

Virginás Andrea

Trauma és western „kis nemzeti mozis” kontextusban

A vadászat, a Kutják és a Kojot példája

A kis nemzeti (*small cinema*) műfajfilmek látszólag paradox képződmények: az őket létrehozó filmgyártások és filfterjesztési rendszerek nem alapulhatnak nagy méretű piacokon, szabványosított és profitorientált ipari struktúrákon, hisz a paradigma a kis(ebb) területű, kevés lakosságú, általában alacsony GDP-jű, és a más nemzetek általi dominanciában létező országokat öleli fel.¹ Ugyanakkor a műfaji filmek, az ismétlődés energiájából táplálkozva, alapvetően tömegfilmekként, ezekben a feltételrendszerekben léteznek. Ily módon a kis nemzeti kontextusban megjelenő műfajiság más irányból is megközelíthető, mint a filmipari előnyök kiaknázása, hisz ezek nemigen érvényesülhetnek a hazai piacokon, ugyanakkor a kis nemzeti műfajfilmek nem is exportálhatóak könnyűszerrel, mert a nyelvi és kulturális különbségek gátját jelentik a külföldi terjesztésnek, még akkor is, ha a műfajiságból eredő, mondhatni transzkulturális ismétlődések részben megkönnyíthetik a kis nemzeti közegen túli befogadást. Következésképp, ha a kis nemzeti filmes műfajiságnak az adott nemzeti, esetleg régiós kultúrán belüli szükségszerűségére és innen eredeztethető motivációira irányítjuk a figyelmünket, különösen érvényesnek tűnhet egy ilyesfajta célkitűzés eltérő régiókban ismétlődő jelenségek összehasonlítására.

E tanulmány kontextusában a kulturális traumaelmélet fogalmi keretét idézem meg, hogy a fent nevezett kis nemzeti filmes műfajiság specifikus megjelenési formáját

vizsgáljam, Jeffrey C. Alexander azon gondolatából ihletődve, mely szerint „[a]hhoz, hogy a traumák a közösség szintjén is megjelenjenek, a társadalmi kríziseknek kulturális krízisekké kell alakulniuk.”² Az egyéni és a kollektív traumatikus élménynek egyaránt jellemzői a roppant nehéz integrálhatatlanság, a narrativizációnak és a reprezentációnak való ellenállás, amely okokból kifolyólag a trauma feldolgozása késleltetett és többszörösen áttételes folyamat. A palesztin filmről írott monográfiájukban Nurith Gertz és George Khleifi a következőképpen írják le a traumatikus élmény ezen dimenzióját: „A trauma egy annyira szörnyűséges esemény, hogy a tudat nem is vesz tudomást róla, ezért a trauma ellenáll a szekvenciális és kauzális történetbe való alámerülésnek – lett légyen az személyes, avagy kollektív.”³ A kollektív befogadást igénylő mozifilm, sajátos reprezentációs apparátusa révén, elindíthatja a filmek nézőközönségének a kollektív traumához való kapcsolódási, avagy, épp ellenkezőleg, az attól való elhatárol(ód)ási folyamatát. Alább következő elemzéseim révén arra teszek kísérletet, hogy a három példafilm – a dán *A vadászat* (*Jagten*, Thomas Vinterberg, 2012), a román *Kutyák* (*Căini*, Bogdan Mirică, 2016), és a magyar *Kojot* (Kostyál Márk, 2017) – hasonló stilisztikai vonásait kibontva érveljek egy kettős hipotézis mellett. Ennek értelmében e filmekben nem csak az egyéni és közösségi traumatizáltságra utaló krízishelyzetek narratíváit látjuk, hanem a westernre jellemző sajátosságok megjelenése a kortárs dán, magyar

1 Hjort, Mette – Duncan Petrie: *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

2 Alexander, Jeffrey C.: Toward a theory of cultural trauma. In: Alexander, Jeffrey C. – Eyerman, Ron – Giesen, Bernhard – Smelser, Neils. J. – Sztompka, Piotr (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2004. pp. 1–30. p. 10. Amennyiben ezt a végső szakirodalomban másként nem jelzem, az idézetek saját fordításaim (V. A.)

3 Gertz, Nurith – Khleifi, George: *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008. p. 3.

vagy román film kontextusában egy olyan, alexanderi értelemben vett „kulturális krízis”-nek minősíthető, melynek a skandináv és kelet-európai kis nemzeti kontextusokban ritkán használt western műfajára van szüksége ahhoz, hogy egyáltalán artikulálódni tudjon.

Ahogy az az előző munkámban kifejtettem, a kis nemzeti műfajfilmek bizonyos elvek mentén kódolják át a mainstream, globális körforgásban szóródó ún. *template*-filmeket a saját közönségük számára.⁴ Ezek az elvek többek között a Kristin Thompson-féle „film-többlet” (*cinematic excess*)⁵, illetve a glamúrosság kerülése,⁶ a korlátozott látványosságra való törekvés, továbbá a bazini elvekből levezethető filmes realizmus képalkotó rendszerének alkalmazása,⁷ természetesen az adott filmműfaj paraméterein belül. Ezen szempontok mentén szituálhatjuk az elemzési korpuszomat: olyan 21. századi, a western műfaji sajátosságaiából kiinduló filmeket, amelyek skandináv, illetve kelet-európai kontextusban használják a műfajt. A korlátozott látványosság létrehozása és a glamúrosság kerülése mellett ezeknek a filmeknek a témája is nagyon hasonló, így férfi főhősök is sok rokon vonással bírnak. A dán *A vadászat*, a román *Kutyák*, és a magyar *Kojot* kisközösségekből erőszakkal elűzött férfiak történeteiként zanzásíthatók: az első példában a dán kistelepülés vadászó, baráti közössége hurcolja meg az óvodai gondozó Lukast; a *Kutyák*ban a démoni Samir által dominált dobudzsai bűnbanda végez a fővárosi, a körzetben földet

öröklő ficsúrral és ügyvédjével; végezetül a *Kojot*ban a tűzkői kiskirályok szorítják ki a szintén fővárosi, a gyökereihez romantikus fellángolásból visszatérni szándékozó fiú-unokát. Mindhárom filmben a western műfajának több jellemzője⁸ is visszaköszön: a természeti táj megjelenítései, a műfaj rituáléi (például a vadásszá avatás *A vadászat*ban), és territórium-vitái, vagy egyéb konfliktustípusai (lásd a földterület feletti tulajdonog érvényesítése a két kelet-európai filmben). Ezek a tematikai hasonlatosságok szolgáltatták jelen írás apropóját, amennyiben ezek a western műfaji jegyeiben beazonosítható ismétlődések a kollektív traumatizáltság megjeleníthetőségére rákérdező kultúraelméleti keretben nem pusztán véletlenszerű vagy egyszerűen az alkotói-kreatív izlésvilágot kifejező vonásokká lesznek, hanem több okból is szükségszerűnek, mondhatni túldeterminálnak tűnnek. Olyan mozzanatokként válnak érthetővé, amelyek a kis nemzeti léte és az ebből eredő kollektív traumatikusan tapasztalatokra reflektálnak, a társadalmi valósággal mindig összefonódó filmes kifejezőeszközök révén.⁹

Nurith Gertz és George Khleifi Edward Saidnak tulajdonítják azt a gondolatot, amelynek értelmében „a földrajzi teret a kollektív emlékezet hozza létre”.¹⁰ A western műfaja a külső helyszínnek – a Said-i „kollektív emlékezetként fel-fogott földrajzi tér” – kodifikált diegetizálásában élenjáró kulturális képződmény, és szimbolikus energiái jelentős részben a természet (falu, vidék) vs. kultúra (város, civi-

4 Virginás Andrea: *Traces of genre in New Romanian Cinema: a narrow path for a small entity?* In: Christina Stojanova (ed.): *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. pp. 180–193.

5 Thompson, Kristin: *The Concept of Cinematic Excess*. *Ciné-Tracts. A Journal of Film, Communications, Culture and Politics*. (1977) no. 1. pp. 54–64.

6 Erről bővebben lásd: Virginás Andrea: *Female stardom in contemporary Romanian New Wave cinema: Unglamour?* *Alphaville Journal of Film and Screen Media*. (2015) no. 10. pp. 1–20.

7 Lásd: Virginás Andrea: *The “burden of the real” in Eastern European and Scandinavian genre films: knitwear, dancing bodies, and endoscopy*. In: Doru Pop (ed.): *Provocation as Art—Scandal, Shock and Sexuality in Contemporary Visual Culture: Proceedings of the 2nd Ekphrasis Conference*. Cluj-Napoca: Accent, 2015. pp. 123–132.

8 Langford, Barry: *The Western: Genre and History*. In: Uő: *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. pp. 54–81.

9 Erről az értelmezési keretről bővebben lásd: Virginás Andrea – Bíró Emese – Botházi Mária – Kassay Réka: *Kollektív emlékeink a mobilitásról: a női alakoktól a női alkotókig magyar gyártási kontextusban*. In: Győri Zsolt – Kalmár György (eds.): *Nemi és etnikai terek viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018. pp. 45–58; és Virginás Andrea: *Embodied memories of geographical and social mobility. White-collar women in postcommunist films about Romania*. *Journal of European Studies* 48 (2018). nos. 3-4. pp. 278–294.

10 Gertz – Khleifi: *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. p. 70.

lizáció) dichotómiát dramatizáló ún. *frontier*-narratívák-ból, a térbeli és társadalmi mobilitás reprezentációjából származnak. A skandináv és kelet-európai, kis nemzeti filmgyártásokból felépülő régiók történelmi tapasztalatai – a második világháború rombolásai, a hidegháborús korszak erőltetett modernizációs törekvései, majd a tranzíciós/neoliberális periódus destrukturálódási folyamatai – kétségtelenül közösségileg megrázó, esetenként traumatikus élményekként írhatóak le. E korszakolt és hirtelen – egyben térbeli és társadalmi mobilitási – traumák átalakították/ják, s ily módon ráíródtak/nak a skandináv és a kelet-európai tájra. Ugyanakkor ezek az élmények egyrészt el nem múló egyéni és közösségi hatást gyakorolnak, másrészt nem fejezhetőek ki a szokásos (film)művészeti reprezentációs módokon. Megelőlegezve az alábbi elemzések végkövetkeztéseit, e kis nemzeti filmpéldákban a western mintegy áteresztő közegként működik, amely alkalmas arra, hogy a jelzett nagyléptékű, kollektív traumatizáltságnak közösségileg megélhető formát biztosítson úgy a skandináv, mind a kelet-európai filmkánonban.

Kai Erikson úgy jellemzi a kollektív traumatizáltságot, mint „a társadalmi élet alapvető szövetét érő, az embereket összekötő kapcsolatokat roncsoló ütést”, kitérve arra is, hogy a kollektív trauma nyilván nem bír az egyéni trauma „hirtelen/váratlan” természetével, hanem lassabban és diffúzabban hat.¹¹ Ezen megállapítás holdudvarában erősödik fel Ann Rigney meghatározása a (közösségi) traumákra vonatkozóan: Rigney a traumákat olyan „eseményekként” azonosítja, amelyek „az áldozatok élénk emlékezete ellenére [...] ellenállnak a közösségi emlékezés szokásos regiszterein történő elmondhatóságnak [...]. [Ilyen értelemben] a traumák nemcsak a tapasztalásban jelentenek szakadást, hanem a kulturális emlékezet gyakorlataiban is, tulajdonképp magának a kultúrának a kudarcát jelentik.”¹² Ilyen értelemben a kortárs, 21. századi kontextusban különösen érdekessé válik a (neo) western filmműfaji jegyeknek a dán, a román vagy a magyar kis nemzeti filmtörténetek kontextusában

való megjelenése és problematizálása. Noha a klasszikus narratív filmműfajok egyikeként a western történetileg és esztétikailag is kidolgozott apparátussal bírt a 20. század folyamán,¹³ a külső helyszíneken való akciódús, továbbá festőien látványcentrikus filmezés imperatívusza komoly filmipari szervezethez és költségvetéshez feltételezett. Ezekre a kis nemzeti filmipari kontextusokban ritkán lehetett támaszkodni, noha a western rurális beágyazottsága és kisközösségi dramaturgiája adekvát felhasználással bírhatott volna úgy a dán, mind a román vagy a magyar filmtörténetben, hisz ez utóbbiak erőteljes rurális beágyazottságú, a tömegtársadalmi folyamatoknak sokáig ellenálló szociális közegekből sarjadtak ki. Természetesen nem állítom, hogy a műfajjal való foglalatalkodásnak ne lennének nyomaira a vizsgált kis nemzeti filmtörténetekben – elegendő a román *Ardelenii* trilógiára (1978, Dan Pița; 1980, Mircea Veroiu; 1981, Dan Pița) vagy Szomjas György 1976-os *Talpak alatt fűtyül a szél* című filmjére utalnunk – de komoly elterjedtségét a műfajnak aligha tudnánk demonstrálni a dán, a román, vagy a magyar film(történet)ben. A „kulturális emlékezeti gyakorlatokban bekövetkezett szakadásnak/kudarcnak”¹⁴ a túllépésére azonban mégiscsak hasznosnak tűnhetett a (neo) western – dán, román, magyar filmkontextusban mégoly szokatlan – apparátusa a jelzett filmek alkotói számára. Talán itt érdemes azt is megemlíteni, hogy mindhárom film esetében személyes, alkotói indíttatásról és/vagy szerzői filmes habitusról beszélhetünk: úgy Bogdan Mirică, mind Kostyál Márk megemlíti nyilatkozataikban a szerzőiség védjegyeknek tulajdonítható egyéni tapasztalatokat, az ezek művészi kifejezésére törekvő erős ösztönzést és a műfajiság fogalmának a fellazítását,¹⁵ Thomas Vinterberg aetetur-voltát pedig kanonizálnak tekinthetjük. Azaz a vizsgált filmek alkotóinak esetében a (neo) western irányában nem fedezhetjük fel azt az alkotói lojalitást, amely mondjuk John Ford vagy a Coen-testvérek esetében releváns vonás: tehát az elemzett kis nemzeti filmek esetében a western elemek

11 Kai Erikson-t idézi Alexander: *Toward a theory of cultural trauma*. p. 4.

12 Rigney, Ann: *Cultural memory studies: mediation, narrative, and the aesthetic*. In: Tota, Anne Lisa – Hagen, Trevor (eds.): *Routledge International Handbook of Memory Studies*. London–New York: Routledge, 2016. pp. 65–76. p. 72.

13 Langford: *The Western: Genre and History*. pp. 54–81.

14 Rigney: *Cultural memory studies: mediation, narrative, and the aesthetic*. p. 72.

15 Lásd Kostyál Márk: „Vér is vegyül bele”. *Csapó* 2017. április 11, <https://www.youtube.com/watch?v=qEes4sELWKQ> (Utolsó letöltés 2018. december 17.)

szándékos, akár egyszeri döntés eredményei, s nem valamiféle pályafolytonosság motiválja őket. A kis nemzeti westerneket ritka előfordulásuk miatt (is) alkalmasnak tarthatjuk arra, hogy az adott régiókban releváns közösségi traumatizáltság élményét kreatív (azaz nem megszokott) módon kommunikálják, a fentiekben már említett, műfaj-specifikus táj-reprezentációs módszerek, valamint a westernben dramatizálódó mobilitási narratívák és az ezekből leszűrődő krízishelyzetek mellett, amelyeket poétikai motivációknak is nevezhetünk a közösségi traumatizáltság megjeleníthetőségének szempontjából.

De milyen közösségleg pozicionálható, kis nemzetekhez köthető, kollektívan traumatikus tapasztalatok megjelenítésére lehetett szükség épp *A vadászat*, a *Kojot* vagy a *Kutyák* (neo) western apparátusában? Mindkét régióban számos olyan 20. és 21. századi történelmi eseményt sorolhatunk fel, amelyek krízishelyzeteket generálhatnak a visszaemlékezés folyamatában úgy a skandináv, mind a kelet-európai kontextusban, különös tekintettel Romániára és Magyarországra. Felidézhetjük a két világháború akár még személyes tapasztalatként is létező eseményeit, valamint a mindkét világhégést követő területi átrendeződéseket, amelyek számos etnikai és társadalmi csoportot érintettek negatívan. Továbbá említést tehetünk a szociáldemokrata állam átgondoltabb és a kommunista diktatúrák agresszívabb modernizációs törekvéseiről, amelyek úgy a táj, mind a társadalmi szerkezet szövetében maradandó nyomokat hagytak. Végezetül az 1989-es rendszerváltások óta eltelt, immár harminc éves tranzíciós időszak távlatából, feltétlenül fel kell vennünk képzeletbeli listánkra a posztkommunista és neoliberais időszak etnikai tisztogatásait, az általánossá váló rasszista indíttatású, társadalmilag nem szankcionált erőszakot, valamint a társadalmi osztályalapú, hihetetlenül romboló erejű intoleranciát.

Filmelemzéseken alapuló érvelésem szempontjából nem annak van jelentősége, hogy ezek a kollektív emlékezetben nem egykönnyen, vagy egyáltalán nem tárolható, traumatikus tapasztalatok és az általuk okozott reprezentációs krízisek hol helyezkednek el az egyéni, megtestesült

emlékezet és a kulturálisan kodifikált társadalmi visszaemlékezés által meghatározott skálán. Ennek megvilágítására hadd hozzak fel két nagyon fontos érvet, amelyek erőteljesen keretezik azon kulturális emlékezeti, illetve közösségi traumafeldolgozó szerepet, amelyet e kis nemzeti (neo) westernfilmeknek tulajdonítok. A Vivian Sobchack által Maurice Merleau-Ponty „egzisztenciális fenomenológiájából” levezetett megállapítás értelmében „*a testi létezés az eredeti és eredendő materiális alapfeltétele a jelentésnek és a szignifikációnak,*”¹⁶ s ekként az individuális és a közösségi szintek egybefonódnak a közösségi traumafeldolgozásban is. Annál is inkább fenntartható ez az állítás, mivel ezen esszé rendszerében „*a jelentés és a szignifikáció*” a western műfajisággal dolgozó narratív játékfilmet jelenti. Ahogyan arra a tanulmány bevezető részében utaltam már, a narratív játékfilm nemcsak az egyéni és közösségi traumatizáltság megjelenítésére alkalmas, hanem időben kibomló és identifikációra serkentő sajátosságainál (is) fogva, valamint a kollektív befogadás rituális voltának okán (is) a kulturális mediatisztált reprezentáció intézményesült módja egyszersmind. Ilyen minőségében a kortárs társadalmak egyik olyan apparátusának tekinthető, amely elősegítheti az egyéni és a kollektív (kulturális) trauma-élmények megjelenítését, a velük való egyéni és kollektív foglalatosságot, és ezáltal a poszttraumatikus helyzetbe való átlépést.

A sajátos kulturális és mediális kódrendszerként felfogott narratív játékfilm azzal, hogy létrehoz egy elbeszélésben kibomló, időtartamhoz kötött diegetikus világot, valamint – a nézőponton keresztül – kijelöli a néző audiovizuális médiumban kódolt pozícióját, egyértelműen alkalmas arra, hogy a térben pozicionált, az eredeti traumatikus esemény tehetetlen megfigyelőjének a helyzetét képezze le. Ebben a vonatkozásban különösen árulkodó mindhárom film azon poétikai jellegzetessége, hogy a természeti tájkeretbe foglalt férfi főhősöket gyakran és hosszan kitarottnan mutatják, amint számukra fenyegető és nagy mértékben idegen, tehát érthetetlen, ugyanakkor agresszív cselekménysort figyelnek. Ilyen például az a jelenet, melyben a mozgó halszemoptikában keretezett Lukas

16 Eredetileg: „the embodied nature of human consciousness», with »bodily existence as the original and originating material premise of sense and signification». Sobchack, Vivian: The scene of the screen: envisioning cinematic and electronic “presence”. In Stam, Robert – Miller, Toby (eds.): *Film and Theory: An Anthology*. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 2000. pp. 66–84. p. 70. (Magyarul: Sobchack, Vivian: A vászon és a képernyő színhelye: a filmes és az elektronikus „jelenlét.” (trans. Kaposi Ildikó) *Metropolis* 5 (2001) no. 2. pp. 8–22.)

az óvodai játszás felügyelete közben tehetetlenül figyel az ellene hozott molesztálási vádat kivizsgáló szakember joviális előrehaladását. De hasonló hatást kelt a nagyapjától örökölt tornácról és udvarról a messi tájat néző, hosszan mutatott Roman a *Kutyákban*, aki nem értheti a megvadult kutya őrzőngését és az éjben fel-felvillanó reflektorok jelentését, mindössze szemlélőként van pozicionálva. Kostyál filmjében dramaturgiailag elaprózottabb módon bomlik ki az a folyamat, amelynek során a főhőshöz kötődő optikai és narratív nézőpont hangsúlyos megképzése mondhatni rákényszeríti a nézőre (is) a traumatikus eseményt kívülről szemlélő tanú pozícióját. Ifj. Bicsérdi Mihálynak a klasszikus, patriárchális férfiaságban gyökerező identitását jelenetről-jelentről csúfolják ki, köpik le, verik szét, s mindezt oly módon, hogy a főhősnek esélye sincs a megvilágosodás és a morális felsőbbrendűség pillanatait megélni, ahogyan az a western paradigmájában viszont megjelenik, az 1952-es *Délidő* (*High Noon*, Fred Zinnermann) szorongatott Will Kane-jétől a 2007-es *Nem vénnek való vidék* (*No Country for Old Men*, Ethan Coen–Joel Coen) sztoikus Ed Tom Bell-jéig vagy kitarótán küzdő Llewelyn Moss-jáig.

Ugyanakkor a filmes apparátus alkalmas a traumatikus eseményt megfigyelő és a traumatikus eseményt konkrétan átélő nézőpontok közti közvetítésre is, hisz erőteljes szimbolizációs folyamatokba ágyazott, amelyeknek alapfeltétele az any (a film nézője) másikkal (a film ábrázoltjához) való viszonyrendszerben való elgondolása. Juliet Mitchell szavait idézve: „[a]z emberi kapcsolatok szempontjából a szimbolizálás képessége azon múlik, mennyire képes valaki olyan pontra helyezkedni, ahonnan saját magát a másikkal való kapcsolatában látja.”¹⁷ Mindhárom film ezen a ponton bicsaklik azonban meg, s ezáltal ragadható meg leginkább az a mód, ahogyan felkínálják a traumatizáltság tapasztalatát is: a gonosz erők ezekben a kis nemzeti kontextusokban képtelenek a mitchell-i azon pont felvételére, melyből saját magukat „a másikkal való kapcsolatukban láthatnák”, s így esélye sincs a traumatikus/traumatizáló ciklusok műfaj-specifikus megállításának. Holott Coenék említett filmjében, minden realizmusra törekvésük dacára, éppen ez történik azáltal,

hogy az elementáris rosszat megtestesítő Anton Chiurgh figurája köré diegetikusan motivált mitizálási gyakorlatokat szórnak el, eltávolítva őt a valóságtól (s ezt a célt szolgálja tulajdonképpen teljes egészében a racionális Carson Wells karaktere is). Ezzel szemben a dán vadászó családapák, a dobрудzsai Samir és bandája, valamint a magyarországi Szojkának alárendelt vidéki adminisztráció a kortárs valóságban tobzódik, miközben ugyanúgy nem „láthatóak a másikkal való kapcsolatukban”, mint a sátáni Chiurgh.

Ahogyan a fenti megállapítások is mutatják, a Coen-testvérek *Nem vénnek való vidék* című (neo) western alkotása az egyik 21. századi, globálisan (el)ismert *template* filmként idézhető meg: a vele való összehasonlítás a fenti filmek kis nemzeti sajátosságait még inkább megfoghatóvá teszi, reményeim szerint kiugratva regionális poétikai és ideológiai sajátosságait. Természetesen a skandináv vs. kelet-európai összehasonlítás hozadéka is lényeges: hisz míg mindhárom kis nemzeti, western-elemekkel dolgozó film középpontjában a férfi(as) egókonstrukció törekvésének a felismerése által traumatizált főhősöket találunk, addig a helyi táj(beli) és társadalom-szerkezeti sajátosságok történetileg és történelmileg szituált, a kommunista/posztkommunista/tranzíciós sajátosságokra építő értelmezése pusztán a két kelet-európai példában jut hangsúlyos szerephez. Ebből kifolyólag a western műfajából kölcsönzött, látszólag transzparens/nem hipermediált táj-megjelenítéseket mindhárom film esetében olyan (túl)esztétizáló megoldásokként pozicionálom, amelyek látszólag a western műfaji arzenálját idézik meg, ám szerepük a kollektív traumatizáltság megjelenítése, a fentiekben kifejtett műfaj-specifikus táj-reprezentációs keretben, továbbá azon a módon is, ahogyan Janet Walker leírja a „traumafilm” arzenálját, hangsúlyozva e filmtípus erőteljesen kreatív, nem szokványos poétikai eljárásait: „A traumafilm stilisztikai és narratív modalitása nonrealista. A traumatikus emlékekhez hasonlóan, amelyek »a verbális narratíva és kontextus« helyett élénk testi és vizuális benyomásokat tartalmaznak, ezeket a filmeket a non-linearitás, a fragmentáltság, az aszinkron hang, az ismétlés, a gyors vágás és a furcsa kameraszögek jellemzik.”¹⁸

17 Mitchell, Juliet: Trauma, felismerés és a nyelv helye. (trans. Pándy Gabi – Hárs György Péter). *Thalassa* (1999) nos. 2-3. pp. 61–81. p. 77.

18 Walker, Janet: Trauma cinema: false memories and true experience. *Screen* 42 (2001) no. 2. pp. 211–216.

Különösen erős ez a hatás Vinterberg filmjében, amely mindössze néhány őszi erdős, mozgó/seprő kameramozgással rögzített, melankolikus húros hangszer kísérette nagytotált tartalmaz, éles ellentétben a kis település lakóinak meghitt otthonaiban játszódó belsővel. A *vadászat* westernre hajazó külső beállításai egyben a vadászatok mozzanatait is keretezik, s így „a fragmentáltság, a furcsa kameraszögek és az érzelmileg szituált múlt” diegetikusan is motiválttá lesznek Lukas, a gyerekmolesztálással vádolt férfi történetének megjelenítésében.

A Walker által említett „*élénk testi és vizuális benyomások*” hangsúlyos szerephez jutnak Kostyál Márk filmjének szintén pengetős hangszerrel/gitárral kísért nyári külső panorámáiban, amelyek a nagypapa által ráhagyott faluszéli telken építkező ifj. Bicsérdi Mihály bankhivatalnok érzékelését és a vihar előtti csendet egyaránt közvetítik. A fával benőtt domboldalak, a dülök és a napsütötte táj gyakorta gyors vágások martalékává válnak, a történet kibontakozása közben előre- és visszautalva a helyi kiskirályok agresszív fellépésre, amellyel ifj. Bicsérdit elüzni próbálják, a western műfajának leghagyományosabb kérdésfelvetését követve. Ugyanez a konfliktus ismétlődik meg a román *Kutyák* című filmben, ahol a bukaresti értelmiségi unoka öröklí meg nagypapa beláthatatlan nagyságú dobrudzsai földterületeit, ám a helyi törvénytelenységben utazó kiskirályok természetesen megakadályozzák a legális tulajdonjog érvényesülését. Itt a tájék is puszta, már-már kiégetten vörös, poros, és a lankás domboldalokról készült és hosszasan kitarított, tágas panorámák, amelyeket mindannyiszor visszatérő alapelódia kísér, a másik két filmhez hasonlóan, erőteljes ellenpontjai a kisrealista szociális drámáknak, amelyek valójában mindhárom film epicentrumát képezik.

A tájnak ez a western-klisékhez köthető, filmművészeti eszközökkel történő erőteljes átesztétizálása természetesen a 2007-es *Nem vénnek való vidék* kezdő képsoraiban is megjelenik, nem beszélve a műfaj olyan klasszikus darabjáról, mint az 1952-es *Déliidő*. Ám míg ezekben a globális műfaji példákban a nemzeti közösségek és a történelmi léptékek mérhető kollektív traumatizáltság összekapcsolása nem közvetlen és egyértelmű, addig a kis nemzeti példák esetében

elmondható, hogy a traumatizált férfi hősök, a traumatizált kisközösségek és a Walker által említett „traumafilmes” megoldásokkal megjelenített természeti panorámák között feltételezhető egyfajta folytonosság. Különösen a két kelet-európai példában szembetűnő az, ahogyan a western műfajhasználati elemek kibontásával elfedik és be is mutatják a kis nemzeti közösségeket erőteljesen roncsoló, azon típusú kollektív traumatizáltságot, amelyet az erőszakos földrajzi és társadalmi mobilitás gerjesztett a kommunista állam időszakából eredően (és bár kisebb amplitúdóval, de hasonló folyamatok felidézhetőek a skandináv jóléti állammal azonosított szociáldemokrata állam gyakorlatából is).¹⁹

Mobilitásról szóló könyvében Peter Adey kulturális geográfus a mobilitás kettős jelentését hangsúlyozza: „[t]alán a mobilitás mindig jelentőséggel teli, és soha nem pusztán mozgást ír le. [...] A mobilitás a haladás és a gazdagság pozitív jele, mint a vásárló avagy a fogyasztó (esetében), más esetekben viszont piszkosnak és elmaradottnak nevezhető. A mobilitás jelentésteli és ideologikus kódolása kontextuális társadalmi attitűdöket és társadalmi gyakorlatokat tükrözhet”.²⁰ A földrajzi értelemben vett átredeződések, áthelyezések, helyváltoztatások a kelet-európaiak mindennapi tapasztalatainak nevezhetőek a 20-21. század meghatározta időszakban, bár természetesen ezekhez nem társítható a határvidéknek/frontiernek a western film mítoszában megszokott fétiszálása, s itt máris megnevezhetjük a kis nemzeti műfaji átkódolás egyik fontos elemét, amely a jelzett filmekben egyértelműen megjelenik. Kelet-európai kontextusban mindehhez hozzá kell tennünk, hogy a hosszútávú, nagyléptékű, a kommunista állam által instrumentalizált társadalmi mobilitás nemcsak egyéni szintén, hanem közösségi élményként is erőteljes traumatizáltságot idézett elő, amelynek hatása máig érezhető. Pierre Bourdieu osztályelmélete különösen megvilágító erejű lehet ebben a vonatkozásban, hisz a francia szociológus „*a saját, társadalomban elfoglalt helyünk tudásának*” (*the sense of one's place*) a fontosságát emeli ki, amely természetesen mindig a többiek helyzetének az ismeretéről is szól.²¹ Ezt a közmegegyezéses tudást „roncsolta” a kommunizmusban erőszakolt társadalmi mobilitás, majd a posztkommunizmusban kényszerré lett földrajzi mobilitás.

19 Lásd például az IKEA avagy a LEGO brandek alapítóinak élettörténetét.

20 Adey, Peter: *Mobility*. London–New York: Routledge, 2010. pp. 70–71.

21 Bourdieu, Pierre: What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups. *Berkeley Journal of Sociology* (1987) no. 32. pp. 1–17. p. 5.

A három kismemzeti (ál-)westernben a férfi főhősök egyértelműen kívülállók a territóriumharcban jobb pozíciókkal bíró kisközösségi bully-k által definiált világban, ahova viszont szükségszerűen sodródnak, házasság (*A vadászat* esetében) avagy a megelőző generációra visszamenő vérokonsági kapcsolatok által (a román és a magyar film fiú-unokái). Az ezen eseménysorokat meglátásomban madzagszerűen összerántó, s a western műfajának alap gondolatát is képező fogalom a mozgás és a mobilitás, s e kis nemzeti férfihősök a megelőző generáció rurális–urbánus közegek közti migrációjának képviselői, amely különösen Roman és ifj. Bicsérdi esetében látványos és pozitív irányú társadalmi mobilitással kapcsolódik össze. Míg a nagyapák az atavisztikus paraszti világot testesítik meg, a western bölcs öregjének variációiként, az apák a közegbe besimuló kismemberek, a fiúk/unokák viszont erőteljesen kortárs világnézetben és gyakorlatokban tobzódó, az ún. affluens középosztályhoz csatlakozott alakokként írhatóak le. Ilyen minőségükben is megsemmisülnek a filmek cselekményében, miközben elvesztik státusz-jelölő tárgyaikat és viselkedésmódjukat a rájuk irányuló hajsza közben. Érdekes módon *A vadászat*, a *Kutyák* és a *Kojot* is beleillenek Hamid Naficy száműzetés-film (*exilic cinema*) kategóriájába, amelynek olyan, a mi elemzéseinkkel is összevethető jellemzői vannak, mint az „erőteljes visszatérési narratívák” és a „szülőföld fetiszizálás révén történő memorializálása”, hisz „a száműzöttek elsődleges kapcsolata eredetük országához és kultúrájához kötődik, egy olyan eredendő élmény látványához, hangjához, ízéhez és érzéséhez, amely máshol és máskor létezik.”²² Azzal a pontosítással természetesen, hogy itt nem a hátrahagyott ország, hanem a hátrahagyott természeti táj, földrajzi régió és alacsonyabb társadalmi osztály töltik be „az eredendő élmény látványának, hangjának, ízének”²³ szerepét, ezáltal tartva életben a közösségre is értelmezhető traumatizáltság okait és élményét a kis nemzeti nézőközönség számára.

A fenti elemzések során figyelmet fordítottam az adott műfaj globálisan elfogadott jellemzőinek a mibenlétére, amelyek viszont a kis nemzeti kontextusba konvertálva számos módosuláson eshetnek és esnek át. Mindezek a vonások együttesen járulhattak hozzá azon hipotézisem

megfogalmazásához, mely szerint a kis nemzeti beágyazottság, illetve a kulturális traumaelmélet teszi érthetővé jelen esetben a (neo) western elemeinek a felhasználását olyan, 21. században készült európai kis mozis példákban, mint a dán *A vadászat*, a román *Kutyák* és a magyar *Kojot*. A közösségi traumatizáltság kivételése a film formai-stilisztikai rétegebe jól leírt jelenségnek számít,²⁴ s ehhez kapcsolódóan beszéltem a „traumafilm” fogalmáról. Míg a vizsgált filmek a műfajiság és a western esztétikájának megfelelően kódolják át és szűkítik a traumatizáltság filmes eszköztárát, sikerül megfogalmazniuk azokat a kis nemzeti közösségeket illető kérdéseket is, amelyek ebben a keretben jeleníthetők meg a legadekvátabb módon. Következtetésem értelmében a férfi hősök és a társadalmi egyensúly és térvesztés kérdései a western alapproblémáinak összefüggésében kerülnek kifejtésre a vizsgált kis nemzeti kontextusokban, s mindezek a megjelenítés módozatai tekintetében hasonló dramaturgiai és poétikai audiovizuális megoldásokat hívnak elő.

Andrea Virginás

Trauma and western in small national cinemas

A comparative analysis of *The Hunt*, *Dogs*, and *Kojot*

Based on the idea that a preference for cinematic non-excess, limited spectacle, unglamour, and Bazinian cinematic realism characterize the re-coding of global genre panels for small national, domestic audiences, this study examines a Romanian (*Dogs*), a Hungarian (*Kojot*) and a Danish (*The Hunt*) film from the perspective of their reworking classical western features, while using the 2007 global arthouse hit *No Country for Old Men* as a template. The argument is made that western genre features (from the narratives of spatial and social mobility to the transparent ideals of western vistas and the dramatic crises of small groups) are employed in these small national films as a mode of representing regionally specific collective traumas. Thus, the western genre usage, not common in Danish, Hungarian, or Romanian film history, may be seen as a creative mode that is capable of articulating traumatic social crises in the form of a cultural crisis (as Jeffrey C. Alexander observes of the possibility of processing collective traumas).

22 Naficy, Hamid: Situating Accented Cinema. In: Ezra, Elizabeth – Rowden, Terry (eds.): *Transnational Cinema: The Film Reader*. London and New York: Routledge, 2006. pp. 111–130. p. 112.

23 Ibid. p. 112.

24 Ahogy az az előzőekben idézett Gertz és Khleifi, avagy Walker munkája is mutatja.

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

100 ÉVES A KOREAI FILM:
RENDEZŐPORTRÉK

KORTÁRS KÍSÉRLETI FILM

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍVUMJOK

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:

Levelcím: 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

CONTEMPORARY HUNGARIAN FILM INDUSTRY

CENTENARY OF KOREAN CINEMA:
DIRECTORS' PORTRAITS

CONTEMPORARY EXPERIMENTAL CINEMA

ARCHIVE FOOTAGES AND FILM ARCHIVES

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