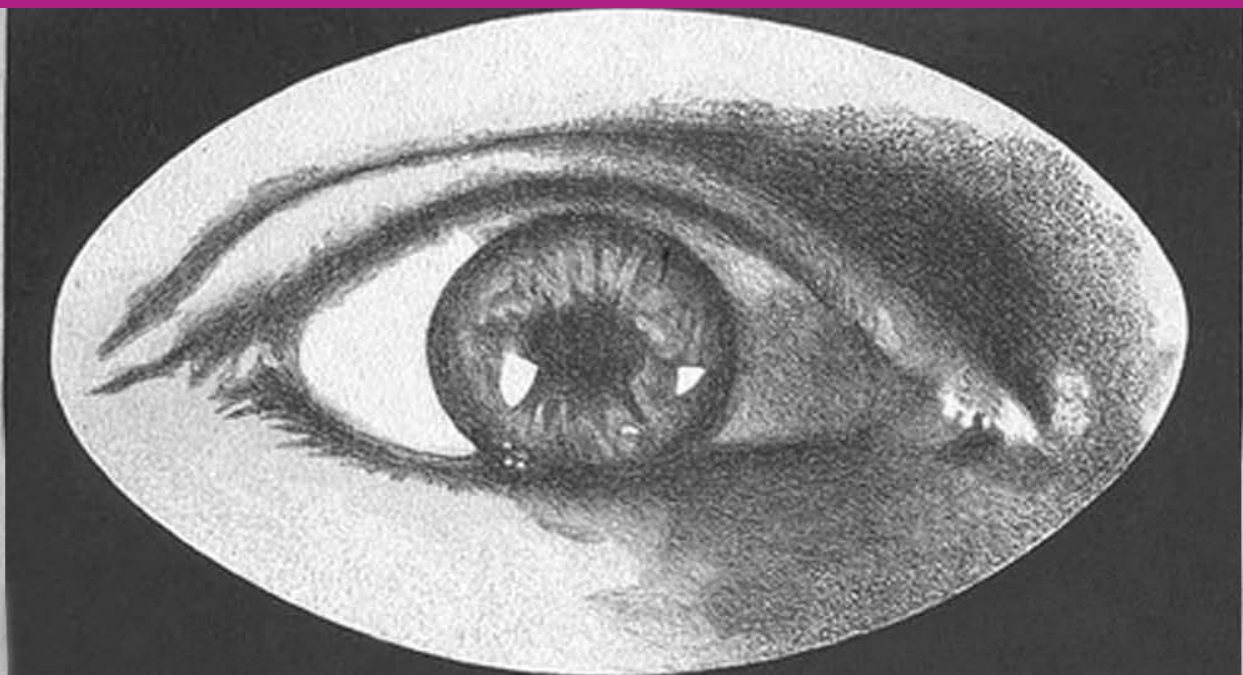


# FILMSZEM

2018

Filmtudományi online folyóirat - VIII. évfolyam 3. szám



## Identitás kérdése...



# FILMSZEM VIII./3.

## Identitás kérdése...



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VIII. évfolyam 3. szám - (2018) ŐSZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors@filmszem.net](mailto:editors@filmszem.net)

ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

- Lénárt András: Carmentől Torrentéig, történelmi kontextusban  
- *Identitás és mesterséges nemzettudat-változatok a spanyol filmben* 6-19
- Salát Gergely: Kína Kapitány rendet tesz a nagyvilágban  
- *A Harci farkas 2. és az új kínai önkép* 20-41
- Farkas György: A gaijin újra hódít...  
- *Amerikai identitás-bekebelezési kísérletek Japánban* 42-61

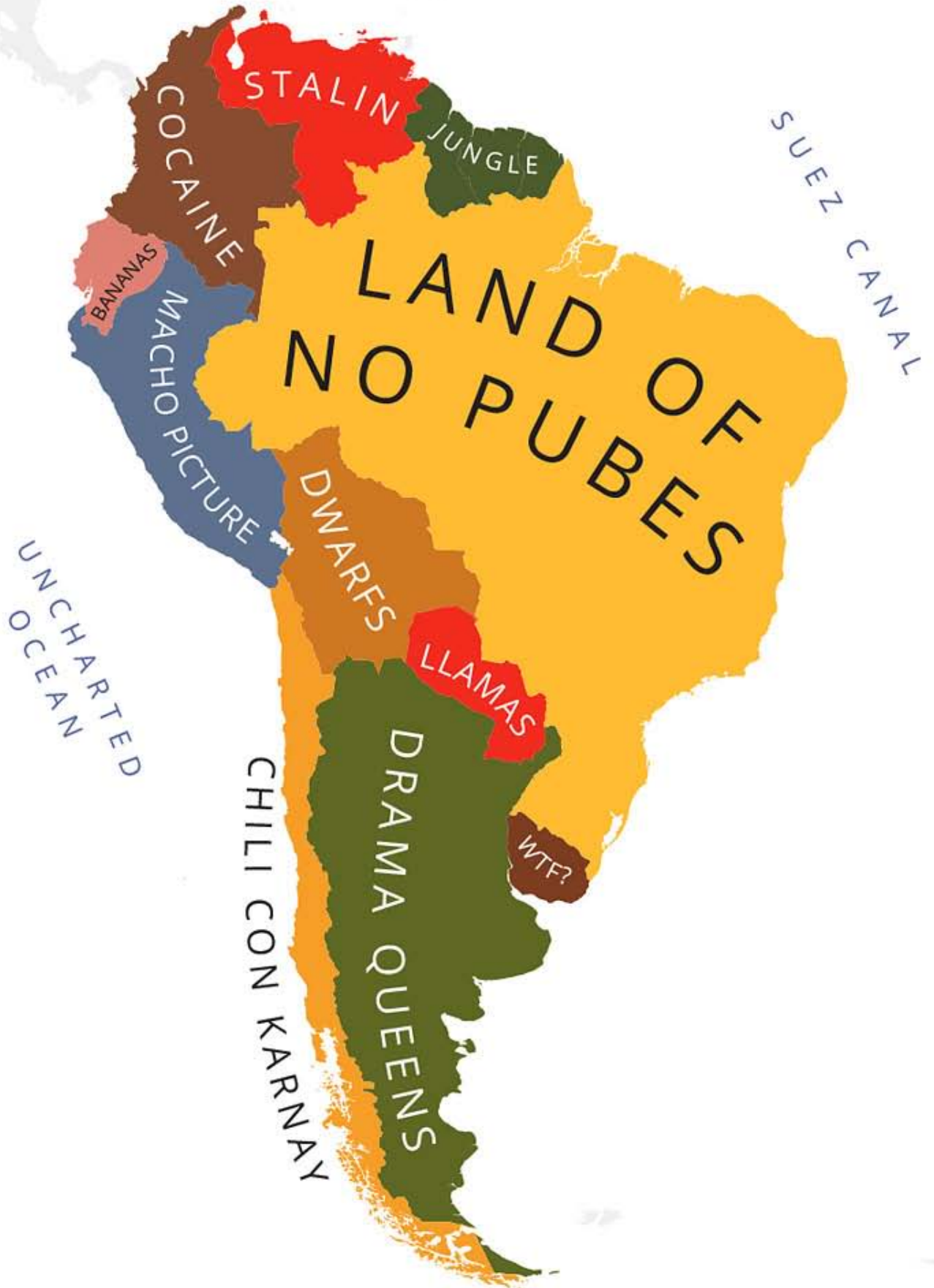
# AFRICA ACCORDING TO THE USA 2012

from Yanko Tsvetkov's Atlas of Prejudice  
[www.alphadesigner.com](http://www.alphadesigner.com)



# SOUTH AMERICA ACCORDING TO THE USA 2012

from Yanko Tsvetkov's Atlas of Prejudice  
[www.alphadesigner.com](http://www.alphadesigner.com)



SERIE ALFA

*Biblioteca Films Nacional*

FLORIAN REY

**CARMEN**

*La de Triana*

*Impetio Argentina*

RAFAEL RIVELLES  
MANUEL LUNA

editorial *alas*

Lénárt András\*

## ***Carmentől Torrentéig, történelmi kontextusban*** ***- Identitás és mesterséges nemzettudat-változatok*** ***a spanyol filmben***

Egy nemzet filmekben, elsősorban a saját filmművészetén keresztül történő önmeghatározása számos ideológiai és esztétikai megközelítési lehetőséget rejt magában, természetesen egyéni szempontok és változó intenzitású ön-reflexió beemelésével. Már a „nemzet” szó definiálása is attól függ, hogy a regnáló politikai hatalom, valamint a véleményformáló értelmiség milyen elemeket kíván figyelembe venni, mely kritériumokat nevezi meg alapvető nemzetalkotó tényezőkként. A nemzettudat alakításában a film korán fontos szerepet vívott ki magának, mivel egy új eszköz állt rendelkezésre ahhoz, hogy az államok irányítói kapcsolatba léphessenek a társadalommal. A Lumière testvérek, Georges Méliès, Segundo de Chomón és kortársaik nemcsak az egyetemes filmtörténet alapjait fektették le, hanem a nemzeti kulturális reprezentáció lehetőségeit is gazdagították. A nemzet szubjektív megközelítésű önábrázolása minden esetben része az általam létpropagandának nevezett jelenségnek, amikor egy nép önmaga létezését jelöli meg legfőbb erényeként, bizonyítékként pedig a minden akadályt leküzdő fennmaradása szolgál. A mindennapi élet apró mozzanataitól a politikai berendezkedés struktúrájáig egy tökéletes, előremutató, a fejlődést és stabilitást előtérbe helyező társadalmat tár elénk ez az eszközrendszer.

### ***A spanyol nemzet nyomában***

A mai értelemben véve csak a 16. századtól kezdve létező egységes Spanyolország<sup>1</sup> útkeresése számos történetfilozófiai és politikai vitát eredményezett az országon belül. A „kik vagyunk?” felvetésre az évszázadok során eltérő válaszok születtek, összhangban a társadalmat foglalkoztató főbb problémákkal. Míg korábban főleg dinasztikus témák, nemzetközi viszályok, polgárháborúk és intézményi kérdések foglalták le a spanyolokat, addig a 20. századtól kezdődően már az önmeghatározás is lényeges tényezőnek számított.

\* A szerző a Szegedi Tudományegyetem Hispanisztika Tanszékének egyetemi adjunktusa. Főbb kutatási területei a spanyol és latin-amerikai filmtörténet, a hispán világ történelme és politikatörténete, a film és az egyetemes történelem kapcsolata, valamint a propagandatörténet. Email: [lenarta@hist.u-szeged.hu](mailto:lenarta@hist.u-szeged.hu)

<sup>1</sup> A 15. század végén a Katolikus Királyok (Kasztíliai Izabella és Aragóniai Ferdinánd) házasságával egyesült a két királyság, de csak utódaik uralkodásától kezdve beszélhetünk egységes kormányzásról.

A 19. század elején függetlenné vált a latin-amerikai gyarmatok döntő része, az 1898-as spanyol-amerikai háború következményeként pedig a még meglévő kolóniák (mint Kuba és Puerto Rico) is elszakadtak az anyaországtól. A spanyol társadalmat hatalmába kerítette az ebből fakadó kétségbeesés, a sehová sem tartozás érzése: vajon hogyan tudnának ismét magukra találni, milyen módon lehet megtölteni tartalommal a „nemzet” fogalmát egy ilyen traumatikus eseménysorozat után? Az úgynevezett *98-as nemzedék* tagjai (Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado és sokan mások) és kortárs gondolkodók (mint José Ortega y Gasset) próbáltak keresni valamilyen lehetséges kiutat, sokszor teljesen ellentétes eredményekre jutva és megágyazva a 20. század későbbi évtizedeiben az országot vérbe borító, egymást kizáró eszméknek.

A bizonytalanság és útkeresés időszaka egybeesett a film Ibériai-félszigetre érkezésével. Az első spanyol filmek még nem tudták megragadni azokat az elemeket, rezdüléseket, amelyek a spanyolság sajátosságait adták, így nem is voltak képesek közvetlen kapcsolatot kialakítani a társadalommal. Nem jutottak túl a felszín ábrázolásán. A fejlettebb technikával rendelkező külföldi filmesek pedig, mint a Lumière testvérek megbízásából Spanyolországban tartózkodó Alexander Promio, a spanyol földön rögzített anyagaikkal elsősorban a sztereotip vonásokat erősítették.<sup>2</sup> A spanyol filmkészítők igyekeztek a külföldi mintákat és műfajokat hozzáigazítani a saját viszonyaikhoz, ezek alapjául irodalmi vagy történelmi hagyományaik szolgáltak. Állandó kapcsolatban álltak más európai országok mozgóképkultúrájával, a félszigeten dolgozó rendezők és technikusok gyakran utaztak külföldre, hogy kollégáiktól tanulják meg az ott használt módszereket. A 20-as évektől kezdődően pedig már az öreg kontinenst is elhagyták, Hollywoodban vettek részt az angol nyelvű amerikai filmek párhuzamosan készülő spanyol változatainak munkálataiban.<sup>3</sup>

Mint minden nemzet filmgyártásában, úgy Spanyolország esetében is sürgető igény mutatkozott arra, hogy valami egyedit, csak az adott nemzetre jellemzőt adjon a helyi filmművészet. Ez a törekvés meghozta gyümölcsét, bár az eredmény felemásra sikeredett. Az első valóban spanyol próbálkozás az *españolada* filmtípus megszületése, ami a vígjáték és a zenés művek műfaján belül jelenik meg. Az identitás kialakítására azonban nem volt alkalmas, inkább félrevezetőnek bizonyult. A készítők a külföldi filmekből is ismert sztereotípiákra alapozva hozták létre a filmjeiket, elsősorban az *andalusismo* túlhangsúlyozásával, mintha Spanyolország csak az andalúz folklórt jelentené, és minden egyes régió az Andalúziára jellemző jegyeket tükröznék.

<sup>2</sup> Julio PÉREZ PERUCHA, *Narración de un aciago destino (1896-1930) = Historia del cine español*, szerk. Román GUBERN (és mások), Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, 23-25.

<sup>3</sup> Erről lásd: LÉNÁRT András, *Hispanic Hollywood. Spanish-Language American Films in the 1920s and 1930s*, Americana. *E-Journal of American Studies in Hungary*, Vol. IX., No. 2. Fall 2013. Elérhető: <http://americanajournal.hu/vol9no2/lenart>

Kiindulópontként külföldi szerzők munkái szolgáltak, mint Alexandre Dumas vagy Victor Hugo munkái, ahol a déli területet szinte kizárólag banditák, cigányok és bikaviadorok népesítik be, a spanyol nép képét csak ők formálják. Prosper Mérimée 1845-ben kiadott *Carmen* című regénye, valamint Georges Bizet ez alapján készült 1875-ös operája adták meg a körvonalait ezeknek a tipikus jegyeknek, meghatározva a nemzeti jelleg egyoldalú ábrázolását. Amikor a filmgyártásban egyre gyakoribbá vált az *españolada*, Carmen alakja számos feldolgozásban megjelent, még olyan produkciókban is, ahol csak mellékszereplő lehetett, esetleg csak *cameo* figura volt. Az *españolada* egészen a Franco-korszak végéig létezett, sokszor együttműködésben készült Olaszországgal, az említett előítéletes látásmódot felhasználva, leginkább az egyértelmű szórakoztatásra és a mondanivaló nélküli művekre koncentrálván. Ez a megközelítési mód később sem tűnt el, beolvadt más típusokba, bizonyos formájában pedig ma is megtalálható, de az andalúz jegyek mellé más régiókra jellemző általánosításokat is belekeverve. Bizonyos szempontból rokoníthatóak a német *Heimat*-filmekkel, amelyek Németország, Ausztria és Svájc kapcsán tipikus vidéki környezetbe helyezték az elmesélendő történetet, kialakítva a hosszú évtizedeken át fennálló sztereotípiákat – a német és a spanyol eset között az is hasonlóságot mutat, hogy politikai-ideológiai szempontból tekintve leginkább a konzervatív jobboldal vonzódott ehhez a „népies” ábrázoláshoz. Spanyolországban népszerűek voltak az *españoladák*, a közönség szerette őket, mivel a spanyol vidéket hozták közelebb a döntően városi körökből érkező nézők számára. Ugyanakkor szinte semmit sem tettek hozzá a spanyol nemzettudat és önazonosság hiteles módon történő megjelenítéséhez. A saját identitás felépítése a hamis képet közvetítő *españoladán* kívül elsősorban klasszikus spanyol irodalmi művek és színdarabok filmre adaptálását jelentette.

Miguel Primo de Rivera jobboldali diktatúrája idején (1923-1930) az egységes nemzet képét továbbra sem sikerült filmes eszközökkel megrajzolni, de a filmgyártás egyik feladatává már a múlt értelmezését és ábrázolását tették. José Buchs rendező nyolc év alatt közel húsz olyan filmet készített, amelyek témája a spanyol történelem egy kiemelkedő eseménye vagy személye. A *Május másodika* (*El dos de mayo*, 1927: 1808-ban a madridiak ezen a napon lázadtak fel a megszálló franciák ellen), *A csodák lovagja* (*El conde de Maravillas*, 1927: Dumas *D'Harmental lovag* című művének spanyol viszonyokra adaptálása), vagy a *Prim* (*Prim*, 1931: a 19. század egyik legjelentősebb politikusának életét dolgozza fel) képei a spanyol nemzeti összefogás fontosságát hangsúlyozzák, ezek nélkül nem lehet megvédeni az országot a külföld befolyásától. A művekben ábrázolt spanyol hazafiak erkölcsi mintát és követendő példát állítanak a korabeli közönség tagjai elé. Buchs azonban nem tudott visszanyúlni korábban alkalmazott ábrázolásmódokhoz, a nemzeti jelleg vizuális megjelenítéséhez nem találhatott filmes elődöket,

így a múltba helyezett történetekben is ugyanaz az előítéletes karakterizáció jelenik meg, mint ami korábban az *españoladát* is életre hívta.

A filmkészítés intézményi keretei is kivették részüket a nemzetformálásból. A 20-as évek egyik meghatározó spanyol filmgyártó vállalata, a konzervatív-katolikus Atlántida alapításakor hazafias szólamokat hangoztatott, hitvallásában a nemzet filmes eszközökkel történő ábrázolását tűzte ki célul. Az anyagi haszon mellett népnevelői missziót is meghirdetett, hogy népét szellemi téren a lehető legmagasabb szintre emelje, felhasználva azokat a kiemelkedő erényeket, amelyek a spanyol nemzetet a legkiválóbbá tették.<sup>4</sup> Az Atlántida szintén a folklór elemeit kívánta hangsúlyossá tenni ebben a küldetésben.

Az 1931-től felállt Második Köztársaság az államformáját, politikai rendszerét és társadalompolitikáját tekintve alapvető különbségeket mutatott az előző évtizedekhez képest, de a nemzetfelfogáshoz kötődő bizonytalanságokat ekkor sem sikerült kezelni. A köztársasági mozik célja volt, hogy a nézőt elvonatkoztassák a valóságtól, kikapcsolódást nyújtsanak, de nem rendelkeztek tudatosan megtervezett filmpolitikával. Megelégedtek a már ismert elemek és a klasszikus spanyol irodalmi alkotások újrahasznosításával, elzárva a lehetőséget az újító szándékú filmesek előtt. Kiemelkedő munka *A galamb ünnepe* (*La verbena de la Paloma*, Benito Perojo, 1935), egy tíz évvel korábban José Buchs által leforgatott film új feldolgozása; az azonos című *zarzuelita* (egy felvonásból álló *zarzuela*) adaptációja ez, ahol a spanyolságot a zene és tánc jelentik. Hiába azonban a spanyol közeghez illeszkedő témák, a hazai filmek nem tudtak versenyezni a hollywoodi alkotások és filmcsillagok vonzerejével. Megjelent az igény, hogy az anyaország és a volt gyarmatok között élénk nemzetközi kapcsolatokat alakítsanak ki, és mindezt a filmekre is vonatkoztassák. Ennek egyik első lépése volt az 1931-ben Madridban megrendezett *Hispán-Amerikai Filmművészeti Kongresszus*. Itt az összefogás oka elsősorban a hangosfilm megszületése után egyre gyorsabban terjeszkedő észak-amerikai filmek benyomulása volt a közép- és dél-amerikai országokba, valamint a már említett, spanyol nyelven forgatott hollywoodi filmek egyre erőszakosabb bevezetése Latin-Amerikába. A pánhiszán jellegű, a spanyol nyelven beszélő művek népszerűsítését és az ehhez szükséges politikai-gazdasági előfeltételek megteremtését célzó tudományos összejövétel nem hozott számottevő eredményt, nem jött létre lényegi együttműködés a szóban forgó országok között.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Joaquín T. CÁNOVAS BELCHI, *La Atlántida S.A.C.E. y otros estudios madrileños en los años veinte* = *Los estudios cinematográficos españoles*, szerk. Jesús GARCÍA DE DUEÑAS – Jorge GOROSTIZA, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, 29.

<sup>5</sup> Román GUBERN, *El cine sonoro (1930-1939)* = GUBERN, *i. m.*, 130-131.

## A diktatúra nemzetfelfogása

A Spanyolországot két részre szakító és közeli családtagokat is egymás ellen fordító polgárháború (1936-1939) filmkészítése kettősséget mutatott, produkcióikon keresztül mindkét tábor a saját igazát kívánta alátámasztani. Francisco Franco tábornok felkelő nacionalista csapatai eleinte nehézségekbe ütköztek, mert a háború kitörésekor a kiváló infrastruktúrával rendelkező filmgyártás elsősorban a legitim köztársasági kormány által ellenőrzött területekre koncentrálódott; a felkelőknek Hitler és Mussolini segítségére volt szüksége ahhoz, hogy a polgárháború utolsó harmadában és a második világháború alatt felemelkedhessen az általuk hazafias filmgyártásnak nevezett tevékenység. A hivatalos francói ideológiához idomuló, az általa legfontosabbnak vélt értékeket képviselő filmek fő célja volt, hogy definiálják és bemutassák a spanyol nemzetet, a hispán fajt, annak dicső múltjával és példaértékű jelenével.

A Franco-korszak ideológiája számos elemből tevődött össze: a dicső spanyol múlt (azon belül is a Katolikus Királyok időszaka), a nemzetikatolicizmus, a család szentsége, a rendet szavatoló hadsereg dicsőítése, az antikommunizmus és a *Hispanidad* (hispánság tudat) eszméje. A felülről kidolgozott és a társadalomra erőltetett nemzettudat és identitásképzés szempontjából az utolsó elem a leginkább releváns, valamint részben a másik öt elvet is összesíti. Spanyolországot és az elveszített latin-amerikai gyarmatokat szellemi síkon igyekeztek összekapcsolni. Az utókor által *elképzelt közösségnek* nevezett formáció létrehozása volt a cél, résztvevőit nem feltétlenül köti össze közvetlen hatalom, a kapocs a múltban és a jelenben egyaránt keresendő.<sup>6</sup> Franco tábornok és az uralkodó eszmerendszert létrehozó gondolkodók (mint Ramiro de Maeztu) úgy vélték, hogy a közös múlt, a nyelv, a szokások, a kultúra, a vallás és a spanyolokban és a latin-amerikaiakban egyaránt csörgedező hispán vér mindörökké összekapcsolja az óceán két oldalán élő népeket. Többek között a régiók autonomista törekvései, az ország megbonthatatlan egységének esetleges feltörése tette szükségessé a nacionalista oldal szemében az 1936-os felkelést, így már a fegyveres konfliktus első pillanatától hangsúlyt kapott az összetartozás. A Franco-diktatúra egy centralista hispán nacionalizmust állított nemzeti politikája középpontjába, amelyből kizárt mindent, ami nem az általuk vallott, a régi kasztíliai hagyományokhoz visszanyúló egységet hirdette, így a kisnemzetek önállósodási szándékai is nemkívánatosokká váltak. Meglátásuk szerint Spanyolországot, mint a hispán világ spirituális tengelyét, történelmi okoknál fogva megilleti a Latin-Amerika feletti őröködés joga, a spanyol technika és a kultúra segítségével szellemi síkon vissza kell hódítani a régi területeket.

<sup>6</sup> Benedict Anderson fejti ki az elképzelt közösségek elméletét a történelem különböző korszakaiban kialakuló és fenntartható nacionalizmusok egyik alapfeltételeként. Az erről szóló monográfia magyar fordítása: Benedict ANDERSON, (ford. SONKOLY Gábor), *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Értelmezésük szerint a Hispanidad megmentése egyet jelent a katolicizmus (a civilizáció alapeszményének tekintett kereszténység egyetlen letéteményeként) és a spanyol nyelv védelmével, a vallási komponens egyúttal a kommunizmus elleni harcban is elengedhetetlen. A felsőbbrendűnek vélt hispán faj kivételességét egyéb szélsőséges érvekkel is magyarázták, erre azonban most nincs lehetőségünk kitérni.<sup>7</sup> Az eszmerendszer védelmezői szerint a 17. századi értékeknek kellett visszatérniük: a miszticizmus, a lovagiasság, a becsület kultusza, a bátorság, a józanság, az anyagi javak megvetése, a szemérem, az őszinteség, a szenvedélyes elkötelezettség és a büszkeség értékrendszerének együttese szavatolhatja, hogy a hispán faj ismét naggyá váljon. A kulturális életet is új alapokra kellett helyezni, a vallás és a hazafias érzés adta az új nemzet fundamentumait. Mindennek megteremtését csak egy autokratikus berendezkedésű állam keretein belül vélték lehetségesnek.<sup>8</sup>

A fentiekben felvázolt elméleti alapokat igyekeztek átültetni a filmművészet területére is, a Hispanidad erényeit visszatükröző új filmkultúra kialakítása kulcsszerepet kapott a nemzet újjáteremtésében. A nyelv és az összetartozás-ézés alapján ugyanis – az uralkodó ideológia szerint – Latin-Amerika közönsége is kizárólag a Hispanidad szellemében fogant mesterműveket fogja fogyasztani, ezeket pedig Spanyolországban kell létrehozni.<sup>9</sup> A 40-es és 50-es évek folyamán a rezsimhez hű filmes szaklapok cikkei, tudósításai és filmkritikái folytatták ezt a vonalat, újabb érveket felhozva a hispán nagyság filmekben történő megjelenítése mellett. Hogy kihangsúlyozzák e távoli országok szoros kötődését az Ibériai-félszigethez, a 40-es évektől a legtöbb filmművészeti folyóiratban az addig megszokott *cine latino* (latin film) elnevezés helyett a *cine ibérico* (ibér film) használatát szorgalmazták.<sup>10</sup>

A spanyol nemzetfelfogás francóista megközelítését mutatta a *Faj (Raza)*, José Luis Sáenz de Heredia, 1941 – forgatókönyvét Franco tábornok írta álneven) című film, amely egyfajta opportunista nacionalizmus mintája, ahol a nemzet alkotóelemei – összhangban az uralkodó politikával – a katolicizmus, a hadsereg és a család. A Hispanidad Tanácsa által támogatott film egy hős felmenőkkel büszkélkedő família tagjait mutatja be az 1898-as függetlenségi háború és az 1936-ban kirobbant polgárháború közötti időszakban, és különleges hangsúlyt kap benne a hazafiság, valamint a katonai életforma. 1950-ben a filmet újravágták és újraszinkronizálták, hogy minden részletében naprakész legyen a népnek szánt üzenete.

Ebben a rendkívül tágran értelmezhető kategorizálásban minden alkotó a saját meggyőződése szerint interpretálhatta a nemzet és a film kapcsolatát.

<sup>7</sup> Mindezekről lásd bővebben: LÉNÁRT András, *A „felsőbbrendű” hispán faj és a konstruált ellenségkép viszonya a Franco-diktatúrában = Egyén és politikai gyakorlat*, szerk. Gözsy Zoltán – VITÁRI Zsolt, Pécs, 2013, 241-254.

<sup>8</sup> Enrique GONZÁLEZ DURO, *El miedo en la posguerra*, Madrid, Oberon, 2003, 50-53.

<sup>9</sup> Félix CENTENO, *El cine español en América, Primer Plano*, 1942. szeptember 27., 4.

<sup>10</sup> Ezt egy cikkben alapozták meg, a szerző feltüntetése nélkül: *A propósito de un cine latino, Primer Plano*, 1941. április 13., 3.

Míg a konzervatív Florián Rey filmrendező szerint a „fajra” jellemző tulajdonságokat, a folklórt, a tradicionális zenét és a legősibb szokásokat kellett bemutatniuk (illeszkedve így a 19. századi konzervatív nacionalizmushoz), addig a baloldali Juan Antonio Bardem sokkal elvontabban nyúlt a kérdéshez, inkább a különböző emberi jogok gyakorlását lehetővé tevő politikai közösséget tekintette nemzetalkotónak, így a nemzeti film bármi lehet, ami a *comunidad* által jön létre.<sup>11</sup> A Franco korszakban a filmiparhoz kötődő jelentősebb személyek mind rendelkeztek világos koncepcióval arról, hogy milyen szerepet tölt be a filmművészet a nemzeti identitás kialakításában. A diktatúra évtizedeiben legfontosabbnak számító filmművészeti folyóirat, a *Primer Plano* alapítója, Manuel Augusto García Viñolas szerint a spanyol filmet ugyanúgy meg kellett újítani, mint Spanyolországot, mivel minden nemzet a mozgóképkultúráján keresztül tudja kifejezni önmagát a legegységesebb módon. Rafael Gil filmrendező hozzátette, hogy „a film egy olyan kollektív művészet, amelyet az egész nép együttesen művel”, a gyártás színvonalának javításához pedig az szükséges, hogy az egész nemzet egy magasabb intellektuális szintre lépjen. A rezsim egyik gyakran foglalkoztatott rendezője, José Luis Sáenz de Heredia szintén összekötötte egy nemzet kulturális fejlettségét saját filmgyártásának állapotával, és azt is megjegyezte, hogy a filmeket nem csak a konkrét filmek készítik, hanem az egész ország, még az is, aki nem jár moziba, mert a nemzeti filmművészetet a kollektív nemzeti öntudat formálja.<sup>12</sup> Az 50-es évek közepén a volt (és a 60-as években ismét kulcspozícióba kerülő) filmművészeti főigazgató, José María García Escudero úgy vélte, hogy 1939-ig, vagyis a diktatúra kezdőpontjáig anyagi, szellemi és technikai értelemben véve nem létezett spanyol film. Leginkább egy olyan gyermekhez hasonlította, aki 1929 és 1934 között tette meg az első lépéseit, csak 1939 után kezdett el önállóan járni, de még akkor sem sikerült saját filmipart kialakítania. Szerinte mesterkélten alkotások és hiteltelen vallási művek árasztották el a vásznakat.<sup>13</sup> García Escudero minden filmes témájú tanulmányában és könyvében visszatérő és egyre erősödő gondolat, hogy a filmekre a legnagyobb veszélyt nem a cenzúra és a politika jelentik, hanem maga a közönség: a közönség ugyanis alapvetően rossz (*el mal público*, ahogyan ő nevezi), hozzá nem értő, nem tudja, mire kell figyelnie, mit kell látnia, éreznie; a nézők kiművelése, megnevelése ezért a mindenkori filmpolitika egyik fő feladata, ennek pedig nem ideológiai, hanem intellektuális alapon kell történnie. A fent idézett filmkészítők és értelmiségiek tehát a nemzeti tudat formálásában főszerepet szántak a filmeknek, de nem kizárólag maguknak az alkotásoknak, hanem a teljes filmes közegnek, beleértve a kritikát és a közönséget is.

<sup>11</sup> Juan Francisco CERÓN GÓMEZ, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia – Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998, 63-64.

<sup>12</sup> Az ismertetett véleményeket összegyűjtötte: José María GARCÍA ESCUDERO, *Cine español*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962, 35-36.

<sup>13</sup> José María GARCÍA ESCUDERO, *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Publicaciones del Cine-club del SEU, 1954. 11-12.

Florián Rey filmrendező egy 40-es években adott interjújában megfogalmazta, mi a spanyol folklórfilmek egyik fő kulturális feladata – igazolásként pedig a magyar filmművészetet hozta fel: „A spanyol filmnek kötelessége Amerika felé irányítani a közönségét és costumbrista folklórfilmeket készítenie. Ebben leginkább Spanyolország érdekelt; és ha bennük, a külföldiekben él egy legenda Spanyolországról, akkor azt fenn is kell tartani. Igen, uram; barna nők és spanyol zene. Ha Ön megnéz egy magyar filmet, és abban nem lát cigányokat, átverve érzi magát”.<sup>14</sup> Bár törekedtek a rendszer által elképzelt spanyol nemzeti tudatot államilag ösztönzött filmekben keresztül megteremteni, visszatekintve azt mondhatjuk, hogy a közönség körében továbbra is rendkívül népszerű folklórfilmek, a *costumbrismót*<sup>15</sup> közvetítő espanyoladák maradtak a spanyolság-tudat fő képviselői.

A Cifesa filmstúdió égisze alatt készült, nagy költségvetésű „papírmasé”<sup>16</sup> filmek a korszak által dicsőségesnek tartott múltat idézték meg, amelyek örökké példaként kell álljanak a spanyol nemzet formálása során: Amerika felfedezése, a Habsburgok, a függetlenedni vágyó kolóniák elleni spanyol harc és a polgárháború. Ez utóbbi harcot érdekesen közelítették meg a győztesek: kereszties hadjáratnak tekintették a Sátán szolgálatában álló kommunizmus-bolsevizmus, vagyis a köztársasági csapatok ellen, a spanyol haza és nemzet üdvéért, Isten nevében. Értelmezésük szerint a nemzetbe csak azok tartoztak bele, akik vallották ezeket az elveket. Néhány cím ebben a tematikában: *Kövesd a légiót! (¡A mí la legión!, Juan de Orduña, 1942)*, *A szentély nem adja meg magát (El santuario no se rinde, Arturo Ruiz Castillo, 1949)*, *Szerelmi őrület (Locura de amor, Juan de Orduña, 1950)*, *Amerika hajnala (Alba de América, Juan de Orduña, 1951)*, *Az őrjárat (La patrulla, Pedro Lazaga, 1954)*.

A spanyol film története eddig a pontig, ha a nemzeti kérdést vizsgáljuk, valójában irracionális utat járt be: egy olyan filmgyártásból, amely szinte egyáltalán nem foglalkozott a nemzetfelfogással, most egy olyan hivatalos filmpolitikát próbáltak kialakítani, amelyik csak azzal törődik. A közönség ezt a művészi látásmódot egy ideig valóban magáévá tette, de hamarosan belefáradt. Természetesen nem beszélhetünk kizárólagosságról: ahogyan más diktatúrákban, úgy Spanyolországban is a rezsim hivatalos ideológiáját tükröző, propaganda értékkel bíró filmek mellett többségben voltak a könnyed szórakozást biztosító művek, szem előtt tartva azt az alapfeltételt, hogy ezek nem kritizálhatják a fennálló rendszert és annak eszméit.

<sup>14</sup> Az idézet több helyen is megtalálható, többek között: Antón CASTRO, *Recuerdo de Florián Rey*. Elérhető: <http://antoncastro.blogia.com/2005/050601-recuerdo-de-florian-rey-.php>

<sup>15</sup> A *costumbrismo* a mindennapok és a szokások fontos elemeit ábrázolja különböző műalkotásokon keresztül.

<sup>16</sup> A „papírmasé” filmek a díszletként szolgáló építőanyagokról kapták a nevüket. A művekben látható, a történetek helyszínéként szolgáló kastélyok és paloták nagy részét a Cifesa stúdióiban építették fel kartonpapírból és papírmaséból, ezek felhúzása ugyanis jóval olcsóbb és a forgatás során könnyebben kezelhetőek, mozdíthatóak, mintha valódi kövekből készültek volna.

Ahhoz is jól értettek, hogy a kikapcsolódást szolgáló darabokban is elrejtsek az állami ideológia üzeneteit; erre kiváló példa a Kubala László életén alapuló, ám azt kommunista-ellenes propagandává változtató *Az ászok békére törnek* (*Los ases buscan la paz*, Arturo Ruiz Castillo, 1955), főszerepben az önmagát alakító, Spanyolországba emigrált magyar focistával.<sup>17</sup> Az 50-es évektől, bár még létezett a nacionalista tematika, ugyanakkor egyre inkább a kevésbé fajsúlyos munkákat részesítették előnyben, illetve azokat, amelyek az egyház-hadsereg-család szentháromság témáját érintették. És ekkor már megjelentek az ellenzéki filmesek is (Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga), akik igyekeztek manőverezni az átláthatatlan cenzúra útvesztőiben. Valamint visszatért – bár igazán soha nem tűnt el – az *españolada*, a *costumbrismo*, a folklór, a flamenco: ha valami tipikusan spanyolt akartak előállítani, akkor ezeket az elemeket sorakoztatták fel egymás mellé, és a köztük lévő hézagokat kitöltő cselekmény kevés figyelmet kapott. A populáris kultúra vált a filmkultúra zászlóvivőjévé.

### **A nemzeti kérdés a demokratikus spanyol filmben**

A 70-es évektől napjainkig terjedő időszakban mindössze két olyan filmtípus (de nem műfaj) alakult ki, amelyekre azt mondhatnánk, hogy tipikusan spanyol, bár a nemzet ábrázolásában elég speciális utat választott: a *destape* (szabad fordításban, de a lényegét kiemelve: vetkőzős film) és az úgynevezett hispán horror. 1975-ben zárult le a diktatúra, de az egyre szabadabbá váló légkör miatt az azt megelőző néhány évben is megjelentek az első ilyen művek. Mindkettő közös jellemzője, hogy hangsúlyossá, esetenként egyeduralkodóvá és túlzóvá tette a művekben az eddig tiltott témákat és jeleneteket: amit korábban nem volt szabad megmutatni, azt most kendőzetlenül a nézők elé tárták. Népszerűvé váltak a filmvásznakat előntő erotikus filmek, és talán az ekkor beinduló folyamatot lehetne megjelölni eredendő okaként annak a napjainkban is jelenlévő általános (és hamis) vélekedésnek, hogy a spanyol filmek legjellemzőbb vonása a kendőzetlen erotika és a leplezetlen szexualitás. Szintén ebben az évtizedben indult el a vérrel és meztelen női és férfi testekkel gazdagon telített horrorok és thrillerek sorozata, amelyek közül több darabban nem csak spanyol, de nemzetközi sztárok (mint Christopher Lee, Tony Curtis, Telly Savalas, Mel Ferrer, Peter Cushing és Klaus Kinski) is részt vettek. A vámpírok, farkasemberek, élőhalottak történetei, valamint a *softcore* pornográfia kategóriába tartozó művek felváltva kerültek a közönség

<sup>17</sup> A Franco-korszak magyar tematikájú filmjeiről lásd: LÉNÁRT András, A Budapest-Barcelona tengely. Magyar témák a spanyol filmekben, *Filmvilág*, 2014/06, 26-29; Uő, *Memoria histórica húngara en el cine del franquismo = Memoria histórica y cine documental*, szerk. José María CAPARRÓS LERA – Magí CRUSELLS – Francesc SÁNCHEZ BARBA, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, 932-946.

elé, a két kategória gyakran egymással is keveredett (Jesús Franco filmrendezőnek ezek vegyítése vált a specialitásává, 200-nál több alkotás fűződik a nevéhez).

Bár mindkét típus nagy népszerűsége tett szert az országban, természetesen egyikről sem lehet elmondani, hogy a spanyol nemzethez, nemzetfelfogáshoz szervesen kapcsolódna. Legalábbis akkor nem, ha a hagyományos keretek között tekintünk erre a kérdésre. Azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy egy harminchat éven keresztül fennálló szélsőjobbaldali diktatúrából ébredező országban újra ki kellett találni, mit is jelent a társadalom számára a nemzet. Mivel a korábbi rezsím úgy vélte, hogy csak a győztesek csoportja tartozik a spanyol nemzetbe, mindenki más pedig idegenszívű hazaáruló, a demokrácia visszatérte után keresztül kellett menni egy hosszabb – bizonyos szempontból még ma sem lezárult – megbékélési folyamaton. Ehhez különböző eszközökhöz folyamodott az irodalom, a színház<sup>18</sup> és a filmművészet is, utóbbi esetben pedig az önkifejezés részévé vált, hogy a spanyol nép (köztük a filmművész) végre megmutathatja azt is, amit eddig nem tehetett lehetővé a rendszer béklyói. Ismét azzal szembesülhetünk tehát, hogy a közönség körében kedvelt műfajok kevés, a spanyol népre valóban jellemző tulajdonságot hordoztak magukban, de ebben az esetben nem a hanyagság jelölhető meg fő indokként, hanem a nemzet felszabadultság-érzése. Filmművészeti szempontból kiemelkedőbb, szélesebb körben elfogadhatóbbnak bizonyult a múlttal való szembenézést hirdető filmek sorozata. A 60-as évek második felétől (tehát már egy évtizeddel a diktátor 1975-ös halálát megelőzően is, alkalmazkodva a politikai nyitás vonulatához) egyre hangsúlyosabbá vált a polgárháború szörnyűségeinek ábrázolása, de a hangvétel többé nem apologetikus, mint a diktatúra filmkészítésében, és mentessé válik a nacionalista felhangoktól. Értelmetlen, a nemzetet szétszakító brutális testvérgyilkos háborút láthatunk ezekben a művekben, a káosz pedig az azt követő időszakra is rányomta bélyegét, és egészen máig feloldatlan feszültségeket eredményezett. *A vadászattól (La caza, Carlos Saura, 1966) A kerékpárok nyárra valókon (Las bicicletas son para el verano, Jaime Chávarri, 1984) át A trombita szomorú balladájáig (Balada triste de trompeta, Álex de la Iglesia, 2010), a polgárháború traumája és az annak pusztításai nyomán kialakult Franco-rendszer kiapadhatatlan forrása a filmeseknek, és továbbra is úgy tűnik, hogy ez az egyetlen téma, amely a spanyol nemzetet annak teljességében, a – paradox módon – széttöredezettségén alapuló egységében képes ábrázolni.*

A hagyományos értelemben vett egységes nemzeti kép továbbra sincs jelen, ez azonban nem feltétlenül probléma vagy hiányosság. A demokratikus átmenettől kezdődően megerősödött az autonóm közösségek filmgyártása,

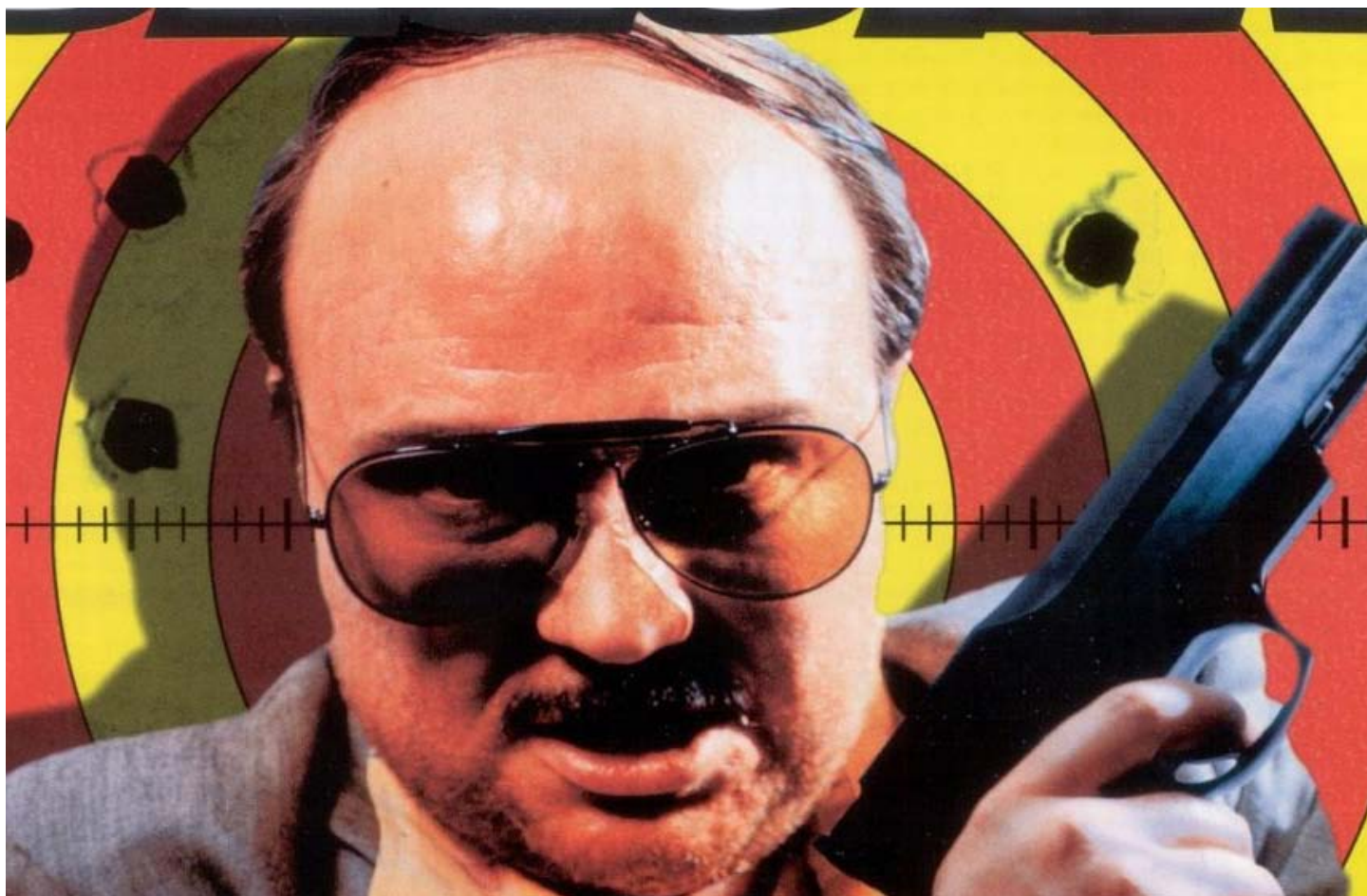
<sup>18</sup> Ezekről magyar nyelvű összefoglalás: Csikós Zsuzsanna, A kortárs spanyol regény, *Tiszatáj*, 2016/3, 5-22; KATONA Eszter, Vázlat a XX. századi spanyol színház történetéhez, *Tiszatáj*, 2016/3, 53-86.

mindenekelőtt a baszk és katalán filmkészítés. A 80-as és 90-es években az ezekben felvonultatott szereplők, élethelyzetek és társadalmi problémák az adott kisnemzetek sajátjai voltak, akár a jelenkorral, akár a múlttal foglalkoztak. A jellemző témák beemelésével a lokális problémákat is országos szinten érthetővé tették a filmjeik segítségével, míg a mindenkit sújtó gondokat saját szemszögből próbálták meg értelmezni (lásd például az ETA terrorszervezet kérdését a baszk filmrendezők műveiben). Mind közül a katalán filmgyártás ért el a többinél is színvonalasabb eredményeket, a polgárháborús témát egy gyermek szemszögéből feldolgozó *Fekete lelkek* (*Pa Negre*, Agustí Villaronga, 2010) például számos elismerést kapott a spanyol filmes díjátadókon. Ugyanakkor napjainkban nem jelenthetjük ki, hogy a régiók filmgyártása egyben a saját identitásuk megjelenési formáját adná. Bár a katalán filmek egy része katalán nyelven készül (a többi pedig spanyol vagy francia nyelven), katalán helyszíneken és stábbal forgatják, de az alkotások többsége nem tükrözi vissza Katalónia identitását. Gyakran felmerülő kritika, hogy a katalán (vagy éppen baszk) filmek többsége Spanyolország bármely részén készülhetett volna, ami nem jár messze az igazságtól. Annak érdekében, hogy ismertté és elfogadottá váljanak a spanyol vagy nemzetközi filmes fősodorban, általában egyetemesebb témákhoz nyúlnak. Vannak persze kivételek: a játékfilmek és dokumentumfilmek eszköztárát vegyítő *A katalán álmom* (*El somni català*, Josep Maria Forn, 2015) a régió elmúlt százöt évét öleli fel, egyértelműen állást foglalva a napjainkban felélénkült függetlenedési törekvések mellett.

Összspanyol szinten a spanyol nemzetet talán Pedro Almodóvar és követői jelenítik meg legjobban. Mindezt oly módon, hogy továbbra sem adnak egységes képet. Almodóvar korai, stílussteremtő alkotásaitól – a mai filmrendezők műveit is szemlélve – általános tendencia, hogy a spanyol nép, a spanyol ember egy változó létállapotú, kirakósdarabkákból összeálló montázs, legfőbb ismertető jegye, hogy nem lehet egyértelműen jellemezni. Míg egyes népeket szokás állandó jelzőkkel illetni filmgyártásuk alapján, persze egyoldalú módon, addig a spanyol emberek – a spanyol filmek alapján – rendkívül színes palettát mutatnak. A legkonzervatívabb doktrínákat vallóktól az újító szelleműeken át a szubkultúrákig, a spanyol nemzet mindent magába foglal. Míg bizonyos társadalmi osztályok és korcsoportok megpróbálják fenntartani a látszatát annak, hogy ők egy szociális értelemben vett kiemelkedő réteget alkotnak, addig más közösségek éppen azzal különböztetik meg magukat a többiektől, hogy még önmagukat sem tudják, és nem is akarják definiálni. Ha sztereotípiát keresünk, elég a Spanyolországban és azon kívül is nagy népszerűségnek örvendő, eddig öt filmből álló *Torrente*-sorozatot (Santiago Segura, 1998-2014) megtekinteni. Ez alapján egy hamis, torz (de sokak számára igen szórakoztató) képet kaphatunk a spanyolokról. Ha az általánosítás csapdájába esünk, ahogyan azt többen is megteszik Segura sorozata alapján, elég messze kerülünk a teljes kép kialakításától;

nem véletlen, hogy sok spanyol szerint ez a sorozat okozta a legtöbb kárt a spanyol országimázsna. Ez persze csak a külföldre vonatkozik, más nemzetek ítélik meg tévesen a spanyolokat e filmek alapján.

Az évszázadokon keresztül merev szabályok által korlátozott, bigottan konzervatív Spanyolország az elmúlt harminc évben hatalmas változásokon ment keresztül, a nemzet fogalma pedig még homályosabb, mint valaha. Tekintve a 2017 őszétől Katalóniában zajló folyamatokat, valamint a kétpártiból négypártivá bővült politikai paletta egyre feszültebb légkörét, egyetértés ebben sem lesz. Nincs egy központi vonás, inkább sok-sok periféria, amely nem áll össze egy egészé, hanem ezek együtt, egymást kiegészítve léteznek. Egy olyan puzzle, amiről tudható, hogy végeredményben összeilleszthető, de ez mégsem történik meg, mert ettől lesz igazán egyedi és izgalmas. Ettől lesz spanyol.

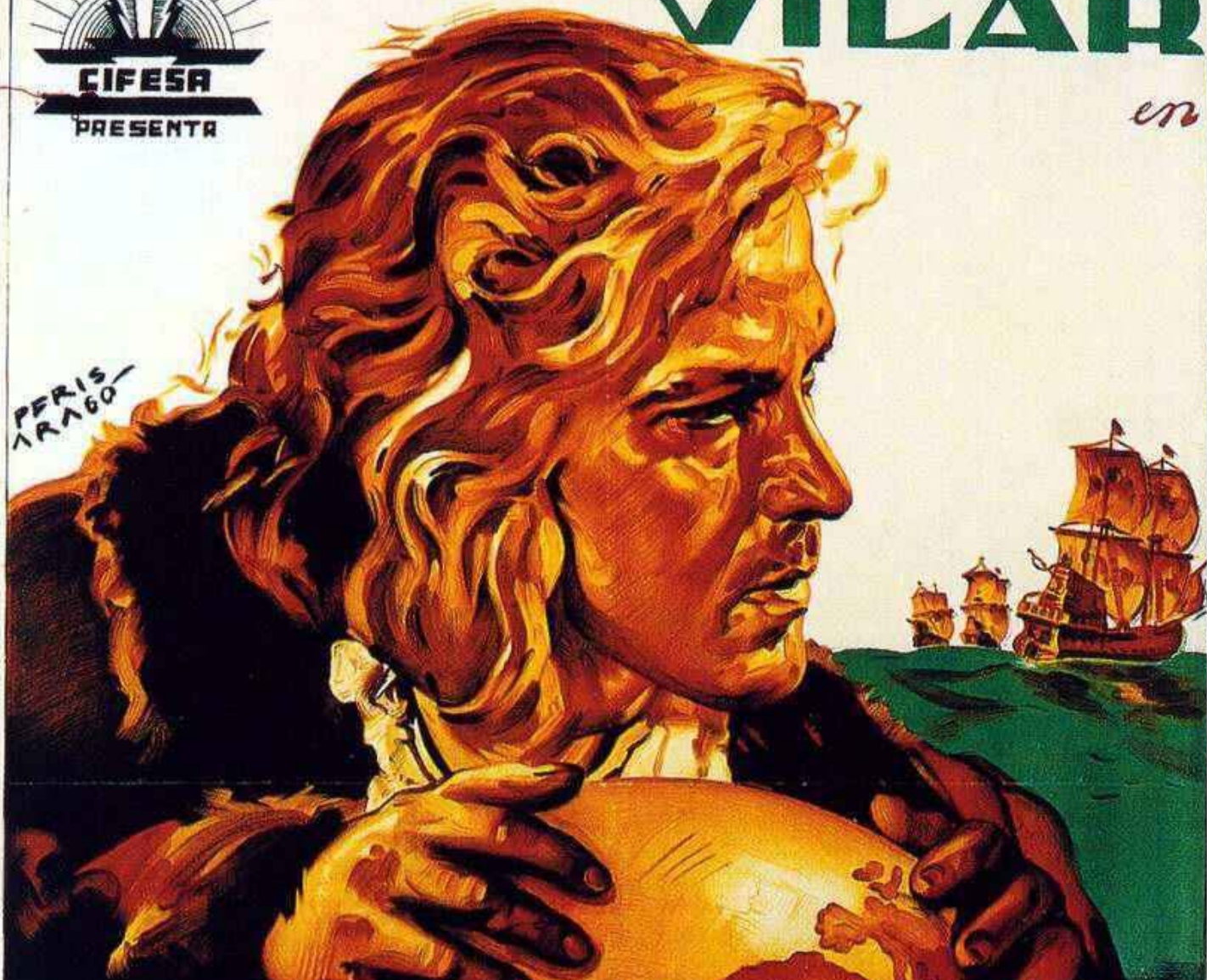




*Antonio*  
**VILAR**

*en*

PERIS  
TRAGO



**ALBA de AMERICA**

*con*

**MERY MARTIN · VIRGILIO TEIXEIRA · MANUEL LUNA  
EDUARDO FAJARDO · JOSE SUAREZ · JESUS TORDESILLAS  
MARCO DAVÓ.** *con la colaboracion especial de*

**AMPARO RIVELLES**

*Director:* **JUAN de ORDUÑA**

*Guion:* JOSE RODOLFO BOETA    *Cámara:* ALFREDO FRAILE  
*Decorados:* SIGFREDO BURMAN    *Estudios:* SEVILLA FILMS

**SUPERPRODUCCION  
CIFESA PRODUCCION**

PRINTED IN SPAIN

\*GRAPICAS VICENT P. Miralles

冷 锋  
吴 京 饰

吴京 电影作品  
A WU JING FILM

# 战狼 II

WOLF  
WARRIOR

2017.7.28

## Salát Gergely\*

### ***Kína Kapitány rendet tesz a nagyvilágban*** - *A Harci farkas 2. és az új kínai önkép*

Kínában a 2017-es év filmes szenzációja volt a *Harci farkas 2.* (*Zhan lang 2*, angol címe *Wolf Warrior 2*), amely az összes létező rekordot megdöntötte, s minden idők legtöbb bevételt termelő kínai filmjévé, a globális filmtörténelem 55. legjövedelmezőbb alkotásává vált. A *Csillagok háborúja VII.* részét leszámítva nem volt még film, amely egyetlen piacon ennyi pénzt hozott volna. Mindeközben az ország határain kívül, bár a legjobb idegen nyelvű filmnek járó Oscarra is jelölték, lényegében ismeretlen maradt, a hatalmas sikert egyetlen piacon, a kínain érte el.<sup>1</sup>

Ha a felszínt nézzük, a *Harci farkas 2.* meglehetősen bugyuta akciófilm, leginkább *Rambo 2.*-klón, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy itt a gonoszokat megbüntető magányos hős – kínai. Az 1980–90-es évek más amerikai akciófilmjeinek hatásai is érezhetőek rajta, eszünkbe juthat róla például a *Kommandó* (a gonosztevők esete a kislánnyal), a *Vírus* (hajsza a halálos járvány ellenszerét véreibe hordozó teremtmény után), illetve a komplett Chuck Norris-életmű.<sup>2</sup>

De ne a felszínt nézzük: a *Harci farkas 2.* bő két órában összefoglalja mindazt, ahogyan a mai – már nem titkoltan világhatalmi státuszra törekvő – Kína önmagát látni és láttatni szeretné. A kínai rendszerben egy ilyen témájú és költségvetésű filmnek át kell mennie a legkülönbözőbb állami szervek szűrőjén (már ha nem eleve azok rendelik meg), vagyis az, amit a film Kínáról, kínaiságról, Kína és a kínaiak szerepéről – ezek igen érzékeny kérdések – sugall, egyfajta hivatalos álláspontnak tekinthető. Másrészt az, hogy a bemutató utáni hetekben emberek milliói álltak sorba órákig, hogy jegyet tudjanak szerezni akár egy-egy késő éjszakai vetítésre is, azt mutatja, hogy a film nagyon eltalált valamit a kínaiak igényeivel kapcsolatban.<sup>3</sup> Az alkotás története és pörgős akciói nem indokolnák önmagukban ezt a sikert – a kínai mozinézők ennél izgalmasabb és látványosabb munkákat is bőven láthatnak, a filmben tehát van valami plusz, amire a kínaiak rezonálnak.

\* A szerző sinológus, a PPKE BTK Kínai Tanszékének tanszékvezető egyetemi docense.

<sup>1</sup> Lásd pl. Weida LI, Record-breaking Wolf Warriors 2 to end theatrical run in China, *GBTimes*, 2017. október 27., <https://gbtimes.com/record-breaking-wolf-warriors-2-to-end-theatrical-run-in-china>

<sup>2</sup> A film VHS-korszakot idéző megoldásairól lásd pl. Szabó Kristóf, Udine 2018: Rambo csak egy kezdő – *Wolf Warrior 2.*, *Filmtekercs*, 2018. május 4., <https://www.filmtekercs.hu/fesztival/udine-2018-wolf-warrior-2>

<sup>3</sup> Aisha Chioma UDOCHI, *Wolf Warrior II: "China's Great Restoration"* = *Wolf Warrior II: The Rise of China and Gender/Sexual Politics*, szerk. Petrus LIU – Lisa ROFEL, The MCLC Resource Center, Ohio State University, 2018, <http://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>

És csak a kínaiak, hiszen máshova a film el se jutott, vagy ha igen, nem váltott ki különösebb izgalmat. Az otthoni kritikák a film hazafias hangvételét emelték ki legfőbb pozitívumként, s az, hogy a hírek szerint a vetítéseket a közönség sok helyen tapsviharral és a nemzeti himnusz éneklésével zárta, jelzi, hogy a film patrióta vonulata a közönséget is megérintette.<sup>4</sup> A nyugati kritikák lényegében egyöntetűen (hiper)nacionalistának, propagandafilmnek bélyegezték a művet.

## Áldozatból világhatalom

A kínai identitás alakulásában, a kínai nemzet megalkotásában a filmeknek nagy szerepük volt, a mozgókép történetének évszázada gyakorlatilag egybeesett a modern kínai nemzet kialakulásának bő száz évével. Legkésőbb az 1930-as évektől a filmkészítők nyíltan a nemzetépítés szolgálatába álltak – jellemző, hogy a mai kínai himnusz eredetileg egy 1935-ös hazafias film betétdala volt –, s az 1949-ben létrejött Kínai Népköztársaság állami filmipara is részben ezt a célt szolgálta, hiszen a rendszer végig erősen nacionalista jelleggel bírt. Az 1980–90-es évektől részben piaci alapokra helyeződött filmgyártás sem tévesztette szem elől a nemzeti érzés táplálásának követelményét, a legutóbbi évtizedben pedig az állam hatalmas költségvetésű hazafias filmeket is eszközül használ a „reform és nyitás” során kialakult szellemi-ideológiai vákuum kitöltésére.<sup>5</sup>

A különböző korszakok filmjeiben természetesen különböző módon jelenik meg a nemzeti identitás, de az megfigyelhető, hogy ha nem valamely régi korban játszódó történelmi eposzról van szó, akkor Kína és a kínaiak alapvetően áldozati szerepben jelennek meg.<sup>6</sup> Az elmúlt másfél évszázadban a kínaiaknak komoly sérelmeket okoztak az európaiak, a japánok, az amerikaiak, a szovjetek és mindenki, aki kapcsolatba került velük – a modern kínai nemzet éppen e külső támadások ellenében alakult ki, velük szemben lett definiálva, s ez a hazafias témájú filmekben is látszik. A jellemző téma az, hogy az angolok/japánok/stb. kínai kiszolgálóik segítségével különböző gaztetteket követnek el kínai területen, s egy hős – mint például a Jet Li játszott a Wong Fei Hung a *Kínai történetben* (*Huang Feihong*, 1991) – vagy egy hős közösség (mint a kínai kommunisták számtalan propagandafilmben) szembeszállnak velük, megmutatva, hogy a kínaiakat nem lehet büntetlenül megalázni. A történelmi helyzet miatt azonban csak részsikereket lehet elérni, nemzeti szintű győzelmeket nem, így Kína kifosztása, a kínaiak elleni agresszió az ábrázolt hőstettek ellenére tovább folyik, Kína áldozat marad.

<sup>4</sup> Evan Osnos, Making China Great Again, *The New Yorker*, 2018. január 8., <https://www.newyorker.com/magazine/2018/01/08/making-china-great-again>

<sup>5</sup> A kínai mozi és nemzet kapcsolatáról lásd például Chris BERRY – Mary FARQUHAR, *China on Screen. Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006.

<sup>6</sup> OSNOS, *i. m.*

Mivel a Kínai Kommunista Párt legitimációja jórészt arra épül, hogy véget vetett a „nemzeti megaláztatás évszázadának” (*bainian guochi*), és létrehozta az „új Kínát”, a kínai filmek máig előszeretettel foglalkoznak az ópiumháborúktól a Kínai Népköztársaság megalakulásáig tartó időszakokkal, megerősítve az áldozat-narratívát. Hogy csak a legfrissebb példát említsük, ilyen a kommunista hadsereg megalapításának 90. évfordulójára készült *Egy hadsereg megalapítása* (*Jianjun daye*, 2017), amelyet véletlen egybeesésként éppen a *Harci farkas 2.*-vel egy időben mutattak be. Persze nemcsak történelmi témájú hazafias filmek vannak, ám a kortárs témákat feldolgozó alkotásokban az államok közti konfliktusok nemigen jelennek meg, ezekben jellemzően külföldi bűnözők (magánemberek, bűnszervezetek) törnek kínaiakra, akik – néha külföldi barátaik segítségével – sikeresen megvédik magukat és érdekeiket. Ilyen volt a *Harci farkas* első része is.

A *Harci farkas 2.*-ben azonban, bár az agresszorok itt is a külföldiek, már nagyon más a helyzet: az egész történet Kína határaitól több ezer kilométerre játszódik, s Kína már nem áldozat, hanem egy öntudatos világhatalom, akivel nem érdemes ujjat húzni. Ezt jelzi a film plakátjain szereplő mottó: „Aki bántja a mi Kínánkat, azt akármilyen messze is van, megöljük” (*Fan wo Zhonghua zhe, sui yuan bi zhu*). Itt tehát egy újfajta önkép, újfajta nacionalizmus jelenik meg, amely már sokkal magabiztosabb, határozottabb és büszkébb. Szó sincs már Kína megalázásáról.

Mindez pedig remekül illik a politikai kontextusba és az ország jelenlegi általános közhangulatába. Xi Jinping államelnök-pártfőtitkár 2012–13-as hatalomátvételekor meghirdette a „kínai álom” (*Zhongguo meng*) és „a kínai nemzet nagy újjászületése” (*zhonghua minzu weida fuxing*) programját, s a filmvásznon tulajdonképpen ezt látjuk. Ugyanez a politikus történetesen néhány hónappal a film bemutatása után mondta el új korszakot meghirdető híres beszédét a 19. pártkongresszuson, amelyben évtizedes programot adott az országnak: az új korszakban Kína „napról napra közelebb kerül a világ színpadának központjához”, s az évszázad közepére „gazdag, demokratikus, civilizált, harmonikus, gyönyörű modern szocialista nagyhatalommá” válik, amely „össznemzeti erőben és nemzetközi befolyásban első lesz” a világ országai közt, s hadserege is „a világ élvonalába fog tartozni”. Ennek a hadseregnek pedig „a harcra kell készülnie; minden tevékenységének a harci erő fenntartására kell irányulnia, s arra kell összpontosítania, hogy tudjon harcolni és győzelmet aratni.”<sup>7</sup> Nyilvánvaló, hogy ez az új hozzáállás tükröződik az eddigi Xi Jinping-korszak ikonikus filmjének tekinthető *Harci farkas 2.*-ben is. Még a helyszín is stimmel: az új korszak Kínájának fő gazdasági-geopolitikai víziója

<sup>7</sup> Xi Jinping: *Secure a Decisive Victory in Building a Moderately Prosperous Society in All Respects and Strive for the Great Success of Socialism with Chinese Characteristics for a New Era*: Delivered at the 19th National Congress of the Communist Party of China, October 18, 2017, [http://www.xinhuanet.com/english/download/Xi\\_Jinping's\\_report\\_at\\_19th\\_CPC\\_National\\_Congress.pdf](http://www.xinhuanet.com/english/download/Xi_Jinping's_report_at_19th_CPC_National_Congress.pdf)

a szintén Xi Jinpinghez köthető Övezet és Út (régábbi nevén: Egy Övezet, Egy Út) kezdeményezés, vagyis az Új Selyemút, a kínaiak nemzetközi térnyerésének programja, aminek az egyik végpontja éppen Afrika. Jórészt itt játszódik a film.

### Lázadók, zsoldosok, vírusok

A *Harci farkas 2.* írója, rendezője és főszereplője Wu Jing (Jacky vagy Jason Wu), az utóbbi évtizedek számos kínai–hongkongi kungfu-filmjének sztárja, aki a műfajt kevésbé követő nyugati nézők számára *A múmia: A Sárkánycsászár sírja* (*The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor*) című 2008-as alkotásból lehet ismerős, ahol egy bérgyilkost játszott. Az előzmény a nem különösebben sikeres 2015-ös *Harci farkas* (*Zhan lang*), mely Kína déli határain játszódik, s amelyben a Kínai Népi Felszabadító Hadsereg „Harci farkasok” nevű különleges alakulata drogcsempészekkel és egyéb gonosztevőkkel viaskodik. Egyfajta jelképe lehet Kína villámgyors globális térnyerésének, hogy a mindössze két évvel későbbi második részben a hősök már nem hazai pályán vitézkednek, hanem egy távoli földrészen, vagyis időközben – filmben is ábrázolható módon – kiépült az az erőketítő képesség, és lezajlott az a pszichés fordulat, ami az ilyen akciókat lehetővé teszi. A hősök jogilag magánzók, de mögöttük, a fekete kontinens partjainál ott horgonyzik a kínai flotta, amely aztán a mindent eldöntő végső összecsapásba egyfajta *deus ex machina*ként precíziós rakétákkal be is avatkozik.

A későbbiek megértéséhez – mivel a film a magyar mozikba nem jutott el – itt röviden összefoglaljuk a történetet. A film elején egy rövid tengeri csata után, amelyben a főhős, a Wu Jing játszott Leng Feng (beszélő név, jelentése ‘hideg (kés)él/(lándzsa)hegy’) pusztá kézzel végez egy komplett szomáliai kalózbandával, visszaugrunk az időben három évet. Az egyenruhás Leng Feng és katonatársai akció közben elhunyt bajtársuk hamvait személyesen viszik el a gyászoló családtagoknak, akiknek azonban éppen Lengék érkezésekor akarják ledózerolni a házáat az ingatlanfejlesztők. Lengék jól elverik a vállalkozó verőembereit, majd egy beszéláson feldühödve ezek vezetőjét Leng egy rúgással megöli – ezért kiteszik a hadseregből, és két év börtönbüntetést kap. A börtönben egy beszélőn a – szintén katona – barátnője házassági ajánlatot tesz neki (technikailag: felszólítja, hogy mire visszajön, írja alá a házasság-engedélyeztetési kérelem elnevezésű űrlapot), de aztán nem jön vissza: akció közben eltűnik, csak egy különleges mintázatú töltény marad utána.

Ezután visszaugrunk a jelenbe, s innen az elbeszélés már folyamatos. A kalózok helyre tétele után Leng a kínai áruval megpakolt kínai hajón megérkezik Afrika egy meg nem nevezett országába, ahol aztán a cselekmény végig játszódni fog. Itt összefut a Tundu (kínaiul Tudou, vagyis Krumpli) nevű kisfiúval,

akivel egyfajta fogadott apa-fiú kapcsolatban áll. A városra gerillák törnek (a filmben végig „vöröskendős csapatokként” emlegetik őket – a kínaiak tudják hova kötni az elnevezést, mert ugyanígy hívták a kínai történelem egyik legnagyobb – magyarul „vörösturbánosokként” emlegetett – felkelését), kitör a polgárháború, megkezdődik a mészárlás. Hőseink először a kínai követségre menekülnek, majd a kínaiakat kimenekítő hajóra, s itt véget is érhetne a történet, de kiderül: egyrészt Tundu anyukája félszáz kínai állampolgárral együtt egy kínai tulajdonú gyárban rekedt az ország belsejében, ahol nagy veszélyben vannak; másrészt egy kínai segítséggel létrejött kórházban maradt egy bizonyos Dr. Chen, akit nagyon fontos lenne kimenekíteni. Ráadásul Leng Feng azt is megtudja, hogy a barátnője eltűnéséhez köthető egyetlen nyomnak, a különleges történetnek valamilyen köze lehet a lázadókhöz. A Kínai Népi Felszabadító Hadsereg ENSZ-mandátum nélkül nem avatkozhat be, ezért kénytelenek a dolgot kvázi magánúton megoldani: az önként jelentkező Leng Fenget (aki hivatalosan már nem katona) küldik az érintettek megmentésére.

Leng először a kórházba megy Dr. Chenért, akit azonban éppen megérkezésekor lőnek agyon az ekkor színre lépő új gonoszok, a vöröskendős lázadókat kiegészítő nemzetközi zsoldosok. Az orvos helyett egy csinos amerikai-kínai doktornővel, Rachellel és Pashával – Dr. Chen fogadott fekete kislányával – menekül a helyszínről, a másik probléma megoldására, a gyárban rekedt munkások kimenekítésére. A gyárban találkozik a fegyvermániás, elkényeztetett, fiatal tulajdonossal és a gyár biztonsági főnökével, ez utóbbi szintén a Népi Felszabadító Hadsereg tagja volt valaha. Ők hárman állnak majd a végső nagy csatában a jó oldalon. E csata hamarosan elkezdődik. A rossz oldalon az európai zsoldosok állnak, akik menet közben az általuk segített vöröskendősök vezetőjét is megölték, és átvették a lázadás irányítását. Időközben az is kiderül, hogy a lakosságot a lamanla nevű (fiktív) vírus tizedeli, s aki rendelkezik az ellenszerével, az uralhatja az országot. Leng Feng is megkapja a lamanlát, de Rachel kigyógyítja belőle – ugyanis Pasha, Dr. Chen fogadott lánya a hordozója az ellenszernek. Tudják ezt a zsoldosok is, ezért céljuk – amellett, hogy mindenkit lemészároljanak, – Pasha megszerzése. A két hullámban érkező támadók drónokat és tankokat is bevetnek, ez utóbbiakkal már a három kínai férfi sem bír, de amikor a zsoldosok nekilátnak szisztematikusan lemészárolni a gyári munkásokat, a kínai hadsereg megindítja a rakétáit. A csata végén Leng klasszikus kétszemélyes küzdelemben megöli a zsoldosok vezérét, Big Daddy-t. Ezután a túlélők elhagyják a gyárat, utolsó erőpróbaként a megmenekült munkásokkal teli konvoj úgy jut át egy csatamezőn, hogy a főhős a kínai nemzeti zászlót húzza a karjára, s mivel azt mindkét szembenálló fél tiszteletben tartja, így végül megérkeznek a biztonságos ENSZ-táborba. A stáblista közé beiktatott rövid jelentésből megtudhatjuk még, hogy Lenget visszaveszik a hadseregbe, és a barátnője él, de bajban van, tenni kell valamit – vagyis lesz folytatás.

## Közel Afrikához

Az első kérdés, ami felmerülhet a nézőben: egyáltalán mit keresnek a kínaiak Afrikában? Annak idején nem kérdeztük meg, hogy miként kerül Rambo Vietnamba, Afganisztánba vagy Burmába, vagy a *Predator* kommandósai Közép-Amerikába. Igazából az se vet fel sok kérdést, hogy a későbbi filmek amerikai harcosainak mi dolguk Szomáliában, Irakban vagy Afganisztánban. A nyugati világ tényleges vagy *wannabe* lakóinak természetes, hogy az USA globális szuperhatalom, amely a világon bárhol jelen lehet és beavatkozhat. Kínával kapcsolatban ezt – még – nem szoktuk meg, s tíz évvel ezelőtt egy olyan film, mint a *Harci farkas 2.*, egyszerűen értelmetlen lett volna (a kínaiak számára is).<sup>8</sup> A trendek azonban abba az irányba mutatnak, hogy belátható időn belül Kína is hasonló szerepet tölthet be, mint az USA, és filmünk abban egyáltalán nem túloz, hogy Afrikában a kínaiak már most nagy erővel ott vannak.

Az 1978-ban meghirdetett „reform és nyitás” politika „nyitás” eleme azt jelentette, hogy Kína integrálódott a világgazdaságba, beengedte a külföldi befektetőket, és olcsó exporttermékeivel elárasztotta a világpiacot. Aztán nagyjából az ezredfordulótól Kína szintet lépett, időközben felépített hazai magán- és állami cégei külföldi terjeszkedésbe fogtak, ám mindeközben az országnak egyre több külföldi energiahordozóra és nyersanyagra lett szüksége hatalmas iramban növekvő gazdasága táplálására. Kínai világmárkák nőttek ki a semmiből, kínai olajcégek, bányavállalatok, mobilszolgáltatók – és persze ezek alkalmazottai, illetve a magánúton érkező boltosok, éttermesek, piacosok – jelentek meg a világ minden olyan pontján, ahol esélyük volt a sikerre. Ez jellemzően a harmadik világot jelentette, beleértve Délkelet-Ázsiát, Latin-Amerikát, a Közel-Keletet, Közép-Ázsiát és természetesen Afrikát, amelyről – a hidegháború végével – a hagyományos nagyhatalmak mintha megfeledkeztek volna. Az ezredfordulótól a 2010-es évek közepéig a kínai-afrikai kereskedelmi forgalom több mint húszszorosára nőtt, hasonló ütemben szaporodtak a kínai befektetések a kontinensen, s az Afrikában élő kínaiak száma is egymillióra emelkedett. Mindez azt jelenti, hogy ma már összességében a fekete kontinens messze legnagyobb kereskedelmi partnere Kína, az amerikaiak és európaiak súlya csökkent. A kínaiak az afrikai országoktól elsősorban nyersanyagokat és energiahordozókat vásárolnak, amelyeket sokszor ők maguk termelnek ki különféle koncessziók keretében; cserébe kínai ipari termékeket szállítanak, illetve infrastrukturális, oktatási, egészségügyi befektetéseket hajtanak végre. A kínaiak afrikai jelenlétének megítélése rendkívül ellentmondásos: maguk a kínaiak – és a nyertes afrikai elitek – kölcsönös előnyökön nyugvó gyümölcsöző együttműködésről beszélnek, a kritikusok – elsősorban persze a kiszorított nyugati hatalmak politikusai és médiája – neokolonializmusnak, Afrika új kifosztásának nevezik a kínai nyomulást.

<sup>8</sup> OSNOS, *i. m.*

Azt is sokan problémásnak tartják, hogy miután a kínai hiteleket, befektetéseket, segélyeket nem kötik olyan feltételekhez, mint a nyugati államok és szervezetek szokták (átláthatóság, emberi jogok biztosítása, szabad választások stb.), a kínai közreműködés fokozza a korrupciót, segíti a diktatúrák fennmaradását, s a helyi elitek kínai segítséggel rabolják le saját országukat. Mindezt az említett Övezet és Út kezdeményezés még fokozhatja is.<sup>9</sup>

A *Harci farkas 2.*-ben feltűnő kínai szereplők – a boltos, a gyáros, az orvos, a munkás és az ezeket védő biztonságiak – tehát nagyon is létező alakok, Afrikában szép számmal működnek kínai tulajdonú gyárak és üzletek, kínai alapítású kórházak. Miután sok országnak a legfontosabb külkereskedelmi partnere és befektetője Kína, az is reális, hogy a kínai nagykövetnek olyan fontos szerepe lehet, ahogy azt a filmben ábrázolják. Ez egy olyan világpolitikai újdonság, amely a filmvásznon Wu Jing munkájában jelenik meg először.

Mindez olyan problémákat is hozhat a kínaiaknak, amelyekkel korábban nem kellett szembenézniük: ha ugyanis – a megelőző évszázadok bezárkózása után – érdekeltségeik és állampolgáraik működnek külföldön, akkor azokat adott esetben meg is kell védeniük. Akár fegyverrel is. Ez azért okoz gondot, mert Kína hivatalos külpolitikai alapelve a be nem avatkozás, illetve egymás területi integritásának és szuverenitásának tiszteletben tartása, vagyis a kínai kormány mereven elutasítja azt, hogy egyes országok beleszóljanak mások belügyeibe, nem is szólva a fegyveres intervencióról. Ez a hozzáállás az 1980-as évek óta annyiban enyhült, hogy ENSZ-felhatalmazással végrehajtott akciókhoz, békefenntartó műveletekhez ma már Peking hajlandó hozzájárulni, de elvi alapon ma is ellenzi az egyoldalú beavatkozásokat (lásd pl. Szíria ügyét). Amíg nem voltak határaitól távol fontos érdekeltségei, addig ez nem jelentett problémát, de ma már adódhatnak olyan helyzetek, hogy kénytelen választani a nemzeti érdekek védelme és saját alapelveinek betartása között, ez pedig annak ellenére komoly dilemma, hogy Peking egyre rugalmasabban és pragmatikusabban értelmezi saját doktrínáját.<sup>10</sup>

Mindenesetre tény, hogy 2011-ben a kínai hadiflotta végrehajtotta első nagyszabású tengerentúli akcióját, amikor 10 nap alatt 36 ezer kínai állampolgárt evakuált – minden szakértőt meglepő hatékonysággal – az összeomlás szélén álló Líbiából. 2015-ben Jemenből mentettek ki félezer kínai állampolgárt, és velük együtt több száz külföldit is, jelentősen növelve ezáltal az ország nemzetközi presztízsét. Ezek az akciók teljesen indokoltak voltak, s még a Kínával szemben hiperkritikus nyugati sajtó sem nevezte őket egyoldalú intervenciónak; az azonban nyilvánvaló, hogy Kína komolyan vehető nagyhatalomként előbb-utóbb jóval aktívabb fellépésre is rákényszerül, s nem elégedhet meg azzal, hogy pusztán kimenekíti az állampolgárait a zűrös helyekről. kimenekítenie az állampolgárait.

<sup>9</sup> A kínaiak afrikai jelenlétéről lásd Chris ALDEN, *Kína az afrikai kontinensen*, Pécs, Publikon, 2010. A könyv megjelenése óta eltelt években folytatódtak az ott vázolt tendenciák.

<sup>10</sup> A kérdésről Afrika vonatkozásában lásd Adaora OSONDU, *Off and On: China's Principle of Non-Interference in Africa*, *Mediterranean Journal of Social Sciences*, Vol 4, No 3, Sept. 2013.

Erre a valóságban is könnyen felmerülő dilemmára – ragaszkodás a be nem avatkozás elvéhez vagy a kínai érdekek aktív védelme idegen földön? – ad egyfajta megoldást a film eleji jelenet, amely egyébként az egyetlen, amely bármi negatívot mond Kínáról. A bajtárs házának lerombolását vezénylő bandavezér megölése miatt a főszereplőt kizárják a hadseregből, így szabadulása után már magánember, vagyis jogilag nem az államot képviseli, szabadabban végrehajthatja az akciókat. Persze ez a szabadság nem olyan, mint amikor az amerikai filmekben a leszerelt tengerészgyalogos a saját kezébe veszi az ügyek intézését, akár saját államának hatóságaival szemben is – Leng Fenget a kínai nagykövet és flottaparancsnok küldi a harcba, folyamatos mobilösszeköttetésben áll velük, ők mentik meg, s végül nekik szállítja le a menekülteket. Vagyis Leng úgy magányos farkas, hogy igazából nem az, de nemzetközi jogilag tulajdonképpen rendben van a dolog (ha valakik igazán mesterei az ilyen pragmatikus megoldásoknak, a kínaiak azok). Főleg azután, hogy a film háromnegyedénél egy telefonbeszélgetésből kiderül: az afrikai ország kormánya hivatalosan kérte Kínától, hogy katonailag avatkozzék be.

A *Harci farkas* 2. evakuálási jeleneteit egyértelműen a fent említett valós történések inspirálták, ezekben a részekben a líbiai és jemeni akciók képei és tudósításai köszönnek vissza. S itt érdemes kitérni a film egyik tulajdonképpeni főszereplőjére, a kínai flottára. A Kínai Népi Felszabadító Hadsereg, amely a világ legnagyobb létszámú hadserege, az utóbbi évtizedekben egyre gyorsuló ütemben fejlődik és modernizálódik, s a fejlesztések fókuszában a flotta áll. Hogy csak egy látványos adatot említsünk: az első kínai repülőgép-hordozót 2011-ben bocsátották vízre, a másodikat 2018-ban, s már épül a harmadik, természetesen az ezeket kísérő kisebb hajókkal, repülőekkel és egyéb eszközökkel együtt. Az anyahajók még nem bevethetők – bár az egyik feltűnik a filmben a kínai flotta tagjaként –, de Kína nélkülük is jelentős erőkivetítési képességekkel rendelkezik. Ugyan az amerikai flotta utolérése évtizedekbe telhet, de a dél- és kelet-kínai tengertől ez a flotta és a kínai légierő már távol tudja tartani az ellenséget, és Kína határaitól több ezer kilométerre is képes akciókat végrehajtani. Ráadásul a haditengerészet folyamatosan az érdeklődés középpontjában áll Kínában és külföldön is, mert Kína legtöbb konfliktusában (szigetviták Japánnal, Vietnammal, a Fülöp-szigetekkel, fellépés a szomáliai kalózkodás ellen, versengés az Indiai-óceánon Indiával, taiwani kérdés stb.) a flottának főszerepe van. A kínai hadihajók részt vesznek a nemzetközi kalózellenes fellépésben a Hormuzi-szoros környékén, vagyis némi harci tapasztalatuk is van, és az ország nemrég hozott létre katonai bázist Dzsibuti-ban. Nem csoda, hogy a Kína számára óriási büszkeséget és magabiztosságot adó flottát ábrázoló jelenetek a filmben egy világhatalom haditengerészetének toborzó videójára emlékeztetnek: fényes acéltestek, élükre vasalt hótiszta egyenruhák, tökéletes vigyázzállások és szalutálások, tekintélyt parancsoló harci formációk, továbbá olyan hajóról indítható rakéták, amelyek képesek

eltalálni a szárazföld belsejében található zsúfolt gyárudvaron mozgó tankokat úgy, hogy a pár méterre tőlük megbúvó civileknek hajuk szála se görbül. Ugyanakkor az a motívum is megjelenik, hogy ez a flotta messzemenően betartja a nemzetközi szabályokat (ellentétben nyilván az amerikaiakkal): hiába horgonyzik a közelben, ENSZ-felhatalmazás hiányában a kínai állampolgárok kimenekítésén kívül nem avatkozhat be a véres eseményekbe, s legvégül is – hiába közvetítik előben az ártatlanok lemészárlását a gyárudvarról, s hiába könnyezik az egész vezérkar – csak akkor indítják el a rakétákat, amikor megjön rá az engedély.

## Férfias Kína

Leng Feng, a főszereplő alakja egyértelműen a megerősödő Kínát, a kínai nemzetet jelképezi, azt a kínai nemzetet, amely, ha bántják, keményen oda-csap. (Ahogy Rambo is tekinthető a Reagan-korszak alatt önbizalmát visszanyerő Amerika megtestesítőjének.) Erre utal a fent idézett mottó mellett a film egyik kulcsjelenete. Ebben az utolsó csata végén, amikor a főhős a főgonossal, a vélhetően amerikai Big Daddy-vel pusztá kezés harcot folytat (pontosabban az amerikai sportszerűtlen módon rejtett pengéket használ), s már majdnem veszít, az alábbi párbeszéd hangzik el:

Big Daddy (angolul): *Az olyan emberek, mint te, mindig alacsonyabb rendűek lesznek az olyanoknál, mint én. Szokj hozzá, kibaszottul szokj hozzá!*

Leng Feng (kínaiul): *Ez kurvára a múlt!*

Big Daddy szavai azok, amelyek miatt az ezer sebből vérző főhős öszszegyűjti maradék erejét, és néhány ütéssel kivégzi ellenfelét. Fontos kiemelni, hogy az amerikai rosszfiú fenti szavait a kínai feliratos fordítás így adja vissza: „Ezen a világon csak erősek és gyengék vannak. Az olyan alacsony rendű nemzetek (*minzu*), mint a tiéd, örökre a gyengékhez fognak tartozni. Hozzá kell szoknod!” Az angolul nem tudó kínai nézők számára ez még egyértelműbbé teszi, hogy a fehér és a kelet-ázsiai férfi összecsapása nem valamiféle személyes ügy, hanem nemzeti vagy akár „faji”. Volt egy időszak, amikor a kínaiak a gyengékhez tartoztak, de ez már történelem, ma más a helyzet – Leng Feng, vagyis az új Kína felállt, és elintézi ellenségeit. (Érdemes itt megjegyezni, hogy a filmben a kínaiak egymás között mandarin kínaiul beszélnek, a kínaiak a külföldiekkel, illetve a külföldiek egymás közt angolul – és a kínai felirat sokszor nem pontos fordítása az angolul elhangzottaknak, ami néha – mint a fenti esetben – szándékosnak tűnik.)

A főszereplő és Kína azonosítását sugallja a végső csata utáni jelenet is, amikor a főhős a kínai nemzeti zászlót nem a kezében lobogtatja,

hanem felhúzza a karjára, mint egy zászlórúdra, s azzal vonul át a háborúzó afrikaiak között. A Kínával azonosult Lenget és védelmezettjeit a harcoló felek természetesen tiszteletben tartják, a fegyverek elhallgatnak.

S milyen ez az alak, aki megjeleníti a Xi Jinping-korszakban végre a világ porondjára teljes fegyverzetben kilépő új Kínát? Elsősorban is: férfias.<sup>11</sup> Rögtön a film elején víz alatti harcban, szinte levegővétel nélkül elintézi az állig felfegyverzett kalózokat (saját bevallása szerint a rendező-főszereplő ebbe a jelenetbe majdnem belehalt);<sup>12</sup> aztán hasonló sorsra jutnak az ingatlanfejlesztő verőlegényei, és még sokan mások, beleértve a külföldi zsoldosokat is. Persze nemcsak puszta kézzel harcol, hanem elboldogul pisztollyal, gépfegyverrel, saját faragású mérgezett nyíllal, tankkal is, s egy drónt slaggal szed le. Miután majdnem meghal az embert élve elrohasztó vírusfertőzésben, másnap újra csúcsformában veti magát a harcba.

A maszkulitásnak az emberség is része: a fegyvertelen gerillát a boltban megkíméli, s azért szenved balesetet, mert félrerántja a kormányt, hogy ne üssön el egy idős helyit a karanténzónában.

De persze a férfiasságnak vannak más megnyilvánulásai is. Afrikába érve Leng sörivőversenyben legyőzi fekete kihívóját, majd rögtön ezután egy másik afrikait pálinkával iszik az asztal alá – mi mással egyébként, mint a kínai nemzeti italnak tartott, de elképesztő ára miatt csak az újjgazdagok és a politikai elit által fogyasztott Maotai-jal. Ezt az italt négyszer szerepeltetik a filmben, méghozzá ingyen, amit a gyártó cég vezetője nyílt levélben köszönt meg az alkotóknak.<sup>13</sup> (A kínaiak jelentős része egyébként nem tud sok alkoholt fogyasztani, ugyanakkor – talán éppen ezért – elég gyakoriak a tréfás ivőversenyek.) Hősrünk az ital mellett persze egy másik férfias dologgal, a labdával is elboldogul: a puccs abban a pillanatban tör ki a városban, amikor a főhős strandfocizás közben csinos helyi nők ujjongásától kísérvé épp a levegőben úszva gólt ollóz fekete ellenfeleinek (aki ismeri a kínai foci színvonalát, ezt is a film leghihetlenebb pillanatai közé sorolja).

Ezt a férfias férfit persze sokan csodálják: amikor a kalózkaland után partra ér, a kikötőben fehér tengerésztisztek kérik, hogy szelfizhessenek vele. Az afrikaiak afféle apafiguraként tekintenek rá, aki megvédelmezi őket, s egy jelenetben ételt ad nekik. A női főszereplőnek, az igen csinos, s csak részben kínai Rachelnek láthatóan nagyon tetszik, titokban a telefonjával fotózza,

<sup>11</sup> Petrus LIU, *Women and Children First – Jingoism, Ambivalence, and Crisis of Masculinity in Wolf Warrior II*. = *Wolf Warrior II: The Rise of China and Gender/Sexual Politics*, szerk. Petrus LIU – Lisa ROFEL, The MCLC Resource Center, Ohio State University, 2018, <http://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>

<sup>12</sup> Matt PRESSBERG, 'Wolf Warrior 2' Star and Director Says He 'Almost Died Twice' Making the Biggest Chinese Movie Ever, *The Wrap*, 2017, december 1., <https://www.thewrap.com/wolf-warrior-2-star-and-director-says-he-almost-died-twice-making-the-biggest-chinese-movie-ever/>

<sup>13</sup> ZHANG Liping, Moutai Thanks Hit Movie 'Wolf Warrior 2' for Free Advertising, *Sixth Tone*, 2017. augusztus 8., <http://www.sixthtone.com/news/1000645/moutai-thanks-hit-movie-wolf-warrior-2-for-free-advertising>

és egyszer meg is csókolja. Menyasszonya egy kifejezetten lehetetlen helyzetben „kéri meg a kezét”: a férfi a börtönben van, s a beszélőn a lány az üvegen keresztül szólítja fel a fal mögé rejtőző Lenget, hogy írja alá a házassági kérvényt – vagyis még ilyen kiszolgáltatott helyzetben is van annyira vonzó, hogy a lány hozzá akarja kötni az életét. S ő a Rachel jelentette nem kísértés ellenére végig hűséges marad, a menyasszonya megtalálása motiválja, s a film végi utalás miatt feltételezhető, hogy ez a szerelmi szál a következő részben is folytatódni fog.

A nőekkel amúgy Leng meglehetősen macsó. Bár egy emlékkép alapján nagyon romantikus is tud lenni – ő és szerelme együtt játszik kütyüjével az ágyban egy rózsaszín Hello Kitty-s paplan alatt –, de azért határozott elképzelése van arról, hogy hol a gyengébb nem helye. Amikor megérkezik a mentőhelikopter, a maradni akaró Rachelt erőszakkal feltuszkolja a gépre, hiába tiltakozik az azzal, hogy ő most elsősorban nem nő, hanem orvos. A fegyvert elveszi tőle. A kórházból való menekülésükkor először a nő van a volánnál, de Leng elzavarja onnan, hogy saját kezébe vegye az irányítást; egy másik autós jelenetben is a vérző, megfertőzött, félholt Leng vezet egész addig, míg el nem ájul, miközben a nőnek csak az anyósülésen jut hely (noha tudjuk, hogy tud vezetni).

Leng nem tesz különbséget az emberek között származás alapján, a rasszista fehérekkel ellentétben az afrikaiakat emberként kezeli, fogadott fia fekete, s annak fekete anyját is védelmezi. Ebben a kínai hatóságok is közreműködnek: amikor felszállnak a kínaiakat kimenekítő hajóra, Tundut a fiának nevezi, akit így simán felengednek (noha nyilvánvaló, hogy nem a fia). A rasszizmus elutasítása abban a jelenetben mutatkozik meg legjobban, amikor kiderül, hogy az ENSZ egyetlen helikoptert küld a gyárba az ott lévők kimenekítésére. A gyár igazgatója elkezd a munkásokat kettéosztani kínaiakra és nem kínaiakra, azzal, hogy a helikopterrel csak a kínaiak távozhatnak. A vegyes házasságok miatt kitör a ribillió, s végül a főhős meghozza a döntést: a helikopterrel a nők és a gyerekek mennek el, bőrszíntől függetlenül, míg a férfiak gyalog távoznak az ő vezetésével.

Leng Feng egyvalamiben eltér minden korábbi kínai hazafias filmhőstől: ő nem egy szent ügy személytelen élharcosa, akit csak közösségének megvédelése mozgat, hanem hús-vér ember, individuum, akinek személyes motivációi is vannak. Az egész afrikai kalandban nagy szerepet játszik, hogy a valahol Afrikában eltűnt barátnője nyomára szeretne akadni, illetve – hazája szempontjából irreleváns – fogadott fia, Tundu anyját is biztonságban akarja tudni. Emellett iszik, bulizik, szórakozik, lobbanékony természete pedig oda vezetett, hogy kizárták a hadseregből. Teljesen egyértelmű, hogy mindez az amerikai filmek hatása, s a film sikerének egyik titka éppen a kínai hazafias téma és az amerikai típusú szuperhős kombinálása lehetett. De az is biztos, hogy ahogy a kínai társadalom egyre inkább individualistává válik, és az egykenemzedék

válik a középosztály meghatározó erejévé, ez a Kínában új típusú hős egyfajta társadalmi igényt is tükröz, a kollektív és az individuális motivációk egyesítésével.

Két további fontos kínai szereplője van a filmnek. Az öreg veterán, aki a gyár biztonsági főnökeként dolgozik, régi filmek kemény forradalmi hőseinek alakját hozza, aki nem beszél sokat, csak lő, amikor kell, a közössége védelmében. A *Harci farkas 2.*-ben azonban nála is megjelennek egyéni motivációk: elmondása szerint Afrikában a jó ételeket, a szép tájat és a csinos nőket szereti. Vele kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy az az Wu Gang játssza, aki az utóbbi évek egyik legsikeresebb kínai tévésorozatában, a *Nép nevében* (Renmin de mingyi, 2017) című antikorrupciós szappanoperában a városi párttitkárként a népért dolgozó hithű kommunista tisztviselőt játssza, s a kínai nézők fejében az ő alakja ezzel a szereppel forrt össze. A Ding Haifeng által alakított flottaparancsnok is elsősorban az említett a sorozatból ismert, ebben ő a megvesztegethetetlen rendőrfőnök.<sup>14</sup> A másik fontos szereplő a fiatal gyártulajdonos, aki apja gyámkodása alól akart kikerülni azzal, hogy Afrikába jött. Ő a Kínában közutálatnak örvendő *fuerdai* („gazdag második nemzedék”, vagyis újjgazdag szülők elkényeztetett és arrogáns gyermekei) megjelenítője, emellett a koreai és kínai sorozatok és popzenekarok lányos arcú és testalkatú fiúidoljait is megjeleníti. A fiatalember eleinte nevetséges figura, aki fegyvermániája folytán még Pashát is a katonai késével fenyegeti, de aztán persze az éles harcban többször is a főhősnek kell megmentenie, egy jelentéktelen sérülés miatt jajveszékelnéni kezd, és egyszer kiderül, hogy fegyvere játékpisztoly. A fiú azonban idővel a csata közben láthatóan megfőrfiasodik, és kiveszi a részét a fehér zsoldosok legyőzéséből. A három férfi – a középkorú Leng Feng, a nála idősebb biztonsági főnök, illetve a fiatal újjgazdag – a kínai férfiak három nemzedékét jelenítik meg, akik igencsak eltérő karakterek, de a bajban ugyanúgy életüket adnák nemzettársaikért.

A kép árnyalásához érdemes megemlíteni két kevésbé jelentős kínai szereplőt, akik a kínaiaknak nem mindig a legpozitívabb arcát mutatják. Az egyik a legrosszabb újjgazdag ízlés szerint öltöző boltos, aki be akarja csapni Lenget, lemondott kínai állampolgárságáról, s szervilis módon igyekszik a lázadók támogatójának beállítani magát, amikor azok rátörnek. Ő afféle szerethető *clown* figura, aki azonban egy komoly pillanatban fontos információval járul hozzá Leng missziójához. A másik a gyárigazgató, aki rassz alapon jelölné ki a megmentendőket, aki maga is felfurakszik a nők és a gyerekek helikopterére, s aki a véres csata közben megpróbálja összeszedni a kinyílt táskájából szanaszét repülő bankjegyeket. Egyikük sem gonosz figura, de távol állnak a szuperhős Leng Fengtől.

<sup>14</sup> Chih-ming WANG, *New China in New Times = Wolf Warrior II: The Rise of China and Gender/Sexual Politics*, szerk. Petrus LIU – Lisa ROFEL, The MCLC Resource Center, Ohio State University, 2018, <http://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>

Amik feltűnően nem jelennek meg a kínaiakkal kapcsolatban, azok az anyagi problémák. A film minden kínai szereplője kifejezetten jómódú, leszámítva az elhunyt bajtárs családját, bár a halottnak emelt oltár itt is bőven meg van pakolva áldozati ajándékokkal. Leng Feng maga méregdrága Maotai-jal iszik versenyt, s a boltban egy nagy köteg százdollárost pörget; a boltos üzlete megpakolva drága áruval; a gyár tulajdonosa és vezérkara kínai, nyilván ők se a legszegényebbek közül kerülnek ki; s amikor Leng és Rachel autója felborul, kiderül, hogy tele van ennivalóval, amit persze gyorsan szét is osztanak az éhező afrikaiak között. A filmben megjelenő Kína tehát a felső középosztály Kínája, nem is beszélve a tekintélyt parancsoló high-tech flottáról, amely az állam gazdagságáról tanúskodik.

### *Állami reprezentáció*

Kína természetesen nemcsak Leng Feng által képviselve jelenik meg, hanem közvetlenül is. Afrikában Kína kizárólag erős, gazdag, emberséges, baráti országgént tűnik fel, de érdekes módon a film egyetlen kínai helyszíne – a börtönt leszámítva – egy bontási terület, vagyis itt az ország nem a legszebb arcát mutatja, és a szereplők jó része is afféle utcai verőember. A jelenetet azonban a kínai nézők nagyon is tudják hová kötni, hiszen az elmúlt néhány évtized leglátványosabb és legtöbb konfliktust okozó fejleménye Kínában a villámgyors urbanizáció, amelynek során régi házak tízmillióit bontották el, hogy helyet csináljanak az új lakóparkoknak, bevásárlóközpontoknak, felhőkarcolóknak. A buldózerek és a lakhatási jogaikért demonstráló lakók mindennapi látványnak számítanak a kínai városi lakosság számára – s a mozilátogatók közülük kerülnek ki –, így ez a jelenet megerősíti a nézők fejében a film többi részének realitását is. A – gyakran a helyi korrupcióval összefüggő – ingatlanfejlesztőket és erőszakos módszereiket mindenki gyűlöli, így az epizód arra is jó, hogy Leng Fenget elhelyezzük a jó oldalon; emellett, mint említettük, az előző részben hősként küzdő katonát a történet miatt el kell távolítani a hadseregből, s ez a jelenet ezt is megoldja.

Már ebben a jelenetben megjelenik az a szereplő, amely még a főhősnél is makulátlanabb marad végig a filmben: a Kínai Népi Felszabadító Hadsereg, Kína külföldi érdekeinek védelmezője. A Kínai Népköztársaságban külön világot jelentő hadsereghez a film egyetlen apró negatív képzetet se kapcsol – szemben a hasonló amerikai filmekhez, ahol mindig van egy-két fafejű tábornok, szadista őrmester vagy áruló főtitkár. Leng Feng elítélésekor a sráfjait eltávolító tábornok láthatóan mélyen megindult, lelke mélyén helyesli a verőember megbüntetését, de persze a hadseregben fegyelem van, nem tud mit tenni. Ugyanez a tábornok hívja vissza a film végén Lenget a seregbe. A hadsereget Kínán belül is tisztelik: a Lenget letartóztató rendőr az adott helyzetben

meglehetősen életidegen „Népi felszabadító katona elvtárs, legyen szíves letenni a fegyvert!” felszólítással fordul a főhőshöz. A kínai flotta akkor érkezik meg a lángba borult város kikötőjébe, amikor mindenki távozik, s ez szépen ki is van hangsúlyozva azon a képen, ahol a kínai és a nem kínai hajók egymással szemben haladnak: a kínaiak be a veszélyzónába, a külföldiek ki onnan. A seregben mindenki emberséges, fegyelmezett és persze érti a dolgát; láthatóan már a film elején percek alatt véget tudnának vetni a felfordulásnak, ha megkapnák rá a nemzetközi felhatalmazást. Amennyit megtehetnek, azt meg is teszik, a kikötővárosban élő kínaiak kimenekítését nagy hatékonysággal elvégzik, majd a végén, amikor megérkezik a parancs, csúcstechnológiás harci képességeiket is megmutatják.

A Kínai Népköztársaság másik képviselője a nagykövet. Ő az afrikai hőségben is végig makulátlan fehér inget és öltönyt visel kínai címeres kitűzővel (nyakkendő nélkül, mert vészhelyzet van), gondterhelt arcán trendi, keret nélküli szemüveg, s láthatóan mélységesen a szívéen viseli a kínai állampolgárok sorsát. Először akkor találkozunk vele, amikor a golyózápor közepén kiáll a követség kapujába, és felszólítja az egymást és a civileket lövő gerillákat és kormánykatonákat: „Tegyétek le a fegyvert! Kína és Afrika barátok!” Mindenki engedelmeskedik neki, s hőseink biztonságban behúzódhatnak a kínai követségre, amelyet amúgy minden helyi erőnél sokkal jobban felfegyverzett kínai biztonsági erők védenek, hiszen Kína nemcsak barátságos, de erős is. Aztán ugyanez a nagykövet az ország miniszterelnökével beszél telefonon, Dr. Chen biztonságának garantálását kérve tőle a sok korábbi kínai segítségért cserébe – a kínai nagykövet az utolsó, aki beszél a politikussal, mert a lázadók az utóbbit ezután rögtön főbe lövik. Állam és hadsereg speciális kínai viszonyát érzékelteti, amikor a nagykövet szinte könyörög a flottaparancsnoknak, hogy mentsék ki az országban rekedt kínaiakat, de az az ENSZ-mandátum hiányára hivatkozva tömondatokban elutasítja. A hajóról aztán a nagykövet végigkíséri az akciót, és a zárójelenetben is ott van, amikor hőseink a túlélőkkel megérkeznek az ünneplő ENSZ-táborba. A kínai állam tehát rajta tartja szemét külföldön tartózkodó állampolgárain, és kiáll értük. Ha az üzenet nem lenne egyértelmű, a film végén, közvetlenül a stáblista előtt felirat jelenik meg egy kínai útlevel hátlapjára vetítve, amely mindezt explicit módon is megfogalmazza:

*Kínai Népköztársaság állampolgárai! Ha külföldön veszélybe kerültök, ne adjátok fel! Emlékezzetek, hogy mögöttetek ott áll egy erős haza!*

Sokat sejtet, hogy e szöveg angol fordítása kimaradt a külföldnek szóló változatból, csak a kínaiul tudókhöz jut el. (Volt egyébként olyan eset, hogy valakinek az útlevelét azért érvénytelenítették, mert a filmen fellelkesülve a fentieket írta az okmányára, ezzel megrongálva azt.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> #7: Year in Review: China's Top Film, Show, and Game of 2017, Magpie Kingdom, 2018. január 4., <https://medium.com/magpie-digest/7-year-in-review-chinas-top-film-show-and-game-of-2017-d65dcb03f773>.

Ironikus módon egyébként Wu Jing hongkongi útlevelet szerzett magának, feleségének amerikai zöld kártyája van, míg fia brit állampolgár. Ettől még persze Kína nagyon erős.)

Ez az erős haza nagyvonalú. A film első harmadában szereplő kínai boltos – az ügyeskedő kínai kisvállalkozó archetípusa – néhány százdollárossal megpróbálja megrövidíteni a neki árut szállító Leng Fenget. Az utóbbi így vonja kérdőre: „De hisz mindketten kínaiak vagyunk!” A boltos így felel: „A múlt hónap 14-ike délután 3 óra óta már nem vagyok kínai” – vagyis másik állampolgárságot szerzett. Ugyanez a boltos néhány perccel később, amikor gerillák törnek az üzletbe, már ezt mondja: „Menjünk a kínai követségre, befogadnak minket, hiszen kínaiak vagyunk.” S nem kell csalódnuk, az állampolgárság kérdése fel sem merül, a boltost hamarosan a biztonságos kínai hajón látjuk. Az amerikai szervek tehetetlenségén való gúnyolódást leszámítva nem merül fel komolyan a félig kínai Rachel Smith hovatartozása sem, akinek a neve angol, s ránézésre nem tűnik kínainak – az első percekben Leng még angolul beszélget vele, s a nő csak egy idő után vált át mandarinra –, de a filmben egyértelműen a kínaiakhoz tartozik, nem a feketékhez vagy a fehérekhez. Sőt ez a haza adott esetben még nem kínai származásúakat is befogad: egy jelenetben felmerül a kérdés, hogy a boltban rekedt helyiekkel mi lesz, őket befogadja-e a kínai követség – végül őket is üdvözléssel várják a képviselőlet udvarán. Tundut Leng „fiaként” – pillanatnyi habozás után – a kínai hadihajóra is felengedik, a fiktív családi kapcsolat miatt a származása nem számít.

Ezt az erős és nagyvonalú hazát természetesen a külvilág tiszteli. A kínai nagykövetség a forrongó városban biztonságos menedék, a nagykövet felszólítására a két fél felfüggeszti egymás lövését, amíg a kínaiak és a velük tartó helyiek menedéket lelnek az ötcsillagos vörös zászló alatt. A „We are Chinese!” felkiáltás a filmben többször is afféle varázsigeként szolgál a fegyverek elhallgattatására, s hasonló kisugárzása van a kocsikra tűzött kínai zászlónak is. A kínai boltot kormányerők védik, s a miniszterelnök utolsó telefonbeszélgetését a kínai nagykövettel folytatja. A kínaiakkal a gerillák sem mernek ujjat húzni, de hogy ez a tisztelet mennyire őszinte, az még a film szerint is kérdéses: a vöröskendősök vezére kifejti, hogy neki muszáj jóban lenni a kínaiakkal, mert Kína az ENSZ Biztonsági Tanácsának állandó tagja, s politikai ambícióinak megvalósításához szüksége van a támogatására. A film már említett csúcspontja az, amikor a hősök és a túlélők az ENSZ-táborba vonulás közben úgy vágnak át egy csata kellős közepén, hogy a főhős kínai lobogót húz a karjára – ez olyan biztonságot ad, hogy még a fegyvereiket is eldobálják.

Egyedül a fehér zsoldosok nem tartják tiszteletben a kínai érdekeket: éppen a kínaiak lemészárlása miatt vesznek össze a játékszabályokat betartó vöröskendős vezetővel, akinek hatalmát meg is döntik, hogy totális háborút indítsanak a kínai gyár ellen. Erre persze nagyon rá is faragnak,

s tankjának semlegesítése után még a főgonosz, Big Daddy is megjegyzi: „Azt hiszem, a kínai hadsereg nem is olyan béna, ahogy gondoltam”. (A kínai fordításban: „Úgy látszik, a kínai emberek nem olyan gyávák/gyengék, ahogy gondoltam”.) Aztán végül is az okozza a halálát, hogy a földön fekvő, kivérzett kínai ellenfelét alacsonyabb rendűnek minősíti – ez az, amit az új Kínával már nem lehet megtenni. A kínaiak másfél évszázada vágynak arra, hogy visszanyerjék a külvilág tiszteletét – s mostanra, legalábbis a *Harci farkas 2.* szerint, ezt sikerült is elérniük.

### **Feketék-fehérek feketén-fehéren**

Kína tehát férfias, erős, gazdag, nagyvonalú, emberséges és tiszteletre méltó. Adja magát a kérdés, hogy miként jeleníti meg a film a nem kínaiakat?

A legproblémásabb a kritikusok szerint Afrika ábrázolása. Az afrikai kínai jelenlét ideológiája a különböző hivatalos megnyilatkozások szerint az, hogy míg a fehér ember elnyomó gyarmatosítónak volt jelen a fekete kontinensen, addig a kínaiak már az 1950–60-as évektől az antikolonialista küzdelem támogatóiként, a harmadik világbeli szolidaritás képviselőiként léptek fel, és azóta is nem kizsákmányolói, hanem barátai Afrikának. Ez a gondolat a filmen is megjelenik. Például Rachel és Leng egy idilli percben külföldiek temetőjében sétál, arról beszélgetve, hogy amikor a civilizáció visszatért szülőhelyére, Afrikába, csak szenvedést, rabszolgaságot, betegséget, háborút hozott (itt nyilván az európai gyarmatosítókról van szó, bár nincsenek megnevezve), de aztán jöttek olyanok is – például Rachel szülei –, akik a kontinens fejlődéséért áldozták az életüket. A premier plánban mutatott kínai sírok többségén a „doktor” felirat látható angolul vagy kínaiul (Leng egy kavicsot is helyez az egyikre, egy teljesen táj- és kultúraidegen szokást idekeverve; Rachel ugyanekkor keresztet vet). Érdekes módon Rachel az alábbiakat említi név szerint a népek közt, akik segítőköt küldtek Afrikába: dél-koreaiak, izlandiak, szlávok, amerikaiak és kínaiak. Klasszikus gyarmatosító hatalmak nem szerepelnek a listán, de az amerikaiak igen, ami egyfajta gesztus lehet az amerikai nézőknek. A kínai segítségnyújtást jeleníti meg a karanténzóna közepén elhelyezkedő kínai kórház (elnevezése: „Szent Ferenc Kínai Beruházású Kórház”), illetve Dr. Chen személye, aki megtalálja a lamanla ellenszerét.

Mindezek ellenére a film Afrikát a lehető legtradicionálisabb (neo)kolonialista közhelyek szerint ábrázolja. A cselekménynek helyet adó országnak nincs neve (kikötővárosa Shenmatasawa, ami a valóságban nem létezik), és meglehetősen zavaros módon van ábrázolva: a tévéhíradóban franciául beszélnek, a helyiek a kínaiakkal angolul, s a kevés megnevezett afrikainak szuahéli neve van – mindez azt sugallja, hogy mindegy is, hol vagyunk, Afrika mindenütt ugyanolyan. Egyrészt oroszlánok falatoznak egy zebratetemből,

mindenütt egzotikus állatok és növények, végtelen szavanna és tiszta vízű folyók. Másrészt az emberek kunyhókban éheznek, titokzatos és megállíthatatlan vírus tizedeli őket, a kormány tehetetlen, mindenütt polgárháború, erőszak és hullahegyek.

Ebben a helyzetben a kínaiak valójában nem egyenrangú barátok, hanem inkább afféle atyáskodó, idősebb mentorok. Afrikaiak a filmben csak alárendelt, infantilizált szerepben tűnnek fel. Tundu Lenget „nevelőapának” (*gandie*) szólítja, s az utóbbi – amellett, hogy többször megmenti az életét – afféle erkölcsi iránymutatást is ad neki, amikor kidobja az általa árult pornó-DVD-eket. Tundu, amikor teheti, zabál – a kínaiak bőven adnak neki enni a hajón –, illetve lop – Leng ez utóbbi felett cinkosan szemet huny. A másik néven nevezett afrikai szereplő Nessa, aki a sztereotip fekete anya megtestesítője (kövér, harsány, szépen énekel, és anyaoroszlánként küzd a gyerekéért); a harmadik pedig Pasha, az ellenszert vérében hordozó kislány, akiről annyi derül ki csupán, hogy szintén valamiféle fogadott apa-lánya viszonyban állt a kínai Dr. Chennel. Az afrikai szereplők közül tehát két gyerek és egy nő rendelkezik névvel, mind oltalomra szoruló figurák, akik ezt meg is kapják a kínaiaktól. Az egyetlen dolog, amit a két óra alatt feketétől tanul el kínai, a mérgezett nyíl készítése. A gyárban, amikor a majdani esetleges megmenekülésük hírére a fekete alkalmazottak zenélni és táncolni kezdenek, a biztonsági főnök ezt mondja róluk: „A mi fekete tesóink (*hei gemenr*)... mindegy, hogy háború van, vagy járvány, vagy nyomor, ha gyújtasz nekik egy tábortüzet, rögtön ilyenek lesznek...” A lamanlás betegek hálásan énekelnek és integetnek, amikor élelmet kapnak a kínaiaktól, a munkások pedig az *Amazing grace*-t éneklük, amikor reménytelen helyzetben vannak. A kínai-afrikai viszonyt jól jelzi az a mozdulat, ahogy a kínai boltos egy cigarettát dob az üzletébe belépő helyi katonának – ezt a fajta gesztust Kínában a főnökök szokták gyakorolni beosztottaikkal szemben. A legtöbb helyi szereplő vérszomjas lázadó, tehetetlen kormánykatoná vagy politikus, fosztogató-gyújtogató csőcselék, arctalan tömeg, afféle ágyútöltelék, akinek annyi a szerepe, hogy lemészárolják vagy megmentik. A hollywoodi filmek íratlan szabályai szerint az első halott is fekete: a film eleji kalózakciónál egy afrikai matrózt lönek le a támadók. Vagyis összességében a film Afrika-képe semmivel nem haladta meg az amerikai mintaképekét, csak itt a magasabb rendű kigyúrt fehér férfi helyére a magasabb rendű kigyúrt kínai férfi lépett – aki legfeljebb csak védelmező apa, megmentő lehet, semmiképpen sem egyenrangú barát.<sup>16</sup>

Hasonlóan sztereotip a fehér ember megjelenítése. A film elején Lenggel szelfiző tengerészekén és a kereskedelmi hajó kapitányán kívül a többi

<sup>16</sup> Petrus LIU: *Women and Children First – Jingoism, Ambivalence, and Crisis of Masculinity in Wolf Warrior II*; továbbá Paul AMAR, "Thank you, Godfather:" *Love and Rejuvenation, Mercenaries and Biomedicine Forge Africa and China into One Family in Wolf Warrior II* = *Wolf Warrior II: The Rise of China and Gender/Sexual Politics*, szerk. Petrus LIU – Lisa ROFEL, The MCLC Resource Center, Ohio State University, 2018, <http://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>

europid szereplő elvetemült tömeggyilkos, konkrétan a „Dyon Military Resourcing Corporation” alkalmazottja, akiről egy mellékmondatból annyit tudunk meg a boltostól, hogy „Európa legdrágább zsoldosai”. Ezen túlmenően nemzetiségük nincs megadva. Vezetőjük, a tömegmészárlás közben nyugodtan szivarozó Big Daddy a neve és kiejtése alapján amerikai (megszemélyesítője Frank Grillo, Amerika kapitány ellenfele a *Polgárháborúban*); az óriás Bear akcentusa és kinézete oroszos (az ukrán-amerikai pankrátor, Vladimir Kozlov játssza); Athene, a szőke amazon a neve alapján a klasszikus „Európát” testesítheti meg (az őt játszó Heidi MoneyMakerrel szintén az *Amerika kapitány: Polgárháborúban* találkozhattunk). De az „európai” zsoldosok között fekete is van, vélhetően afroamerikai (amerikai színész játssza), és egy szőkített hajú ázsiai – (alakítója kínai–hongkongi), vagyis az egész csapat leginkább nemzetközinek mondható, nyugati dominanciával. Egymás között angolul beszélnek. Ők mindenféle fenntartás nélkül kivégzik nemcsak ellenfeleiket, de az ártatlan civileket is, kézigránátot dobnak nőkre, gyerekekre, betegekre, és valami miatt különösen gyűlölik a kínaiakat. Saját szövetségeseiket, a vöröskendős lázadókat mélyen megvetik („Uram, miért segítünk ezeknek a kibaszott idiótáknak?” – kérdezi beosztottja Big Daddytól), majd vezetőjüket meg is ölik, mivel az politikai okokból meg akarja kímélni a kínaiakat. A zsoldosok klaszikus gyarmatosítóként viselkednek, például a lázadó vezér megölése után Big Daddy így fordul az éppen mellette álló vöröskendős mellékszereplőhöz: „Öld meg Lenget, és találd meg Pashát... és ennek a kibaszott országnak a királya leszel!” – jelezve, hogy királyokat nevezhet ki és taszíthat le, ha úgy tartja kedve. Az egyik mézárálás alatt a sikoltozva szaladgáló civileket olyan hangyákhoz hasonlítja, akiről felemelték a követ. Amikor aztán Lengék végeznek a zsoldosokkal, a vöröskendősök is „felszabadulnak”: a zászlós-vonulós jelenetben már ők is tiszteletben tarthatják a kínaiakat, nem kell ellenük harcolniuk.

A film láthatóan törekszik arra, hogy egyetlen államot vagy népet se sértsen meg komolyabban, hiszen egyrészt a kínai filmek a világpiacot célozzák meg, és ez rontaná esélyeiket, másrészt a kínai külpolitika is jellemzően általánosságban beszél Kínát fenyegető „elemekről” és „erőkről”, és soha nem nevez más országokat Kína ellenségeként. Ez is magyarázza, hogy miért névtelen a helyszínül szolgáló ország, de ez lehet az oka a főellenség, a zsoldoscsapat nemzetközi jellegének is. Ugyanakkor a nemzetközi porondon fő riválisnak számító amerikaiak néhány fricskát közvetlenül is kapnak. Az egyik első menekülésükkor a következő párbeszéd hangzik el Rachel és Leng között:

Rachel: *A kínai gyárba akarsz menni? Szerintem inkább az amerikai konzulátusra kéne mennünk. Ott vannak a tengerészgyalogosok, az az egész világ legbiztonságosabb helye.*

Leng: *A tengerészgyalogság a világ legjobb különleges alakulata?*

Rachel: *Aha.*

Leng: *Akkor hogyan nem jöttek érted?*

Rachel: *Már értesítettem őket.*

Leng: *És hol vannak? És úgy értesítetted őket, hogy...*

Rachel: *Bejelentkeztem a Twitterjükre.*

(Leng gúnyosan mosolyog, Rachel zavarban van, és a telefonján hív valakit.)  
Telefonrögzítő hangja: *Üdvözli az amerikai konzulátus. Sajnos zárva vagyunk. Kérjük...*

Rachel: *A francba...*

Vagyis az amerikai tengerészgyalogosok most, hogy baj van, nincsenek sehol, állampolgárakat (Rachel vélhetően az, erre utal Leng kérdése) ott hagyják a pácban. Ezért kell őt megmentenie a kínaiaknak. Az amerikai kommunikáció zászlóshajója, a Twitter semmit nem ér, és az amerikai diplomaták is elhagyták az országot (szemben a kínaiakkal, akiknek nagykövete végig a helyszínen van). Leng még egyszer felhossa ezt a témát, amikor a Rachel felé közelítő oroszlanra gúnyosan megjegyzi: „Érted jöttek a tengerészgyalogosok”. A többi nagyhatalom, amely érintett lehet, meg sem jelenik: egyedül akkor van szó más országokról, amikor a válság elején a különböző nemzetek hajói tömött sorokban elhagyják a kikötőt, velük szemben érkezik a veszélyzónába segíteni a kínai flotta. A menekülők élén persze egy amerikai hadihajó halad, de ha valaki nem venné észre rajta a lobogót, a filmben később Leng megemlíti Rachelnek: „Amikor ide jöttem, a különböző országok hadihajói mind elmentek. Amikor a mólón álltam és néztem a tengert, a számtalan távolodó árbcoc egyikén egy csillagos-sávós lobogót láttam...”

A másik Kínán kívüli fontos szereplő, az ENSZ is impotens. Már a film eleji kalóztámadáskor elhangzik a kétségbeesett „Hol vannak az ENSZ védőhajói?” kérdés, s azok persze sehol sincsenek, Lengnek egyedül kell végeznie a támadókkal. Az egész tragédiasorozat egyik fő oka, hogy a világszervezet sokáig nem ad felhatalmazást a beavatkozásra a kínaiaknak, lehetővé téve ezzel a mézárclást, s a tankcsata végén a rakéták akkor indulnak csak el, amikor megérkezik „a felsőbb szintek parancsa”, ami az érintett ország kifejezett kérésén alapul. A gyárban ragadt rengeteg ember kimenekítésére egyetlen helikoptert küldenek, azt is lelövik. Egyedül a film legvégén tűnik fel az ENSZ olyan hatékony szervezatként, amely képes biztonságban tartani a menekülttábort, ahová hőseink megérkeznek – de ez is a kínaiak érdeme, a tábor kapuján a „Kínai békefenntartók” felirat áll (csak kínaiul), az ENSZ és Kína zászlaja mellett, s a táborban a kínai flotta tisztikara és a kínai nagykövet üdvözli az érkezőket.

A bajba került országot és népet tehát addigi kizsákmányolói

és az amerikaiak elhagyják, a világszervezet sem képes segíteni, az egyetlen potens erő a helyszínen Kína, amely meg is tesz minden tőle telhetőt, és a végén győzelmet arat. S erre a potens Kínára minden állampolgára büszke lehet és számíthat, ahogy ez a rögtön az ENSZ-táboros zárójelenet után megjelenő útlevélfeliratból kiderül.

## Kína a Rambo-korban

A *Harci farkas 2.* nem valamiféle hivatalos dokumentum, fehér könyv, amely összefoglalja, hogy a kínai kormányzat miként képzei el az ország helyét, szerepét a világban, bár sok nyugati kritikus ilyen szemmel nézte. Wu Jing műve akciófilm, amely ügyesen vegyíti a hollywoodi kliséket és technológiai megoldásokat egy olyan történettel és olyan szereplőkkel, amelyekhez a kínai nézők kötődni tudnak. Ezt a kettősséget jelképezi, hogy az akciójelenetek rendezőjének az amerikai nagyágyúnak számító Sam Hargrave-et-t (*Amerika kapitány: Polgárháború* [2016], *Bosszúállók* [2012]) kérték fel, míg a haditechnikát a Kínai Népi Felszabadító Hadsereg szolgáltatta. A film nem állami projektként, hanem magántőkéből jött létre, s célja – nacionalista hangvétele ellenére – elsősorban a szórakoztatás. Ebből következik a számtalan túlzás, ami persze a műfaj alapkövetelményének tekinthető. Hogy a kínaiak szeretik a pörgős akciókat, jelzi, hogy a 2017-es jegyár-bevételi listán a második helyet a *Halálos iramban 8.* szerezte meg, noha abban értelemszerűen nincs nyoma kínai nacionalizmusnak.<sup>17</sup> Az akciófilmekben való jártasság azt jelenti, hogy a kínai nézők feltételezhetően tudják hova tenni a *Harci farkas 2.*-ben látott irreális elemeket is.<sup>18</sup>

Ugyanakkor a film egyszerre terméke és jelképe egy olyan folyamatnak, amely szemünk előtt zajlik, s amely átalakítja a világrendet – nemcsak politikailag és gazdaságilag, hanem kulturális értelemben is. A film hatalmas hazai sikere azt jelzi, hogy a kínai piac önmagában is képes szuperprodukciók kifizetőddé tételére, s hogy egy kínai alkotás otthon is tud annyi bevételt termelni, hogy azzal a globális ranglistákon előkelő helyet foglaljon el. Ezzel pedig Hollywoodnak – amely pedig az utóbbi években mindent megtett, hogy a kínai nézők és cenzorok kedvében járjon – komoly kihívója akadt, a stúdióknak át kell gondolniuk stratégiájukat. A Kínában valaha legtöbb bevételt termelő 20 film közül 13 hazai alkotás, s az első négy helyet elfoglaló film az elmúlt két évben készült kínai mű,<sup>19</sup> ami azt jelzi, hogy a közeljövőben újabb rekordok várhatók. Ez Hollywood befolyásának csökkenését jelzi azon a mozi piacon,

<sup>17</sup> China Yearly Box Office, Box Office Mojo, <http://www.boxofficemojo.com/intl/china/yearly/?yr=2017&p=.htm>

<sup>18</sup> Shawn WEN, Do They Know It's Not A Documentary? *Frieze*, 2017. szeptember 29., <https://frieze.com/article/do-they-know-its-not-documentary>

<sup>19</sup> Michael NORDINE, As China Dominates the Global Box Office, a Look at the Movies Giving Hollywood a Run for Its Money, *Indiewire*, 2018. április 30., <http://www.indiewire.com/2018/04/chinese-box-office-wolf-warrior-2-1201956049/>

amely néhány éven vagy akár hónapon belül a világ legnagyobbja lesz.

A valóságban azonban sokkal jelentősebb változások zajlanak, mint a filmekben, s a *Harci farkas 2.*-t az teszi érdekessé az akciófilmeket kevésbé kedvelők számára is, hogy ezt a változást, mondhatni, a korszellemet ragadja meg. Ez az első film, amelyben Kína már a világon bárhol be tud avatkozni, globális erőketvitési képességekkel rendelkezik, és vannak is olyan érdekelt-ségei sok ezer kilométerre a saját partjaitól, amelyeket meg kell védenie. A kínai mozinézők nyilvánvalóan örülnek ennek az új státusznak, és szívesen azonosulnak a nagyvilágban Kínát képviselő hőssel – ha nem így lenne, pusztán az akciójelenetek (azokban a *Halálos iramban* egyelőre jobb) vagy a sztori miatt nem lett volna ez minden idők legsikeresebb kínai filmje.

A filmben megjelenő kínai identitás eltávolodott az évtizedek alatt szilárdan rögződött áldozati szereptől, itt a hősök már nem Kína szuverenitását, szabadságát, biztonságát védik az agresszoroktól otthon, hanem érdekeit és állampolgárait külföldön. Ez abból a szempontból pozitív fejlemény, hogy az elsősorban az áldozatiságra és az ebből fakadó revansvágyra épülő önazonosság – különösen egy csaknem másfél milliárdos birodalom esetében – egyáltalán nem nevezhető egészségesnek. Csakhogy az sem lenne jó, ha a kínai identitás valamiféle Rambo-korszakba lépne, ahol a keménykezű kínai – a keménykezű Kína – határozza meg távoli földrészeken is, hogy mi merre hány méter. A *Harci farkas 2.* ebbe az irányba mutat, s nyilvánvalóan hat a kínai politikát is meghatározó közvéleményre, adott esetben agresszívabb fellépésre sarkallva a vezetést. Az is biztos, hogy az óriási anyagi és egyéb siker miatt várhatóan hamarosan folytatásai és utánezatai jelennek meg, vagyis Wu Jing egy filmes divat kezdetét is elhozta. Ezt megerősíti, hogy a nagyon hasonló témát feldolgozó *Vörös-tenger akció (Honghai xingdong)* – melynek forgatása még a *Harci farkas 2.* sikere előtt elkezdődött – 2018 legsikeresebb, s minden idők második legtöbb bevételt termelő kínai filmje lett (az általunk tárgyalt film után). A recept tehát működik, és egész biztosan sokan fogják alkalmazni – azokkal a klisékkel és sztereotípiákkal együtt, mutatis mutandis, amelyeket még Hollywood alakított ki. Ám ha annyi történik, hogy a fehér ember pozíciójába a harmadik világban a kínai kerül – akár a filmvásznon, akár a valóságban – az pusztán helycsere, nem minőségi változás. Ez pedig senkinek nem jó hír.



# 战狼 II

WOLF  
WARRIOR 2017.7.28



アカデミー賞受賞

ジャレット・レター

浅野 忠信

椎名 桔平

忽那 汐里

WITH

大森 南朋

AND

田中 滉

NETFLIX オリジナル映画

アウトサイダー

3月9日(金) | NETFLIX  
独占配信スタート

Farkas György\*

## *A gaijin újra hódít...*

### *- Amerikai identitás-bekebelezési kísérletek Japánban*

Számos irodalmi és filmes alkotás is kiindulópontjává tette azt az alaptémát, amiben a keleti (pl. japán) kultúrával, társadalommal találkozik egy kívülálló (nyugati = európai, vagy amerikai). A találkozás során a pozitív főhős az elcsodálkozástól kezdve a rajongáson, vágyódáson át egészen a birtoklási, uralkodási vágy kielégítéséig is eljuthat az érzelmek tengerén hánykolódva, miközben egy negatív főhős az idegenkedés stagnáló hullámhosszán értetlenkedik. De bármilyen intenzitású és pozitívitású is lehet a főhős érzelmi viszonya a tőle idegen kultúra és az azt megszemélyesítő szereplők felé, egyet előre megjósolhatunk: igazán sosem lehet részese annak a másik kultúrának, társadalomnak, hiszen abba születni kell. És itt rögtön meg is találjuk azt a pontot, ami egyáltalán nem kelet-nyugat specifikus kérdés. A csoportba tartozás és a kívülállás pozíciói nem kifejezetten vagy kizárólag a kelet-nyugat találkozásának konstellációja. Minden kultúraközi találkozásnak sajátja. Ahogyan az ókori kultúráknál is már megtalálhatjuk azokat a kifejezéseket, amikkel a saját és idegen kultúrához tartozó embereket fogalmilag is megkülönböztették. Ezzel együtt pedig minden ilyen történetnek lehetséges szubtextusa, hogy a másik kultúrából érkező szereplő megpróbál mégis minél jobban asszimilálódni a fogadó kultúra soraiba. Amennyiben ez több, mint a befogadó kultúra iránti érdeklődés és ezzel együtt kifejezett tisztelet, akkor általában egy drámai esemény kapcsán előtérbe kerül, hogy a szereplő mégsem tartozik ide, idegen, és lám-lám ezért történhetett meg az éppen aktuális esemény, hiszen soha nem is volt más, mint idegen. (Ha csak a befogadó kultúra iránti lelkesedés a főtéma, akkor a kívülállás/csoportba tartozás kérdése legfeljebb marginálisan jelenik meg.) A konklúzió viszont ezek után nem is lehet más, mint a kultúrák feletti emberi értékek, működések, általánosan vett jó és rossz kiábrázolása. Mindegy, hogy honnan jössz, vagy hova tartozol, ettől függetlenül vagy jó ember vagy, vagy nem.

Jelen írásomban a fenti modelltől eltérő koncepcióra épülő filme(ke)t szeretnék elemezni, azzal a céllal, hogy bemutassam a kívülállóság megszűntetésére, a csoportba befogadásra irányuló vágyban milyen formai változások következtek be mostanra.

\* A szerző a Károli Gáspár Református Egyetem Japán tanszékének megbízott oktatója. Kutatási területe a távol-keleti filmtörténet, főleg a japán filmtörténet, valamint a film és vallás kapcsolódási pontjai.

## **Mr. West goes to Japan**

Amerika és Japán kapcsolatában két olyan kiemelkedő történelmi pont van, amivel mindenképpen számolnunk kell, amikor a két kultúra találkozásának sajátosságairól és hatásairól beszélünk. Az első Matthew C. Perry hadihajóinak felvonulása a Japán partoknál (1853-54), aminek eredményeképpen kezd (kényszerből) nyitni Japán a nyugati kereskedelmi kapcsolatok felé. A második a II. Világháború végét jelentő atomtámadás és amerikai megszállás. Fontos részlet, hogy éppen Japán az az ázsiai ország, amely a szó hagyományos értelmében nem esett áldozatául a nyugat nagy gyarmatosításának.

A fenti összeütközéseken túl is egyértelműen fennmaradt az a különállás, ami leképezi a japán és nem japán emberek csoportjait. Lehet kiemelni olyan tételeket, mint az amerikai-japán vegyes házasságok, a japán küzdősportok nyugati térhódítását és az abban elért nem-japán sikereket, és még sok más is, mint ennek a különállásnak a felbomlását, mindezekről függetlenül továbbra is elérhetetlen állapot, hogy valaki nem-japán léteire valóban teljes értékű része legyen egy japánokból álló közösségnek. Ha ehhez még hozzávesszük azokat az eseteket, amikor a japánok vettek át bármit is a nyugattól, majd azt kicsit megpiszkálva előálltak valami jobbal, érdekesebbel, izgalmasabbal, mint ami eredetileg volt az a nyugati valami, akkor igazán érthetjük, hogy ez mennyire frusztráló akár kulturálisan, akár a saját identitásunk értékelése szempontjából is nekünk nem-japánoknak.

## **A negyvenhetedik ronin te magad légy!**

A vágyódástól a birtoklás irányába történő elmozdulás első igazán markáns megnyilvánulása a 2013-as *47 ronin* c. amerikai produkció. A film alapja a 47 gazdátlan samuráj története, amely történelmi eseményeket mutat be: 1701-ben Tokugawa Tsunayoshi edói sógun hűbéresét, az akói birtok urát, Asano Naganorit azzal bízza meg, hogy a várába érkező császári küldöttséget többek között ő fogadja a sógun képviselőjében. A császári küldöttség fogadásának pontosan meghatározott ceremónia szerint kellett lezajlania. A ceremónia részleteiért az udvari ceremóniamester, ebben az esetben Kira Yoshinaka felelt. Így az ő feladata lett az is, hogy Asano nagyurat felkészítse, mikor mit kell tennie, mondania a küldöttség érkezésekor. A felkészülés azonban nem ment gördülékenyen és egy adott pillanatban Asano a rövid kardjához kapott, illetve ütlegelni kezdte Kirát. A támadás következtében Asanót letartóztatták, kihallgatták, elítélték és még aznap végre is hajtották rajta az ítéletet. Asanónak nem engedélyezték, hogy írásos üzenetet küldjön az embereinek, így csak szóbeli üzenetben adhatta tudtukra, hogy mi történt. A halálos ítélet formája seppuku volt. A történet folytatásában Asano emberei

pontosan 22 hónapon keresztül készültek a bosszúra. Asano első embere Oishi Yoshio az előkészületek alatt megtévesztésből kicsapongó életet élt Kió-tó Gion negyedében. Az ellenség megtévesztésére elsősorban azért volt szükség, mert Asano halálát követően Kira a vele rokonságban lévő Uesugi-ház katonáival erősítette meg vára védelmét, hiszen egyértelműen készülhetett arra, hogy Asano emberei bosszút akarnak állni rajta. A 22 hónapnyi várakozás és megtévesztő életmód meghozta a gyümölcsét, mivel Kira csökkentette a katonai védelmet, már nem látta esélyét annak, hogy a részegeskedő és az öröm negyedben mulatozó egykori szamurájok veszélyesek lehetnek rá nézve. A hosszas várakozást és előkészületet követően végül is Genroku 15. évében a 12. hónap 14. napjának éjszakáján Oishi és 45 szamuráj társa betörték Kira edói várába és végeztek vele, majd a levágott fejével elmeneteltek a Sengakuji templomba, ahol Asano nagyúr sírja volt, majd átadták magukat az igazságszolgáltatásnak. A történet végén a 46 ronin seppukut végez, majd mindannyian uruk mellé a Sengakuji templom kertjébe kerülnek, ahol mind a mai napig megtekinthető a sírjuk.

A filmváltozatban Kai egy félvér szolga (csak az anyja volt japán), akinek legfőbb vágya, hogy elfogadják japánként és szamuráj lehessen. Csatlakozása a 46 bosszúszomjas ex-szamurájhoz meghozza számukra a sikert, amiért elismerésképpen ő is kiveheti a részét a bosszúállásért büntetésként kapott csoportos öngyilkosságból. A film igazi újdonsága az, hogy egy kívülálló révén lesz sikeres a japán közösség. Ő, a nem-japán (nem igazán japán) az, aki sikerre tudja vinni a japán közösség küldetését. A japánság utáni vágyódás itt válik már egy identitás pozíció birtoklásává.

Míg a vágyódást itt alapvetően úgy határozom meg, mint egy olyan érzelmi állapotot, amiben a másikat nem csak értékesnek látom, de tiszteletben is tartom szuverenitását, addig a birtoklás állapota alapvetően a másik szuverenitása iránti tisztelet hiánya felől értelmezhető igazán. Marco Polo (vagy éppen Kőrösi Csoma Sándor) a megismert idegen kultúrától lenyűgözve, de azt tisztelve vágyódott annak ismeretére. Ehhez képest a 47 ronin főszereplője Kai (Keanu Reeves) a csoporthoz tartozás vágyától vezérelve birtokolni akarja azt az állapotot, hogy ő is japán és szamuráj (bár igazán egyik sem), ezzel mintegy kisajátítva (bekebelezve) ezt az identitás pozíciót.

Mivel egy korábbi írásomban<sup>1</sup> részletesen elemeztem Carl Rinsch filmjét, így itt csak mindezek felelevenítésével szeretném jelezni, hogy az amerikai-japán kulturális kolonizáció sajátos formájának ez volt az első ilyen megközelítésű (bekebelező típusú) darabja. Ezzel szemben például a hasonló konstrukcióban építkező *The Last Samurai* (2003) nem jut el sem az identitás váltáshoz, sem a felülkerekedésig.

<sup>1</sup> Idegen a szamurájok között... - A japán kulturális hagyomány kolonizálásának esetlen esete – *Filmszem* IV./2.

[http://issuu.com/filmszem/docs/filmszem\\_iv.evf\\_2.szam\\_globalis\\_azs](http://issuu.com/filmszem/docs/filmszem_iv.evf_2.szam_globalis_azs)

## Üdv a klubban!

A 47 roninhoz képest még tovább megy a 2018-ban készült *The outsider* c. szintén amerikai film, amely az 1950-es évek Japánjában követi egy amerikai ex-katona yakuzává válásának történetét. A kívülálló címadás pontosan lefedi a gaijin fogalmát, hiszen ezt a kifejezést használják japánul / Japánban minden olyan emberre, aki nem-japán, külföldi, idegen, kívülről érkező.

A történet kezdetén, 1954-ben Nick Lowell (Jared Leto) volt amerikai katona egy Oszakai börtönben ül. Hogy pontosan miért, ezt nem tisztázza a film. Annyit azért kiderül, hogy korábban katona volt, viszont az nem tudjuk meg, hogy polgári személyként követett el valami köztörvényes cselekedetet, vagy még katonaként, ami így egy cseppet zavaró. Mindenesetre börtönbe került, ami a helyi nyelv ismerete nélkül mindenképpen nyomasztó helyzet. Ebben a maximálisan reménytelen állapotban történik meg, hogy egészen véletlenül felfedezi, amikor a japán rabok az egyik társukat felakasztják a zuhanyzóban, és reflexből meg is menti azt. Kiyoshi (Tadanobu Asano) és Nick ezt követően közös zárkába kerül, leginkább, hogy legyen alkalmuk beszélgetni. Ebben nagy előny, hogy Kiyoshi beszél angolul, így van közös platformjuk a kommunikációban. Kiyoshi terve, hogy látszólag öngyilkosságot követ el, így a börtön kórházába kerül, ahonnan már tudja értesíteni yakuza társait, hogy hol van és ezáltal ki is tud kerülni a börtönből. Nick feladata, hogy időben jelezze a börtönőröknek, hogy mi történt, nehogy tényleg meghaljon Kiyoshi. Ezért cserébe számára is elintézi a gyors szabadulást. A közös terv és szerencsés kivitelezése megalapozza a két férfi kapcsolatát. Nick a szabadulását követően rögtön kap is egy feladatot a yakuzától: egy nem-japán üzemvezetőt kell észhez térítenie, mert nem úgy dolgozik, ahogy az a yakuzának megfelelő lenne. Nick kellőképpen brutálisan és határozottan intézi a feladatát, így megalapozva imidzsét – ha nem is az egész „család” előtt, de legalább Kiyoshi szemében. Ezen a ponton zárul a film első nagy szakasza, és veszi kezdetét az a folyamat, ami a teljes identitás-bekebelezést mutatja be.

Az első olyan jelenet, ahol tetten érhető, hogy Nick karakterét nem az azonosulás irányába tereli a film, az, amelyben az egyik szórakozóhelyen ahol a Shiromatsu család – ehhez tartozik Kiyoshi és ennek dolgozik Nick – emberei összegyűltek, megjelennek a rivális Seizu család emberei és verbálisan provokálják ellenfeleiket. Kiyoshi higgadtan csak azt ismételteti, hogy menjenek szépen haza, nincs ott semmi keresnivalójuk. Azonban egy adott ponton Nick felpattan és a fő szószólót fejbe vágja egy üveggel. Az inzultusnak nem lesz folytatása, szépen mindenki hazamegy. El is felejthetnénk a jelenetet, ha nem állna rendelkezésre több száz japán yakuza film, amelyeknek fényében kijelenthető, hogy egy ilyen „magánakció” esetében egyértelmű a büntetés, hiszen a család nem individuumok gyülekezete. Egy ilyen szervezetben nincsenek önálló cselekedetek, csak a családfő, vagy annak megbízottja

utasításainak követése, teljesítése, mérlegelés nélkül. Ahogy bármilyen nyugati fegyveres testület is hasonló elvekre épül, hiszen másként nem is lenne működtethető. A rangban feljebbvaló által kiadott parancs nem megfontolásra való, hanem teljesítésre. Ezzel együtt pedig minél lejjebb helyezkedik el valaki a rangsorban, annál kevésbé van lehetősége arra, hogy saját gondolatai legyenek, vagy önálló cselekedetei. Tekintettel arra, hogy Nick annyira a sor végén van, hogy „hivatalosan” nem is a család tagja, így egy ilyen helyzetben egyszerűen likvidálnák, hiszen tettével az egész családnak kárt okozott. Azonban ez nem történik meg. Sem büntetés, sem likvidálás, sőt inkább még valami néma elismerés követi Nick megmozdulását. Mivel a következő jelenetekben azt látjuk, hogy Kiyoshi további juttatásokat ajánl fel Nicknek, azt is gondolhatjuk, hogy egyre inkább elégedett a viselkedésével, elkötelezettségével, vagyis az önálló akciókat másképp értékeli az ő esetében, mint bármely más yakuza testvérével tenné. Nick Kiyoshitól egy saját lakást kap, ruhákat és új feladatokat, amelyeket Kiyoshi mellett kell végeznie.

Ezzel együtt megjelenik Nickkel szemben a kritikai hang is Orochi (Kippe Shina) személyében, aki rangban majdnem Kiyoshi szintjén van – attól eltekintve, hogy Kiyoshi a Shiromatsu család fejének, Akihironak (Min Tanaka) a fia. Orochi – ahogy egy későbbi jelenetben elbeszélte történetből kiderül – erősen kötődik Kiyoshihoz, akin keresztül még gyerekkorában került a család tagjai közé. Éppen ezért a Nickkel szembeni ellenérzései és kritikája valószínűleg a féltékenységének kifejeződései. Azonban ezek süket fülekre találnak Kiyoshinál, aki ebben a párbeszédben egyenesen tagadja, hogy Nickkel szemben lenne bármilyen elköteleződése, érzése. Mivel Orochi kifogásainak legfőbb pontja, hogy Nicknek, mint kívülállónak semmit nem jelent a család – mármint a yakuza család – így a történet következő szála azt kezdi felépíteni, hogy milyen módon kerülhet be a családba Nick, és mit tud megtenni a családért.

Ennek első lépéseként Nick megismerkedik Kiyoshi húgával, Miyuval (Shiori Kutsuna), akit haza kell kísérnie Kiyoshi kérésére. A hazakísérésből rögtön ottalvás is lesz, ami minden szempontból túl gyors és túlságosan fura fordulat. Hogy ezen ne túl sokat töprengjünk, az izgalom ismét a két család összetűzésére koncentrálódik. Egy illegális fegyverüzletben kell Nicknek helytállnia, ráadásul úgy, mintha nem is a család megbízásából venne ebben részt, hanem saját szakállára. Az üzlet balul sül el, érezhetően azért, mert valaki információt adott át a Seizu embereinek. Ennek ellenére, nem hogy nem ölik meg Nicket a Seizu emberei, még neki sikerül kettővel végeznie.

Ezért viszont már felelnie kell neki és Kiyoshinak is a család előtt. A yakuza filmekből kihagyhatatlan ujjperc levágós jelenet következik, amiben Nick újabb szintet lép az identitás elfoglalásban. A jelenetben természetesen egy hang és szemrebbenés nélkül vágja le saját kisujjának utolsó percét, majd gondol egyet, és újra odaáll a családfő elé, hogy még egy vágással

erősítse meg, semmi sem fontosabb, mint, hogy elégtételt adjon tettéért. A két ujjperc levágását logikai érvekkel is magyarázhatjuk, hiszen Nick két Seizu embert ölt meg. Azonban az, hogy a jelenetben ő a főszereplő, és még ráadást is ad, valahogy azt támasztja alá, hogy fontosabb szerep vár rá, mint az ujj levágásban őt követő Kiyoshira. Kiyoshi egyszerűen odaáll, levágja ujjpercét, majd meghajol és kész. Mellékszereplőként, másodlagos karakterként mutatja be ez a jelenet. Fontos részlet, hogy az ujjlevágás háttérében Orochi megosztja Kiyoshival, hogy Nick rendszeresen Miyunál alszik. Akár arra is gondolhatnánk, hogy az események következtében Kiyoshi és Nick között elentét alakul ki, de erre gyorsan rációfol a film.

Ugyanis a következő jelenet a filmben azt mutatja be, ahogy a Shiromatsu család adoptálja Nicket. A szertartás keretében a család tagjainak (értsd: a yakuza banda emberei) jelenlétében a család feje, Akihiro a fiává fogadja Nicket, akinek nincs családja és ezért, mint egy gazdátlan kutya kóborol csak. A szertartást követő ünnepség során Kiyoshi közli Nickkel, hogy szakítani kell Miyuval, mert egy yakuzának csak a yakuza családja van, nincs másik. Ha ezt szigorúan számon kérnénk minden tagon, az persze furcsa eredményt hozna, de ebben a jelenetben jól jön, mint egy újabb leküzdendő probléma, amely utasításról gyorsan feltételezhetjük, hogy Nick úgysem fogja betartani.

Ezt meg is erősíti a következő összefoglaló jelenetsor, amiben egyre azt látjuk, hogy Nick Miyuval tölti az idejét, miközben készül Nick yakuza tetoválása is. Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy hagyományosan a yakuza tetoválás, akár a szintén elhíresült orosz börtöntetoválások, elsősorban nem a tetoválást viselő kérésére, elképzelése szerint készültek, hanem minden esetben valamilyen életesemény megörökítése kapcsán, sokszor akár az alany akarata ellenére. (Ez főleg a börtöntetoválásoknál igaz, ahol például az illető besúgói szerepére való figyelmeztető tetoválást vélhetően senki sem tetováltatna magára önszántából.) Ennek fényében az is érthető, hogy nem egy párhetes időintervallum alatt készül el egy teljes hát vagy teljes test tetoválás, hiszen minden egyes elemnek valamilyen elkövetett bűncselekményhez vagy yakuza szempontból nézve a családért tett szolgálathoz kell kapcsolódnia. Ebből az is következik, hogy minél több tetoválás van a yakuza hátán, testén, annál több ideje szolgál és annál többet tett már a családjáért. Így Nick hátán legfeljebb a tervezett tetoválás körvonala jelenhetne meg a befogadását követően, az elköteleződés kifejeződése okán, amit majd az évek során a tettei alapján töltenének meg színekkel és részletekkel.

Míg Nick egyre inkább részesévé válik a fent vázolt életmódnak, a film másik cselekményszála a klasszikus yakuza történetek alapsémáját építgeti, amiben a családok rivalizálása, szövetezése mögött mindig megjelenik az egyik családból a másikhoz pártoló szereplő, aki az elhagyott család nézőpontjából nézve mindenképpen árulóvá válik. Ez azért is kritikus téma, hiszen a becsület olyan alapvető értéke az egész csalárendszernek, amit alapjaiban erodál

egy ilyen tett, de főleg ennek – mármint az átállásnak – a másik oldal részéről az elfogadása. A japán yakuza filmekben, főleg a 60-as 70-es években ez központi kérdésként jelenik meg, amely élesen reflektál a huszadik századi társadalmi változásokra is Japánon belül. A kilencvenes évek második felétől következő újabb yakuza film áradat már ezekre épül, és akár posztmodern reflexióként is felfogható az a kép, amit a yakuza életmódon belül elénk tár, mint egy új millenniumi életérzés kifejeződéséeként.

A történet alakulása, és leginkább a karakter ábrázolás okán pontosan tudható előre, hogy a konfliktus felpörgetéséhez szükséges áruló szerepet Orochi fogja betölteni. Hogy ezt egészen egyértelművé tegye a film, a következő szekvenciát Orochi teljes elidegenítésére szánja. Első lépésben Kiyoshi hazaküldi Orochit a törzshelyükről, mert már eleget ivott. Teszi ezt Nick jelenlétében, ami így több mint sértő lehet Orochi számára. Míg Kiyoshi újabb italokat hoz, pont van ideje Orochinak elmesélnie Nicknek röviden az élettörténetét és kötődését Kiyoshihoz. Az este következő csapása, hogy Akihiro nem fogadja Orochit, amikor az szeretne vele pár szót váltani. Mindez továbbra is nyilvánosan zajlik, hiszen mindenki a szórakozóhelyen tölti az estét. Végül megalázottan és ittasan a szórakozóhely szolgálati részében Miyuval keveredik vitába, aminek a végén erőszakoskodik a lánnyal, majd arcul is csapja. A film háromszorosan is leszámol Orochival. Elsőként a fogadott testvére Kiyoshi utasítja el, de leginkább elárulja azzal, hogy őt elküldi, míg a gaijinnal tovább iszogatna. Másodszor fogadott apja utasítja el, hogy nem hajlandó vele beszélni, vagyis Orochi gondolhatja úgy, hogy ő nem annyira fontos, hogy rá időt szánjon. Végül a családon belüli tervezett karrierjének záloga, Miyu utasítja el, így elvesz az az álma is, hogy a házasság útján erősítse meg pozícióját. Hogy mindezeket így együtt, egy estén belül látjuk, mindenképpen a végső lökés, az utolsó csepp hatását akarja kelteni, azzal együtt, hogy egy olyan kényszerhelyzet látszatát is kelti, amiben nincs más lehetősége Orochinak, mint elárulni azokat, akik már korábban elárulták őt.

Mindemellett mellékszálként felbukkan Nick egy volt katonatársa, mint kiderül beosztottja, akivel először nagyon elutasító, majd miután látja, hogy a találkozást nem tudja csak úgy semmissé tenni, meghívja magához egy italra. Éppen csak alkalmuk van koccintani, mert Nick azonmód megöli a kényelmetlenséget jelentő kíváncsiskodót. Miután a jelenetből csak homályos dolgokat tudunk meg Nick múltjáról, amelyek ráadásul a filmnek ezen a pontján már érdektelenek, nem értelmezhetjük másként az eseménysort, mint, hogy Nick leszámol a múlttal, és pedig az amerikai és katonai múltjával. Ez a cselekedete is reflektál a nemrég Orochitól hallott vádra, miszerint Nicknek nem számít a család. Bár tűnhet úgy, hogy kizárólag a saját bőrét menti ezzel, ha mégis volt valami bűne a katonai szolgálata alatt, ami miatt ráadásul egykori katonatársai szívesen elő is vennék, azonban úgy is nézhetjük, hogy ez a katonai múlt megpiszkálásával a családra is veszélyes lett volna, hiszen Nick

már a családhoz tartozik.

Nick és Miyu következő találkozása is érdekes fejleményeket hoz. Egyrészt Nick szembesül a lány és Orochi dulakodásának nyomaival, amire Miyu nem ad magyarázatot, viszont szakítana Nickkel, leginkább, hogy védje a férfit. Beszélgetésük vége még sem az egyszerű szakítás, mert Miyu végül is elmondja, teherbe esett Nicktől. Ha figyelmesen néztük eddig a filmet, akkor a következő jelenettől, amiben Nick meglátogatja éjszaka Kiyoshit, jóhiszeműen azt várnánk, hogy elhozza az igazi összetűzést kettejük között. De nem. Kiyoshi nem hogy elnézi Nicknek azt a tettét, hogy az utasítása ellenére összejött a húgával, és teherbe is ejtette, de ebből a mélységből is még képes egyre csak feljebb emelni Nicket. Előkerül Kiyoshi szobájából az a két kard, amit részeges apjától kapott még szinte gyerekként, hogy védje meg a húgát. Mostantól Nick feladata a lány megvédése – mondja Kiyoshi, vagyis áldását adja a kapcsolatukra, másrészt ezzel a lendülettel a két kardot is Nicknek adja, akinek nincs más lehetősége, mint elfogadni, mivel Kiyoshi azzal teszi le az asztalra eléje, hogy ha a testvére, akkor ezeket elveszi. Mégis csak furcsa, hogy a család rangban legutolsó tagja, hiszen még csak pár napja fogadták a családba, aki a családfő fia utasítása ellenére tiltott kapcsolatba keveredik annak testvérével, nem kell, hogy retorzióra számíton notórius szószegései miatt, hanem egyenesen jutalmat kap: tulajdonképpen a királylányt, és a fele királyságot szimbolizáló kardokat. Hogy az átadott kardoknak milyen jelentősége van valójában, azt csak a következő jelenetekből érthetjük meg, amikkel Nick identitás-bekebelezése is célba ér.

A következő jelenet ugyanis fordulópontot hoz: Akihiro, Kiyoshi és Nick hármában érkeznek egy szabóhoz, ahol Akihiro új öltönyét próbálná, azonban az alkalmat kihasználva megpróbálják megölni a családfőt. Ettől Nick megmenti, azonban autós elmenekülésüket megelőzve fegyveresek végeznek Kiyoshival. Az esemény felfordulást hoz a családon belül. Már látható, hogy Orochi és néhány társa érintett az ügyben, hiszen a merényletet követően nem jelennek meg a Shiromatsu főhadiszállásán. Ennek ellenére Akihiro nem tudja elhinni, hogy Orochi ellene fordult volna. Közjátékként Nick vezetésével végeznek pár Seizu emberrel, különféle helyeken és módokon. Amire válaszul a Seizu vezetője egy békés tárgyalásra hívja a családot, hogy zárják le a háborút. A korábbi viszálykodásból és a két család egyesítésére vonatkozó próbálkozásokból, de leginkább a yakuza filmek ismert forgatókönyv sémáiból tudható, hogy ez minden lesz, csak békekötés nem.

A kikötőben a Seizu család mellett megjelenik Orochi és az a néhány volt shiromatsu tag, akik átálltak. A két tábor között félúton találkozik Akihiro Orochival, aki egy öleléssel egybekötött hátba szúrással tesz pontot árulására. A baráti, de legalábbis békülést jelképező ölelésbe belevinni egy hátba szúrást egyértelműen hazug és áruló magatartás. Ennek nincs különösebb kulturális értelmezési sajátossága. Ha mégis szeretnénk valami előképet találni hozzá,

akkor inkább a nyugati kulturális képek között akadhatunk olyanra, ami ideillik. Leginkább a Jézus elárulását konkretizáló baráti ölelés és üdvözlő csók juthat eszünkbe. A családfő megölését követően Orochi még zárszóként felajánlja mindenkinek, hogy álljon át a másik családhoz, hiszen a Shiromatsu család már nem létezik, illetve Nicknek, hogy ha a lányt hátrahagyja és eltűnik, akkor annak nem esik bántódása, egyébként semmire nincs garancia.

Ennél reménytelenebb helyzetet elképzelni sem lehet, hiszen itt egy yakuza család, amelynek a vezetőjét és annak fiát, kvázi az örökösét is megölték. Ennek a családnak tényleg vége, itt már nincs remény, gondolhatnánk, azonban arra is számíthatunk, hogy Nick másként gondolkozik. Legalábbis a filmből, ha másra nem is, de erre a következtetésre biztos eljutunk. Ennek megfelelően valóban azt látjuk, hogy Nick, kezében a Kiyoshitól kapott katanával (hosszú kard) igyekszik a Seizu főhadiszállására. Az épület előtt parkoló autókból ítélve elég sokan lehetnek az épületben.

Mikor Nick a nagyterembe lép, természetesen egyszerre öten ugranak rá, és teperik le. Azonban a Seizu főnök, Hiromatsu (Nao Ohmori) nyugalomra inti embereit. Nick előadja, hogy nem akar mást, mint engedélyt kérni arra, hogy megölje Orochit. Már amennyiben annak van bátorsága a küzdelemhez. Orochi erre megmagyarázza, hogy minden Nick miatt történt, hiszen ő tolokodott be az életükbe, vette el tőle a testvérét (Kiyoshi), és fordította ellene az apját (mármint a yakuza családból való apját). Egyébként pedig ne gondolja Nick, hogy attól már yakuza, mert van egy kardja. Hiszen Nick nem más, mint egy gaijin, egy kívülálló. Ezért nem is harcol vele. Annyira nem, hogy még a kardot is visszaadja neki. Ami kétségkívül érthetetlen, bár talán annyi logikát sejtet, hogy hátha megpróbál Nick valamit kezdeni vele, és akkor a sok Seizu ember jól megöli. A végkifejlet azonban nem erre mutat: Nick, ahogy magához veszi a kardot, egy másodperc gondolkodást követően ki is rántja azt a hüvelyéből és azzal a mozdulattal el is vágja Orochi torkát. Ha valami, akkor ez mindenki számára egyértelműsíti, hogy a kard birtokosa tényleg yakuza. Sőt, inkább samuráj. Hiszen a kardrántás művészete, de legalábbis a kardrántás tökéletes formája a samurájok egyik különleges tudása volt. Az igaz, hogy töprenghetünk rajta, mégis hogyan tett szert Nick erre a tudásra, de ez nem von le tettei értékéből: az árulót megbüntette, az árulást megbosszulta, Hiromatsu pedig szabad távozást enged neki. Nem tudni, hogy felnéz-e Nickre tettéért, azonban az elvégzett gyilkosság hatását kifejezi a film azzal, hogy a körben térdelő emberek közül kétszer is és hosszan mutatja az egyik fiatalabb yakuza arcát, amin megdöbbenéssel vegyes rémület tükröződik.

Nick hazamegy, ahol leendő felesége öleléssel fogadja, míg a család megmaradt tagjai egyöntetűen meghajolnak előtte. Nem kérdéses, mostantól Nick a család feje. A sikeres bosszúval, amit túl is élt, bevégezte azt az utat, amivel eljutott az identitás-bekebelezés végpontjára. Egyrészt a japánok között is japánabb lett azáltal, hogy a bosszút ő vitte véghez, ráadásul túl is élte.

De ha ez nem lenne elég ahhoz, hogy ő legyen a családfő, ott van a Kiyoshitól kapott kardkészlet, amivel felruházta, hogy védje meg a családját, illetve a családalapítás ténye, hiszen nem csak, hogy a Shiromatsu család egyetlen élő leszármazottját fogja feltehetően feleségül venni, de mindjárt a dinasztia kérdést is előrevetíti a lány terhessége. A záró képen egy olyan főhőst látunk, aki a leghűségesebb emberei gyűrűjében állva már a jövőbe tekint, ahol az egyre nagyobb hatalom megszerzését és ellenségeinek kíméletlen eltörlését látja.

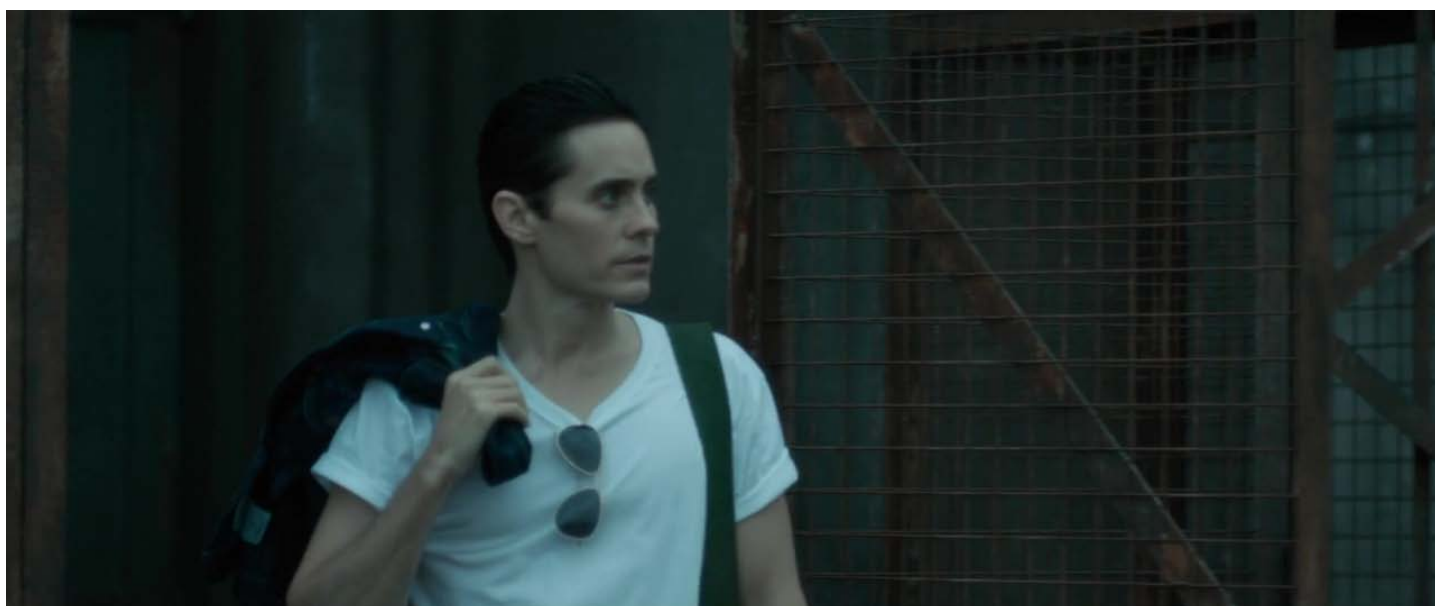
## Összegzés

A fentiekben leírt elemzésemben azt kívántam bemutatni, hogy a *The Outsider* című amerikai filmben hogyan változik a főszereplő identitása, amelynek során egy japán börtönben sínylődő bukott amerikai ex-katonából hogyan válik egy yakuza család tényleges vezetője. Ahogy láthattuk az események kapcsán itt nem identitás váltásról kell beszélnünk, hanem identitás-bekebelezésről. Nick identitása nem változik abban az értelemben, hogy akár csak a japán környezet, tanítómesterek, stb., hatására alakulna át a személyisége, fejlődne egy magasabb szintre, ami lehetővé teszi, hogy ebben az új környezetben, egy másik kultúrában, társadalomban foglaljon el bizonyos pozíciót. Nem változik, hiszen az első jelenetektől kezdve öntörvényű, egészen az utolsó tettéig. Identitása stabilan kitart. Ezzel szemben olyan identitás elemeket birtokol, amelyeket egyébként nem tudna. Ezeket a film vagy egyszerűen biztosítja a számára, vagy más nem logikus módon juttatja hozzá. Ilyen alapvető elem, hogy Kiyoshi és Miyu sem a kívülállót látja Nickben, sőt később Akihiro is elfeledkezni látszik erről. Egyedül Orochi számára egyértelmű, hogy Nick nem lehet az, ami szeretne lenni, egy közülük. Amihez képest nem csak, hogy egy lesz közülük, de első is azzal, hogy végül a család fejévé válik. Amellett, hogy a három kulcsszereplő nem látja személyében a kizáró tényezőt, a befogadottság állapota mellé olyan képességeket, tulajdonságokat, paramétereket társít a film, amelyekre semmilyen magyarázat nem lehet elegendő. Mindezeket összeadva juthatunk el arra az álláspontra, hogy Nick történetén keresztül az amerikai film/kultúra kebelezett be egy japán szubkulturális, műfaji alakzatot annak ilyen módon megvalósított változatával.

## Képmelléletek



*Nick és Kiyoshi a börtönben*



*Nick a szabadulásakor*



*Nick és Miyu az első éjszaka küszöbén*



*Nick két ujjperccel megrövidítve magát*



*Az örökbefogadás*



*Miyu és Nick tetoválása*



*A hatalom kardjai...*



*Kiyoshi, majd Akihiro halála*



*A kardrántás előtt és után...*

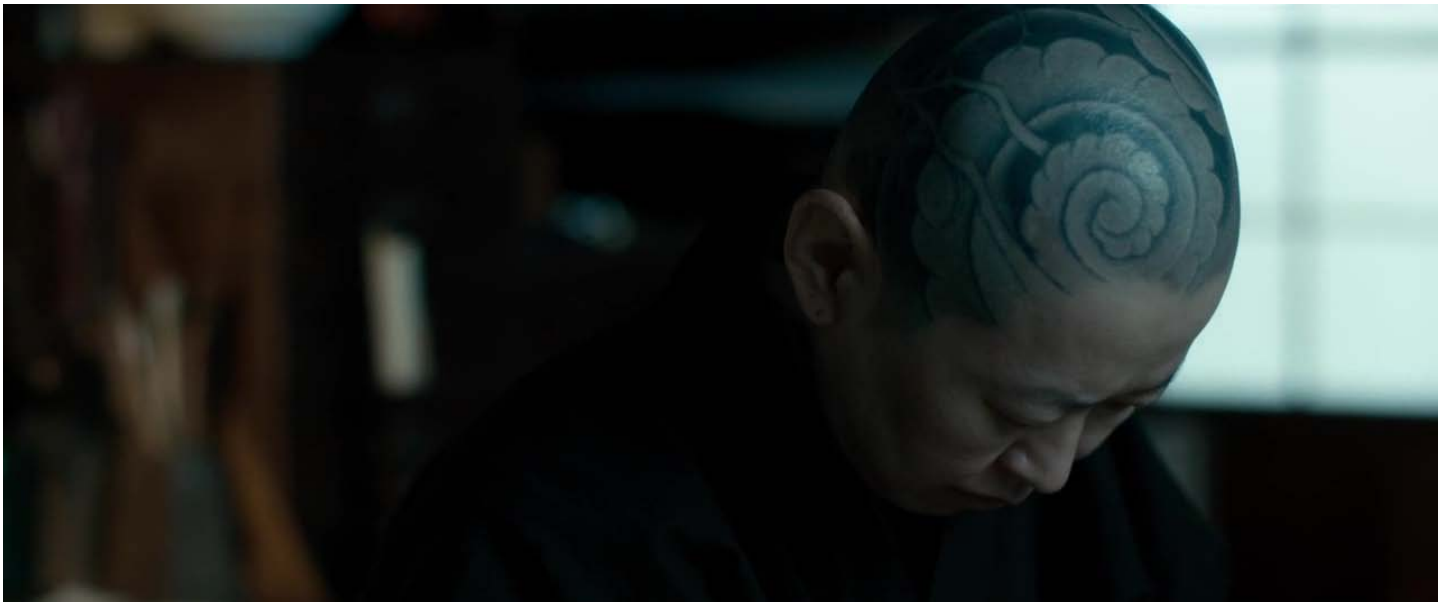


*Együtt a család...*

## Kulturális sztereotípiák



*Yakuzák a börtönben*



*A tetovált tetováló*



*Szumó*



*Tradicionális színpadi előadás*



*Színpadi szerelmi halál*



*Pillangókisasszony?*

