartja szlovák filmnek, melynek tárgya kifejezetten a bizonytalan identitás, a francia-szlovák megkettőzés, a szájszinkron disszonáns illeszkedése révén a nemzeti keretektől való elidegenítés: a filmben „Boris az ideális »transznacionális tárgy« proteuszi cseppfolyósságával rendelkezik”.⁴⁵

A szlovák filmben nemcsak a gyártási modellek, a szereplők és a stáb nemzetiségi összetétele, hanem a befogadás is gyakran transznacionális módon működik, amint azt Plicka folklórfilmjei kapcsán érintettem. Ehhez hasznos meglátásokat tartogathat Andrew Higson azon szempontja, mely a (transz)nacionális film fogyasztásközpontú elemzését javasolja.⁴⁶ Megállapítása, miszerint a brit közönség hazáiként fogyasztja az amerikai filmet, ebben a kontextusban abban találja meg a párját, hogy a cseh filmnek a szlovák nézők is természetes közönségét képezik. Ha megnézzük a mindenkori szlovák mozik műsorszerkezetét, rendszeresen szerepelnek a kínálatban cseh filmek, fesztiválokon is gyakori a csehek és a szlovákok közötti kooperáció. Ebből a szempontból felettébb ironikus, hogy Csehszlovákia felbomlása után a csehszlovákizmus „elképzelt közösségének” fikciója bizonyos fokig nagyon is valóságossá vált. A kritikai transznacionalizmus elmélete szerint a keresztmozgások nem binárisak, nem érvényes rájuk



Nap a hálóban (Štefan Uher, 1962)

a hazai-külföldi ellentétpár, aminek paradigmaticus példája a *Nap a hálóban* (*Slnko v sieti*, Štefan Uher, 1962) forgalmazása az 1960-as években. A filmtörténet tanúsága szerint ugyanis Uher filmjének recepciója a szlovák mozik elutasító magatartása miatt a maga korában a csehek táborában talált pozitív fogadtatásra, ami hatástörténetileg abban csúcsosodott ki, hogy a *Nap a hálóban* generációs konfliktusai, megközelítésmódja, mozaikos szerkesztése és drámaiatlan drámája a cseh újhullámos filmet alapozta meg.⁴⁷ Ez a jelenség nemcsak arra vet fényt, hogy a *Nap a hálóban* befogadói kontextusa transznacionális interpretációt igényel, hanem arra is, hogy egy másik nemzet hatása nem feltétlenül marginális, hanem adott esetben katalizátori funkcióval bírhat. Amint a cseh vendégváró mondás tartja: „cizinec je našinec” („a külföldi belföldi”, a magyar megfelelője kb.: „érezd magad otthon!”).

A bársonyos forradalom utáni első évtizedben a szlovák filmet szinte egyedülként Martin Šulík cseh pénzekre is támaszkodó munkái képviselték az egyetemes film térképén. Sokrétű és eszmetörténeti távlatokban gondolkodó elemzései közepette Jana Dudková

43 Owen, Jonathan L.: Alain Robbe-Grillet in Slovakia: Transnational Encounters and the Art of Co-Production. *Illuminace* 25 (2013) no. 4. p. 65.

44 ibid. pp. 74–75.

45 ibid. p. 72.

46 Higson: The Concept... p. 37.

47 Hames, Peter: *The Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. pp. 206–207. Macek: From Czechoslovak... p. 2. Votruba, Martin: Historical and National Background... p. 10.

Šulík filmjeit olyan skizofrén helyzet reflexiójaként értelmezi, ahol a határok megnyitásával és a globalizációval előálló transznacionalitás az önálló Szlovákiának az úgynevezett mečiari izoláció korszakában felerősödő nacionalista tendenciával ütközött.⁴⁸ Miközben ezeket a filmeket – a kertmetafora hangsúlyozott alkalmazásával is – látszólagos eszképzizmus, a politikai-szociális kérdésektől való elfordulás jellemzi, Dudková szerint már megelőlegezik a társadalmi dráma műfaját, amely a kortárs szlovák filmben vált dominánssá.⁴⁹

Ez utóbbi példa az intézményi alapú transznacionális megközelítés felől átvezet a transznacionalizmus kulturális aspektusai felé. A szlovák hungarus, Ján Čaplovič (Csaplovics János) nevéhez kötődő „Kis-Európa koncepció” – miszerint Közép-Európa nem más, mint Európa kicsiben – elsőként tudatosította a 19. században a térség multikulturális jellegét a néprajz-tudomány számára.⁵⁰ Ahogyan a szlovák film sok esetben intézményileg sem különíthető el más közép-európai filmgyártásoktól, különösen a csehtől, úgy kulturális tekintetben is effajta „kis-európaiság” jellemzi. A 66 szezon (66 sezón, Peter Kerekes, 2003), a Határ (Hranica, Jaroslav Vojtek, 2009) vagy a Hajnal szálló (Hotel Úsvit, Mária Rumanová, 2016) multietnikus közösségekben és többszörös határhelyzetben játszódnak. Az 1958-ban a szlovák Vladislav Pavlovič és a magyar Bán Frigyes közös rendezésében készült *Dáždňik svätého Petra/Szent Péter esernyője*, amely a szlovák–magyar történelmi feszültségeket a „testvériség” béketáborban divatozó

jelszavával igyekezett enyhíteni, nemcsak intézményi szinten transznacionális (az első magyar–szlovák koprodukciós film), hanem a kulturális kódok tekintetében is. A film Mikszáth Kálmán regényének adaptációja, aki más szépirodalmi műveit is előszeretettel építette a gömöri-sárosi szlovákok (familiárisan: tótok) közösségeire. Amíg Mikszáth a magyar anekdotairóda-
lom kanonikus figurája, Susan Hayward kritériumai szerint egy másik nemzetet is reprezentál, ami előhívja az idegenség, a szomszédságábrázolás, az imagológia (poszt)koloniális kontextusait. A kulturális összefonódást mutatja, hogy miközben az első világháború végéig Mikszáth volt a legtöbbit szlovákra fordított magyar szerző,⁵¹ a szlovákokat ő fedezte fel a magyar irodalom számára.⁵² Szlovák szempontból pedig Marko Škop dokumentumfilmje, a *Más világok (Iné svety, 2006)* már címével is többnemzetiségű régióként jellemzi Šarišt (Sárost), filmje vezérmotívuma is ez.

Speciális szegmenst jelent transzkulturális vonatkozásban a szlovák film kisebbségképe, főként a magyarok és a romák reprezentációja. Ami az utóbbit illeti, a szlovák film sokszor és sokféle kontextusban ábrázolta a romákat, olyannyira, hogy a romafilm külön kategóriává terebélyesedett. A szlovák Felliniként becézett Juraj Jakubisko *Szökevények és zarándokok (Zbehovia a pútnici, 1968)* című parabolikus filmjének első részében a narratíva Kálmán, a magyar nevű cigány dezertálása körül bonyolódik.⁵³ A szlovák újhullámos film másik jelentős rendezőjének, Dušan Hanáknak

48 Dudková, Jana: Between the Center and the Margin: The Notion of Central Europe in Slovak Cinema after 1989. *Illuminace* 25 (2013) no. 4. p. 83.

49 Dudková, Jana: Contemporary Slovak Film: A Symptom of the Times or a Representation of Society? (trans. Jozef Ferencz) *Slovenské divadlo* 62 (2014) p. 48.

50 Kósa László: A „Kis-Európa”-gondolat a magyar néprajzban. 1822: Megjelenik Csaplovics János etnográfiai értekezése. In: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (eds.): *A magyar irodalom története. II. 1800-tól 1919-ig*. Budapest: Gondolat, 2007. pp. 107–119.

51 Wlachovský, Karol: Mentális mítoszok Mikszáth szlovákképében. (ford. G. Kovács László) *Európai utas* 18 (2007) nos. 3–4. p. 46.

52 Fülöpová, Marta: Mikszáth Kálmán, a tót atyafi. *Jelenkor* 55 (2012) nos. 7–8. p. 759.

53 Jelentéktelennek tűnő voltában is sokatmondó, ahogyan a film a magyar nevet a szlovák nyelvhez asszimilálja. A magyar nyelvben használatos „Kálmán” helyett Jakubisko munkája a „Kalmán” kiejtést és írásmódot preferálja. A szlovák nyelv ritmus-törvénye (*rytmické krátenie*) szerint ugyanis egy szóban egymás után nem fordulhat elő két hosszú szótag, ilyenformán a magyar személynevet a szlovák nyelv magához hasonítja, a film ezen részében viszont tematikailag a magyarok játsszák az elnyomó szerepet.

az 1976-ban készült *Rózsaszín álmok* (*Ružové sny*) című poétikus műve mérföldkönek számított abban, hogy a romák iránti előítéletekkel teljesen nyíltan foglalkozott, ugyanakkor szofisztikált módon a rasszizmust a kisebbségi csoporton belül is tárgyalta. A film a *Rómeó és Júlia* alaphelyzetét romantikus történet keretében etnikai konfliktusra cserélte, és ebben a tekintetben a cseh Jiří Weiss *Rómeó, Júlia és a sötétség* (*Romeo, Julie a tma*, 1959) című filmjében megjelenített zsidó-„árja” tragikus szerelmi viszonyt roma-„fehér” kapcsolattal helyettesítette. Martin Šulík *Cigány* (*Cigán*, 2011) és Ladislav Kaboš *Az összes gyermekem* (*Všetky moje deti*, 2013) című munkái az etnikai előítéleteket és sztereotípiákat hiperrealista keretben vizsgálták, az *Aš városáig* (*Až do mesta Aš*, Iveta Grófová, 2012) a dokudrámát játékfilmmé konvertálta, míg a *Koza* (Ivan Ostrochovský, 2015) a roma férfi kitorési lehetőségeit sportfilmes keretben tárgyalta. Jana Bučka és Marek Šulík munkája, *A boldogság csengői* (*Zvonky štastia*, 2012) az alárendelt kisebbségi helyzetet a rajongói szubkultúrával keresztelte.⁵⁴ Jaroslav Vojteknek a szlovákiai romák politikai képviseletét középpontba állító és a roma identitás megkonstruálását a kulturális-etnikai heterogenitással tragikomikus módon ütköztető filmje, *A cigányok szavazni mennek* (*Cigáni idú do volieb*, 2012) azt tanúsítja, hogy a posztkolonialis elméletek kiválóan alkalmazhatók a köztes-európai filmben is. A magyar származású Mira Fornay munkája, a *Kutyám, Killer* (*Mój pes Killer*, 2013) azt a kérdést feszegeti, hogy egy helyét nem találó fiú családi okokból és identitáskereséséből hogyan menekül a skinhead közösségbe, illetve hogy a rasszizmussal való játszadozás hogyan fordul át váratlanul romagyilkosságba. Ezeket a romaábrázolásokat a multikulturalitás, a (poszt)kolonializmus és az öngotizálás szempontjából kevésbé vizsgálták.

Lokális és globális kérdésekhez egyszerre kapcsolódik a szlovákiai magyar (vagy részben magyar) rendezők filmjeinek transznacionális vizsgálata. Will Higbee

és Song Hwee Lim az „akcentusos” vagy diaszpórikus filmet azért tartja tanulságosnak, mert az „előtérbe tolja annak kérdését, hogy a nemzeti filmkultúrával kapcsolatos, rögzült elgondolásokat miként alakítja át újra meg újra”.⁵⁵ Minthogy a magyar rendezők nem rendelkeznek önálló infrastrukturális háttérrel, szlovák intézményi keretben működnek, és eklatánsan igazolják a kettős kötődést vagy a nemzeti besorolhatóság elviselhetetlen nehézségét. Erre utal a szlovákiai magyar szlengben meghonosodott „szlovmagy” kifejezés. Peter Kerekes, Prikler Mátyás, Molnár Csaba vagy Kristóf György filmjei többnyelvűek, és beszédes módon nem idegen szemmel, hanem belülről feszegetik a szlovákiai nemzeti-társadalmi kérdéseket, a kulturális hibriditást pedig gyakran ironikus módon közelítik meg, mint Molnár apokrif történelemleckéje, a *Ludovít Štúr utolsó napjai* (*Posledné dni Ludovíta Štúra*, 2011). Ezek a filmek egyszerre tartoznak bele a szlovák és úgynevezett határontúliként a magyar filmbe is, így kitüremkednek a kisebbségi film kategóriájából. Másrészt a kisebbségábrázolás és a romantikus egzotizálás kérdései vizsgálhatók az olyan alkotásokban, mint a nagyepikai *Az ezeréves méh* (*Tisícročná včela*, Juraj Jakubisko, 1983) a kispikari *Barackliget* (*Marhulový ostrov*, Peter Bebjak, 2011), vagy az animációs dokumentumfilm, a *Felvidék – Horná zem* (Vladislava Plančíková, 2014).

Külön aspektust képez a nyelvi hibriditás kérdése. A szlovák filmeknek kezdettől fogva egyfajta vízjele a különféle nyelvek közötti dialógus, az *Üzlet a korzónak* pedig a nyelvi különbségek megértése literálisan és metaforikusan is az esszenciáját képezi. Ezt a nyelvi félreértést a *Minden, amit szerettek* (*Všetko čo mám rád*, Martin Šulík, 1992) angol-szlovák viszonyra cseréli.⁵⁶ A már említetteken kívül a német és a szlovák nyelv közötti párbeszéd kap hangsúlyos szerepet *A mezitlábások harangjában* (*Zvony pre bosých*, Stanislav Barabáš, 1965) és *A bokszoló és a halálban* (*Boxer a smrt*, Peter Solan, 1962), a magyar a *Szőkevények és zarándokok* első

54 A cím már önmagában is transznacionális megközelítést kíván. A film ugyanis a szlovák Dara Rolincová és a cseh Karel Gott egykori, népszerű közös dalára utal, melyben az énekesek felváltva a saját nyelvükön énekeltek – populáris szinten szolgálva ki a csehszlovákizmus állami doktrínáját. A kétnyelvű dalt az énekesek 2009-ben újra előadták a(z) immár jellemző módon kötőjel nélkül írt) *Česko Slovenská SuperStar* című tehetségkutató műsorban, ez inspirálja a film szereplőit.

55 Higbee, Will – Lim, Song-hwee: A transznacionális filmművészet fogalma. p. 24.

56 Lásd erről: Dudková: Contemporary Slovak Film... pp. 44–45.

részében, *Az ezeréves méhben* vagy a *Határban*, a nyelvi különbségeknek pedig valóságos Bábele jelentkezik *A boldogság csengői*, *A cigányok szavazni mennek* vagy az *Out* (Kristóf György, 2017) című filmekben. A cseh és szlovák nyelv folytonos keveredése mellett a szlovákiai magyar színészek természetes módon váltanak a nyelvek között, mint a sokat foglalkoztatott Bandor Éva a *Gyerekekben* (*Deti*, Jaroslav Vojtek, 2014) és *A tanítónőben* (*Učiteľka*, Jan Hřebejk, 2016).

Összességében a szlovák filmben mindenféle nemzeti-etnikai kereszteződéseket találunk, az előállítás, a finanszírozás, az alkotógárda és a színészek nemzetisége, valamint a terjesztés és a nézőközönség összetételének vonatkozásában éppúgy, mint kulturális kódok és kontextusok tekintetében, ami lehetővé teszi, hogy a szlovák filmet par excellence transznacionálisnak tekintsük.

A Jánošík-adaptációk és a nemzetépítés

A 18. századi betyárral, Jánošíkkal kapcsolatos legendák tagadhatatlanul a szlovák nemzeti identitás részét képezik, így nem csoda, hogy szinte két évtizedenként készül belőle filmadaptáció. A nagy nemzeti narratívák a nemzeti filmtörténetek kitüntetett részét képezik, mivel eposzi hangvételben és történelmi díszletek között tárgyalják az adott nemzet sorsdöntő eseményeit. Az amerikai filmtörténetben így kapott hangsúlyos, de vitatott szerepet az *Egy nemzet születése* (*Birth of a Nation*, 1915) című Griffith-film, a húszas évek Németországában *A Nibelungok* (*Die Nibelungen*, 1924) Fritz Lang-féle adaptációja, vagy az izlandi filmben a *Gíslí saga* 1979-es filmes átirata (*Útlaginn*, Ágúst Guðmundsson, 1981).

Szimbolikus, hogy a legrégebből fennmaradt szlovák játékfilm, a *Jánošík* (Jaroslav Siakel, 1921) a nemzet efféle reprezentációjának körébe tartozik,⁵⁷ és egyúttal a nemzeti nagyelbeszélésnek, az eposznak – itt részint

a *Szlávia leánya* (*Slávy dcéra*, Ján Kollár, 1824) című hőskölteménynek – a korábban az irodalomban betöltött funkcióját veszi át. Ugyanakkor feltűnő, hogy a szlovák film nem történelmi eseményt vagy mitológiai alakot tesz meg a narratív identitás legfőbb hordozójának, hanem egy kalandos hegyvidéki betyártörténetet, melyet az antik mitológia mintáinak domesztikációjaként allegóriává alakít. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy a szlovákok hosszú időn keresztül nem jelentek meg a történelem színpadán önálló szubjektumként, sem államuk, sem pedig autonóm, központosított vezetésük nem volt, így a 19. század előtti történelmi eseményeket aligha lehetett feltüntetni a szlovák film nemzeti nagyelbeszéléseként. Ezzel szemben a Jánošík-monda éppen a központi hatalmat kijátszó, az állammal szembeszegülő zsványok nemzetépítő funkciójának betöltésére lehetett alkalmas, nevezetesen arra, hogy a szlovák nemzet szabadságharcaként és a történelmi Magyarországtól (Uhorskótól) való elszakadás kezdőfázisaként értelmezzék át a folklórt. Ez a plebejus szemlélet összeköti a szlovák és a cseh ethoszt, amennyiben a politikai elitréteg mindkét esetben idegenekkel azonosítódott, szlovák oldalon a magyar (és az elmagyarosodottként, „magyarónként” értelmezett) urak elnyomásával, cseh oldalon pedig az 1620-as fehérhegyi csata utáni „sötétség korában”⁵⁸ a német kolonizációval. Emellett az állam 19–20. századi megszervezésének hosszú folyamata mindkét nemzetnél alulról kiindul mintát követett.⁵⁹ Ezzel szemben a magyar kultúrában a nemzet reprezentációja mindig is elitisztikus jellegű volt, ami populáris szinten a kosztümös történelmi filmekben öröklődött tovább. A történelmi körülmények folytán a szlovák filmben nem a történelmi film, hanem a betyárfilm képezte az örökségfilmet. A szlovák kultúra egy folklórhőst alakított át történelmi figurává, mert a 19. század előtti korszakból kevés hiteles idollal rendelkezik, aki be tudná tölteni a nemzeti hős reprezentatív szerepét. Bármennyire hangsúlyos pozíciót foglal el azonban a

57 Beszédes továbbá, hogy az első egész estés szlovák animációs film, Viktor Kubal rajzfilmje, a *Jurko, a betyár* (*Zbojnik Jurko*) is Jánošíkról készült 1976-ban.

58 A „sötétség kora” elnevezés Alois Jirásek *Temno* (1915) című regényével terjedt el a köztudatban.

59 A kérdéskört a szlovák és magyar források egybevetésével úttörő módon tárgyalja: Demmel József: *A szlovák nemzet születése: Ludovít Štúr és a szlovák társadalom a 19. századi Magyarországon*. Pozsony: Kalligram, 2011.



Jánošík

Jánošík-monda a nemzetépítésben, filmes feldolgozásai transznacionális értelmezéseket tesznek lehetővé.⁶⁰

Már maga a monda is egy európai vándormotívum része, ahol nem az jelenti az alapvető kérdést, hogy mi a tényszerű történelmi igazság az egyes betyártörténetek körül, hanem az, hogy különböző korok milyen érdekek mentén aknázzák ki a történetet, és adnak neki eltérő hangsúlyokat. A Jánošík-monda abba a betyártípusba tartozik, melynek archetípusa Robin Hood, aki a gazdagoktól elvett zsákmányt a szegényeknek adja. Ez a motívum menti fel ezeket a tolvajokat a rablás és az erőszak erkölcsi felelőssége alól, ugyanis a közvélemény őket nem bűnözőként, hanem az igazság helyreállítójaként és az elesettek védelmezőjeként azonosítja.⁶¹ A típust Hobsbawn nevezte el „társadalmi banditának”

(*social bandit*).⁶² Az első, 1908-ból fennmaradt orosz játékfilm szintén egy betyárról, az orosz népköltészetben Jánošíkhoz hasonló funkciót betöltő Sztjenka Razinről szól. Magyar megfelelőjük Rózsa Sándor⁶³ és Sobri Jóska, akikről egyaránt készült filmsorozat, és ehhez a modellhez sorolható a Jánošík korában játszódó, a kuruc-labanc csatákra koncentráló *A Tenkes kapitánya* (Fejér Tamás, 1963-1964) című kalandfilmsorozat.⁶⁴

Az első *Jánošík*-adaptáció transznacionális értelmezését intézményi szinten az támogatja, hogy a film a diaszpórában élő szlovákok műve, szlovák emigránsok finanszírozásával készült 1921-ben. Keresztnevét a rendező, Jaroslav Siakel az USA-ban „Jerry”-re módosította, ami szimbolikusan is kulturális hibriditást jelöl. Michael Cude az amerikai szlovákok kevert azonosság-tudata kapcsán jegyzi meg, hogy „*ellentétben a valódi politikai száműzöttekkel, sokuk nem tervezte, hogy hazatér a szülőföldjére*”, és „*szlovák-amerikaiént kötőjeles identitást*” vallottak magukénak⁶⁵ – ami a későbbi cseh-szlovák kötőjégháború fényében felettébb ironikus. Ugyanakkor nemcsak az amerikai szlovák diaszpóra teszi indokolttá a transznacionális vizsgálatot, hanem az alkotófolyamat más körülményei is. A forgatókönyv eredetileg az amerikai szlovák Jozef Žák-Marusiák New Yorkban kiadott regénye alapján íródott volna, mivel azonban nem készült el időben, a filmet a morva Jiří Mahen színdarabja alapján forgatták. A főszerepet játszó Theodor Pištěk cseh nemzetiségű volt, ahogyan az utómunkák is a prágai A-B stúdióban készültek. Figyelembe véve, hogy a legenda a szlovák mellett morva és lengyel területeken

60 Poszkolonialis alapon értelmezte újra a filmeket Peter Hames: Hames, Peter: *Jánošík: The Cross-Border Hero*. In: Mazierska – Kristensen – Nāripea: *Postcolonial Approaches...* pp. 115–145.

61 Jesenský, Miloš: *Jánošík: Between Legend and Fact*. In: *Juraj Jánošík: Velká kniha o zbojníckom kapitánovi*. Martin: Matica slovenská, 2014. p. 15.

62 Fogalommagyarázatát Hobsbawn részint a Jánošík-legendával illusztrálja: Hobsbawn, J. Eric: *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. Manchester: Manchester University Press, 1971. pp. 13–29.

63 Jancsó Miklós *Szegénylegények* (1965) című filmje szintén egy betyárhistoria, Rózsa Sándor szabadcsapatának az 1956-os forradalom utáni átértelmezése.

64 Imre Anikó a szórakoztató és a nevelési funkció összekapcsolására koncentrálna hasonlította össze a Jánošík-filmeket *A Tenkes kapitányával*: Imre Anikó: *Adventures in Early Socialist Television Edutainment*. In: Imre Anikó – Havens, Timothy – Lustyik Katalin (eds.): *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. New York/London: Routledge, 2013. pp. 37–44.

65 Cude, Hobsbawn: *The Imagined Exiles: Slovak-Americans and the Slovak Question during the First Czechoslovak Republic*. *Studia Historica Gedanensia* 5 (2014) p. 288.

is elterjedt, valamint hogy a cseh Alois Jirásek a *Staré pověsti české (Régi cseh mondák)* között szerepeltette, ismét többszintű interetnikus kapcsolatokra bukkanunk.

Aligha véletlen, hogy a produkciós cég neve Tatra volt, amely a földrajz nemzetiesítését jelenti a szlovák himnuszról kezdődően.⁶⁶ A Tatra magas hegycsúcsai ragyogóan ellenpontoszák a magyar Alföld síkvidékét, így a szimbolikus földrajz a nemzeti identitás részévé válik. Minthogy az amerikai szlovákok részint a nemzetiségeket elnyomó dualizmus kori magyar politika miatt vándoroltak ki nagy tömegekben Amerikába, aligha véletlen, hogy az 1921-es *Jánošík*-film erős magyarellenes éllel rendelkezik. Martin Votruba hangsúlyozza, hogy a 19. századi értelmezésben még nem volt döntő a feudális urak etnikai hovatartozása, ami a politikai események hatására került előtérbe.⁶⁷ A film az *Antigoné* mutációjaként indul (amennyiben az anya temetetlen-sége indítja el a lázadást), és a feudális konfliktus etnikai síkra emelkedik az erőszakos, erkölcstelen magyar urak és az idealizált alattvalók ellentétével. Explicit módon is megfogalmazza a magyar nemesi elitől való függetlenedés vágyát a film zárzata, amely a betyártörténetet nemzeti szabadságharcként értelmezi át.⁶⁸ Ez különös aktuálpolitikai konnotációt kaphatott a saját korában, amennyiben Uhorsko felbomlásával és Csehszlovákia létrejöttével a szlovákok ezt a szabadságharcot sikeres küzdelemként könyvelhették el.

Bár Karol Plicka is tervezett egy végül meg nem valósult *Jánošík*-filmet, a második adaptációt Martin Frič rendezte 1935-ben. Ezt intézményi értelemben a rendező személyének cseh nemzetisége és a cseh filmipari háttér teszi transznacionálissá, a szlovák téma cseh interpretációjává. Frič előszeretettel támaszkodott az ei-



Jánošík

sensteini montázselméletre, amely nemcsak a gyakori vágásokban vagy a kompozíciókban mutatkozik meg, a hatás különösképpen akkor válik árulkodóvá, amikor a rendező az intellektuális montázs eszközához folyamodik, mint a narratívát asszociatív módon értelmező természeti képek esetében.

Frič *Jánošík*ja formanyelvileg is transznacionális, amennyiben a kosztümös kalandfilm és a kialakulófélben lévő western műfajának mintázatait mozgatja. Peter Hames szerint a mintát részint a Douglas Fairbanks által játszott Zorro és Robin Hood jelentette.⁶⁹ A műfaji kapcsolatot jelzi a törvényen kívüli állapot, a narratív séma, a nyitott, hegyi környezet, a kaland, a részben magányos főhős, a rajtaütés, az erőszak fokozott jelenléte. Ezért a *Jánošík*-filmeket a konfliktusok, a kellékek, a díszletek, a karaktertípusok, a helyszínek stb. rokonsága alapján a western műfajának tükrében lehetséges újragondolni.⁷⁰ De a szlovák film másik

66 Lipták, Lubomír: A Tatra a szlovák tudatban. (ford. Nádori Lilla) 2000 16 (2004) no. 12. pp. 59–62.

67 „A szlovák irodalmi és társadalmi diskurzus kihangsúlyozta az ő etnikai hovatartozását, amely aztán az akkor politikai túlerőben lévő magyar etnikummal implicit ellentétben jelent meg.” Módosított, online változata: <http://www.pitt.edu/~votruba/sstopics/assets/Martin.Votruba.Hang.Him.High.The.Elevation.of.Janosik.pdf> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.) p. 21. [Korábbi, nyomtatott változata: Votruba, Martin: Hang Him High: The Elevation of Jánošík to an Ethnic Icon. *Slavic Review* 65 (2006) no. 1. pp. 24–44.]

68 Az persze más kérdés, hogy a historiográfiai adatok szerint a valós Jánošík egyaránt szolgált Rákóczi Ferenc hadseregében a Habsburg-ellenes szabadságharc során, majd az osztrákok katonájaként is.

69 Hames: *Jánošík*... p. 124.

70 Ezek részletezése helyett itt egy konkrét kapcsolódási pontot emelek ki: Siakel 1921-es filmjében Jánošík bandája a vadnyugati indiánok reprezentációs mintája szerint táncol a tűz körül.

kedvelt műfajával is összevethető a betyárfilm, nevezetesen a partizánfilmmel. A paradigmaticus analógiát az teremti meg, hogy mindkettő alapját egy gerillaharc narrációja, a természeti jog és a törvény ellentéte képezi, egyik esetben a 18. századi feudális elnyomással, a másik esetben az 1944. évi német megszállással szemben. Mindkét műfaj lényegében nemzeti szabadságharcot beszél el, a Jánošík-filmek modellje az 1944-es náciellenes Szlovák Nemzeti Felkelés (Slovenské národné povstanie) reprezentációjával vág egybe. Legutóbb rövid utalást tett erre az SZNF dokumentumfilm reflexiójáról szóló többrészes tanulmányában Eva Filová, a kérdéssel azonban részletesebben nem foglalkozott.⁷¹ Az SZNF azért volt alkalmas kollektív módon nemzeti nagyelbeszélésre, mert – mint azt Lubomír Lipták összefoglalta – katonai (a világháború menetének befolyásolása), állami (a németektől független államképződmény létrejötte) és politikai (a sokféle politikai irányvonal viszonylagos egysége) értelemben is szlovák nemzeti sikereket foglalt magában.⁷² Összehasonlítva a betyárfilm a *Farkasverem* (Vlčie diery, Paľo Bielik, 1948) és a *Dabač kapitány* (Kapitán Dabač, Paľo Bielik, 1959) című partizánfilmekkel, sarkosan megfogalmazható, hogy ezekben a filmekben csupán a fegyverek, a kosztümök és a történelmi korszak különbözik, de a partizánfilm felfogható a betyárfilm modern mutációjaként. Hogy az analógia a két műfaj között intézményi szinten sem esetleges, kiviláglik abból, hogy Paľo Bielik egyaránt rendezett partizánfilmet és Jánošík-filmet, az 1935-ös második Jánošík-adaptációnak pedig a főszereplője volt. Több mint szimbolikus, hogy a *Páncélosdandár* (Tanková brigáda, Ivo Toman, 1955) című propagandisztikus háborús filmben a szlovák felkelők tankját Jánošíknak nevezik, közvetlenül megteremtve az analógiát a két korszak hasonló történelmi (eposzi) kihívásai között.

A harmadik Jánošík-adaptáció (Paľo Bielik, 1963) nevezhető gazdasági értelemben a legkevésbé transznacionálisnak, kódjai, ikonográfiája és funkciói azonban

összecsengenek a korabeli színes, szélesvásznú múltfilmekkel. Az, hogy a kétrészes mozifilm több órát kitevő látványorientált szuperprodukciónak, eposzi ranggal vértelmez fel a mondát, melynek hangsúlyai az etnikai viszállyról immár az osztályharcra kerültek át. A televízióval konkurálni igyekvő szélesvásznú logika a *Ben Hur* (William Wyler, 1959) úttörő szerepe után sorra termelte azokat a történelmi filmpozsokokat, melyeket aztán a közép-európai filmekben hazai témákra hangoltak át. A szlovák film a történelmi film modelljét olvasta rá a betyártörténetre. Ironikus, hogy miközben ezekre a filmekre a nemzetépítés funkcióját szabták, többnyire hollywoodi és nemzetek feletti sémákat alkalmaztak. Ahogyan az 1966 és 1970 között a franciákkal és az olaszokkal készített – és Robbe-Grillet kapcsán fentebb említett – újhullámos koprodukciónak, úgy az 1963-as *Jánošík-változatra* is ráillik az „öngyarmatosításnak” a bolgár irodalomtudós, Alexander Kiossev által kidolgozott elmélete.⁷³ Kiossev az öngyarmatosítás terminusát azokra a traumatizált hiánykultúrákra alkalmazza, melyek önszántukból idegen elemekkel vértelmezik magukat, így megfordítják a kolonizációs alávetést: számukra a más, a sajáttól eltérő válik pozitív, követendő mintává. A köztes-európai népek számára alapvetően a Nyugat jelent olyan példaképet, amelynek mintáit önként követik. Ezek közé tartoznak a hollywoodi műfaji képletek alapján gyártott történelmi filmek.

Ezekkel az öngyarmatosító munkákkal a törökellenes küzdelmeket színre vivő balkáni filmek kapcsán részletesen foglalkozott Nikolina Dobрева, azt állítva, hogy ezek a művek a szocialista korszakban paradox módon a nemzeti identitás erősítését szolgálták: „1989 előtt majdnem mindegyik kelet-európai ország készített legalább egy nagy költségvetésű, a nemzeti történelem fontos eseményein alapuló eposzt, melyet a hivatalos diskurzusban arra használtak, hogy a nemzeti büszkeséget lelkesítsék, és megteremtsék a folyamatosságot a múlttal”.⁷⁴ A szerző nem

71 Filová, Eva: Štyrisatpät vltazných rokov (IV). Slovenské národné povstanie v zkradle doby a non-fiction produkcie. *Kino-Ikon* (2015) no. 2. pp. 7–8.

72 Lipták, Lubomír: A felkelés három hagyománya. (ford. F. Kováts Piroška) In: Lipták, Lubomír: *Száz évnél hosszabb évszázad: A történelemről és a történetírásról*. Pozsony: Kalligram, 2000. pp. 119–133.

73 Kiossev, Alexander: Notes on the Self-Colonising Cultures. In: Pejić, Bojana – David, Elliot (eds.): *Art and Culture in Post-Communist Europe*. Stockholm, Moderna Museet Exhibition Catalogue, 1999. pp. 114–177.

74 Dobрева, Nikolina: Eastern European Historical Epics: Genre Cinema and the Visualization of a Heroic National Past.

foglalkozott a korszak legnépszerűbb, török korban játszódó magyar filmjével, az *Egri csillagokkal* (Várkonyi Zoltán, 1968). Itt a szlovák és a magyar film analóg vonásai közül néhány elemet ragadok ki. Mindkét film szélesvásznú megoldásával, hatalmas szereplőgárdájával, két részre bontott szerkezetével azt az üzenet hordozza, hogy a nemzet egész történetét jelentősen befolyásoló eposzi eseménysorozatról van szó. Mindegyik gyermekkori sérelmekből eredezteti a főszereplők bosszúálló szándékát, és ezzel megteremtik a nézői azonosulás lehetőségét. A Bielik-féle adaptációt tehát a hatvanas évek nemzetközi, és különösen köztes-európai filmeposzainak transznacionális összefüggésrendszerében tanulságos értelmezni. Éppen az eposzi téma érzékenysége miatt lényeges, hogy az ezt a nemzeti nagyelbeszélést demisztifikáló *Pacho, a hibbei betyár* (*Pacho, hybský zbojník*, Martin Ľapák, 1975) elutasítás helyett népszerűvé vált a közönség körében, mivel sokatmondó, hogy egy kultúra mennyiben viseli el a nagy nemzeti műfajok paródiáját és a szentté avatott témák szatíráját.

Bár a Jánošík-történet alapvetően szlovák kulturális-történelmi kontextushoz kötődik, a Tatra északi oldalán, lengyel földön is a folklór része, amit két lengyel filmadaptáció is mutat. Az egyiket mozifilmként és sorozatként a hetvenes években (*Janosik*, Jerzy Passendorfer, 1974), a másikat 2009-ben *Jánošík – Igaz történet* (*Jánošík – Pravdivá história*) címmel nagyjátékfilmként mutatták be. Utóbbi szlovák, lengyel, cseh és magyar koprodukcióban készült, szereplőgárdája ismét nemzetközi. Forgatókönyvét a szlovák Eva Borušovičová írta, a filmet a lengyelként ismert, de több európai filmgyártásban is jártas Agnieszka Holland és lánya, Katarzyna Adamik rendezte, a főszereplőt cseh színész, Václav Jiráček játszotta. Jóllehet a több mint kétórás terjedelem filmeposzi hangvételt sugallna, Jánošík-reprezentációja eltér a korábbiaktól. A film erőszakos, véres és a szexualitásra is hangsúlyt helyező testfilmként ragadható meg, melyben a kézi kamera célja részint az, hogy a betyárélet árnyoldalait közel hozza nézőjéhez

(így értelmezhető az idealizált mítoszt elutasító címadás). A Frič-, a Bielik- és különösen a Passendorfer-féle sportoló-atléta testfelépítésű Jánošík-felfogás helyett a főszereplő itt nem annyira izmos macho, mint inkább szépfíú, aki a nemzet szolgálata helyett a hétköznapi életben szeretne boldogulni. A betyárvezér az önmagával stabil viszonyban lévő nemzeti ikon helyett határozatlan, ami az anthrópi magatartás felé orientálja a filmet. A szlovák betyárfilm úgyszólván ezzel a változattal ért el oda, ahová a western a *Délidővel* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). A másik gyökeres különbség a korábbi feldolgozásokhoz képest, hogy a film teljesen eltörli a nemzeti identitásra való utalást, ehelyett egy határokon átívelő gorál közösséget ábrázol. Ebből kiindulva Peter Hames azt állítja, hogy a film „a nemzeti sztereotípiák radikális felforgatása”, és „mind a produkció, mind a megvalósítás szintjén illik a transznacionalitás fogalmához”, hozzátéve, hogy maga a rendező, Agnieszka Holland is „kulturális nomád”.⁷⁵

Miközben tehát a Jánošík-legenda a nemzeti identitás részét képezi, a filmek intézményi és kulturális értelemben is átívelnek a nemzeti határokon, a nemzetépítést paradox módon többszörös transzkulturális jegyek jellemzik.

Köztes-európai filmkomparatiztika

Amíg a köztes-európai nemzetek irodalmának összehasonlító vizsgálata bőséges kutatásokkal és reflektált módszertannal rendelkezik, mint amilyen az egyes irodalmak belső alakulástörténetét szem előtt tartó, s így a teleologikus elvet elutasító szemlélet, addig a köztes-európai filmgyártások összehasonlítása meglehetősen mostohán kezelt. A filmkomparatiztikának elkereszelhető tudományterület számos módon támaszkodhat az irodalomtörténeti kutatások már meglévő elméleti hátterére és gyakorlatára.⁷⁶ Annál is inkább,

In: Imre: *A Companion...* p. 344.

⁷⁵ Hames: *Jánošík...* p. 138. p. 139.

⁷⁶ Teoretikus szempontból megfontolandó szempontokat tartogat ehhez a *Literatura* folyóiratnak a komparatiztika 21. századi kihívásait tengelyébe állító tematikus összeállítás: *Literatura 40* (2014) no. 2. pp. 133–183. Történeti szempontból pedig a magyar–szlovák irodalmi regionalizmussal főként Milan Pišút, Fried István, Dionýz Ďurišin, Rákos Péter, Karel Krejčí és Richard Pražák írásai foglalkoztak.

mivel könnyen belátható, hogy az egyes médiumok nem különülnek el egymástól, hanem médiarendszert alkotnak, egymást is kölcsönösen formálják, ahogyan például Karol Plicka etnográfiai filmjeinek kompozíciós technikái logikus folytatásai folklórfotóinak. Ahelyett, hogy pusztán kapcsolattörténeti kutatásként definiálnánk a filmkomparatiztikát, a szakterületnek a felületi hatások helyett széles kultúrtörténeti és esztétikai platformon azokra a kérdésekre is válaszlehetőségeket kell kínálnia, hogy miért jellemzőbbek egyes elemek az egyik, míg más elemek a másik nemzeti filmre. A komparatív filmtörténetnek nem csak a kiváló alkotókra és a kivételes (vagy szó szerint: rend-kívüli) filmekre kell fókuszálnia, pontosan azért, mert azok a megszokottól eltérnek. A diszkurzív rendszert viszont a „mindennapi” és a „középszerű” működteti, így a populáris film legalább ugyanannyit, ha nem többet képes elárulni egy adott kultúráról, mint a magasművészet. Nem elégséges az a köztes-európai filmkultúráról szóló tanulmánykötetekben megfigyelhető gyakorlat sem, mely egymás mellett, izoláltan foglalkozik az egyes nemzeti filmekkel, minthogy így végső soron éppen az átjárásokra, a párbeszédre és a kulturális különbségekre nem képes rámutatni. A vizsgálat metodológiai szempontjaihoz hasznos támpontot jelentenek Susan Hayward nemzeti filmre kialakított, korábban említett kritériumai, a műfaji térképtől a narratíván át a kódokig, melyek a transznacionális paradigmára is átültethetők. Ebben a fejezetben az átjárásokat és az „akcentusokat” szem előtt tartva más köztes-európai nemzetek filmkultúrájával összehasonlítva közelítem meg – vázlatosan – a szlovák film három csomópontját, elsőként az eastern, majd a folklórfilm, végezetül pedig az új szlovák dokumentarizmus helyét és szerepét.

Hayward a nemzeti film vizsgálatának egyik lehetséges módját az egyes műfajok dominanciájával vagy marginális pozíciójával ragadja meg.⁷⁷ A szlovák filmben lényegében hiányzik, de óvatosan fogalmazva is kisebb szerepet tölt be a régmúltban játszódó, nagyepikai történelmi film kétségtelenül nehezen definiálható kategóriája, mint a magyar filmben. Ennek nem mond ellent, hogy a kétezres évek egyik legnagyobb szlovák kasszasikere, Jakubisko *Báthoryja* történelmi környe-

zetben játszódik, ugyanis cselekménye magyar tárgyú, a szereplőgárda nemcsak *uhorský* (magyarországi, hungarus), hanem *madarský* (magyar) is, ráadásul a film a történelmet inkább díszletként alkalmazza a csejtei úrnő véres történetéhez. Holland és Adamik Jánosikja azzal közelíti a folklórt az intencionált történelmi film felé, hogy egyes etapokhoz évszámokat rendel, így a címmel összhangban „igaz történetként” hitelesíti magát. Az *ezeréves méh* pedig a nyolcvanas évek nagyepikai tendenciáiba a személyesség, mintsem a történelmi távlatok felől kapcsolódik be.

A szlovák filmben a történelmi nagyelbeszélés perifériusságának okai történetiek, azzal függnek össze, hogy amíg a Magyar Királyság története dúskál az államért vívott küzdelmekben, melyek alkalmasak a nemzeti filmpozs szerepének betöltésére, a szlovák nemzet történetében a 20. századig kevés ilyen feldolgozható történet áll rendelkezésre. Ezt a hiányt a szlovák film két műfaj előtérbe állításával kompenzálta: a betyárfilm és a háborús film egyik kitüntetett alműfaja, a partizánfilm pótolta a műfajt. Ezzel szemben a magyar filmből teljességgel hiányzik a partizánfilm. Ennek okai is történelmi, ugyanis Magyarország a Német Birodalom utolsó kollaboránsaként alig fejtett ki fegyveres ellenállást a nácikkal szemben, az eltérő földrajzi környezet – a védelmet nyújtó hegyek helyett az átlátható sík terep – sem volt alkalmas a gerillaharcra. A fegyveres ellenállás lényegében csak háborús vígjáték keretében jelenhetett meg, mint ahogyan ezt *A tizedes meg a többiek* (Keleti Márton, 1965) keletkezéstörténetének koncepcióváltása mutatja, mert a heroikus reprezentáció ellenállás hiányában hiteltelen lett volna. A munkamegosztás szerint a nemzeti identitás erősítését szlovák oldalon a betyárfilm és a partizánfilm, míg Magyarországon a kosztümös történelmi film játszotta.

A szlovák és jugoszláv filmet összeköti a partizánfilmek nagy száma, és a műfajnak ezekben a filmkultúrákban betöltött hasonlóan jelentős nemzet- és államépítő szerepe. A jugoszláv filmről sarkosan fogalmazva kijelenthető, hogy az 1960-as évek végéig lényegében alig állt másból, mint partizánfilmből, melyet olyan grandiózus költségvetéssel és sztárgárdával készült munkák fémjeleznek, mint *A neretvai csata* (*Bitka na*

77 Hayward: A „nemzeti” fogalmának... p. 26.

Neretvi, Veljko Bulajić, 1969) és a *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973). Az 1960-as évek jugoszláv újhullámos filmjei (a *novi film* és a *crni talas*), például a *Reggel* (*Jutro*, Mladomir Puriša Đorđević, 1967), nagyrészt a partizánfilmek konvencióinak lebontásával, a propagandafunkció felszámolásával, a narratíva komplexitásával és a deheroizálással alakultak ki. A szlovák filmet tanulságos komparatív (jugoszláv, lengyel, szovjet) szempontból is vizsgálni, mivel az 1960-as évek egyes jelentős szlovák alkotásai szintén a meglévő partizánfilmes minták belülről való módosításával jöttek létre. Ebbe a széles korpuszba tartozik a *Dal a szürke galambról* (*Pieseň o sivom holubovi*, Stanislav Barabáš, 1961), *A mezítlábasok harangja*, a *Szökevények és zarándokok*, az *Orgona* (*Organ*, Štefan Uher, 1964), *A férfi, aki hazudott*, a *Ha nekem puskám volna* (*Keby som mal pušku*, Štefan Uher, 1971) stb. De az egyébként godard-i tradíciókat követő *Madarak, árvák és bolondok* (*Vtáčkovia, siroty a blázni*, Juraj Jakubisko, 1969) azon jelenete is a partizánfilm konvencióival polemizál, amikor a szereplők Milan Rastislav Štefánik emlékművénél egy máig is harcoló katonával találkoznak, és gúnyosan elhangzik, hogy a háború már húsz éve véget ért. Ez metaforikusan a szlovák újhullámnak a partizánfilmek dominanciájával való szembeszegüléseként is érthető.

Korábban érintettem már a kérdést, hogy a partizánfilm a betyárfilm egyenes ági folytatásának tekinthető, melynek kódjai a western műfaji sémáit követik. Most érdemes azt is hozzátenni, hogy a két zsáner sok szempontból az eastern műfajával foglalható egységes keretbe, mely törvényen kívülieket, keleti cowboyokat

ábrázol gerillaharc keretében. Több mint árulkodó, hogy a jugoszláv partizánfilmek politikailag egyébként kifogásolható módon „gibanica western” néven ismeretek. A magyar filmben főként Szomjas György filmjei, a *Talpak alatt fűtyül a szél* (1976) és a *Rosszemberek* (1979) képezték a western domesztikálásának alapvető irányait. Szomjas filmjeiben a kiossevi öngyarmatosítás alapján is kitűnően tanulmányozható, hogy egy nyugati műfaj hogyan adaptálható keleti környezetre. De az eastern műfaja a jugoszláv westernfilmekkel is rokon vonásokat mutat.⁷⁸ Az 1960-as években NSZK-s kooperációban gyártott Karl May-regényadaptációk, valamint az NDK-s indiánfilmek felfoghatók a partizánfilmek múltba visszahelyezett változataiként, melyekben az indiánok Tito partizánjainak mintáit követik, még ideológiai szempontból is. Ezért aztán a szlovák filmben a betyárfilm és a partizánfilm szoros összefüggését tágabb keretben, nevezetesen az eastern műfajának részeként a kombináció és a transzformáció mentén szükséges újragondolni.⁷⁹

Egy műfaj dominanciája vagy hiánya mellett a másik termékeny értelmezési terepet a köztes-európai filmet illetően az ikonográfia és a szemléletmód vizsgálata szolgáltatja. Számos filmtörténész kiemelte a szlovák filmnek azt a jellemvonását, miszerint erősen támaszkodik a folklorisztikus elemekre és a falusi életmód reprezentációjára, hol affirmatív módon, hol kritikusan szemlélve azt.⁸⁰ Hipotézisem szerint ez azzal a szélesebb politikátörténeti kontextussal magyarázható, hogy egyrészt a szlovák népességre a 20. századig kevésbé volt jellemző a nagyvárosi lakóhely,⁸¹ másrészt nemzetinek

78 Legutóbb a kérdéssel részletesen foglalkozott: Stanković, Peter: 1970s Partisan Epics as Western Films: The Question of Genre and Myth in Yugoslav Partisan Film. In: Jakiša, Miranda – Gilić, Nikola (eds.): *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Transcript, 2015. pp. 245–264.

79 A „kis filmkultúrát” még tágabb kontextusába helyezhető a műfaj az izlandi mondákat adaptáló northern révén, melyet Bjørn Sørensen a japán samurájfilm és az olasz western kombinációjaként ír le, és melynek paradigmaticus példánya *A holló repül* (*Hrafninn flýgur*, Hrafn Gunnlaugsson, 1984). Lásd: Sørensen, Bjørn: The Viking Who Came in from the Cold. In: Nestingen, Andrew – Elkington, Trevor G. (eds.): *Transnational Cinema in Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press. 2005. pp. 341–356.

80 Hames: *The Czech and Slovak Cinema...* p. 206.

81 A 20. század folyamán nagyvárossá váló Pozsony/Bratislava a szlovák lakta területeken belüli extrém földrajzi elhelyezkedésének és multietnikus jellegének köszönhetően számos vonatkozásban kevésbé tudta szimbolizálni a nemzeti fővárost szlovákként. A rendszerváltást követően a város régi, németből és magyarból származó szlovák neve (Prešporok) után és a több nemzetiség együttélése fölött nosztalgizálva sokan tüntetőleg kezdték használni a *prešporáci* (pozsonyiak) önelnevezést a szláv

tartott nemesi elitréteg híján a népi társadalmat tekintette az önértelmezés igazán szlováknak (szemben a magyarral, amelynél a paraszttársadalom és a nemesi nemzet egyesítésének reformkori programja fialta a modern nemzetet). Itt tehát a népi maga a nemzeti, míg magyar vonatkozásban a népi csak az alapját képezi a népnemzeti kulturális ideológiának. Ebből a szempontból különösen beszédes, hogy a kiterjedt cseh városfilmes tradícióval szemben a szlovák film origóját egy 1933-as „faluszimfónia”, *A föld énekel* jelentette (az 1921-es *Jánošík* némafilmet csak 1970-ben fedezték fel). A filmhez 1938-ban illesztett új bevezetés pedig – amit a szerző, Karol Plicka nem autorizált⁸² – a pozsonyi városi életmódot állítja szembe a hegyi pásztornépek ősiként és hamisítatlanként tételezett világával. A filmben a Tátra egyszerre nemzetiként, misztikusként és fenségesként értelmezett hegyi tájképei olyan imaginárius földrajzot is képeznek, melyek nemzeti szimbólumként túlmutatnak önmagukon. A Tátra-szimbólum a Kriváň-csúcs megmászásának nemzeti hőstettétől⁸³ Murnau *Nosferatu*jának (1922) Árva váránál felvett jelenetein át az ifjabb Martin Hollý hetvenes évekbeli hegymászó filmjeiig hosszú tradícióval bír. A Tátra összevethető a magyar Alföld pusztaságának szimbolikus szerepével, Plicka filmjével időben és szemléletmódjában is funkcionális rokonságot mutatnak a *Hortobágy* (Georg Höllering, 1936) kolonizált képei. A sor kiterjeszthető Fejős Pál és Szóts István munkáira, de még szélesebb távlatokban Dovszenko ukrán tájaira, a német Bergfilmre vagy Robert Flaherty filmjeinek kolonizációs gyakorlataira. A szlovák etnográfiai filmet az 1920-as évek egzotizáló turistaképei és Plicka idillikus etnofilmjei alapozták meg. További útja leírható úgy, mint amely a népi filmet termelési operettel ötvöző *Szülőföld* (*Rodná zem*,

Josef Mach, 1953) felől a néprajzi film Martin Slivka-féle művészfilmes esztétizálásán át idillikusságának Dušan Hanák-féle lebontásáig (*Egy régi világ képei / Obrazy stareho sveta*, 1972), végül pedig a saját idegenségét színre vivő *A cigányok szavazni mennek* posztkolonializmusáig – vagyis a nemzeti identitás megkonstruálásától annak ellehetetlenüléséig terjed.

A szlovák filmet a népi kultúra szempontból a jugoszláv, majd a szerb filmmel – Mihail Bahtyin terminusával szólva – a karneváli magatartás köti össze, amely „a fennálló rend alóli ideiglenes fölszabadulásnak, a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti fölfüggesztésének ünneplése”.⁸⁴ Már Plicka filmjeiben is megfigyelhető a vidám tánc, a népi játékok, a rítusok, a karnevál, de távolról sem a bahtyini vad, vásári, groteszk, felforgató értelemben. Az analógia több mint véletlen, ha figyelembe vesszük, hogy számos jugoszláv filmes tanult Csehszlovákiában (Aleksandar Petrović, Emir Kusturica, Goran Paskaljević, Goran Marković, Rajko Grlić, Srdjan Karanović), ami a jugoszláv filmen belül transznacionális módon kialakította az úgynevezett „prágai iskolát” (*praška škola*). Kusturica cigányrepresentációja és vásári beszédmódja Elo Havetta vitális attrakcióival és nevetéskultúrájával, valamint Juraj Jakubisko szubverzióival vethető egybe. Peter Hames szerzői önvallomás alapján az *Underground* (Emir Kusturica, 1995) előzményeként tárgyalja a *Szőkevények és zarándokok* című filmet, Jana Dudková a *Szenvedélyes csókhoz* (*Vášnivý bozk*, Miroslav Šindelka, 1995) hasonlítja, míg Martin Votruba a *Rózsaszín álmokat a Találkoztam boldog cigányokkal is* (*Skupljači perja*, 1967) című jugoszláv filmmel veti össze, melynek rendezője, Aleksandar Petrović a prágai FAMU-n tanult.⁸⁵ Mindez felveti azt a kérdést, hogyan előlegezi meg a szlovák film

Bratislavčania (bratislavaiak) helyett. Cf.: Mannová, Elena: Pozsony historiográfiája: Egy multietnikus város múltjának differenciált bemutatása a 19. és 20. század politikai fordulatai után. In: Czoch Gábor – Kocsi Aranka – Tóth Árpád (eds.): *Fejezetek Pozsony történetéből magyar és szlovák szemmel*. (ford. Szabómihály Gizella) Pozsony, Kalligram, 2005. pp. 57–58.

82 Macek – Paštékóvá: *Dejiny...* p. 96.

83 Lipták: *A Tátra a szlovák...* p. 59

84 Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. (ford. Könczöl Csaba) Budapest: Osiris, 2002. p. 18.

85 Hames: *The Czech and Slovak Cinema...* p. 217. Dudková: *Contemporary Slovak Film...* p. 47. Votruba, Martin: *Historical and National Background...* p. 18.

karnevalizmusa és romareprezentációja a jugoszláv film dionüszoszi⁸⁶ stílusát.

Végezetül dióhéjban a dokumentumfilmek komparatiztika szükségességére utalok. A kortárs szlovák film legjelentősebb vonulatát az általam „új szlovák dokumentarizmusnak” nevezett irányzat jelenti, amely gyakran kombinálja egymással a játékfilm és dokumentarista elemeket, funkcionálisan pedig a szlovák filmkritika által az 1990-es évekbeli játékfilmekből hiányolt „társadalomkritikai” feladatot vállalja magára. Ennek szélesebb kontextusához a bársonyos forradalom utáni évekhez kell visszanyúlni, amikor is az elapadó állami támogatások miatt a szlovák filmgyártás tetszhalott állapotba került, évente csupán két–négy játékfilm készült, azok is többnyire nemzetközi koprodukcióban. A helyzetet súlyosította a mečiar politikai izoláció, valamint a Koliba stúdió 1995-ös rejtélyes privatizációja, melynek következtében a stúdió *de facto* megszűnt. Jana Dudková szerint a rendszerváltást követő első évek szlovák filmjét anakronizmus, megkésetttség, vagyis az egyetemes trendekhez képest temporális aszinkronitás jellemezte, bár éppen ő tárgyalja az előremutató tendenciákat is.⁸⁷ A 2000-es évektől viszont egy olyan új, fiatal alkotói nemzedék jelentkezett, akik az anyagi támogatás hiánya miatt költséghatékonysági okokból dokumentumfilmeket kezdtek készíteni, vagyis a hátrányból kivácsoltak erényt. A 2009-től működő szlovák Audiovizuális Alap pedig biztosabb alpra helyezte a finanszírozás kérdését is, melynek következtében nemzetközi díjak, sikerek jelzik a kortárs szlovák film felfutását, amit az 1960-as évekbeli szlovák újhullám után egyfajta „második szlovák újhullámnak” tartok.

A kilencvenes években pályafutásukat elkezdő, de a kétezres években első jelentősebb hazai és nemzetköz-

zi sikereiket elérő, társadalmi-politikai kérdések iránt érzékeny rendezőket (Peter Kerekes, Marko Škop, Jaroslav Vojtek, Pavol Barabáš, Marek Šulík, Zuzana Piusi) Pavol Branko szlovák filmkritikus 2004-ben „90-es nemzedéknek” (*Generácia 90*) keresztelte el.⁸⁸ Ironikus, hogy miközben a rendszerváltás első évtizedében a modern társadalmi problémák szociológiai szinten szinte láthatatlanok maradtak a szlovák filmkultúrában, jelenleg – amint azt Katarína Mišíková megfogalmazza – ennek az alapvetően dokumentarista nemzedéknek köszönhetően a társadalmi dráma (*sociálna dráma*) vált a szlovák film domináns műfajává.⁸⁹ Az új szlovák dokumentarizmust alacsony költségvetés, dokumentatív jelleg, natúrszereplők és amatőr szereplők gyakori szerepeltetése, természetes színhelyek, minimalista eszköztár jellemzi. A moralizáló felfogást kisemberekre koncentrálnak analitikus-leíró elv váltja fel, a valóság dokumentálásának szándéka pedig a fikciós filmekre jellemző elemekkel (narratív szerkesztettség, dramatisálás, tervezett szituációk) ötvöződik. Ugyanakkor ez a mozgalom megtermékenyítette a következő nemzedékek látásmódját és formanyelvét is, amennyiben más tendenciákra és műfajokra is hatást gyakorolt (a szlovák horrorfilm, például Peter Bebjak 2012-es *Zlo/Az ördög* című filmje, dokumentarista karakterű). A dokumentarizmusnak a dokumentumfilmnél szélesebb kategóriáját azért használom ezekre az alkotásokra, mert nemcsak a dokumentumfilmek hajlanak a játékfilmek fikciós elemei felé (Kerekes, Vojtek, Rumanová), hanem fordítva is (Fornay, Škop, Prikler, vagy Martin Šulík *Cigány* című filmje), vagy pedig a dokumentumfilmek rendezői válnak játékfilmek szerzőkké (Škop, Vojtek).

A fikciós és a nem fikciós elemeknek ez a keveredése feltűnően emlékeztet az 1970-es évek magyar filmtör-

86 A kifejezést Goran Gocićtól kölcsönöztem, aki a nietzschei dionüszoszi–apollóni dichotómia segítségével írja le a (poszt) jugoszláv filmet. Lásd: Gocić, Goran: *The Dionysian Past and the Apollonian Future of Serbian Cinema* (Žilnik, Kusturica, Dragojević). *KinoKultura* 8 (August 2009) <http://www.kinokultura.com/specials/8/gocic.shtml> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

87 Dudková: *Contemporary Slovak Film...* p. 43.

88 Branko, Pavel: *Slovenský dokumentarný film – Generácia 90*. *Film.sk* 5 (2004) no. 2. pp. 22–24. Online változat: http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=2013 (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

89 Mišíková, Katarína: *Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme*. In: Mišíková, Katarína – Ferencuhová, Mária (eds): *Nový slovenský film – produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televízna fakulta, 2015. pp. 29–36.

ténetének szociológiai érdekeltségű vezető irányzatára, amit „fikciós dokumentarizmusnak”, vagy más néven Budapesti Iskolának keresztelt el a kritika.⁹⁰ Mindezek alapján a mozgalom társadalmi funkcióját és hibrid megoldásait érdemes a Budapesti Iskola függvényében értelmezni. Az új szlovák dokumentarizmusnak nemcsak belső előzményei vannak (Plicka, Slivka és Hanák filmjei), vagy a cseh(szlovák) újhullám mikrorealista irányzatával, mindenképp a Forman-iskola és Věra Chytilová *cinema direct* technikájával állítható párhuzamba, ahol ráadásul szintén a dokumentarista módszer fejlődött tovább játékfilmmé, mint a *Fekete Péter* (Černý Petr, Miloš Forman, 1964) esetében. Az új szlovák dokumentarizmus szélesebb köztes-európai közegben is vizsgálható, különös tekintettel arra, hogy számos vonatkozásban osztozik a román újhullámos film intézményi és kulturális sajátosságaiban, de összevethető a lengyel fekete széria (*czarna seria*) vagy a dán dogma funkcionális és vizuális összetevőivel is.

Az összehasonlító vizsgálatoknak a fentiekből következően az egyedi filmek közötti puszta párhuzamon túl arra is szükséges törekednie, hogy mélyebb politikai és kulturális összefüggésrendszerekbe ágyazva kínáljon magyarázatokat a műfajok szerepére és a filmtörténeti stílustendenciák kialakulására.

Köztes többszörös

A tanulmány Köztes-Európát inkább többé, mintsem kevésbé egységes filmtörténeti régióként meghatározza nem arra vállalkozott, hogy szisztematikusan feltérképezze a szlovák film transznacionális jegyeit, inkább kutatási irányokat, kérdéseket igyekezett kijelölni. Amellett kardoskodott, hogy a transznacionalitás, a multikulturalizmus, a posztkolonializmus szempontjai nemcsak távoli nemzetekre és kulturális identitásokra alkalmazhatók, hanem relevánsan érvényesíthetők az „akcentusos”, alter/natív és kötőjeles identitásokban

bővelkedő szlovák film történetéhez is. Ez a kutatási irány nem önmagáért való, hanem azt a célt szolgálja, hogy filmtörténeti tendenciák, hiányok, hangsúlyok vizsgálata révén egyes nemzetek, etnikumok, kulturális formációk önreprezentációit, történelmi szituációkra adott – mienkéhez hasonló vagy eltérő – reflexióit mélyrehatóbban értsük meg. Vagyis egymáson keresztül végső soron önmagunkat.

Péter Gerencsér

Alter/native Identities

The Transnationality of Slovak Cinema

This study intends to demonstrate that transnational approach to In-Between Europe, and especially to Slovak cinema can be capitalized in a fruitful way.

After theoretical considerations with special regard to the new paradigm of transnational cinema described by Will Higbee and Song Hwee Lim, the paper propounds a revision of the main nodes in Slovak film history as cultural hybrids (films of Karol Plicka and Ján Kadár, the Slovak New Wave Cinema, minor film etc.).

Subsequently, the author points at the internal contradictions of the examination in a national framework of film adaptations of Jánosik's legend which has a pivotal role to construct the Slovak national identity.

Finally, Gerencsér will explore the similarities and differences of genre traditions of In-Between Europe and Slovak cinema within the field of film comparatistics focusing on the eastern film, the ethnographic film, and the New Slovak Documentarism named by the author.

90 Összefoglalóan lásd: Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara: Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris: Budapest, 2002. pp. 244–253. Újragondolása: Gelencsér Gábor: *Csend és kiáltvány: A fikciós dokumentarista forma hagyománya*. *Apertúra* 8 (2013) no. 3. <http://uj.apertura.hu/2013/tavas/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.) Kötetben: Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol: Magyar filmes szölamok*. Budapest: Gondolat, 2014. pp. 119–140.

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

FILM ÉS TRAUMA

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@c3.hu

Call for papers

Subjects to be Treated:

SOCIAL HISTORY OF HUNGARIAN CINEMA

FILM AND TRAUMA

CONTEMPORARY HUNGARIAN
SCREEN INDUSTRY

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY
Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@c3.hu