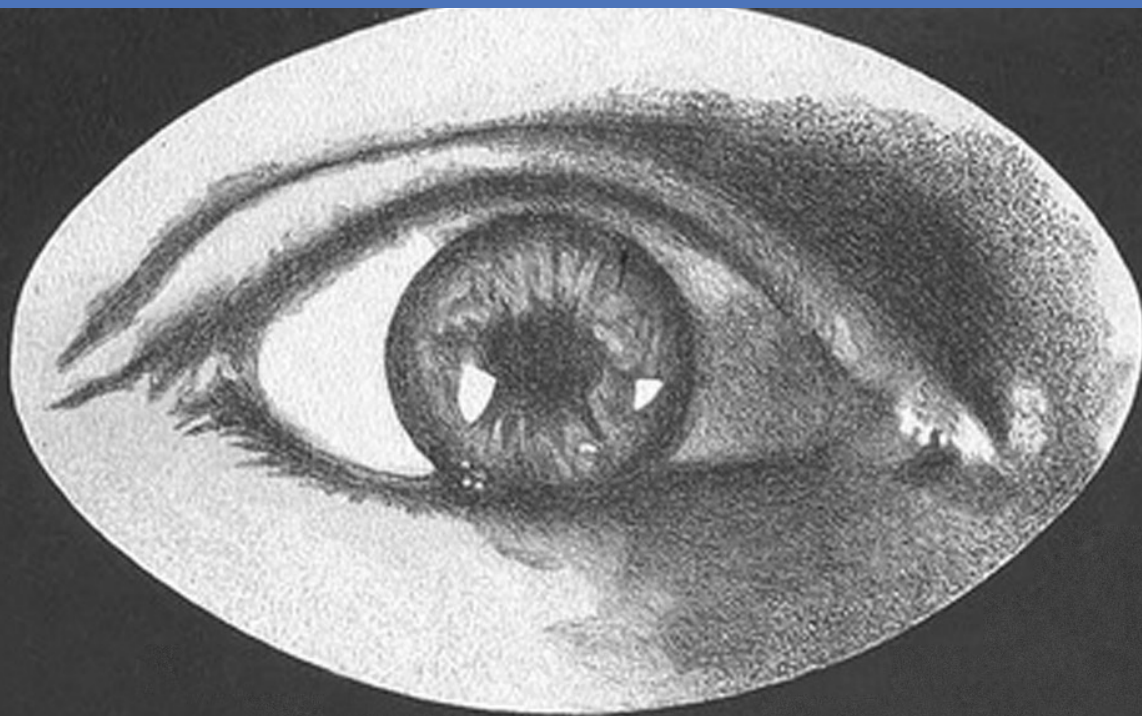


FILMSZEM

2019

Filmtudományi online folyóirat



IX. évfolyam 3. szám

HOMMAGE Á РОДЧЕНКО



FILMSZEM IX./3.



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

IX. évfolyam 3. szám - (2019) ŐSZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bárdos Judit: <i>Pavese, a film és Antonioni</i>	4-15
Deák-Sárosi László: Álom hava	16-25
Benke Attila: Úzött vadak. Az „idegen” ábrázolása a westernfilmekben és kortárs kelet-európai változataikban	26-67

Bárdos Judit

Pavese, a film és Antonioni

Életrajzírójától, Davide Lajolotól (LAJOLO 1960) tudjuk, hogy Cesare Pavese-t rendkívüli módon érdekelte a film. Érdeklődése messze túlment azon, hogy egész életében szenvedélyes mozijáró volt. Két tanulmányt is szentelt a film elméleti problémáinak, s foglalkozott a filmkészítés gondolatával. Másrészt, mint köztudott, Michelangelo Antonioni később megfilmésítette egyik regényét, a *Tra donne solé-t* (a *Barátnőket*).

Ismert két cím nélküli forgatókönyvvázlata. (PAVESE 1959). Az egyikben regényeinek főbb motívumai tűnnek fel: a torinói környezet, a Pó és a dombvidék, a jellegzetes külvárosi karakterek. Ennek a német megszállás alatt játszódó történetnek a világa az *Il compagno*-éval rokon, különösen a főhős politikai- és jellemfejlődésének rajzát tekintve. Drámai végkifejlete pedig Rossellini *Róma nyílt város* című filmjének világhírű képsorára, Anna Magnani futására emlékeztet: a hősnő meghal a németekkel való összetűzés során (PAVESE 1966). Ugyanakkor Pavese, az olasz neorealista próza egyik kezdeményezőjeként és ihletőjeként, maga is hatott a neorealista rendezőkre, különösen azzal a gondolatával, hogy a szereplőket környezetükkel összhangban kell ábrázolni.

A fentiekén kívül tervbe vette még a *Diavolo sulle colline* megfilmését (GUGLIEMINETTI – ZACCARIA 1976:40), és írt egy „*Breve libertà*” („Rövid szabadság”) című filmtervet.

Pavese filmelméleti gondolatai

Pavese az *Il mestiere di vivere* című naplójának egyik bejegyzésében (PAVESE 1955: 14 gennaio 1944.) hosszabban értekezik a film és a színház viszonyáról. Eszerint a színház hatása a modern világban csökkenőben van. Amit a regény verbálisan ír le, azt a film vizuálisan jeleníti meg, és mindkettő nagyobb hatással teszi ezt, mint a színház. A film ugyanakkor még nagyobb közönséghez jut el, mint a regény (Pavese saját regényeit is beleértve), ami tovább növeli jelentőségét. Egy későbbi, „amerikai korszakából” való, pontosan nem datálható írásában (GUGLIEMINETTI 1966: 37-38) Pavese szintén tömegkommunikációs jelenségként értelmezi a filmet. A film, bár – mint írja – kezdetben lenéztek, a XX. század elején hamarosan tömegművészetté vált. Nem véletlen, hogy népszerű kulturális jelenségként – vagyis a tömegek művészeteként, s nem mint „magas” („elit”) művészet – Észak-Amerikában született meg, ahol

Európával ellentétben kisebb a szakadék a társadalmi osztályok műveltsége és szellemi igényei között. Jegyezzük meg, ez teljesen összecseng a művészettörténet olyan jeles képviselőinek a gondolataival, mint Arnold Hauser és Erwin Panofsky.

„*A filmkritika problémái*” című írásának (PAVESE 1971) kiindulópontja az, hogy a szerző szerint a korabeli filmkritika nem tételez különbséget a film és a színház között, ahogyan a festészet és a regény között sem, vagyis illusztrációként, egy színpadi jelenet fordításaként értékeli a filmet. Ha a filmkritikusok megemlítik is a „filmszerűség” szót, nem mondanak vele semmit, mert a „hetedik művészetnek” nincsenek kötött szabályai, melyekhez viszonyítani lehetne az egyes filmeket. Illusztráció-e vagy művészet a film? - ebből kiindulva fogalmazza meg Pavese a maga álláspontját, melyet a következőképpen fejt ki.

A film eredetileg technikai találmány volt. Azonnal nagy sikert aratott, mert – ahogyan Pavese az első Lumière-filmekre utalva mondja – meg tudta mutatni a valóságot: a vonat érkezését vagy a gyárból kitóduló embereket. Amikor felfedezték, hogy ennél többre is képes, pantomimjeleneteket, komikus gesztusokat kezdtek filmezni: a színházból, a regényből és a festészetből vett jelenetekhez hasonlókat készítettek, azaz illusztrációkat. Ez nem a film művészetté válásának útja, hanem a sikeré. A némafilmben a feliratok zavaróak, megtörik a folyamatosságot, nélkülük viszont nem lehet követni a történetet, ezért egyre több ismert irodalmi és színpadi mű adaptációját forgatták le. Ezeket a közönség hálásan fogadta. A film ezért továbbra is ezt az utat követi, készítői lényegében illusztrációkat alkotnak.

Pavese mindamellett úgy véli, hogy lehetséges a művészi film, csak ritka. Mit tekint filmszerű filmnek? „A filmnek azokra a rövid és ritka pillanataira gondolok, amikor a szereplők belső impulzió hatására cselekednek, s a kép dinamikájához kötődve helyezkednek el és mozognak, mint mozgó árnyék- és fénykompozíció kapják meg igazi értelmüket, túl az életbeli gesztusok pontos realizmusán.” (PAVESE 1971: 537) Az irodalmias és színpadias elemektől megszabadított, a ritmikusan váltakozó fény-árnyék hatásokon és az expresszív kameramozgáson alapuló „tisztá film” nem fogja kiszorítani a piacról a heterogén filmnyelvű, ismert történetet elbeszélő illusztrációkat, de Pavese szerint ez a film igazi útja. Két példát hoz a csak a fényen és a mozgáson alapuló tisztá filmhatásra. Pabst *Faustjának* egyik jelenetében az ivók alaktalan tömegéből és az üvegek óriásira nagyításából a fényhatás és a ritmus révén a közönségesség képe születik meg. A másik *A bagdadi tolvaj* zárójelenete, ahol a hősnő fátylai érzékletesen hullámoznak az áttetsző háttér előtt.

1929 – a cikk születésének éve – éppen az a pillanat volt, amikor a némafilmről áttértek a hangosfilmre. Pavese úgy látja, hogy a hang akkor járulhat hozzá a film hangulatához, ha nem realiztikus hatásra törekszik, hanem a jelenet expresszivitását növeli, akár stilizált szintetikus hangok felhasználásával is.

Pavese nagy érzékenységről tanúskodó, finom meglátásokat tartalmazó megállapításai összhangban vannak korának filmelméletével. A XX. század első évtizedében a filmnek az a képessége nyűgözte le első teoretikusait, hogy a valóság hiteles képét nyújtja (és később is születtek olyan elméletek, melyek ebben az értelemben „realisták” voltak). A húszas években, a némafilm fénykorában viszont éppen a tiszta film, a sajátosan filmművészi eszközök kerültek a figyelem előterébe (az avantgárdok, az expresszionizmus, a szürrealizmus, a dada elméletében és filmkészítési gyakorlatában). Másrészt megszülettek a „formalista” filmelméletek is (melyek aztán szintén végig kísérik a filmelmélet történetét). Ezek nem a film valóság-közelségét hangsúlyozzák, hanem éppen stilizáltságát, művészet-jellegét. Ilyen például Balázs Béla és Rudolf Arnheim koncepciója. Bár Pavese elgondolásai, különösen kezdetben, Croce esztétikai koncepciójának hatását tükrözik, rendkívül érdekes és figyelemre méltó, hogy korának filmelméletével szinkronban a tisztán filmes elemeket, a fény és a mozgás játékát emelte ki mint a film legfőbb művészi lehetőségét.

Pavese és Antonioni

Michelangelo Antonioni 1955-ben, negyedik nagyjátékfilmjeként, Pavese *Tra donne sole* című, 1949-ben írott regényét filmesítette meg, *Le amiche* (A barátnők) címen. Ez volt az első sikeres filmje, Ezüst Oroszlán díjat nyert a Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon 1955-ben. És ezután következtek azok a művei, melyek világszerte elismertté, a modern filmművészet egyik legjelentősebb alkotójává tették: *A kiáltás* (1957), *A kaland* (1960), *Az éjszaka* (1961), *Napfogyatkozás* (1962), *Vörös sivatag* (1964), *Nagyítás* (1966), *Zabriskie Point* (1970), *Foglalkozása: riporter* (1974).

Mind korábbi filmjeinek, mind ez utóbbiaknak, melyek kivétel nélkül a modernizmus alapfilmjeinek számítanak, maga Antonioni írta a forgatókönyvét, saját ötletéből kiindulva (a *Nagyítás* kivételével, mely Cortázar novellájának adaptációja). Csak az első korszak legérettebb filmje, *A barátnők* regényadaptáció. A rendező meglehetősen szabadon használja fel és dolgozza át a regény motívumait. A forgatókönyvet két író, Susi Cecchi d'Amico és Alba de Cespedes közreműködésével írta (az előbbi dolgozta ki a történetet, az utóbbi írta a dialógusokat).

Miért választotta kiindulópontul ezúttal Cesare Pavese regényét? Élmenyvilága eleve hasonló a regényben megformált valóságszelethez. Autentikus élménye, ihletője a polgári lét, amelynek lelki és érzelmi vetületei érdeklik elsősorban. Alapvetően fontos a számára, hogy a regény főszereplői nők, akiknek érzelmi reakcióit és válságát hűvös, szenvtelen hangon, analízáló módszerrel, újszerű, visszafogott filmnyelven meséli el, messze kerülve minden moralizálást. Úgyhogy Paveséhez hasonlóan modern, dedramatizált,

cselekménytelen művészi világot teremt, amelyben a szereplők cél nélkül, elveszetten bolyonganak.

Ebben az értelemben Antonioni későbbi filmjei is (egészen a *Nagyításig*) a paveseihez hasonló világot idéznek fel: a magányos, az elidegenedéstől gyötört modern ember világát. Arról, hogy (*A kiáltás* kivételével) miért éppen nőket választ főhősül, Antonioni így vall: „hogyan kifejezhessem végtelen szeretetemet és érdeklődésemet a női személyiség iránt, ők ugyanis sokkal finomabb szűrői a valóságnak, sokkal nyugtalanabbak, jóval inkább készek az áldozathozatalra és a szeretet érzésére, mint a férfiak.” (ANTONIONI 1999b: 69).

Így tehát mind *A barátnők*, mind a későbbi filmek világa rokon Paveseével, sőt, a későbbiek még „paveseibbek”, azaz paradox módon, az író hatása még erősebben érvényesül azokban a filmekben, melyek nem adaptációi valamely konkrét művének. Így nyilatkozik erről a rendező: „látok-e hasonlóságot filmjeim és Pavese könyve között? Nem tudom, tudatosat semmiképpen sem. Olvastam a *Naplót*, és lehet, hogy valami megragadt bennem, vagy, hogy Pavese bizonyos élményei megegyeztek az enyéimmal. Természetes, hogy az ember mindig beépít valamit filmjeibe a saját életéből.” (ANTONIONI 1999c: 52.)

A nagypolgári világ, a magány, az elidegenedettség és a női lélek mint kitüntetett téma, valamint bizonyos élmények tényleges hasonlósága mellett van még egy közös pont, melyet meg kell említeni Pavese és Antonioni kapcsolatáról szólva. A rendezőt úgy szokták számon tartani, mint akit – építész lévén – a festészethez, a fotóhoz, a kortárs vizuális művészetekhez fűznek erős szálak. Ő azonban épp Pavese közvetítő szerepével kapcsolatban említi meg, hogy az irodalom is ihlető forrása volt: „Amerikával való első kapcsolataim ezért – és magától értetődően – irodalmi jellegűek voltak. Azért „magától értetődően”, mert Pavese és Vittorini fordításai igen ismertek voltak, és a háború alatt Rómában volt néhány olyan hely, ahol a fasiszta cenzúra tilalma ellenére hozzá is lehetett jutni ezekhez.” (ANTONIONI 1999d: 218).

A barátnők

Italo Calvino *A barátnők* bemutatása után Antonioninak írott nyílt levelében kiemeli, hogy Pavese regényei közül éppen ez látszott a legkevésbé filmre alkalmasnak, mivel párbeszédek és alig sejtett, alig kimondott érzések ellentétjára épül, ám a rendezőnek sikerült mindezt filmcselekménnyé alakítania, és egy új filmnyelvet, az understatementre emlékeztető filmstílust kialakítania, és ezzel megőriznie a pavesei atmoszférát. (GYÖRFFY 1980: 64). Antonioni Calvinónak írott válaszában a következőképpen támasztja alá filmje önállóságának tézisé: „nem izgatott soha, hogy hű legyek Pavesehez. Az egyetlen dolog [...] az volt, hogy igyekszem meg nem tagadni az elbeszélés szellemét [...] egy olyan elbeszélés kapcsán, mint a *Magányos nők között*, amelynek

nyelvezete varázslatos, és sejtelmes, olyan szilárdan gyökerezik az érzelmek világában, mint egy növény, amit csodálatosképpen a szélvihar sem tud kitépni. Változatlan formában vászonra vinni nemcsak lehetetlen lett volna, de talán ártott volna magának Pavesének is. A nyelv megváltoztatása óhatatlanul lényeges módosításokhoz vezet [...], létezik 'a film sajátosságainak' nevezett valami". (ANTONIONI 1999d: 48). A rendező nem részletezi, hogy mi ez a „valami”. Az alábbiakban megpróbálom összefoglalni, melyek a modern filmnyelv azon jellemzői, melyek már *A barátnők*ben megfigyelhetők:

- Hosszú beállítások, különösen a tengerparti jelenetben, amelyben a kamera vágás nélkül mutatja több szereplő fel-alá járkálását, s így esetlegesnek látszik, hogy mi kerül a képbe. Valójában azonban átgondolt a kép kompozíciója: egy szereplő viselkedése hangsúlyos, de a kamera nem téveszti szem elől a többieket sem.
- Ugyanebben a jelenetben a szereplők térbeli viszonyai a köztük lévő érzelmi viszonyokat képezik le, azaz találkozásuk, érintkezésük, szétválásuk esetlegességében kapcsolatuk sivársága, felületessége fejeződik ki. A konkrét cél és irány nélküli mozgás, a lödörgés és a motiválatlan egymás mellé csapódás, majd szétválás jellemzi a szereplőket a Momina lakásán rendezett partin is. Csak Clelia a kivétel, akinek mozgása és léptei itt is határozottak és céltudatosak, mint általában.
- A szereplők ellentétes mozgásiránya szétváló útjukat jelzi három jelenetben is: Clelia megmutatja Carlonak annak a régi háznak az udvarát, ahol felnőtt, majd ellentétes irányban mennek ki a képből, Rossetta és Lorenzo búcsúja a téren előrevetíti szakításukat, az utolsó jelenetben pedig Clelia vonata balra, Carlo jobbra megy ki a képből.
- A rendező stílusára a kamera kereső nyugtalansága, a folyamatos kameramozgás és a képmélység maximális kihasználása jellemző. A képek térbeli kompozíciójában mindig hangsúlyos a háttér, ott olyan dolgok láthatók, melyek nem lényegesek az előtérben látható eseményekhez képest, és nem is ellentétesek velük. Sem szimbolikus, sem metaforikus kapcsolatban nincsenek velük, hangulatilag mégis kiegészítik őket. Például: Clelia és Rossetta vonaton utazik, beszélgetésük háttérében apácák láthatók, gyerekekkel, kétszer is. Rossetta és Lorenzo folyóparti jelenetének elején és végén is lovasok vonulnak át a képen. Ez a fogás hozzájárul az esetlegesség dramaturgiájához, az „understatement” filmstílushoz.
- Hasonlóképpen nem szimbolikusak és nem hordoznak drámai feszültséget a filmben többször is látható tükör- és rácsjelenetek, de atmoszférateremtő

erejük van. Látjuk rács mögött Rosettát, belülről, majd kívülről is megvillan a fény az ablakon a redőny lehúzása után, amikor Momina és Cesare a parti után egyedül marad. A szálloda halljában Cleliát látjuk, mögötte tükör, majd ellenbeállításban látjuk őt, az ajtó mögött, és előtte csillan a fény az ajtó üvegén, majd a pályaudvaron érzékeljük a fény játékát a lengőajtók és a telefonfülke üvegén.

- Mindig nagyon tudatosan átgondolt, és kidolgozott a kép kompozíciója és a folyamatos kameramozgás, de ez a tudatosság ellentétes a képen látható esetlegességgel: a céltalan csellengésekkel, a szereplőknek a tetteikben és a dialógusban is kifejezésre jutó unalmával, életuntságával, tétlen sodródásával. A kamera folyamatosan fel-alá kocsizik például Momina lakásán, a szereplőknek az egyik, majd a másik csoportját mutatja, és felváltva az emeleti két szobát, majd a földszintre érkező Cesarét.

A regény és a film összehasonlítása

Egy regényt és filmes adaptációját igen nehéz összehasonlítani, mert egy irodalmi mű és egy film két külön világ: más közeg, más kódrendszer, más művészeti ág. Egy mondat és egy kép között nincs pontos megfelelés. Ma már nemcsak egyes filmadaptációk léteznek, hanem hatalmas irodalma van az adaptáció elméletének is. Kissé leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy sokféle megoldás lehetséges. Vannak a regényhez viszonylag hű adaptációk, melyekben a dramaturgiaiailag szükséges húzásokat, tömörítéseket, rövidítéseket nem számítva, a film megtartja a cselekmény fordulatait, a szereplők jellemének és kapcsolatának alapstruktúráját.

Ám az idő- és téralkotás lényegi jegyei még ebben az esetben is különböznek, a film legtöbbször több idősíkváltást, szabadabb, rugalmasabb tér- és időkezelést alkalmaz, mint az alapját képező irodalmi mű (a tér és az idő egységét megőrző drámákról nem is beszélve). Lehetséges a másik véglet is: a szabad feldolgozás, amikor a regény csak ihlető forrás: néhány motívum, a karakterek néhány jellemzője emlékeztet a regénybelire. A rokon vonások ebben az esetben jobbra csak az utalásrendszert gazdagítják. És létezik sok köztes lehetőség a „hű” és a „szabad” feldolgozás között. Szinte annyiféle lehetőség van, ahány adaptáció. Ezekben a köztes esetekben a cselekmény, a jellemek, a motívumok egy része lehet hasonló, a másik része különböző, és ezzel a mű egészének jelentése is változik, a hangsúlyok máshová kerülnek, azaz helyesebb interpretációról, mint feldolgozásról vagy átvételről beszélnünk. (Közismerten vannak ugyanannak a regénynek vagy drámának különböző filminterpretációi). Az egyszerűség kedvéért szándékosan nem említettem a nyelv problémáját: a regény mondatait biztosan rövidíteni kell, hogy filmdialógus legyen belőlük, de külön kérdés az is, hogy a szereplők

nyelvhasználatának regénybeli jellemzőit, stílusrétegeit megtartja-e a film.

Antonioninak a Pavese regényéből készült filmadaptációja a köztes esetek, a viszonylag szabad átdolgozások közé tartozik. Látni fogjuk a narratív struktúra, a cselekmény és a motívumok összehasonlításakor, hogy Antonioni kicsit szárazabb, visszafogottabb, „modernebb” képet ad a barátnők világáról, azaz a modern ember lelki válságáról, mint Pavese. Minden átalakítás ebbe az irányba hat, Antonioni interpretációja nagyon következetes.

Vannak a regénynek és a filmnek lényeges közös vonásai:

- Ezek közé tartozik maga az ábrázolt világ (a polgári vagy egyenesen nagypolgári környezet), és az a tény, hogy – mint már szó volt róla – a főszereplők nők. Ugyancsak közös, hogy a hősöknek csak látszólag alapproblémája az az ellentét, amely egyfelől a női önállóság és a munka, másfelől az egzisztenciális gondoktól független, ám üres élet, vagyis Clelia és a többi nő világa közt feszül. Valójában ugyanaz az alaphangulat, a magány és az életuntság jellemzi mindegyiküket. Mindkét mű felidézi a köztük lévő társas kapcsolatok hálóját és a lelkiállapotok finom rajzát nyújtja.
- Mind a regényben, mind a filmben a szerelem tulajdonképpen nem-szerelmet jelent. A hősök magányosak, nem tudnak kötődni senkihez. Ezt mindkét szerző beavatkozás- és moralizálás-mentesen, adottságként ábrázolja. A szereplők passzívok, nem szubjektumai, hanem objektumai a történetnek.
- Pavese érzelmi azonosulás nélkül, egyforma távolságból figyeli hőseit. Antonioni hasonlóképpen: többnyire semleges, köztes plánban (amerikai plánban, vagy fél-közeliben) mutatja őket, premier plánt ritkán használ, gyakran csak a film végén, Clelia és Carlo utolsó beszélgetését és búcsúját ábrázolva, a szállodai és a pályaudvari jelenetekben.

Ugyanolyan lényegesek a két mű narratív struktúrájában mutatkozó különbségek. (Lásd: BRUNETTA 1970b):

- Pavese regénye harminc fejezetből áll, a film huszonöt szekvenciából. A film nem veszi át a cselekmény minden lényeges elemét, hanem csak az első fejezetét (érkezés, Rossetta öngyilkossági kísérlete), néhány mozzanatot a IV.-ből (a divatszalon), a XI.-ből (Nene kiállítása), a XII.-XIV.-XXI.-XXII.-ből (a tengerparti jelenet), a XIX.-ből (régiségbolt), a XXIX.-ből (étterem), a XXX.-ből (Clelia és Carlo búcsúja, Rosetta halála). Más történések (például Cleliának, Mominának és Febonak a XIII. fejezetben leírt erotikus kirándulása, vagy Rosetta és Momina leszbikus kapcsolata), szereplők (Clelia udvarlója, Morelli), motívumok és élmények (emlékek a háború és a partizánmozgalom idejéből) egyáltalán nem szerepelnek a filmben.

- Pavese fejezeteiben nincs tér-idő koherencia, heterogén elemek (a narrátor önéletrajzi megnyilvánulásai, a szereplők párbeszéde, szavak a szerelemről, a munkáról, az életről) fonódnak össze. A filmben viszont minden jelenet egy lépéssel előreviszi a cselekményt. Három szál van: Rosetta öngyilkossága, a divatszalon, Clelia és Becuccio (a filmben Carlo) szakítása. A regényben csak az öngyilkosság-szál zárul le, a másik két szál nem. A filmben határozottan, hangsúlyosan elkülönül és lezárul mindhárom szál: Cleliának távoznia kell a torinói divatszalonból, Clelia és Carlo véglegesen elválik egymástól a pályaudvaron. Meg kell jegyezni, hogy éppen ez az a mozzanat, amely csak *A barátnők* Antonionijára jellemző, s a későbbire már nem. Ezért érezzük „paveseibbnek” *A kalandot*, *A napfogyatkozást*, *Az éjszakát* és *A vörös sivatagot*, melyekre egyértelműen a dedramatizált cselekmény és a témavariációs narráció nyomja rá bélyegét, vagyis az a tény, hogy nem történik bennük semmi körvonalazható, csak a hősnő lelkiállapota figyelhető meg több felől megközelítve. A hősnő bolyong egy nem nagyon konkretizált térben, kameramozgással követett hosszú beállításokban, véletlenül találkozik más-más szereplőkkel, és e találkozások újra meg újra ráébresztik magányára. *A barátnők* azonban konkrét fordulópontokig juttatja el a szüzsét, ami adott esetben azt jelenti, hogy mindenki a számára kényelmesebb, praktikusabb megoldás mellett dönt: lemond a változásról, pontosabban a változás ígéretével kecsegtető választásról. Clelia folytatja munkáját és visszatér Rómába, Lorenzo visszatér Nénéhez, Momina pedig a férjéhez. Pavesénél a szereplők sorsa már kezdetben tudható, Antonioninál viszont a cselekmény eredményeként rajzolódik ki.
- Teljesen hiányoznak a filmből a Pavesére jellemző mitikus mozzanatok, melyek közül ebben a regényben a gyermek, a gyermekkor és az eredet mítosza, illetve az élet értelmének a gyermekséggel és a gyermekvállalással összefüggő tematikája dominál. Pavesénél Clelia visszatér Torinóba, azaz életének gyökereihez. A filmben ennek nincs jelentősége. Torino ugyan felismerhető, de nem tapad hozzá mitikus, metaforikus jelentés. Semleges nagyvárosi környezetben játszódik a történet.
- A filmben egy külső megfigyelő szemszögéből látjuk a torinói nagypolgári környezetet, a divatszalont, Momina lakását, valamint a munkásnegyed, az egyszerű étkezdét és Carlo világát. A regényben mindent Clelia beszél el, egyes szám első személyben.
- Míg Pavese késlelteti Clelia és Momina találkozását, Antonioni előbbre hozza azt.
- A regényben Momina és Rosetta egymás tükörképei, szavaik ugyanazt az életuntságot, magányt tükrözik. Momina uralkodik Rosettán. Mindannyian

azt akarják, hogy Rosetta áldozza fel magát, hogy az élet színházzá váljék, és Momina tud érvényt szerezni ennek a közös akaratnak. A filmben a női szereplők moralitása érvényesül, nincs dominanciája egy szereplőnek, így Mominának sem.

- A dialógus szintjén is érződik, hogy a rendező megfosztja szereplőinek világát a mitikus jelentésektől, ezzel teszi a film világát szárazabbá, prózaiabbá. (Clelia torinói származásával kapcsolatban ennyi hangzik el a filmben: „Járt már Torinóban? - Itt születtem.”)
- A regény dialógusaiban van valami játékosság, költőiség, kétértelműség. A film dialógusai egyértelműek, világosak, célratörők. Csak funkcionális értékük van. Ennek a tendenciának, a mitikus konnotációkat kiszűrű, lehető legszárazabb stíluseszménynek („understatement”) felel meg a cím megváltoztatása is („Magányos nők között” helyett „Barátnők”). Érdekes, hogy – bár Antonioninál általában a kép játssza a kulcsszerepet, nem a szöveg – ebben a filmjében viszonylag sok dialógus van.
- Pavese művében a szereplők sokat beszélnek a munkáról, az életről és a halálról. Nem beszélgetnek, hanem mindenki elmondja a maga felfogását az élet értelméről. A filmben – az említett stíluseszményt érvényesítve – semleges, a végsőig lecsupaszított mondatok hangzanak el. A viselkedés és az általa sejtetett belső élet, érzelmi rezdülések elevenednek meg a vásznon, nem gondolatok.

A tengerparti kirándulásról

A regény kulcsfontosságú fejezete a Rivierán tett kirándulás. Vajon milyen szerepet szán Antonioni ennek a tengerparton zajló epizódnak? Narratív szempontból feltűnő, hogy a több helyszínen játszódó epizódot egyetlen jelenetbe sűríti (mely így is a film leghosszabb szekvenciája). Nála, erőteljesebben mint Pavesénél, ez a látszólag laza, minden irányt nélkülöző, valójában azonban igen szigorúan szerkesztett és fényképezett történés-sor ad alkalmat a szereplők önvizsgálatára, kapcsolataik tisztázására, kristályosodási pontját képezve a Lorenzo és Rosetta, illetve a Momina és Cesare közötti viszony alakulásának is.

Kérdésünknek természetesen van egy, a narratív szemponton túlmenő vonatkozása. Meghúzódik mögötte az az általánosabb kérdés, hogy a tenger motívuma hordoz-e valamilyen mélyebb és átfogó jelentést az író és a rendező életművében, s ha igen, akkor mi az, és kifejeződik-e valamilyen módon az itt elemzett regény-, illetve film-epizódban. E messzire vezető kérdéssel

itt nincs módunk foglalkozni. Annyi bizonyos, hogy Pavesénél – a *Lavorare stanca* című kötet bevezető versétől, a „*Mari del Sud*”-tól („Déltengerek”) kezdve – a tenger mitikus jelentést vesz fel, s besorolódik az író nagy szimbólumai közé, mint amilyen a „halál”, a „föld”, az „eredet”, a „hold” vagy a „vér”. Érdekes módon ebben a regényében mindennek nyoma sincs. A szövegben nincs olyan leíró részlet, mely a tengerpart vagy a tenger vizuális látványát ábrázolná. Csak az egyik szereplő odavetett mondata jelenti szinte az egyetlen kivételt: „Molina, aki a vizet nézte, azt mondta: – Csatornalé ez, ez nem tenger. Mosogatnak benne?” Persze, más részletekkel, például az alábbi, Mominától idézett mondattal összevetve, ennek is megvan a maga szimbolikus növesztett jelentősége: „nincs annyi víz, amennyi az ember testét tisztára mossa. Maga az élet szennyes.”

Ahogy *A kaland* vagy a *Vörös sivatag* tanúsítja, a tenger Antonioni életművében is fontos motívum. Az ő világára mi sem jellemzőbb, mint az, hogy – a *Vörös sivatag* álmjelenetének kivételével, melyben a jelenvalótól való elvágyódás, a gyermekkor és a mesevilág iránti nosztalgia fejeződik ki – a tenger korántsem azúrkék, s egyáltalán nem pompázik ragyogó, élénk kontúrokkal bíró, mediterrán színekben. Filmjeiben többnyire ólomszürke tengert és ködbeborult tengerpartot látunk, s a hullámok monoton mormolását halljuk. Ugyanez jellemzi *A barátnőket*, melynek tengerparti képei már a film fekete-fehér voltának köszönhetően is egészen különös, borús hangulatot árasztanak. A jelenetben nincsenek éles kontrasztok, a képek szürkék, elmosódottak.

Ahogy a narráció, úgy a motívumok szintjén is különbözik tehát az Antonioni-féle epizód a paveseitől. A rendező, aki általában is idegenkedik a szimbolikus fogalmazástól, egyetlen pavesei mítoszt sem vesz át, de a tenger motívumával kivételt tesz. Életművének ismerői jól tudják, hogy milyen gondolat dolgozta ki a maga mitikus diskurzusát a tengerrel kapcsolatban, s hogy az első lépést e tekintetben éppen *A barátnők* tengerparti jelenetével tette meg.

Az ő tengere – itt is, mint máshol – „mosogatólé”. A jelenet háttéréül szolgáló ködös és egyhangú tengert úgy mutatja meg, mint a szereplők lelki állapotának, a köztük lévő viszonyok elidegenedett voltának kivetítését. S paradox módon, pontosan ezzel a paveseitől annyira elütő tengeri látképpel teremtett igazán pavesei atmoszférát, a tájat, melyben hősei mozognak, a Pavesétől megszokott mitikus többlet-jelentésekkel ruházva fel.

(Az írás korábban megjelent *Cesare Pavese és Elio Vittorini. Életpályák célkeresztben*, konferenciakötet, Szerk. DÁVID Kinga, MADARÁSZ Klára, SzTE Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Szeged, 2011.)

Bibliográfia

Antonioni, Michelangelo (1999a). *Írások, beszélgetések*. Fordította. Benda Kálmán, Csantavéri Júlia, Gaál István, Pintér Judit, Budapest: Osiris Kiadó.

Antonioni, Michelangelo (1999b). „Én meg a film, én meg a nők. Beszélgetés Leitta Tornabuonival.” In: Antonioni 1999a.

Antonioni, Michelangelo (1999c). „Élményvilágom”. In: Antonioni 1999a.

Antonioni, Michelangelo (1999d). „Szünet nélküli megújulás. Beszélgetés Ugo Robeóval”. In: Antonioni 1999a.

Antonioni, Michelangelo (1999d). „Hűség Paveséhez”. In: Antonioni (1999a).

G. P. Brunetta (1970a). *Forma e parola nel cinema*. Padova: Liviana Editrice.

G. P. Brunetta (1970b). „Le amiche: Pavese e Antonioni dal romanzo al film”. In: Brunetta 1970a: 123-158.

Lajolo, Davide (1960). *Il „vizio assurdo”*. Milano: Il Saggiatore.

Guglielminetti, Marziano – Zaccaria, Giuseppe (1976). *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell’opera pavesiana*. Firenze: Le Monnier.

Györffy, Miklós (1980). *Antonioni szemtől szemben*. Budapest: Gondolat.

Kenedi, János (1971). (Szerk) *Írók a moziban*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

Pavaese, Cesare (1959). „Due soggetti cinematografici inediti di Cesare Pavese”. In: *Cinema Nuovo*, settembre-ottobre 1959. n. 141. 389-400.

Pavese, Cesare (1955). *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*. Torino, Einaudi.

Pavese, Cesare (1966). *Lettere 1944-1950*. Torino: Einaudi.

Pavese, Cesare (1971). Pavese, Cesare (1971). „A filmkritika problémái” (I problemi critici del cinematografo). In: Kenedi 1971: 531-538.

Pavese, Cesare (1980). *Barátnők*. Fordította Király Erzsébet. Budapest: Magvető.



Deák-Sárosi László

Álom hava

Erről a kivételes alkotásról csak rendhagyó értelmezést lehet és szabad írni. Bicskei Zoltán mozifilmje az egyik legszebb hitvallás a magyar önazonosságról és történelmi tudatról. Egy esszéisztikus és allegorikus honfoglalástörténet, amelynek cselekménye a török kiűzése után, 1690-ben játszódik a Délvidéken, az aracsi romtemplomban és közelében. A filmnek az alapötletéről, a szellemiségéről, a látványvilágáról, a szereplőválogatásáról és a színészvezetéséről csak az elismerés hangján lehet írni. Ami viszont kidolgozatlan és műfajszerűtlen, a témához, terjedelemezéshez és a forgalmazási körülményekhez viszonyítva, az a dramaturgia. Éppen ezért arra gondoltam, hogy elemzés gyanánt és részben helyett azt írom le, hogy miképpen igazítottam volna a forgatókönyv történetvezetésén, ha én lehettem volna a dramaturgja.

Először azonban pár mondatban a mű keletkezéstörténetéről. A film forgatókönyvét a rendező, a délvidéki Bicskei Zoltán írta, amelyet egy komoly referenciamunkákkal bíró produkciós cég karolt fel, és gyártott le. Ezzel a forgatókönyvvel bekapogtak a Magyar Nemzeti Filmalap ajtaján, de ott azzal utasították el, hogy a forgatókönyv annyira rossz, hogy kijavítani sem lehet. Én az alábbiakban azt szándékozom bebizonyítani, hogy a forgatókönyv kiváló munka, és a dramaturgiai hibáit ki lehetett volna javítani. A nagyhatalmú és a magyar sorskérdésekkel azonosulni képtelen döntnökök még azt is hozzá tették, hogy nevetséges a filmterv szemlélete, és nem lehet ma, a huszonegyedik században komolyan venni a például a történelmi királyokat. Pedig lehet, és épp a film a legjobb bizonyítéka, hogy máig érvényes történelmi igazságok kimondására kifejezetten jó választás volt megidézni Mátyás, László és Attila királyunk szellemét. A filmet aztán más forrásokból, szerényebb költségvetéssel sikerül leforgatni. Támogatta mások mellett a Médiahatóság, a Bethlen Gábor Alap és szerb koproducerek.

A történet arról szól, hogy a kietlen, csaknem elnéptelenedett Bácskában hat túlélő vándor igyekszik maguknak menedéket, túlélési lehetőséget találni. Köztük van egy deák (szerepnevén Hórihorgas - Szilágyi Nándor); egy, a deák szolgálatába állt egykori katona (szerepnevén Sánta - Kovács Frigyes), egy Öreg táltos (Barkó György), a táltosnak a Lánya (Tóth Anita), egy félkegyelmű (szerepnevén Félszemű - Székely B. Miklós) és egy egykori porkoláb vagy táltos (szerepnevén Csöntör - Horváth Csaba). Ők eljutnak az aracsi templomhoz, amelynek már csak a romjait találják. Lehet tizenkét éve, hogy elpusztulhatott. A vándorok a legközelebbi lakott vidéktől, Szeged környékétől is három napi járásra vannak, így a túlélési esélyeik nem túl nagyok,

hiszen oda ivóvíz és élelem híján is el kellene valahogy jutniuk, ha sikerülne elszánniuk rá magukat. Mire végül elszánják magukat, nem tudnak mindannyian elindulni. A szkeptikus, de jobb fizikai erőben lévő porkoláb még nyakába veszi az utat, a sánta segítségért indul, a félkegyelmű pedig megöli a deákot, illetve az öreg táltost, és megerőszkolja a lányát.

A film egy epilógussal zárul, amelyben a táltos lánya vajúdás előtt áll az erőszakban fogant, egyszerre gyűlölt és szeretett gyermekével. A nő és egy fiatalember, Becse (Búza Ákos), talán együtt meg tudtak maradni a bácskai kopár, szikes vidéken is. A félkegyelmű nem tud nyugodni, nyomasztják a tettei, azonban őrjöngésében az anyja és Becse lecsillapítják, felkarolják, és lehetőséget adnak neki, hogy a bűneit munkával, szolgálattal törlessze.

Hogy mi hiányzik e remekül kitalált, kidolgozott történetből dramaturgiailag? Először is az, hogy az események céltörténetben legyenek elrendezve. Világosabban és pontosabban kellett volna rögzíteni, hogy ezek az emberek honnan jönnek és hová tartanak. A válasz, persze nyomokban kihallható a dialógusokból, de plasztikusabban, célokkal, döntésekkel és fordulatokkal kellett volna mindezt bemutatni. Erről az alábbiakban részletesen írok, de előtte még kitérek egy másik hiányosságra és annak megoldási lehetőségére.

A film játékideje 112 perc, közel két óra. Ilyen hosszúságú, egész estés filmként műfajilag nem érvényesül egy esszéisztikus allegória. Ilyen terjedelmű műsoridő alatt a néző nem képes befogadni a tömény esszéisztikus kinyilatkoztatásokat a legszebb képekkel együtt sem. Kell már az elején és közben többször megerősített cél, illetve a nézőnek a meggyőzés és a hatás szempontjából alapvető azonosulási lehetőség. Ez pedig a pathosz, nem csupán a köznyelvi is használt emelkedett érzelmi hatás, a pátosz, hanem minden, ami a befogadó közönség félelmeire és értékrendjére való közvetlen hivatkozás: az elmúlás közvetlen veszélye (szomjhalál, éhhalál, betegség, elenség támadásának lehetősége), a valahová tartozás igénye (párválasztás, közösségi hovatartozás, hazaszeretet stb.).

Mindezek, természetesen nyomokban megvannak a film alapötletében, sőt rejtve a megvalósult változatában is, de dramaturgiai elrendezés és a fordulópontok az alapötletnek a szellemisége alapján más kiemelést igényeltek volna. Most leírom a szerkezet és a cselekményvázlat általam javasolt változatát.

A cselekményt három nagyobb egységre tagolnám. Az első felvonás arról szólna, hogy a hat vándor étlen, szomjan, végkimerültségben vonszolja magát a szikes pusztaságban, lakott vidék fele igyekeztén. Az első ember, akit a néző megpillant, a deák lenne (nem pedig a porkoláb), hiszen a deák főszereplő, az ő sorsával és nézőpontjával kell elsősorban azonosulnia a nézőnek. A megvalósult változatban is a deák a főszereplő, az ő képzeletében jelennek meg a királyok és Ferenc atya, az egykori aracsi főapát. A deák az általam javasolt változatban elsőként tűnne fel képeken a segítőjével, a sántával,

és velük tartana a fogságból általuk kiszabadított félkegyelmű is. Jobb lenne, ha a félkegyelmű néma lenne, és nem magyar, ezzel is jelezvén a különböző nemzetiségek között kölcsönös megértés és együttélés nehézségeit, illetve a magyar, egyben keresztény irgalmat, hogy azt az embert is kiszabadították a török fogságából, aki nem közülük való, sérült, és később az ellenségükké is válik. Közben csatlakozna hozzájuk az öreg táltos a lányával, majd később a szkeptikus porkoláb, aki egy utalás alapján talán szintén táltos.

A cselekmény egyharmadában a vándorlás lenne a cselekmény alapja. A pathosz alapján az azonosuláshoz a kimerültség, a betegség, az éhség és a szomjúság lenne kihangsúlyozva. Így a néző nyomban be lenne vonva a történetbe, és az együttérzés alapján izgulna a vándorok túléléséért és célba érkezésükért. Az egyáltalán a létért való küzdelmet párhuzamba kellene állítani a hon alapításának, újraalapításának motivációival és mozzanataival. A közösségi és a nemzeti életnek az egyének perspektívájából, testi és lelki szükségleteinek érzékeltetéséből kellene kidomborodnia. Az egyén horizontjának tárgításával lehetne hitelesíteni mindazt a sok kételyt és bölcsességet, amelyet a szereplők a filmben megfogalmaztak a nemzettel és a hazával kapcsolatban. A dialógusok kilencven százalékában maradhatna ugyanaz a szöveg, amit remekül megírt a forgatókönyvíró-rendező, csak alulról mindezt meg kellett volna támogatni az egzisztenciális fenyegetettség láttatott és együttérzésre sarkalló mozzanataival.

Ezek a mozzanatok nyomokban benne vannak a cselekményben, hiszen közvetve ki-kiderül, hogy a vándorok éheznek, szomjaznak, csak az ok-okozatot kisebb jelenetekkel, epizódokkal, fordulatokkal kellene megtámogatni.. Elhangzik a filmben, az öreg táltos említi, hogy a legközelebbi lakott település, „Szöged” legalább három napi járásra van, de ennek a helyzetnek konkrétabb hatásokkal kellett volna megjelennie a vándorok életében, és reflektálniuk kellett volna erre az információra. A vándorok szakadtak, fáradtak, de nincs jele annak, hogy az éhségtől, szomjúságtól, betegségtől végkimerültségbe kerültek volna. Mindannyian ráérősen elfilozofálgatnak a maguk, a nemzet és a világ dolgiról, de ha ők maguk nem érzékelik például az éhhalál veszélyét, akkor a néző hogyan érzékelje? Vannak ugyan jelei az éhezésnek és az éhezés csillapítása iránti próbálkozásnak, de nem oksági viszonylatban. A félkegyelmű csapdával megfog egy varjút, és megsüti. Ehhez viszonyulnia kellett volna az éhezés jeleit egyébként nem egyértelműen mutató többi vándornak is.

Az első felvonásnak addig kellett volna tartania, amíg meg nem érkeznek az aracsi templomhoz. Az aracsi templom lett volna az első cél, amit el akartak volna érni. Nyomban az első képkockákon céltörténétté kellett volna tenni a cselekményt, de úgy, hogy a vándorok csak vánszorognak, igyekeznek egy olyan helyre, amitől a helyzetük megoldását várják. Az én dramaturgiailag átalakított változatomban a hat vándor abban reménykedett volna, és ezt megbeszélték volna az úton, hogy az aracsi templom és a mellette lévő

kolostor túlélte a törökökkel vívott felszabadító háborút, és abban bíztak volna, hogy ott él még néhány szerzetes, akik befogadják őket. A hat vándor a templomban, a kolostorban és a lakóiban remélhette volna tehát az életük és a nemzet újjáéledését ezen a vidéken. Erre következhetett volna a cselekmény egyharmadánál az első nagy fordulat, amikor megérkeznek a templomhoz, de annak már csak a romjait találják, élő lelket a közelben egyet sem.

Innen a második felvonás újabb céltörténétté alakulna át. A vándorok a második felvonás közepéig, a középpontig azon vitatkoznának és azon igyekeznének, hogy képesek-e az életet folytatni és megalapozni itt, a romtemplom helyén és közelében. A második felvonás közepéig kellene eljutniuk addig a felismerésig, hogy itt a túlélésük nem lehetséges sem egyénileg, sem közösségként. Ettől kezdve a tovább vándorlásra készülnének. A második felvonás vége lenne a második nagy fordulópont, amikor a helyzetet felismervén mégis elindul mindenki lakott területek felé. Már aki tud, mert a deákot a félkegyelmű megöli, és ez maradhatna az átdolgozott dramaturgiájú változatban is. A porkoláb/táltos elsőként indul el (ez így is van a filmben), és ő bár szkeptikus, de ő egy ereje teljében lévő férfi, még bízhat abban, hogy eljut valameddig. A sánta segítségért megy, aki tud a közelben túlélő, rejtőzködő Becse nevű fiatalemberről. Az öreg táltos és a lánya is elindulnak, mert őket erre a hitük, a spirituális indíttatás készíti. A félkegyelmű jobb híján velük tart, és amit az elkészült változatban is látni, az öreget megöli, és a lányát pedig megerősokolja.

A harmadik felvonás első fele szólna tehát arról, hogy ki milyen módon, de elindult a romtemplomtól, és mi történik vele közvetlenül utána. Szerintem fontos lenne, hogy ebben a részben megérkezzen a helyszínre, a templom mellé Becse, akit vártak, akiről a sánta és a deák beszéltek. Neki tanúja kellett volna lennie az öreg megölésének és a lány megerősokolásának, amit még nem tudott megakadályozni, mert épp csak akkor ért oda. Ebben a jelenetben a félkegyelműnek meg kellett volna halnia. Egyrészt az igazság, az isteni büntetés miatt, másrészt azért, hogy neki csak a gyereke éljen túl, mint rossz és egyben jó örökség. Az anya ugyanis egyszerre fogja látni ebben a gyerekben az erőszak eredményét és az édes fiát. Itt a templom mellett a félkegyelműnek saját hibájából vagy isteni beavatkozás következtében kellett volna meghalnia. Becse megvédte volna a lányt (bár már az erőszakos nemzet már nem tudta volna megakadályozni), de a félkegyelmű megtámadta volna Becsét is, aki csak védekezett, és helyette egy baleset végzett volna a támadójával. Például a félkegyelmű a maga hibájából beütötte volna a fejét egy téglába, vagy a fejére esett volna egy kő a romos épületről. vagy, mondjuk villám csapott volna belé.

Visszatérve az első és a második felvonáshoz, még a motivációt és a célt, pontosítani kellene. Ahhoz, hogy a cselekmény valóban egy honfoglalástörténet allegóriájává válhasson, két kérdésben kellett volna a vándoroknak vitatkozniuk,

megküzdeniük egymással. Az egyik az, hogy ki legyen a vezetőjük, ki tudja biztosítani a társaság túlélését ott helyben, a pusztán, a romtemplomnál, vagy elvezetve őket lakott területig, akár Szegedig. Ez fel-felmerül a kész változatban is, de plasztikusabban kellett volna, egészen konkrétan, hogy kit választanak meg vezetőnek, ki mondja meg, hogy mennek vagy maradnak, és melyik esetben mit tehetnek.

A másik nagy kérdés pedig a nő, hogy a táltos lánya kié legyen, ki vehetné őt feleségül, ki nemzhetne neki gyerekeket. A lány lehetne így jelképesen az őszanya, Éva vagy Emese, aki megszüli azokat a fiakat, akik majd benépesítik a török kiűzése után lakatlanná vált Délvidéket. Itt is vetélkedhettek volna a férfiak négyen is, mindenki a maga etikája és vérmérséklete szerint. A sánta szerelmesen vonzódhatott volna a lányhoz, de önmarcangolón arra gondolt volna, hogy nem ő a méltó erre a szerepre. A porkoláb/tálos is udvarolhatott volna a lánynak, aki kikoszarazta volna őt tisztelettudóan. Az én változatomban a lány a deákhhoz vonzódott volna, aki mint volt szerzetes nem tudott volna mit kezdeni a lány jeleivel, közeledésével. Így előlépett volna, ahogy a filmben meg is történt, a félkegyelmű, aki egy óvatlan pillanatban erőszakkal ragadta magához a lehetőséget. A lány méltó párja a deák halála után Becse lehetett volna, aki végül meg is kapja őt, feleségül is veszi. A harmadik felvonás második részében derülne ki, hogy ők már egy házaspár, a bácskai magyarok Ádámja és Évája. Erre később még egy bekezdésben kitérek, de fontos lett volna, hogy az erőszakkal nemzett gyerek mellé még egy (vagy kettő vagy több) gyerek szülessen Becsétől is, és már ott legyenek mellette, láthatóan. Az azért nem perspektíva, és a valóságnak sem felel meg, hogy csak a félkegyelmű által erőszakkal nemzett gyerek legyen a bácskai magyar (újra)honfoglalók egyetlen utódja. Igaz, elvben ott a lehetőség, hogy Becsének és a feleségének lehet még gyereke, de ezt a filmen meg kellett volna mutatni a már világra jött csemetéket, mert a film ilyen vizuális műfaj.

Van egy lényeges szerkezeti elem, amelyet dramaturgiai szinten kellett volna megoldani. Ez pedig a három királyunk, Mátyás (Csendes László), László (Merics János) és Attila Dr. Papp Lajos), illetve Ferenc atyának (Dánielffy Zsolt) a megjelenése. Fontos lett volna jobban elválasztani a valóság és a képzelet rétegeit. Ez részben meg is történik a filmben, hiszen kiderül, hogy ezek a szakrális történelmi személyiségek a deák képzeletében jelennek meg, de ezt motiválni kellene, és jobban kihangsúlyozni. Először is azt kellett volna jelezni, hogy a deáknak a kimerültségtől, az étlenségtől-szomjúságtól és a betegségtől már lázálmai vannak. Ezek a lázálmok kapcsolhatnák össze a realitást a képzelettel és spirituálissal, a transzcendenssel. Fontos lett volna kihangsúlyozni, hogy a deák látta és hallotta Mátyást, Lászlót, Attilát, de a többiek nem. A szkeptikus szerepekben lévő sántának és a porkolábnak vitakoznia kellett volna a deákkal, hogy megjelentek-e a királyok vagy sem. Az öreg táltosnak és a lányának hinniük kellett volna a deáknak, annak ellenére,

hogy ők viszont nem látták, nem hallották ezeket a jelenéseket. Egyébként királyokkal való dialógusok lényegében egy az egyben benne maradhattak volna a filmben, hiszen a magyar nemzet fő kérdéseit tárgyalják ki bennük, és ebben Bicskei szépen, pontosan idéz a történelmi és irodalmi hagyományból, néhol szó szerint, máshol kissé átfogalmazva. Lényeges szentencia például, amit Attila (Dr. Papp Lajos) szájába adott, hogy "hol karddal, hol kegyelemmel" lehet elérni a nemzet szempontjából fontos célokat.

Kevésbé jelentősnek tűnik, de kiváló dramaturgiai fogás lett volna a késleltetés több motívumot és célt illetően. Egyiket már említettem, hogy az aracsi templomhoz csak az első felvonás végén, a filmnek körülbelül az egyharmadánál kellett volna megérkezniük. Addig a vándoroknak és a nézőknek fokozniuk kellett volna a várakozásukat, a képzeletüket, hogy milyen lesz a háborút túlélte templom és klostrom az őket megmentő lakóival. Ennek ellenére az elkészült változatban a vándorok szinte azonnal, már a film elején, mindenféle alaposabb előkészítés, várakoztatás mellőzésével megérkeznek a romtemplomhoz. A másik késleltetési lehetőség a deáknak a hazaszeretetről írott versének kellett volna lennie. Ezt a verset ugyanis a nyakában hordott bőrkötésben őrizte. A verset a deák túl hamar előveszi, és felolvassa. Ennek az információnak (a versnek) akkor kellett volna a nézőhöz eljutnia, amikor a deák már haldoklik, a második levonás végén.

Visszatérve a cselekmény félbehagyott fonalának áttekintéséhez, a harmadik levonás második feléről ejtenék néhány szót. Ennek egy epilógusnak kell lennie, ami 15–20–25 évvel később játszódik. Az epilógus elején ki is lehetett volna írni, hogy „20 évvel később”. Ugyanígy a film elején, az első képsorokon, ahol a vándorok feltűnnek, ki lehetett „sőt kellett volna írni például, hogy Bácska vagy Délvidék, 1690. Tehát az epilógusban ugrik a cselekmény néhány évtizedet, és ez így van az elkészült változatban is. Illesztési, folytonossági hiba, hogy Becse ott jelenik meg először, miközben a harmadik felvonás elején neki már be kellett volna lépnie a cselekménybe a romtemplom mellett, és ott, akkor meg kellett volna küzdenie a félkegyelművel. Becse és az őt alakító színész a filmben túl fiatal ahhoz, hogy pár évtizeddel korábban már segítségül hívhatta volna őt a sánta. A félkegyelmű fiának szerepét egy Székely B. Miklóshoz valamiben hasonlító, de fiatalabb színészre kellett volna osztani; ahhoz, hogy a filmben mutatott asszony legyen az édesanyja, a fiatal Becse pedig a nevelőapja. A félkegyelmű idegennek az erőszakkal nemzett fia itt kamasz vagy fiatal felnőtt kellett volna legyen. A konfliktus pedig abból állt volna, hogy vízért, ételért vagy más, akár meg nem mondott okból ő megtámadta volna Becse és az asszonya közös gyermekeit. A féltestvéreket az asszonynak kellett volna szavakkal vagy tettlegesen szétválasztania. Itt jöhetett volna egy olyan fordulat, hogy a félkegyelmű fia a büntudattól és az anyja iránt érzett tiszteletből az iszapba akarta volna magát ölni. Ettől Becse menthette volna meg, és mondta volna, hogy az életet a Jóisten adta,

csak ő veheti el, és a magunk, illetve a felmenőink hibáit szolgálattal kell jóvá tennünk. Ekkor a család összefogódkodva elindulhatott volna a szikes, de már zöldellő pusztaságban egy nádas, egy zsombék felé, ahol a távolban egy kunyhó lett volna látható, a családnak a lakóháza.

Remélem, hogy sem az olvasók, sem a forgatókönyvíró-rendező, Bicskei Zoltán nem veszik tiszteletlenségnek, hogy egy elkészült filmről leírtam a magam által átgondolt dramaturgiai változatát. Fontosnak tartom, mert ezen, egyébként a lényeg szempontjából nem jelentős változtatások után a legszebb és leghitelesebb film lehetett volna a magyar nemzeti és történelmi tudatról. Így is a legszebbek között van, csak jelen állapotában egy esszé-esztikus képeskönyv, egy szimbolikus allegória marad, amihez sok türelem és kreativitás kell, hogy valaki meglássa benne mindazt, ami alapvetően mind benne van, csak nem domborodik ki plasztikusan az elbeszélő típusú játékfilm és az első megtekintésre is érthető, átérezhető, átélhető egész estés mozifilm műfajisága szerint.

A film, annak elkészült változata és az általam dramaturgiailag átdolgozott, de el nem készült változata az egész magyarországi filmgyártás, sőt az egész hazai kultúra lakmuspapíríja és allegóriája. A hazai filmgyártást gyakorlatilag teljesen uralják a marxisták és a posztmarxista liberálisok, akik egyáltalán nem fogékonyak a magyar nemzeti öntudat erősítésére alkalmas témákra, sőt, ahol lehet, ellenük dolgoznak. Hatalmuk kiterjed a gyártástól a forgalmazásig és a recepcióig, illetve az oktatásig. Az oktatást olya szinten ellenőrzik 1945 óta folyamatosan, mind a mai napig, hogy már a képzési rendszerbe magyar szellemiségű diák és forgatókönyvíró-, rendező- vagy filmesztéta-jelölt csak hibaszázalékon belül kerülhetett be. Akik mégis oda kerültek, és nem volt elég hatékony rajtuk a globalomarxista agymosás, azoknak talán nem is mernek ilyen filmtervvel előállni, mint az *Álom hava*. Ha mégis előállnak, azokat a kultúrmarxista kapuőrök, a Filmalap mindenható döntnökei elgáncsolják valamelyik fázisban.

Ha valaki valóban küldetésének érzi egy ilyen nemzeti szemléletű és elkötelezettségű film elkészítését, az szinte biztos, hogy a filmes szakmán kívülről érkezik, mint Bicskei Zoltán. Persze, az ő kezdeményezését is megpróbálták elgáncsolni, ahol csak tudták, és hogy mégis elkészült az opus, az *Álom hava*, az nem a filmes támogatási rendszer fősodrában, hanem alternatív megoldásokkal kelhetett életre: televíziós, alapítványi, önkormányzati és külföldi, jelen esetben szerb segítséggel. A rendszer hibája, hogy nem akadt sem a Filmalpnál, sem máshol egyetlen olyan dramaturg sem, aki segített volna ezt a kikezddhetetlenül hiteles szellemiségű, kiváló ötletű és alaptörténetű, művészi képiséggel fotografált esszéesztikus filmet, mondhatni audiovizuális installációt dramaturgiailag műfajszerűen átdolgozni. Jómagam nem vagyok hivatalosan dramaturg, csak filmesztéta, és nem azért írtam le a magam verzióját, mert önmagam tartanám alkalmasnak a feladatra, hanem

ellenkezőleg, örömmel látnék valakit, az ezt felvállalta volna vagy felvállalná. Ha valamit érdemes lenne újra feldolgozni, és elkészíteni az úgynevezett „remake”-jét, az az *Álom hava*.

Számos értéktelen tömegfilmből forgatnak új változatot, amelyekre nemhogy fölösleges a pénzt kidobni, de károsak is. Tavaly jelent meg a *Búék*, egy pár évvel korábban készült olasz vígjáték újrafeldolgozása, ami lényegében egy homoszexuálisokat népszerűsítő, mellettük és a hagyományos értékrend ellen moralizáló propagandafilm. Remélem, hogy az *Álom havának* lesz egyszer dramaturgiailag továbbfejlesztett átdolgozása, de addig is javaslom, hogy a már leforgatott filmet tartalmazó DVD kerüljön minden magyar könyvespolcára és tévéképernyőjére, mert ez az allegorikus esszéfilm már ebben a formában is egy igaz lelkiületű alkotás a magyar szellemiségről és történelemről, a legszebben fényképezett bácskai tájakkal, remek színészekkel.





Benke Attila

Úzött vadak

Az „idegen” ábrázolása a westernfilmekben és kortárs kelet-európai változataikban

„A westerncselekmény az emberi érintkezés iskolája a hősök számára. Az ír lenézi az olaszt, az olasz a japánt, a férfi a nőt, ámde mire a keleti partról a Rocky Mountains akadályait legyőzve Kaliforniába érnek, megtanulják akceptálni egymást. [...] Alkuszna és tanítanak, harcolnak és énekelnek, dolgoznak és csavarognak, hittérítenek és szélhámoskodnak: a westernvilág visszatérő közlendője az emberi variánsainak sokfélesége.” – írja Király Jenő a western műfaját elemezve.¹ A XIX. századi Észak-Amerikában játszódó kalandfilmek látszólag valóban ilyennek mutatják be a Vadnyugatot. Az „olvasztótégely” koncepció az amerikai történelemről gondolkodók körében elterjedt fogalom, ami arra utal, amit már Frederick Jackson Turner is leírt és előadott 1893-ban, az amerikai határvidék (*frontier*) eltűnésének pillanatában. Azaz az „amerikai karakter” nem létező fogalom volt, európai telepések kalandjai során alakult ki, a vadon megzabolázásával és az indiánok kultúrájának felszámolásával, elemeinek beépítésével a telepeken létrejött új nemzeti identitásba.² Mint azt Király Jenő vagy Jim Kitses is megállapítja, a westernfilmek a különféle konfliktusok feloldódásáról, a civilizáció ünnepléséről és arról szólnak, hogy mit jelent „amerikai”-nak lenni.³

Azonban a westernfilmek – illetve a westernfilmek egy bizonyos csoportja, melyeket tradicionálisnak is nevezhetünk – valójában csak egy bizonyos, domináns etnikum győzelméről szólnak, ami ráadásul az amerikai őslakosok szempontjából „idegen”, sőt betolakodó. Miként azt John G. Cawelti, a western egyik híres teoretikusának munkájában olvashatjuk, a vadnyugat mítosza – legyen bár szó ponyvaregényekről vagy mozifilmekről – valamilyen ideológiai funkciót lát el, és e funkció szempontjából érdemes elemezni a western-történeteket is. Azaz a westernfilmek valamilyen társadalmi csoport vagy osztály ideológiáját, nézeteit fejezik ki. Bár Cawelti maga ezt nem tartja teljes mértékben elfogadhatónak, minthogy a művészetet nem szerencsés egyetlen ideológiai funkcióra redukálni,⁴ azt beláthatjuk, hogy a vadnyugat populáris mítosza

¹ KIRÁLY Jenő, *Apropó western = Film és szórakozás*, szerk. KIRÁLY Jenő, Budapest, MOKÉP - Magyar Filmtudomány Intézet és Filmarchívum, 1981, 160.

² TURNER, Frederick Jackson, *The Significance of the Frontier in American History = History, frontier and section. Three essays*, szerk. RIDGE, Martin, 1993, 59–92.

³ KITSSES, Jim, *Horizons West. Directing the western from John Ford to Clint Eastwood*, London, BFI, 2009, 1–26.

⁴ CAWELTI, John G., *Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Ohio, B.G.S. University Press, 1984, 23–70.

is egy nagyobb egésznek a része. Mint amerikai, mint hollywoodi termék vagy mint egy filmalkotó műve, a westernfilm is ideológiai konstrukció, mely az adott kulturális közeg vagy szerző nézetei szerinti, sajátos értelmezését adja a vadnyugatnak, illetve az Egyesült Államok felemelkedés-történetének.

A tradicionális westernnek többsége a fehér, angolszász és protestáns (WASP) etnikum hegemoniáját ünnepli, és olyan narratívákat működtet, amelyekben éppen az őslakos az „idegen”, a „másik”, míg az európai gyökerekkel rendelkező fehér (férfi) az „ismerős”, az „én”. Gayatri Spivak a koszovói romákkal kapcsolatban megállapítja, hogy a cigányok nem láthatók az általa vizsgált ország hivatalos reprezentációjában.⁵ A *Hatosfogat* (Stagecoach, 1939) vagy a *Kitaszítva* (The Unforgiven, 1960) ugyan láthatóvá teszik az amerikai őslakosokat, de hőseik célja, hogy megszabaduljanak az „indiánoktól”.

Az amerikai civilizáció diadalából kimaradnak az amerikai őslakosok vagy a keleti parti olasz bevándorlók. A hagyományos westernnek valójában nem a „sokféleséget” ünneplik, amelyről Király Jenő elemzésében olvashatunk, hanem éppen ellenkezőleg: konklúziójuk általában egy fals egység, amelyben az „indián”-nak bélyegzett őslakos legfeljebb komikus figuraként vagy nemes vademberként tűnhet fel, egyébként kívülálló ellenség, mint a *Hatosfogatban*. Persze a *Kitaszítva* főhősnője (akit ráadásul a „rézbőrűvé” maszkírozott Audrey Hepburn játszik) egy félvér indián, akit a fehér társadalom megvet, népe pedig visszavár. Azonban, ami miatt John Huston műve mégis a domináns amerikai nemzeti identitást erősíti meg, illetve hirdeti ennek hegemoniáját, az a reprezentáció módja. Avagy hiába válik láthatóvá az amerikai őslakos a *Kitaszítva* című filmben, ha a női főszereplő karakter a fehér társadalomhoz akar tartozni, és sajátjait mint deviáns barbárokat elutasítja. Illetve Huston végső soron vérszomjas vadak hordájaként mutatja be az amerikai őslakosokat, akik „átállsz vagy meghalsz” alapon még Hepburn figuráját is meggyilkolnák.

Az indiánokon kívül persze más, nem a WASP-hoz tartozó csoportok is megjelentek idegen „másikként”, és nagyon hasonló módon ábrázolták őket, elég csak a komikus és részeges mexikóira (*A hét mesterlövész* [The Magnificent Seven, 1960]), vagy a szintén komikus, bár az ötvenes évek előtt vadnyugati filmekben nem túl gyakran feltűnő afro-amerikaira gondolni (az 1937-es *Harlem on the Prairie* talán az egyetlen ó-hollywoodi western, amelyben csupa fekete színész szerepel). Sőt a westernfilmekben általában maga a hős is misztikus és mitikus idegenként jelenik meg a megmentésre szoruló kisközösség szemszögéből mindaddig, amíg valamilyen nagy hőstettet nem hajt végre (*Klementina, kedvesem* [My Darling Clementine, 1946], *Idegen a vadnyugaton* [Shane, 1953]). A klasszikus westerncselekmény⁶ tulajdonképpen azt mutatja be, hogy az idegen hős hogyan válik méltóvá arra, hogy

⁵ SPIVAK, Gayatri Chakravorty, Making Visible. *IG Kultur*. <http://igkultur.at/projekte/romanistan/making-visible>

⁶ WRIGHT, William, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1975, 32–59.

a közösség tagja legyen, ezzel mintegy példát statuálva a „másik”-nak, hogy milyen módon kellene viselkednie ahhoz, hogy befogadja őt a civilizáció. Leegyszerűsítve: meg kellene tagadnia valódi identitását, és magára kellene erőltetnie a WASP-identitást, ami a fehér férfiósnek közel sem jelent olyan nagy akadályt, mint az indiánnak, a latin-amerikainak vagy a feketének.

Állításom az, hogy az eurowesternek és a kortárs kelet-európai filmek – legyen szó úgynevezett „easternekről” vagy westernszerű, vadnyugati filmmotívumokat felvonultató szerzői filmekről –, éppen azért használják fel az amerikai western elemeit mert a műfajba eredendően kódolva van az idegen, a kívülálló és a közösség konfliktusa, ilyen módon ennek a konfliktusnak, illetve szereplőinek felhasználásával, és átalakításával sajátos társadalomkritikát vagy szerzői kommentárt képesek megfogalmazni. Másképp fogalmazva az (alternatív vagy revizionista) westernek vagy easternek alkotói azért használták fel a műfaj motívumait, köztük az archetipikus „idegen”-eket, hogy ezek segítségével saját koruk egy-egy jellegzetes társadalmi-politikai problémáját elemezzék.

A továbbiakban egy-egy amerikai, német és olasz westernnt, valamint magyar és román easterneket fogok megvizsgálni, amelyek egyúttal különféle műfaji stratégiákat és „idegeneket” (amerikai őslakos, mexikói, fekete, cigány, zsidó, vidékre érkező városi) is reprezentálnak. Így nem időrendben, hanem aszerint fogom a filmeket elemezni, hogy milyen mértékben térnek el a western hagyományos ábrázolásmódjaitól.

Elemzéseimben az „idegen” mint „másik” motívumára fogok fókuszálni, és mint arra már a bevezetőben utaltam, idegen és másik alatt nemcsak a többségi társadalomtól eltérő etnikumokat értem, hanem azokat az egyéneket is, akik újonnan érkeznek egy adott közösségbe, és velük hasonlóan bannak, mint a más bőrszínűekkel.

Tehát a választott filmekben a többségi társadalom identitása és egy alternatív identitás kerülnek szembe egymással. A „valódi” westernek esetében reprezentáns, közismert, az adott korszakban népszerű filmek közül választottam, a kortárs példák pedig a 2010-es években bemutatott, westernszerű kelet-európai filmek. Azért kortárs easterneket vizsgállok, mert a 2010-es években született néhány nagyjátékfilm, amelyek határozottan a western motívumait használták fel, és bennük az idegen / másik kitüntetett fontosságú karakter, illetve konfliktusforrás.

Western, idegen, másik

A western műfajában a XIX. századi ponyvaregényektől kezdve kialakult ábrázolási konvenciók nem James Fenimore Cooper, Owen Wister, John Ford vagy Howard Hawks találmányai, hanem mélyen az amerikai kultúrában

gyökereznek. Annak ellenére, hogy Wister híres művét, *A virginiait*⁷ tartják általában a hagyományos westernfilmek fő irodalmi előzményének. Miként Szuhay Péter romaábrázolásról írt cikkében olvashatjuk, a „proaktív” reprezentáció önmagában még semmit nem jelent, mivel, ha például a cigányokat csak nyomorúságos körülmények között vagy „nomád” életmódjukban látjuk minduntalan, akkor kialakul a sztereotípa, ami legfeljebb csak részben fedti a valóságot.⁸ A westernfilmekkel, vagy már a korai westernregényekkel (sőt például Frederic Remington vagy Charles M. Russel vadnyugati életképeket ábrázoló romantikus festményeivel) is ez a probléma: néhány sztereotípa mentén ábrázolták a vadnyugat etnikumait, mely csoportok tagjai általában vagy izoláltan, a WASP főhős karakterekkel együtt, azoknak alárendelve, vagy azokkal szemben, arctalan tömeg részeként jelentek meg. Így alakult ki például az indiánreprezentáció, amely a mai napig meghatározza az (amerikai) westernnek világképét.

„Az indiánoknak meg volt a lehetőségük a társadalomba és a civilizált iparba való beilleszkedésre, amelyet az esetek többségében elutasítottak [...] vagy bevehették magukat olyan régiókba, amelyek nem tartoznak a civilizált emberek fennhatósága alá, ahol háborítatlanul élhetnek a földön, amire szükségük van, [...] vagy különben meg fogják támadni a civilizált telepeseket; ebben az esetben meg kell büntetni őket, halállal, hacsak nem kisebb bűn esete áll fenn. Az ország még nem olyan zsúfolt, hogy az indiánt választás elé kelljen állítani: munka vagy halál; de épp annyira benépesült már a vidék, hogy meg kell mondani neki: viselkedjen vagy pusztuljon.” – idézi Richard Slotkin a New York-i *World* című folyóirat 1874. január 18-i cikkét, amely Slotkin szerint szemlélteti, hogyan gondolkodtak a vadnyugat korában az amerikai etnikumokról, illetve az indiánokról.⁹ E gondolkodásmód (mely lényegében a progresszív konzervatív-republikánus ideológiával konform) pedig a szerző által „frontier mitológia”-ként definiált westernmítoszokat is meghatározta.¹⁰

Mint már korábban utaltam rá, alapvetően az amerikai őslakos nem láthatatlan etnikum a vadnyugat mitológiájában, sőt már a némafilm-korszakban népszerűek voltak az indiánokat pozitív szerepkörben bemutató alkotások (*Chief White Eagle* [Fehér Sas törzsfő, 1912], *Asszonyember* [Squaw Man, 1914]). Azonban a filmtörténeten végigvonul a két említett indián-sztereotípa,

⁷ *A virginiai* 1902-ben jelent meg, és 1929-ben készült belőle filmfeldolgozás Victor Fleming rendezésében és Gary Cooper főszereplésével, mely a tipikus, két világ közt lavírozó cowboyhőst teszi meg főszereplőjévé, témája pedig a civilizáció határvidékén fekvő kisváros „helyes útra terelése”. Számos hangosfilmkorszakban készült western mintájául szolgált mind a regény, mind a filmfeldolgozás. Lásd bővebben például: CAWELTI, *Six-Gun Mistyque. im.* 23–70.

⁸ SZUHAY Péter, Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig, *Beszélő* 2002/7, 97–107. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-egzotikus-vadembertol-a-hatalom-onnon-legitimalasaig>

⁹ SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, 41. [saját fordítás]

¹⁰ SLOTKIN, *Gunfighter Nation, im.* 1–29.

amelyek meghatározzák a konvencionális, de sok esetben a formabontó ábrázolásmódot is. A klasszikus hollywoodi érában kifejezetten domináns volt a *Hatosfogat* vagy a *Kitaszítva* indiánképe, amelyek a natív amerikaiakat primitív kultúrával, vérszomjas barbárokként ábrázolták, akik úgy zúdulnak a fehér telepésekre, mint a természeti csapások. A primitív vadember indiánkép például *Az árulás* című 1936-os Cecil B. DeMille-westernben jelenik meg, amelyben az amerikai őslakos nem csupán a természeti csapásokkal egyenrangú veszedelem, mint a *Hatosfogatban*, hanem a befogadó betekintést nyer „szadista, barbár kultúrájába” is (a Gary Cooper által játszott Wild Bill Hickokot majdnem élve égetik el a tőmondatokban, természetesen angolul beszélő natív amerikaiak). Tulajdonképpen ennek a negatív reprezentációnak az extrém változata a *Csontok és skalpok* (Bone Tomahawk, 2015), amelyben az amerikai indiánok nemcsak kegyetlen gyilkosok, de szadista kannibálok is.

Ennél valamivel kifinomultabb a nemes vadember-reprezentáció, amely már James Fenimore Cooper regényeiben (*Vadölő, Az utolsó mohikán*) is megjelenik. Ez az őslakostípus bár bölcs, a természet tisztaságát és Amerika eltűnt (eltűnőben levő) idilljét jelképezi, a primitív barbár-reprezentációhoz hasonlóan sztereotip, egydimenziós figura. Sztereotípiá a nemes vadember is, mert általában nem mint az amerikai nemzettel szemben életképes alternatíva, hanem a fehér kultúrával viszonylatban a letűnt múlt, az eltűnőben levő természeti népek részeként, vagy békés, passzív alárendelteként jelenik meg. Nemcsak a tradicionális westernekben, hanem a nem konvencionális, alternatív vadnyugati filmekben is (*Törött nyílt, Farkasokkal táncoló* [Dances with Wolves, 1990], *Geronimo* [1993], *Az eltűntek* [The Missing, 2003]).¹¹

Miként Slotkin kifejti, az őslakosok konvencionális ábrázolásához pedig a napilapok mellett nagyban hozzájárult Theodore Roosevelt elnök politikai retorikája és *Winning of the West* című történettudományi munkája, amelynek bár tudományos visszhangja nem volt (Frederick Jackson Turner elméletét vették komolyan a korabeli és későbbi történészek is), Slotkin szerint a klasszikus (tradicionális) westernfilmek világképére nagy hatást gyakorolt. Rooseveltnél éppen azt állítja, hogy az Egyesült Államok azért virágzik és fejlődik, mert történelme során a fennmaradásért folytatott küzdelemben egy „kiváló faj” tökéletesítve saját képességeit túlélte a vadon veszélyeit, és új, saját civilizációt teremtett. Az amerikai virtus szerint pedig a legfontosabb az adaptációs képesség, minthogy a „szűzföld”-et a XVIII. században bejáró és felfedező, európai, teuton (germán) felmenőkkel bíró vadászt (mint Daniel Boone, Davy Crockett vagy Natty Bumppo, James Fenimore Cooper regényhősei) leleményessége segítette hozzá a túléléshez. Ami például abban nyilvánult meg, hogy megismerte az indiánkultúrát (ebből származik a már a XVII. századi koloniális időkben létező tipikus történetek archetipikus főszereplője,

¹¹ A két indián-reprezentációról bővebben: LUSTED, David, *The Western*, Pearson, London, 2006, 238-242.

a „férfi, aki ismeri az indiánokat” [the man who knows indians]), elsajátította a készségeiket, és ezzel a tapasztalattal a birtokában képes volt legyőzni az őslakosokat. Ennek a vadásznak pedig örököse lett a marhahajtó cowboy és a XIX. század második felének felsőosztálybeli elitje, amelynek tagjai az Egyesült Államokat irányítják (közéjük sorolta magát Theodore Rooseveltt, aki egyébként fiatalon maga is megjárta a vadnyugatot, cowboyként dolgozott).¹²

„A következtetés, amit Rooseveltt levon ebből a történelmi fabulából az, hogy nincs osztály vagy faj, ami útját állhatná a történelem menetelésének, s amelyik megpróbálja, az a progresszió ellensége” – olvashatjuk Slotkin könyvében.¹³ Ez a kvázi szociál-darwinista és sovinizta személelmód határozta meg a vadnyugat mítoszát, amely más formában, de Frederick Jackson Turner már említett elméletében is reflektálódott. Turner és Roosevelt – az amerikai történelem-szemlélet és az Amerika-mítosz két meghatározó alakja – is nagyban befolyásolta az ideológiát, amelyre az Egyesült Államok nemzeti identitását alapozta. Márpedig az amerikai nemzet identitás – mint azt Neil Campbell és Alasdair Kean is megállapította – alapvetően a tradicionális westernnek fehér, angolszász és protestáns főhőseire vonatkozik, ők alkotják a nemzetet. Campbell és Kean azonban azt is állítja, hogy az ezt az ideológiát közvetítő konvencionális (domináns) diskurzusokkal (a politikai retorika, az irodalom, a média, a mozi és Hollywood westernjei stb.) szemben időről-időre megjelennek ellen-diskurzusok, amelyek megkérdőjelezik a WASP hegemoniáját, és kikényszerítik az amerikai nemzeti identitás revízióját, amelynek története ilyen módon az állandó felülvizsgálatról szól.

Ezek az ellen-diskurzusok pedig arra kívánnak rávilágítani, hogy az amerikai identitást a diverzitás és egység, az asszimiláció és szeparáció dialektikája, az individualizmus és a közösség feszültsége határozza meg. Ez a feszültség pedig a westernfilmek alapkonfliktusa is, amelyet a tradicionális műfajfilmek általában megpróbálnak feloldani, az alternatív vagy revizionista westernnek mint ellen-diskurzusok viszont kiélezik, problematizálják, elemzik azt. Mint a Campbell–Kean szerzőpáros kifejti, a WASP-identitással bár különféle csoportok állnak szemben, küzdelmükben egy szintre kerülnek, minthogy a kirekesztett, illetve a domináns identitásformát az olvasztótégely-elv értelmében kényszeridentitásként megélő szubkultúrák és etnikumok „másik”-ként állnak szemben az őket idegennek, kívülállónak vagy egyszerűen láthatatlannak bélyegző nagy egésszel, vagyis a nemzeti identitás hagyományos értelmezésével.¹⁴ „Rájöttünk, hogy nem vagyunk egyedül a küzdelmünkben, mely sem nem elkülönült, sem nem autonóm, hanem mindannyiunk – fehérek, feketék, heteroszexuálisok, queerek, nők és férfiak – ügye közös.” – idézi Campbell és Kean Gloria Anzaldúa-t.¹⁵

¹² *im.* 29–63.

¹³ *uo.* 39. [saját fordítás]

¹⁴ CAMPBELL, Neil – KEAN, Alasdair, *American Cultural Studies. Introduction to American Culture*, London – New York, Routledge, 2000, 20–42.

¹⁵ *im.* 32. [saját fordítás]

Ugyanakkor Stuart Hall megállapította, hogy a hegemon kulturális vagy nemzeti identitással, illetve az ennek megalapozó ideológiájával szemben fellépő ellen-diskurzusok is sztereotippé, így az antirasszista reprezentációk is a rasszista ábrázolásmódok és politika megerősítőivé válhatnak. Azaz attól, hogy a „rossz, fehér” konvenciót a „jó fekete” konvenciójára cserélik le, illetve attól, hogy egy fekete rendező készít filmet, még nem válik az adott szöveg vagy diskurzus a „másik” etnikum javára. Ha például a fekete szubkultúrát egységesen passzív áldozatként vagy aktív bosszúállóként ábrázolja a fekete szubkultúra, akkor az ugyanúgy homogenizáló ábrázolás, mint a domináns ideológiát képviselő, rasszista diskurzust folytató hatalomé. Hall szerint éppen az lehet a probléma, ha a hegemont nem, míg a vele szemben álló alternatív identitást etnikumnak tekintik. Pedig, mint azt a szerző a brit kulturális közeggel kapcsolatban felvázolja, a „fehér, angol” is csak egy etnikum az Egyesült Királyságban, hiába reprezentálja önmagát dominánsként. A megoldás pedig az lehet, ha nemcsak etnicitás, de gender, szexuális identitás és osztály fogalmai mentén vizsgáljuk meg az adott etnikumhoz tartozókat. Kívánatos tehát, hogy egy adott reprezentáció vagy diskurzus a szubkultúrán, etnikumon belül is a homogenitás helyett a diverzitást, a heterogenitást hangsúlyozza.¹⁶

A küzdelemnek, amelyet Neil Campbell és Alasdair Kean körülírt egyik jeles képviselője az amerikai westernben például a *Buck és a prédikátor* (Buck and the Preacher, 1972), amelyben Sidney Poitier (a film rendezője és főszereplője) a tradicionális westernekkel szemben a feketét teszi meg főszereplőnek, akik a polgárháború, illetve a lincolni rabszolgafelszabadítás után is a fehér társadalom rasszizmusa miatt kényszerülnek menekülni. Ügyükben pedig a *Hatosfogatban* és a *Kitaszítvánban* főellenségként megjelenő őslakosok lesznek a társaik, legfőbb szövetségeseik. Avagy Poitier alternatív westernjében a frontier mitológia, a vadnyugat történeteinek elnyomott, „láthatatlan”, illetve sztereotípiák mentén ábrázolt figurái válnak láthatóvá, tűnnek fel – ha nem is túl komplex, de – a tradicionális westernkével ellentétes, kifejezetten pozitív szerepkörben. Ez a revizionista reprezentáció pedig az ötvenes évek elejétől (*Törött nyíl* [Broken Arrow, 1950], *Ördögszoros* [Devil's Doorway, 1950]) egyre inkább jellemzővé válik a hollywoodi fősodorban, majd a hatvanas–hetvenes években több eurowestern-ciklusban Olaszországban és a két Németországban (NDK, NSZK) egyaránt. Ezekben a filmekben a nézőnek a korábban antagonistaként (negatív szereplőként) ábrázolt karakterekkel mint főhősökkel kell azonosulnia. E változás miatt pedig mint látni fogjuk, a tipikus westerncselekmények is átalakulnak, például a mindent eldöntő, nagy leszámolás kisebb vagy nagyobb mértékben megváltozik. A *Kis nagy emberben* (Little Big Man, 1970) vagy a *Kék katonában* (Soldier Blue, 1970) nem az indiánhordák zúdulnak a védekezni kényszerülő fehér telepésekre, hanem pont fordítva, az őslakosoknak és szövetségeseiknek kell(ene)

¹⁶ HALL, Stuart, *New Ethnicities* = DONALD, James – RATTANSI, Ali eds., *Race, Culture, Difference*, SAGE, 1992, 252-259.

visszavernie a rasszista WASP támadókat. Illetve ha támadnak is, akciójuk ellentámadás, egy korábbi igazságtalanság megtorlása. A civilizált közösség pedig nem védtelen, megmentésre méltó vagy nyitott gondolkodású, hanem az alternatív identitásokat és az idegeneket elutasító, diktatórikus társadalmi-politikai rendszer. A műfajt és a vadnyugat mítoszát átalakító (rekonstruktív), lebontó (dekonstruktív) vagy leromboló (destruktív) amerikai, olasz és német westernek példáját követik a kortárs kelet-európai easternek is, amelyekben az egykori „idegen” válik pozitív főszereplővé, az „ismerős” pedig legalább ellentmondásos, de sok esetben kifejezetten gonosz és zárt gondolkodású figurává.

Westernváltások

Tradíció és korrekció – John Ford: Az üldözők (*The Searchers*, 1956)

John Fordot a filmes western atyjának tartják, minthogy nemcsak nevéhez fűződnek a műfaj legklasszikusabb darabjai (*Acélparipa* [Iron Horse, 1924], *Hatosfogat*, *Klementina*, *kedvesem*, *Apacserőd* [Fort Apache, 1948], *Aki lelőtte Liberty Valance-t* [The Man Who Shot Liberty Valance, 1962]), de gyakorlatilag ő hozta vissza a vadnyugat mítoszát a Hollywood fősodrába a hangosfilmváltás után, a negyvenes évek elején.¹⁷ Ford mint westernrendező felelősséget érzett azért, hogy az amerikai őslakosokról negatív kép alakult ki a hollywoodi westernekben, ezért az ötvenes évektől kezdve a legtradicionálisabb vonulatot képviselő alkotó filmről-filmre felülvizsgálta a frontier mitológiát, a tradicionális műfaji-ideológiai konstrukciót (jóllehet, amúgy készített hagyományos westerneket ebben a korszakban is – lásd a *Rio Grandét* [1950]).¹⁸ „Nagyon rosszul bántunk velük [az indiánokkal], szégyenfolt ez a címerünkön; megraboltuk, megcsaltuk, legyilkoltuk és lemészároltuk őket, de ha meg ők ölnek meg akár egy fehér embert is, Isten irgalmazzon nekik, azonnal lerohanja őket a hadsereg.” – nyilatkozta John Ford.¹⁹ Az 1948-as *Apacserőd* már nem

¹⁷ A némafilmkorszakot követő harmincas években a kezdetleges hangosítási technika gátjai miatt igen kevés A-kategóriás western készült, mivel a filmek nagy részét stúdióban kellett forgatni, ám a westernfilm kvintesszenciáját maga az élő táj, az eredeti helyszínek jelentik. Így a hangosfilmváltás utáni első évtizedben csak olcsón, némafilmként forgatott, utólag hangosított B-kategóriás „éneklő cowboy”-filmek készültek, s csak a harmincas évek második felében, Cecil B. DeMille *Az árulás* (The Plainsman, 1936) és John Ford *Hatosfogat* című alkotásai után nyerte vissza egykori presztízsét a western.

¹⁸ Például: GREB, Jacqueline K., *Will the Real Indians Please Stand Up? = Back in the Saddle: Essays on Western Film and Television Actors*, szerk. YOGGY, Garry A., Jefferson, McFarland and Company, 1998, 129–144.; BUSCOMBE, Edward, *'Injuns!' Native Americans in the Movies*, Cornwall, Reaktion Books, 2006, 117–118.

¹⁹ „We've treated them badly, it's a blot on our shield; we've robbed, cheated, murdered and massacred them, but they kill one white man and God, out come the troops.” Forrás:

http://www.imdb.com/name/nm0000406/bio?ref=nm_ql_dyk_1#quotes

arctalan masszaként ábrázolja az indiánokat, és a filmbeli idősebb, fehér katonatisztet is megszállott figuraként mutatja be. Az üldözőkön keresztül pedig John Ford eljut a *Cheyenne indiánok alkonyáig* (Cheyenne Autumn, 1964), amelyben az őslakosok már kifejezetten a WASP-civilizáció megnyomorított áldozatai, rezervátumaik pedig szinte a koncentrációs táborokat idézik. Az idáig tartó folyamatnak egyik fontos állomása *Az üldözők*, ám a „másik”, az indiánok ábrázolási módja miatt elhamarkodott lenne ideológiakritikus, revizionista westernként értelmezni.

Ford művében ugyanis az üldöző és üldözött konfliktusa alapvetően konvencionális módon jelenik meg annak ellenére, hogy benne a fehér ember beépül az indián kultúrába. Állításom az, hogy *Az üldözők* csupán azért csavar egyet a szokványos üldözési westerntörténeten, hogy a kor követelményeinek megfelelően autentikusabbá tegye a tradicionális értékeket. Ezért is nevezem John Ford westernjét tradicionális, de korrekciós westernnek, mert bár korigálja a westernsémát, ám a tradicionális westernnek által közvetített ideológiát változatlanul hagyja, benne a „másik” a konvencionális ábrázolásmódnak megfelelően jelenik meg.

A háború után, az ötvenes évek elején erősödtek fel a polgárjogi (feketejogi) mozgalmak az Egyesült Államokban. A szakirodalomban ezzel a politikai-társadalmi változással hozzák összefüggésbe a westernek arculatának átalakulását is. Például Barry Langford szerint az indiánokat a westernben ekkoriban divatos volt a szegregált feketék metaforáiként ábrázolni. Azaz az indián figurája nem feltétlenül a valódi amerikai őslakost jelentette, hanem egy másik, jelenbeli elnyomott etnikum jelképeként tűnt fel az indiánwesternekben.²⁰ A már említett Delmer Daves-film, a *Törött nyíl* és Anthony Mann *Ördögszoros*a alternatív westernek, a fehérek által elnyomott indiánok szemszögéből mutatják be a WASP civilizációt, amely – főleg Mann Delmer Daves munkájánál sokkal radikálisabb és pesszimistább művében – zárt gondolkodású és kérlelhetetlenül rasszista.

Ilyen John Ford *Az üldözők*jének főszereplője, a republikánus patrióta John Wayne által játszott Ethan Edwards is, aki a film egyik üldözője. Ford kihangsúlyozza művében, hogy Ethan egy polgárháborús veterán, aki a fekete rabszolgaságot támogató Konföderáció oldalán harcolt, és nemcsak a más rasszhoz tartozókat, de a fiatal generáció tagjait is megveti. Azaz *Az üldözők* a rasszista ideológia opozícióit („én” és „másik” / „idegen”) nemcsak az üldözési tematikára, de nemzedéki konfliktusra is lefordítja. A fiatal generáció képviselője a naiv kamaszlány, Ethan unokahúga, Debbie, akinek lemészárolják családját az indiánok, őt magát pedig elrabolják és „átnevelik” (azaz a lány csatlakozik a natív amerikai kultúrához). A fiatalok szubkultúrájához tartozik a félvér, forrófejű Martin is, aki Wayne karakterének partnere és riválisa is az üldözésben. A cselekmény során Martin és Ethan erednek Debbie nyomába, aki az ellenséges Scar törzsének tagjává vált.

²⁰ LANGFORD, Barry, *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, 54-80.

John Ford tehát abban az értelemben az ötvenes évek trendjéhez csatlakozik, hogy Debbie egy szintre kerül az indiánokkal, és Ethannak emiatt felül kell vizsgálni az őslakosok kultúrájával szembeni előítéleteit. A lány maga is felölti az őslakosok ruháját, és velük él annak ellenére, hogy erőszakkal hurcolták el. Jóllehet, a filmben Ethan és Martin kutatásuk során rábukkannak olyan örült nőkre, akiket az indiánok megbecstelenítettek, és ezért elméjük is megbomlott, ám Debbie alternatív kulturális identitása (az „indiánság”) működőképes opció. Hiszen a lány békében, nem alárendelt pozícióban él a törzsben, és amikor Ethanék megtalálják, már nem akar hazamenni sem. Ennyiben tehát *Az üldözők* szembe helyezkedik a tradicionális western konvencionális reprezentációival, mivel a „másik” kulturális identitását felvehető, elfogadható alternatívaként mutatja be.

Legalábbis Debbie, a fiatal generáció szemszögéből. Habár John Ford műve a rasszista Ethant ellentmondásos figuraként ábrázolja, de az már csak a klasszikus (hollywoodi) dramaturgiából is következik, hogy mint főhős, jelentős változáson megy keresztül. Ez pedig Martinnak is köszönhető, aki harmadik személyként mintegy „dekonstruktív” elemként fékezi Ethan indiángyűlöletét. Minthogy Wayne karaktere annyira elvakult módon szélsőséges, hogy kész lenne saját unokahúgát megölni, elutasítva annak új identitását olyan alapon, hogy Debbie már nem az a lány, akit ő ismert, hanem a WASP-civilizációt fenyegető indiánná vált, akit el kell pusztítani. Martin közbelépése miatt viszont Ethan meghasonlik, és visszaviszi az Edwards-birtokra a „megtévedt kamaszlány”-t.

Ezért is téves, ha *Az üldözők*et ideológiakritikus vagy liberális westernként értelmezzük. Ha a mélyére tekintünk a történéseknek, éppen a klasszikus westernséma érvényesülését érhetjük tetten. Ugyan Ethan rasszizmusa enyhül a cselekmény végére, mert bár a férfi nem gyilkolja meg unokahúgát olyan alapon, hogy az indiánná vált, ám végső soron mégis „megtéríti”, „megtisztítja” az „eltévelyedett” Debbie-t. Azáltal, hogy visszaviszi a fehér társadalomba, a civilizációba, *Az üldözők* mégis hatályon kívül helyezi a „másik” kulturális identitását, és helyreállítja a WASP-identitást. Főleg, hogy a lány megmentésének ára Scar és törzsének, elpusztítása. Vagyis ismét a tradicionális westernnek műfaji-ideológiai konstrukciója kerül megerősítésre. Az „elrendelt sors” („Manifest Destiny”) tipikusan angolszász, illetve amerikai ideológiája értelmében a fehér civilizáció építése és terjesztése a „jövő”, az indiánok pedig ennek útjában állnak, a „múlthoz” tartoznak, amivel le kell számolni.²¹

Tehát Ford csupán korigálja a western műfaji-ideológiai konstrukcióját, azonban alapvetően konzervatív alkotás. Felvonultat ellentmondásos karaktereket, akik eleinte eltérni látszanak az átlagos vadnyugati filmes archetípusoktól: Ethan és Scar, mint két rasszista lefordíthatók egymásra,

²¹ SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, 1–29; SMITH, Henry Nash, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1973.

Debbie fehérként az indiánokhoz csatlakozik, Martin pedig egy olyan pozitív karakter, akinek csak egyik szülője fehér ember (a félvér a klasszikus Hollywoodban „rosszabb” volt, mint a tiszta vérű fekete vagy a mexikói – lásd D. W. Griffith *Amerika hőskora* [Birth of a Nation, 1915] című művének köpönyegforgató meszticét). Azonban Martin származása csak említésszinten van jelen, és az ő esetét leszámítva a kulturális identitások hagyományos hierarchiája helyreáll a történet végére. Mint sok más, hagyományos westernben, Az üldözőkben is megtisztul a fehér civilizáció az alternatív identitásoktól mint devianciáktól.

Revízió és rekonstrukció – Sergio Sollima: Számadás (La resa dei conti, 1966)

John Ford *Az üldözőkben* tehát csak módosított vagy inkább csavart egyet a hagyományos westerntörténeten, a „másik” tradicionális hollywoodi reprezentációját nem változtatta meg. A valóban ideológiakritikus westernnek azonban már nemcsak néhány tematikai elemet variálnak, hanem többek között a „másik”, az alternatív identitás ábrázolásában is radikálisan szembe mennek a konzervatív-republikánus frontier mitológiával.

Miként a tradicionális westerneket is tovább lehet bontani konzervatív, a mozgókép előtti időkben kialakult tradicionális frontier mitológiát kritikátlanul tovább örökítő alkotásokra (ilyen Ford *Acélparipája*), és a konzervatív westerneket tematikai értelemben korrigáló, de ideológiájukban továbbra is konzervatív korrekciós westernekre (mint *Az üldözők*), úgy az ideológiakritikus alternatív westernek között is vannak különbségek. Így elkülöníthetünk úgynevezett rekonstruktív westerneket, amelyek megkérdőjelezik a frontier mitológia alapjait, felülírják a westernsémákat, ugyanakkor felépítenek (rekonstruálnak) egy új western-ellenmítoszt, amelyben a „másik” alternatív identitása kifejezetten nem deviáns, elhárítandó akadályként, hanem pozitív pólusként, elfogadható, a domináns fehér társadalom által veszélyeztetett opcióként jelenik meg. Továbbá ezek az alkotások még fordulatokban gazdag, egyenes vonalvezetésű, inkább archetipikus karakterekkel dolgozó kalandfilmek, amelyek a tradicionális westernfilmeketől főként hősábrázolásukban (klasszikus, önérdelkeit feladó, aktív, cselekvőképes hősök helyett inkább önző vagy passzív antihősökkel dolgoznak) és ideológiai értelemben (azaz a „másik” [mint etnikum, mint társadalmi osztály, mint gender stb.] reprezentációjában) különböznek.

Az olasz westernek jelentős hányada is a rekonstruktív westernek közé sorolható. Sőt tulajdonképpen minden italowestern re-konstruálja a vadnyugatot európai közegben (a filmek nagy részét Spanyolországban és Olaszországban forgatták), világábrázolásuk pedig sokkal kegyetlenebb, mint amerikai párdarabjaiké. Ám, mint azt Austin Fisher megállapítja, az olasz westerneknek

van egy radikális, kifejezetten politikus-kritikus irányzata, amelynek alkotásaira jellemző, hogy erősen baloldali beállítottságúak, készítőik (Sergio Leone, Sergio Corbucci, Sergio Sollima, Giulio Questi, Giulio Petroni rendezők, Franco Solinas és Sergio Donati forgatókönyvírók) a munkásosztály mellett a „harmadik világ” (Távol-Kelet, Latin-Amerika) szociál-forradalmáraival szimpatizálnak. A *Django* (1966, Corbucci), a *Ki tudja?* (El Chunchu, quién sabé?, 1966, Damiano Damiani), a *Volt egyszer egy Vadnyugat* (C’era una volta il West, 1968, Leone) vagy a *Se sei vivo spara* (‘Ha még élsz, lőj!’, 1968, Questi) egyszerre kritizálták az olasz neofasizmust, és a fasizmussal – a filmek szerint – rokonítható amerikai imperializmust és (neo)kolonializmust, azaz szolidaritást vállaltak az elnyomott „másik”-kal. Így az olasz rekonstruktív westernekben az amerikai tradicionális westernek pozitív erői, avagy a fehér társadalom tagjai a deviánsok, képviselnek negatív erőt, míg a klasszikus hollywoodi filmekben kfigurázott, szájalmasnak vagy agresszívnek bemutatott, sztereotip módon ábrázolt etnikai csoportok képviselői (indiánok, feketék, mexikóiak, földműves parasztok) váltak a történetek főszereplőivé, akikkel a filmek alkotói és a nézői azonosultak.²²

Az olasz westernek elemzéséhez érdekes adalék lehet, amit Richard Slotkin könyvében olvashatunk a XIX. század második felének amerikai társadalmával kapcsolatban. Slotkin rávilágít, hogy az 1870–1880-as évekbeli napilapokban a munkás kvázi „fehér vadember”-ként jelent meg, mert a keleti parti munkásréteg – amelynek tagjai a sokszor a vadnyugaton próbáltak szerencsét – jelentős része olasz és ír bevándorlóból állt, a bevándorlót pedig már akkoriban is alacsonyabb rendű emberként tartották számon Amerikában.²³ Nem csoda, ha a westernekben a munkás vagy a farmer hős semmiképp nem lehetett, a fegyverforgató általában „osztálynélküli” vagy az osztályviszonyok felett álló vándor, aki eleinte bevándorlóként jelenik meg, majd a kisközösség elfogadja őt éppen azért, mert a többségi társadalom tagjaihoz hasonló emberként ismeri meg. Az olasz westernek jórészt belföldön voltak népszerűek (nagyjából az éves filmtermés 20%-a jutott el az olasz határokon túlra), a déli területek („Mezzogiorno”) munkásai között. Ám, ha külföldi forgalmazásban meg is jelentek (mint az *Egy maréknyi dollárért* [Per uno pugno di dollari, 1964, Leone] vagy a *Ki tudja?*), például a latin-amerikai országokban érték el kirobbanó sikereket. Ennek oka pedig, hogy a hatvanas évek második felében nemcsak a fejlődő országok diktatórikus rezsimejei ellen lázadtak fel az emberek, de a nyugati világban is barikádokra vonultak az egyetemisták mellett a munkások is. Olaszországban például 1969 őszét csak „forró ősz”-ként („autunno caldo”) emlegetik a történészek, minthogy a munkások is sztrájkokba kezdtek, és összecsaptak a rendőrökkel.²⁴ Vagyis az elnyomott,

²² FISHER, Austin, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, New York, London, I. B. Tauris, 2014, 77–117.

²³ SLOTKIN, *Gunfighter Nation. im*, 29–63.

²⁴ GRANT, Kevin, *Any Gun Can Play. The Essential Guide to Euro-westerns*, Farleigh, FAB Press, 2014, 185–230.

önmagukat a rendszeren kívül érző, a domináns társadalmi-kulturális identitást elutasító csoportok egyé váltak a politikai, kulturális és pénzügyi gyarmatosítás ellen folyó küzdelmekben. Ezért az olasz westernnek hősei gyakran nem osztálynélküliek, hanem éppen ellenkezőleg: szociálforradalmárok, akik kiállnak a társadalmi osztályuk (sokszor a munkások és parasztok) mellett az elnyomókkal (gazdag tőkésék, opportunisták) szemben.

Ebben a közegben került a mozikba Sergio Sollima *Számadás* című filmje, amely az olasz filmek radikális politikai ciklusához, azon belül is a mexikói forradalmakat (1867, 1910–1917) a kortárs események allegóriájaként felhasználó alkotásokhoz csatlakozott (lásd még Sollima művén kívül a *Ki tudja?* vagy a *Tepepa, a hős bitang* [Tepepa, 1968, Petroni] című filmeket). Története szerint Corbett, az opportunista fejedelmész a texasi vasúttársaság egyik üzletemberétől, a befolyásos Brockstontól kap megbízást, hogy vadássza le a mexikói parasztot, Cuchillót, aki a helyi, határmenti kis faluban a hírek szerint megerőszkolt és megölt egy kamaszlányt. Corbett annak reményében, hogy Brockston segít neki elindulni politikai pályáján, elvállalja a feladatot, és megszállottan kutat a menekülő mexikói paraszt után. Azonban a cselekmény előrehaladtával egyre inkább úgy tűnik, hogy Brockston, illetve veje kezéhez tapad vér, és Cuchillo csak ártatlan áldozata a hatalmi játszmáknak.

A *Számadás* – mint az Austin Fisher által csak „felkelő cselekmény”-nek nevezett Mexikó-ciklus tagja – Hollywood Mexikó-képét festi át. A tradicionális amerikai westernekben a mexikóiak vagy komikus mellékszereplőként vagy antagonistaként tűntek fel. Olyan sztereotípiák alakultak ki többek között az Egyesült Államok és Mexikó közötti konfliktusok hatására (Texas és Új Mexikó esete a XIX. században, az USA akciói az 1910–1917 közötti mexikói forradalom anarchiába fullasztása végett) mint a „greaser” karaktere (a nevető, részeges, lusta mexikói férfi – *A Sierra Madre kincse* [The Treasure of the Sierra Madre, 1948]), a latin szerető (macsó) vagy az egzotikus, erotikus kisu-gárzású, a fehér férfire veszélyes latin nő figurája (lásd John Ford *Klementina, kedvesem* című filmjét).

Ha nem is negatív figurák, a mexikói karakterekre akkor is általában jellemző, hogy passzív, magatehetetlen figurák a tradicionális westernekben (A *hét mesterlövész* [The Magnificent Seven, 1960], de még Sam Peckinpah nem konvencionális műve, a *Vad banda* [Wild Bunch, 1969] is a sematikus mexikói sztereotípiát működteti).²⁶

Tehát a mexikói hasonló pozícióban van a tradicionális hollywoodi westernekben, mint az amerikai őslakosok vagy az afro-amerikaiak. A *Számadás* direkt nyúl ehhez a konvencióhoz, hogy ideológiakritikát fogalmazzon meg az amerikai westernnel, illetve annak imperialista és konzervatív-republikánus progresszív ideológiájával szemben, ami legitimálja az USA 1960-as évekbeli

²⁵ FISHER, *Radical Frontiers, im.*, 117–163.

²⁶ TREVIÑO, Jesús Salvador, Latino portrayals in film and television, *Jump Cut* 1985/30, 14–16.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/LatinosFilm>

távol-keleti beavatkozását is.²⁷ Sergio Sollima elhitei a nézővel, hogy konvencionális üldözési történetet fog látni, mint például a *Számadás* amerikai „előzményének” tekinthető Henry King-féle *Hajtóvadászatban* (The Bravados, 1958), amelyben a Corbettet játszó színész, Lee Van Cleef Űzött vadat alakított, és menekült Gregory Peck karaktere elől. Itt most Van Cleef figurája az üldöző, azonban – mint King művében – itt is a rossz oldalon áll. Ám ezúttal Corbettet is átverték, azaz nem válik antagonistává.

Az üldözési történetben üldöző és üldözött, „én” és „másik” sztereotípiái oldódnak fel, a morálisan „jó” és „rossz” fogalma radikálisan átalakul a cselekmény végére. Habár Chuchillo esetében érvényesek a greaser-sztereotípiák, mivel a mexikói paraszt amorális, harsány antihős, mégis elnyeri a néző szimpátiáját a cselekmény előrehaladtával. Ez egyfelől annak köszönhető, hogy Sollima fokozatosan áldozattá alakítja, másfelől pedig etnikai hovatartozása mellett a rendező kihangsúlyozza, hogy a gazdagok által elnyomott alsó osztályhoz tartozik. Ezt az alkotó úgy éri el, hogy Cuchillo menekülése során jellemzően arisztokrata, felső osztálybeli figurákkal találkozik, akik mind a domináns fehér társadalom tipikus képviselői, és velejükig romlott karakterek. Az antagonista politikusban, a szadista özvegyben vagy a császárpárti mexikói katonatisztben közös, hogy kizsákmányolják, alárendelt pozícióban tartják és bűnbaknak használják a parasztokat, így Cuchillót is. Azaz Cuchillo karakterén keresztül a *Számadás* bemutatja az imperializmus, a neokolonializmus és a kapitalizmus működésmódját is. Az amerikaiak és a nyugati típusú demokráciák képviselői révén (az amerikai politikuson kívül jelen van a történetben egy porosz tábornok is) Sollima és Franco Solinas, a történet írója leleplezik, hogy milyen nézeteket vall a hatalom a „másik”-ról, az alternatív kulturális identitáshoz tartozó etnikai csoportokról. A politikusok számára a „másik” csak a tömeg része, átlagolható, klisékre redukálható eszköz, amelyet a megfelelő időben fel lehet használni, és ha már nincs szükség rá, el lehet dobni.

Ugyan Sollima és Solinas nem ruházzák fel Cuchillót komplex jellemmel, de emberként mutatják be, nem pedig háttérfiguraként vagy ellenségként. A *Számadás* elmosza a határvonalat Corbett és a mexikói paraszt között, és azt állítja, hogy ha igaz is a „lusta, passzív, sodródó” mexikói sztereotípiája, Cuchillo még mindig jobb, mint a korrump politikus Brockston bérencéként, pusztán politikai karrierje miatt (és nem valamilyen magasabb rendű eszméért) gyilkoló Corbett. A *Számadás* revizionizmusának legfontosabb állomása a végső leszámolás, amelynek keretében Sergio Sollima egyúttal

²⁷ Richard Slotkin az 1898-as amerikai-spanyol háború kapcsán is kimutatta, hogy Roosevelt elnök miként próbálta a frontier mitológiát és a progresszív, addig csak az indiánok ellen felhasznált ideológiát kiterjeszteni külföldre és más országok ellen fordítani. „A barbarizmus és a civilizáció határán a háború általában normális dolognak számít, mert a barbarizmus feltételei mellett kell, hogy folyjon. Legyen bár az Egyesült Államok határvidekén élő vörös indián, a Brit-India határán az afgán, vagy a kozákokkal harcoló türkmén a barbár, az eredmény ugyanaz [...] kényszer nélkül a tisztességes bánásmód nem hoz eredményt.” – idézi Slotkin Theodore Roosevelt-et. SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, 51. [saját fordítás]

a „lusta mexikói” sztereotípiával is leszámol. A cselekmény végén két, a westernekre jellemző rituális párbaj is zajlik, amelyek közül az első a leglátványosabb és egyben a leglényegesebb is. Itt üldöző és üldözött végre szembe néznek egymással. Cuchillónak nincs hová futnia, Corbett és Brockston veje sarokba szorítják, viszont időközben a fejdázó rájött a szörnyű igazságra. Így partnerére szegezi a fegyvert, és lehetőséget ad Cuchillónak, hogy leszámoljon az igazi gyilkossal és erőszaktevővel, Brockston vejével. Ebben a párbajjelenetben Sollima revideálja a tradicionális western ideológia konstrukcióját, azaz felülvizsgálja, lebontja a műfaj archetípusait, és felépít egy új mítoszt, a mexikói forradalmár mítoszát azáltal, hogy a parasztot úzött negatív hősből főszereplővé, passzív greaserből aktív cselekvővé változtatja. Ezzel pedig a Számadás cselekvésre buzdítja az elnyomottat,²⁸ aktivizálja a „másik”-at, hogy váljon láthatóvá, képviselje magát, vegye kezébe a sorsát.

Sergio Sollima csak látszólag mesél el egy klasszikus, lineáris üldözési történetet, amelyben eleinte úgy tűnik, hasonlóak a tétek, mint John Ford Az üldözőkjében. Azonban ahogy a befogadó egyre inkább megismeri Cuchillót, Corbettet és az amerikai politikust, a Számadás úgy válik egyre inkább ideológiakritikus westernné. A néző szembesül azzal, hogy a „másik” nem olyan, mint amilyennek a hatalom, az imperialista és kolonialista történetek be akarják mutatni. Ezzel pedig, hogy a hagyományosan negatív hősként vagy szárnalmas, buta mellékkarakterként ábrázolt „másik”-at főszereplővé teszi, identitását pedig elfogadható alternatívaként reprezentálja, a Számadás új westernmítoszt teremt, mivel a western többi sémája is felülíródik. Felülíródik, hiszen a végső párbajban így nem a fehér társadalom győz, hanem a fehér civilizáció diktatúrája ellen harcoló „másik”, akinek a győzelemével azonosulhat a befogadó. Vagyis a „másik” reprezentációjának megváltozása miatt a western műfaji-ideológiai konstrukciója (hőstípusok, cselekmény iránya, társadalomábrázolás, párbaj, végkifejlet, „fejlődéselv”) radikálisan átalakul.

Re- és dekonstrukció – Konrad Petzold és Bosko Boskovic: Fehér farkasok (Weiße Wölfe, 1969)

Bár a műfaj néhány klasszikusa (George Roy Hill: *Butch Cassidy és a Sundance kölyök* [Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969], Sam Peckinpah: *Pat Garrett és Billy a kölyök* [Pat Garrett and Billy the Kid, 1973]) ekkor született meg, a hatvanas–hetvenes években az amerikai western hanyatlásnak indult. Viszont új virágkorát élte Európában: az olasz westernek mellett a két Németország, a Német Szövetségi Köztársaság és a Német Demokratikus Köztársaság indiánfilmjei voltak rendkívül népszerűek, és határoztak meg egy új westernciklust. Az italowesternekhez hasonlóan mindkét német indiánfilm

²⁸ FISHER, *Radical Frontiers, im.*, 77-117.

(Indianerfilme) ciklusra jellemző a revizionizmus és az ellenmítosz-teremtés, mint arra már az irányzat elnevezése utal. Az NSZK- és az NDK-westernek közös jellemzője, hogy bennük a tradicionális westernekben negatív vagy mellékszereplő őslakosok főszerepbe kerülnek. A nyugat-német változatok Karl May regényeit adaptálták (a sort a kirobbanóan sikeres *Az Ezüst-tó kincse* [Der Schatz im Silbersee, 1962] nyitotta), a főhősöket pedig Lex Barker (Old Shatterhand) és Pierre Brice (Winnetou) játszották. Kettejük szövetsége biztosította az indiánok és a fehérek békés együttélését, amelyet általában egy-egy kapzsi fehér vagy az általa megfélemlített indián zavart meg. Mint arra Kevin Grant rámutat, a Winnetou-filmekben a „jenki gonoszok” csak deviánsok a társadalomban, ám nem egy egész társadalom vagy társadalmi osztály reprezentánsai.²⁹ Az NSZK-westernek mintegy túlidealizálják a természetközeli törzseket és a velük barátságos WASP-amerikaiakat, és ahogy Füzes Dániel is megfogalmazza, egyfajta pozitív utópiát teremtettek. Vagyis amellett érvelnek, hogy a különböző rasszhoz és társadalmi osztályhoz tartozó emberek igen is élhetnek egymás mellett békében, amennyiben a rendbontókat, a deviáns elemeket kiiktatják a kis- és nagyközösségből egyaránt. Így a nyugat-német indiánfilmek Füzes szerint egyrészt értelmezhetők a németek lelkiismereti problémájából fakadó szimbolikus kompenzálásként vagy vezeklésként Hitler és a nácik bűneiért (a holokausztért), minthogy elítélik a rasszizmust, és a rasszok közötti békét propagálják, másrészt a Winnetou-filmek a kettészakadt Németország újraegyesítésének vágyát is tükrözik a klasszikus westernekben szemben álló felek kibékítésén keresztül.³⁰ „Míg a spagetti westernek mintegy 'dekonstruálják' a műfajt, addig a német filmek 'rekonstruálják' azt. Ha az olasz filmek a 'demitologizálással' vannak elfoglalva, a May-adaptációk inkább az ellenkező irányba látszanak haladni: megalkotni vagy újraalkotni egy életképes mitológiát” – idézi Grant Tassilo Schneidert.³¹ Ez az attitűd pedig jellemző az NDK-westernekre is.

Azonban a DEFA (Deutsche Filmaktiengesellschaft – Német Filmipari Vállalat) által gyártott indiánfilmek már tovább lépnek, és amellett, hogy halatens módon, de ezekben is megjelenik a kettészakadt Németország újraegyesítésének vágya, harcos, marxista-leninista ideológia mentén alakítják át a tradicionális western műfaji-ideológiai konstrukcióját. Az Indianerfilme keleti ciklusát nyitó *A nagy medve fiai* (Die Söhne der großen Bäarin, 1966) még inkább a Winnetou-filmekhez köthető, azonban az időben előre haladva, a vietnámi háború elfajulásával és a globális méretű rendszerellenes mozgalmak 1960-as évek végi radikalizálódásával az NDK-westernek is egyre markánsabban átpolitizálódnak (*A sólyom nyomában* [Spur des Falken, 1968], *Osceola* [1971], *Apacsok* [Apachen, 1973], *Ulzana* [1974], *Vértestvérek* [Blutsbrüder, 1975]). A gyakran kelet-német és jugoszláv koprodukcióban készült vadnyugati

²⁹ GRANT, *Any Gun Can Play, im*, 55–61.

³⁰ Füzes Dániel, *Vértestvérek. Nyugat- és kelet-német indiánwesternek, Filmvilág*, 2017/6, 20–24.

³¹ GRANT, *Any Gun Can Play, im*, 55. [saját fordítás]

filmek erősen polarizáltak, jellemzően olyan ellenmítoszt teremtenek, ami a tradicionális amerikai westernmítosz „negatívja”. Minden esetben a Gojko Mitić szerb színész által játszott szűkszavú, céltudatos, acélizmú, pontosan célzó hős és törzsének tagjai az abszolút pozitív karakterek, akik Winnetou-ékhoz hasonlóan idealizált közösségben, a vadonban élnek, ahol gyakorlatilag megvalósítják az osztály nélküli társadalmat, a kommunista utópiát (ironikus, hogy az ötvenes évek antikommunista westernjeiben [mint amilyen bizonyos szempontból *Az üldözők* is] a „rézbőrű” indiánok kvázi kommunisták voltak, csak éppen kifejezetten negatív fényben, „vörös ördögök”-ként tűntek fel, akik veszélyeztették az amerikai társadalmat és a kapitalizmust). Pontosabban megvalósítanak, ha a fehér társadalom gátlástalan, profitéhes tagjai, illetve a fasisztoid kormányzat, ami rezervátumokba kényszeríti az őslakosokat, nem akadályozná őket ebben. Bár sokszor ezekben a filmekben is feltűnnek pozitív fehér szereplők, akik kiállnak az indiánok mellett (lásd a *Fehér farkasok* seriffjét vagy a *Vértestvérekben* az őslakosok lemészárlástól megundorodott, indiánokhoz csatlakozó katonát), de hangsúlyos, hogy ők a kivételek – ellenben az NSZK-westernekkel, amelyekben inkább a deviáns bűnözők jelentik a kivételt. Ilyen módon – mint Evan Torner is megállapítja – az NDK-indiánfilmek ugyanolyan sztereotip alkotások, mint az amerikai vagy a nyugat-német westernek, csak másképp: ezekben a nemes vadember egyben szociálforradalmár is (aki a „harmadik világ” korabeli lázadóit reprezentálja), míg a fehérek javarészt gátlástalan kapitalisták, erős fasisztoid vonásokkal.³² Azaz egyszerűen megfordul az amerikai vadnyugati filmek szereposztása: az indián az „én”, a „barát”, míg a fehér kapitalista a „másik”, az „ellenség”.³³

Az NDK-filmek közül azért a *Fehér farkasok*at emeltem ki, mert ez a lezárása, illetve a záró szekvenciája miatt már közelít az alternatív műfajfilmek másik nagy csoportjához, a dekonstruktív, demitizáló filmekhez, mint amilyen a *Kis nagy ember*, a *Kék katona*, *A halál csöndje* (Il grande silenzio, 1968) vagy a később elemzésre kerülő kelet-európai easternek nagy része. A film cselekménye persze tipikus NDK-westerncselekmény, és egyébként a jóval pozitívabb hangvételi *A sólyom nyomában* folytatása. Gojko Mitić karaktere, a Solyom által vezetett maroknyi Dakota-indián menedéket keres a Black Hills-ben, azonban egy Jim Bashan nevű bandita és bandája megtámadja őket, miután kirabolták a Sam Blake nevű békés kereskedőt. Solyom bosszút esküszik meggyilkolt társaiért és feleségéért, ám a probléma az, hogy Bashan a Collins P. Harrington nevű bányásztársaság-tulajdonos szolgálatában áll, aki a közeli Tanglewoodot is egyre inkább a markában tartja. Tehát ha Solyom és a túlélők gerillaharcot folytatnak a bányát védő banditák ellen, akkor a befolyásos üzletemberrel is szembe kerülnek. A fiatal seriff, Pat Patterson válik pártfogójukká, ám a férfi túlságosan is optimista: azt hiszi, hogy a törvény

³² TORNER, Evan, The Red and the Black: Race in the DEFA Indianerfilm Osceola, *New German Review: A Journal of Germanic Studies*, 61–83.

³³ GEMÜNDEN, Gerd, Between Karl May and Karl Marx. The DEFA Indianerfilme, *Film History*, Vol. 10, No. 3, The Cold War and the Movies, 1998, 399–407.

és az igazság nevében felveheti a harcot a Tőke ellen.

Az „idegen” / „másik” ebben a filmben nemcsak pozitív indiánfigura, aki a fehér rasszizmus ellenében védi a népét, hanem egyúttal szociálforradalmár is, aki nemcsak Bashan és Harrington, de az őslakosok földjét bekebelező, fasisztoid amerikai kormányzattal szemben is harcot folytat (a hadsereg egyik tisztje a film elején agresszíven elutasítja az indiánküldöttség békeajánlatát: az őslakosoknak nincs választása, rezervátumba vonulnak vagy meghalnak). A *Fehér farkasok*at egy évvel a „prágai tavasz” leverése után mutatták be, és ez tükröződik is reménytelen hangulatából, bár nyilvánvalóan az államszocialista filmgyártó vállalatnál készült indiánfilm nem vállalhatott egyértelműen közösséget a maroknyi kelet-német szimpátiatüntetővel, akik a „prágai tavasz” után hallatták hangjukat az NDK-ban. Viszont Konrad Petzold művében egyértelművé válik, hogy az indiánok békés kommunája nem valósulhat meg, ráadásul pártfogójuk, a liberális seriff is passzív pozícióba kényszerül a cselekmény végére, mintegy győznek a szélsőséges, fasisztoid és kapitalista banditák, illetve Harrington. Az 1960-as évek végére szerte a világon világossá vált, hogy sem a kapitalizmus, sem a szocializmus nem formálható át alapjaiban, egyiket sem lehet „emberarcúvá” alakítani. Nyugaton az ellenkultúra mozgalmi futottak zátonyra, vagy radikalizálódtak, és váltak terroristasejtekké, a keleti blokkban pedig a Szovjetunió vezetője, Leonyid Brezsnyev pártfőtitkár tudatosította, hogy politikai reformoknak helye nincs a vasfüggönyön innen, de a gazdasági reformok sem kívánatosak. Egy ilyen korszakban nehéz lett volna pozitív hangvételű filmet forgatni, a *Fehér farkasok* is bizonyára emiatt lett alapvetően pesszimista tónusú.

Ha az indiánok képviselik az utópisztikus kommunizmust, a seriff pedig egyfajta reformerként értelmezhető, akkor Harrington az „ortodox kapitalista”, akinek bandita pribékjei kvázi „neofasiszta” csoportot alkotnak. Hangsúlyos, hogy az üzletember bekebelezi nemcsak a földeket, de a konkurenciát is (Sam Blake békés kereskedőt lehetetleníti el, illetve kényszeríti arra, hogy „eladja” magát a bányatulajdonosnak), és puccsal szerzi meg a hatalmat Tanglewood felett, amelyet a seriff távollétében vonnak rémuralmuk alá Bashan és emberei (ennyiben egyébként a *Fehér farkasok A halál csöndje* párdarabja, amelyben a Klaus Kinski által játszott Tigrero a Rolf Hoppe-alakította bandavezérhez hasonló szadista és fasisztoid negatív hős). Aránytalanul nagy erővel állnak tehát szemben a „reformok” képviselői (Sólyom, Pat seriff), így a *Fehér farkasok* arra irányítja a figyelmet, hogy a zsarnoki rendszer túl erős ahhoz, hogy egy csapat indián és pár őket támogató idealista fehér meg tudja dönteni. „Világ indiánjai, egyesüljete!” – erre lenne szükség ahhoz, hogy véget érjen Harrington és csatlósai rémuralma.

Ugyan a *Fehér farkasok* egészen a záró szekvenciáig akciódús, heroikus kalandfilmként működik, azonban a zsarnoki nagytőkés antagonistáinak hatalmának nagysága végig hangsúlyos, így a néző legfeljebb csak reménykedhet abban,

hogy megtörténik a csoda, mint általában a tradicionális westernekben, és az igazság harcosai, a pozitív erők győzni fognak. Konrad Petzold műve azonban lerombolja ezt a mítoszt, és bár a cselekmény nagy részében sikeresen építette és tartotta fenn az NDK-westernekre jellemző ellenmítoszt, a végkifejlet velejéig pesszimista. Igaz, Sólyom kiáll párbajban Bashan ellen, és meg is öli azt, de szinte azonnal agyonlövik őt a banditák. A seriffet pedig az indiánok ellen hangolt, lincshangulatú kisvárosi közösség állítja meg, és fegyverzi le. Harrington propagandája tehát sikeres volt, mert az emberek elhitték, amit a szemükkel láttak, és nem voltak kíváncsiak a részletekre. Az indiánok boszúból támadtak Bashanékra, akik történetesen az üzletember bányájánál álmásoztak, ezért a munkások azt hitték, az őslakosok őket is meg akarták gyilkolni. Harrington erre alapozta az uszító kampányát, ami erősebb minden pisztolynál és robbanóanyagnál, de még a törvéynél, az igazságszolgáltatásnál is.

A *Fehér farkasok* tehát azzal ér véget, hogy Sólymot megölik, Patet pedig lefegyverzik, így passzív pozícióba kényszerül. A cselekvőképes, aktív hősből tehát passzív antihős válik, aki tehetetlenül nézi végig, ahogy Harrington hatalma kiteljesedik, és akarata érvényesül a lincselő tömeg formájában. „Semmit sem tudok megakadályozni” – mondja a seriff, és ez tulajdonképpen a film zárómondata is, mert ezt követően azt látja a befogadó, hogy Pat – akár a *Délidő* (High Noon, 1952) az őt gáncsoló társadalomtól megundorodott hőse – leveszi jelvényét, azaz lemond, Harrington pedig széles mosollyal az arcán nézi ezt végig. A seriff és segédje által lerakott ötágú csillagjelvények pedig a vörös csillagot, a kommunizmus, illetve az államszocializmus legfőbb szimbólumát is eszünkbe juttathatják. Ennek a szimptomatikus olvasata lehet, hogy a hatvanas évek baloldali mozgalmi is elbuktak a zsarnoksággal szemben – legyen az kapitalista vagy szocialista zsarnokság.

Így Konrad Petzold műve ugyan megteremti a „másik”, azaz a „szociálforradalmár indián” ellenmítosztát, ám le is bontja azt azáltal, hogy mind az őslakosok, mind pártfogójuk, a seriff dicstelen módon elbuknak. Igaz, Sólyom csak lelövi Bashant, és abban is van némi pátosz, ahogy a melankolikus zenére Pat beletörődve vereségébe, leteszi a jelvényt, ám ez a zárójelenet alapvetően megvonja azt a fajta katarzist a nézőtől, amelyet a *Számadás* heroikus, a főhősök bosszúját kiteljesítő végső párbaja nyújt a befogadónak. Sólyom szabályos kivégzése és Pat lemondása a zsarnoksággal és a fasisztoid tömeggel szembeni tehetetlenséget sugallja. A *Fehér farkasok*éhoz hasonló, pesszimista, dekonstruktív (demitizáló és deheroizáló) lezárások, a pozitív hősként ábrázolt „másik” elbukása általában arra irányítják a figyelmet, hogy az adott film cselekményében megjelenő társadalmi-politikai rendszerek, illetve az ehhez hasonló rezsimek rosszul működnek, tenni kell ellenük valamit.

Az NDK esetében ez vonatkozhat a nyugati kapitalizmusra, amelyet a DEFA-filmeket átítató hivatalos ideológia fasisztoid elnyomórendszerként ábrázolt,

de vonatkozhat magára a kommunista diktatúrára, a „vörös fasizmusra” is, amelyben az igazi kommunisták éppúgy elnyomott „másik”-ok, mint az Indianerfilmekben az amerikai őslakosok.

Easternváltozatok

Tradíció és korrekció – Kostyál Márk: Kojot (2017)

„Elképesztő apátia van az országban. Nem fejezzük ki a véleményünket, nem állunk ki magunkért. Azt csinálnak velünk, amit akarnak, és most nem csak a politikáról beszélek. Büszkének kellene lennünk, nem leszegni a fejünket. Sok a bemattult értelmiségi. Vidéken mást láttam, akárhová mentünk a film kapcsán. Bugacon a csikósok például tele vannak erővel és energiával. Ilyen cowboyokból szeretnék többet látni.” – nyilatkozta Kostyál Márk a *Kojot*tal kapcsolatban.³⁴ Kostyál bevallása szerint azért használta fel a western tipikus karaktereit és klasszikus cselekményét, hogy pozitív példát mutasson a magyar társadalomnak hőstörténetével. Az interjúból is kiderül, hogy a rendező szerint a vidéki kultúra sokkal tisztább és egyértelműbb értékrendet képvisel, erre kell koncentrálni, amennyiben erőt akarunk meríteni ahhoz, hogy megtanuljunk kiállni magunkért. Ebből is sejthető, hogy a *Kojot* alapvetően konzervatív értékeket közvetít, és műfaji szempontból is inkább tradicionális, kortárs közegű westernnek, illetve kitalált magyar helyszínre (Tűzkő) miatt easternnek tekinthető. Ami érdekes módon jobboldalról heves támadásokat kapott, mert egyesek az Orbán-rezsim és az ahhoz szorosan köthető befolyásos vállalkozó, Mészáros Lőrinc elleni „parabolaként” értelmezték. A sajtó ezzel hozta összefüggésbe azt is, hogy a *Kojot*ot nem sokkal 2017 eleji bemutatója után egyszerűen levették a mozik műsoráról, majd egy évvel később gyártója a Magyar Filmhétről is visszavonta nevezését. Pedig erős ellentmondásossága ellenére tulajdonképpen konform a jobboldali, keresztény-konzervatív kormány idegenellenes retorikájával és családképével is.

Kostyál Márk egyszerű, erős, hangsúlyos oppozíciókat használ, amelyek a klasszikus westernekben is tetten érhetők. Misi nevű főhőse „városi puhány”, budapesti banki alkalmazott, akinek le kell nyelnie elkeseredett ügyfelei személyeskedését, és egy forgalmi dugóban sem „hangoskodhat”, miután egy agresszív motoros belökte a visszapillantó tükrét, és leteremtette a férfit. Ezzel szorosan összefügg az a cselekményen végigvonuló motívum is, hogy Misi kedvese, Eszter magzata nem mutat életjelet, így abortuszt kell végrehajtani, tehát nem lehet gyerekük. Gyerekük csak a cselekmény végén lehet, amikor már Misinek – ahogy nagyapja írta a végrendeletben – „leszálltak a tökei”, vagyis átesett a vidéki „tisztítórítuálékon”, azaz férfivá vált azáltal,

³⁴ CSIGER Ádám, Kostyál Márk: „Cowboyokat szeretnék látni”, *Beszélgetés a Kojot rendezőjével*, <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/kostyal-mark-cowboyokat-szeretnek-latni>

hogy kiállt halott nagyapja, az öreg Bicsérdi telkéért az arra pályázó vállalkozóval, Szojka Pállal és bandájával szemben. Szojka a negatív hős, aki egyszerre képviseli a vidéki tradíciókat és a városhoz köthető gátlástalan vállalkozói szellemiséget. Az antagonista annak ellenére, hogy Kostyál Márk szerint is „tökös figura”,³⁵ azaz kemény lokálpatrióta, klasszikus patriarcha, ravasz és elvtelen köpönyegforgató is, minthogy a falusiak földjeit azért vásárolja fel akár szép szavak kíséretében, meggyőzéssel, akár erőszakkal, hogy külföldi, svéd befektetőknek adja el a Tűzkő alatt megbújó értékes termálvízre alapozva. Persze mint kifejti, mindezt a falu érdekében teszi, de nyilvánvaló, hogy legalább annyira gátlástalan opportunistá, mint amennyire lokálpatrióta.

Kostyál nem egyoldalúan mutatja be sem Misit, sem Szojkát, és vannak a filmnek ellentmondásai, emiatt nem teljes mértékben konzervatív és tradicionális műfajfilm. Egyrészt édesapja elmondja a főhősnek, hogy Misi istenített, munkatársa, Lajos, sőt Szojka által is mitizált nagyapja kegyetlen zsarnok, aki fiát csak azért verte el szíjjal, hogy az tudja, hol a helye. Misi pedig egyre inkább kezd hasonlítani nagyapjára, ahogy egyre többet és többet tapasztal meg a vidéki életmódból, illetve ahogy egyre több és több támadást kap Szojkától például a hatalmasság által pénzelt és uralt agresszív és rasszista polgárőrök révén. A főhős agresszívvá válása Eszter és az ő kapcsolatában nyilvánul meg leginkább: kedvesét megpofozza, amikor az ellenszegül neki, majd egy lagzis verekedés után, ahol Lajos szerint bizonyította, hogy „igazi férfi”, kvázi meg is erőszakolja a nőt. Ráadásul Lajos kétes kapcsolatban áll a saját lányának nevezett fiatal nővel, akinek lagziján éppen a pálinkát védő, részeges „apa” robbantotta ki a verekedést – tehát ilyen „mester” tanítja Misit arra, hogyan kell férfiként viselkedni. Ahogy a főhős nem egyértelműen pozitív karakter, úgy Szojka fia, Kispali miatt az antagonista oldala nem tűnik egyértelműen negatívnak, mivel fia ugyanolyan áldozata az atyai tekintélynek és konzervatív értékrendjének, mint Misi édesapja az öreg Bicsérdinek. Kispali mindaddig undorodik apjától, és menekülni akar, amíg meg nem történik a végzetes baleset a cselekmény utolsó harmadában (a Szojka által féltettként, illetve a férfierő szimbólumaként tisztelt bika felökleli az idős férfit). Sőt még Eszterrel és Misivel is barátkozna, ha a két család konfliktusa miatt nem állnának ellentétes oldalon.

Ám Kostyál Márk ezeket az ideológiai ellentmondásokat nem domborítja ki, sőt áthidalja, így a *Kojot* összességében nem megkérdőjelezi, hanem megerősíti a western műfaji-ideológiai konstrukcióját, illetve a konzervatív értékrendet. Azaz nem szánt szándékkal kritizálja vagy problematizálja a hagyományos maszkulinitást, a patriarchális értékrendet és a tradicionális férfi-nő viszonyt, hanem az ellentmondásos jelenetek mintegy akaratlanul is ráirányítják a figyelmet ezeknek a tradícióknak a problematikusságára, amelyet fontos hangsúlyozni, hogy a rendező elsimít, felold a cselekmény végére.

³⁵ CSÁKVÁRI Géza, Kostyál Márk: úgy vagyok vele, mint Voldemorttal, *Népszava Online*, 2018, https://nepszava.hu/1152371_kostyal-mark-ugy-vagyok-vele-mint-voldemorttal

Hangsúlyos, hogy Misi klasszikus „westernhős” annak ellenére, hogy a cselekmény elején „puhány városi” nem-férfiként jelenik meg. Vidékre érkezve, nagyapja földje révén szimbolikusan hatalomhoz és férfiidentitáshoz jutva határozottá válik, és „városi idegenből” maga is „vidéki ismerős”-sé alakul át. Azaz a helyiek, így például a kocsmában még nekitámadó, később legfőbb szövetségesevé, sőt mesterévé előlépő Lajos, vagy a kezdetben mogorva, majd egyre kedvesebb hivatali titkárnő megszeretik. Vagyis ugyanaz a folyamat játszódik le, mint a klasszikus westernekben: miután a közösség felismeri, hogy potens férfi, aki méltó ellenfele az antagonistának (Szojkának), a falusiak egyre inkább elfogadják, és tisztelni kezdik. Feladata az, hogy megtisztítsa önmagát a „város mocskától”, másrészt a gátlástalan tőkést térdre kényszerítse, azaz tulajdonképpen általában a vidéket megszabadítsa a városi káosz deviáns elemeitől: a saját városi „puhányságától” és Szojkától mint gátlástalan, a falu értékeit kihasználó és kiárusító üzletembertől. Az „én” és a „másik” / „idegen” tehát a *Kojotban* egyfelől osztály- és genderjellegű oppozícióként jelenik meg.

Másfelől van egy etnikai jellegű oppozíció is a filmben, amely összefüggésbe hozható a 2010-es évek menekültválságával, illetve a magyar társadalom egy részének menekültekkel szembeni elutasító magatartásával. Szojka üzletfelei ugyanis svéd befektetők, akiknek nagy része színesbőrű. Kostyál Márk bevallása szerint a svédek *„eredetileg ruszrik lettek volna, de így sokkal ironikusabb lett. Ez egy büszkén vállalt menzeli hatás”*.³⁶ Felmerülhet persze a kérdés, hogy miért is ironikus az, ha egy európai országban vezetői pozícióban vannak színesbőrű emberek, hiszen az Egyesült Államok egykori elnöke, Barack Obama maga is fekete. Sőt az amerikai filmekben évtizedek óta teljesen természetes, ha egy afro-amerikai befolyásos figura, hovatovább főszereplő. Az, hogy a *Kojotban*, egy kelet-európai filmben ez extremitás, sőt poén forrása lehet, hogy másod- vagy harmadgenerációs bevándorlók képviselik Svédországot, utal arra a társadalmi mentalitásra, ami régiókat általában jellemzi. Ráadásul a fekete svédek nem is túlságosan pozitív figurák, hanem inkább negatív szereplők egyrészt azért, mert Szojka az ő megnyerésük végett kebelezi be a földeket és telkeket Tűzkőn, tehát közvetetten ők is a vidéki kiskirály zsarnokságát erősítik. Másrészt a cselekmény végén, amikor Misi beadja a derekát, és méltósággal, de átnyújtja az „idegeneknek” a papírokat, amelyek szerint eladja a földjét, a svédek főnöke idegesen, arrogánsan kérdezi a falu tolmácsától, hogy „Who is this guy?”. Hangsúlyos, hogy a svéd feketék vezetője ül, Misi pedig áll, így kvázi úr-szolga viszonyba kerülnek egymással. Az pedig egy xenofób és rasszista közösség számára tűrhetetlen, hogy a színesbőrű „üljön” (azaz úr legyen), a fehér férfi pedig „álljon” (azaz szolgai, alárendelt pozícióban jelenjen meg).

Annyiban tekinthető a *Kojot* korrekciós westernnek, amennyiben nem egyértelműen pozitív a befejezése, hiszen Misi végülis nem tudja magát a földet

megmenteni, hanem feladja, de ez az ő döntése. Klasszikus férfihőssé válik, aki kezébe veszi a saját sorsát, és a cselekmény végén már ő irányít, míg Szojka örököse, feldühödött fia inkább óriáscsecsemőként viselkedik: bög, verekedni akar, erővel tudják csak megakadályozni, hogy nekimenjen a főhősnek, aki valószínűleg másodszor is helyben hagyta, mint a földért vívott korábbi nagy leszámolási jelenetben. Ambivalens persze a cselekedete, hogy feladja a földet, ami a férfierőt és a hatalmat szimbolizálja, ám ekkorra már tudatosulhatott a nézőben, hogy a maszkulinitás nem telkekben, hanem egyéneknél rejlik (másik segítőtársa, Lajos rokona, Attila klasszikus „igazi férfi”, ám vándorló, „nomád” életmódot folytat).

A klasszikus westernnek is ezt hangsúlyozzák: a vadon és civilizáció határvidékén lavírozó hős sokszor ellovagol a cselekmény végén, hatalma és maszkulin potenciálja öklében, pisztolyában és lovában, vagyis a mozgás szabadságában rejlik. A mozgás szabadsága Misi esetében a döntés szabadságát jelenti, és valószínűleg megfogadja Lajos utolsó tanácsát, azaz ha valaki az „arcába mászik” a városban, akkor ugyanazt fogja kapni Misitől az illető, mint amit Szojkáék és csatlósai kaptak tőle vidéken: verést.

Annyiban pedig a *Kojot* konzervatív társadalomkritikát gyakorol, amennyiben egyrészt elítéli a „városi káoszt” és amoralitást, másrészt azt, hogy a magyar föld ha közvetetten is, de idegen kézre kerül. Az, hogy Tűzkőn „svédországi migránsok” vetik meg a lábukat, a magyar társadalom egy, a populisták jobboldali kormány propagandájára fogékony részének félelemeit tükrözi. „Ha Magyarországra jössz, nem veheted el a magyarok munkáját” – hirdették a 2015-ös plakátok a menekültválság legkritikusabb évében, szerte Magyarországon, hangsúlyosan magyar nyelven, amelyet értelemszerűen maguk a jórészt arab nyelvterületről érkező menekültek nem érthettek, a magyar társadalom tagjai viszont nagyon is. Ez a szlogen a *Kojot* „nyelvére” így fordítható le: „Ha Magyarországra jössz, nem veheted el a magyarok földjét”. Cselekvő filmről van tehát szó abban az értelemben, hogy figyelmeztet: az „idegen” kifinomult módszerekkel szerzi meg a magyar földet. Ezt pedig a Misi-féle „tökös magyar cowboyok” akadályozhatják meg, akikből egy nem elég, de több százan, sőt millióan megállíthatjuk ezt. Kérdés, hogy ez az ideológiai konstrukció mennyire vagy inkább mennyire nincs szinkronban a valós társadalmi, politikai és gazdasági viszonyokkal. A klasszikus westernekbe főleg az indián figuráján keresztül eredendően kódolt xenofóbiát viszont erősítheti.

Re- és dekonstrukció – Hajdu Szabolcs: Délibáb (2014)

A rekonstruktív westernnek, mint a *Számadás* vagy a német indiánwesternnek ellenmítoszt teremtenek, és bennük a „másik” általában nem a tekintet tárgyaként vagy elpusztítandó akadályként, hanem főszereplőként, alanyként,

„én”-ként jelenik meg. Végző soron ugyanezt teszik a dekonstruktív westernnek is, az alternatív westernnek következő csoportjának tagjai, csak éppen nem építenek fel új mítoszt. Sőt kifejezetten demitizáló stratégiát alkalmaznak, és a mítosz színpalái mögött megmutatják a vadnyugat – illetve az adott film jelenének – valóságát a fiktív és a reális ütköztetésével. Persze még megtartanak westernsémákat, de már nem fordulatos, klasszikus, egyenes vonalú kalandfilmként működnek, hanem csökkentik a drámai feszültséget, inkább líraiak, szatirikusak vagy groteszkek, mintsem drámaiak, és epizódokból építkeznek (akár Robert Altman szerzői westernjei, mint például a *McCabe és Mrs. Miller* [McCabe and Mrs. Miller, 1971]).

Tulajdonképpen ezzel a dekonstruktív stratégiával kísérleteztek a hetvenes években Kardos Ferenc (*Hajdúk* [1975]), Szomjas György (*Talpak alatt fütyül a szél* [1976], *Roszszeberek* [1979]) és Rózsa János (*A trombitás* [1979]) is. E három alkotó kísérletet tett a western műfajának átalakítására. Mind a négy film – melyeket az alkotók és a korabeli kritikák is „eastern”-ekként emlegettek – a magyar történelem valamely átmeneti vagy kaotikus korszakát elevenítette fel, amelyben a westernre jellemző bináris oppozíciókat (vadon versus civilizáció, egyén versus közösség, paraszt versus tőkés / földesúr stb.) rekonstruálták. „[...] szó sincs arról, hogy megpróbáltuk volna az amerikai westernnt magyar környezetbe átültetni. Ehhez sem a színészeink, sem én nem értek eléggé, nem is vagyunk alkalmasak rá; s különben is, ami a legjobb, klasszikus westernekben – amerikai környezetben – hiteles és igaz, az itt nálunk hazai miliőben hamis volna. Mi megpróbáltunk létrehozni egy olyan specifikus, itt nálunk igaz történetet, amelynek előadásában hasznosíthatók és hitelesek lehetnek a westerntechnika bizonyos elemei.” – nyilatkozta Kardos Ferenc, a *Hajdúk* rendezője.³⁷

Elemzésében Király Jenő éppen ezt rója fel a magyar easterneknek, hogy nem mernek / akarnak tisztán kalandfilmként működni, hanem dekonstrukciót hajtanak végre, és túlon túl realistává, komplexszé teszik a westernszerű cselekményt.³⁸ Amelynek viszont az a gyümölcse, hogy még egy közérthető történet keretei között maradva képesek behatóan elemezni hatalom és egyén, illetve „én” és „másik” viszonyát. Szomjas *Talpak alatt fütyül a szél*-jében például feszültségbe kerül a mitikus Farkos Csapó Gyurka betyár bosszútörténete és a reformkori Magyarország alföldi rögvalósága a korrump és bürokratikus hatalom és az egyáltalán nem romantikus módon ábrázolt törvényenkívüliek között sodródó csendbiztosokkal, cinkos pásztorokkal és a betyárok ellen lázadó, csatornaépítő, elnyomott munkásokkal.

Szomjas nem hagyja meg a morális értelemben egyszerű bináris oppozíciókat, sőt összezavarja a „jó – rossz” megkülönböztetésen alapuló

³⁷ ZSUGÁN István, *Szubjektív magyar filmtörténet (1964–1994)*, Budapest, Osiris –Századvég, 1994, 291.

³⁸ KIRÁLY Jenő, *Apropó western... (A magyar kalandfilm problémái)* = *Film és szórakozás*, szerk. KIRÁLY Jenő, Budapest, MOKÉP–MFIFA, 1981, 155–229.

westerntörténet karakterviszonyait. Hiszen – mint azt Király is felrója a filmnek³⁹ – például a *Hatosfogattal* szemben a törvényenkívüli nem szimpla Robin Hood-karakter, nem kizárólag az elnyomottak védelmezője, hanem maga is az elnyomók közé tartozik. Így a parasztok a történet végén nem az önző, bosszútól megszállott antihős mellé állnak, mint az a klasszikus westernekben (így Ford említett filmjében) is lenni szokott, hanem Farkos Csapó Gyurka ellen fordulnak. A *Talpak alatt fütyül a szél* nemcsak a reformkori, hanem a kádárkori Magyarország morális káoszára is ráirányítja a figyelmet a hagyományos westernsémák dekonstrukciójával.

Hajdu Szabolcs a *Délibábn*ban az eastern-hagyományt elevenítette fel, és az „én – másik” a hetvenes években inkább osztályjellegű konfliktusát etnikai jellegű opozícióvá alakította. Főhőse, Francis egy menekülő fekete focista, aki a *Kojot* svédjeivel szemben kifejezetten nem negatív hős, hanem ugyanolyan mitikus karakterré válik, mint Farkos Csapó Gyurka Szomjas művében: a fekete, bőrdzsekis-napszemüveges futballjátékos már vizuális megjelenésében is éles kontrasztban áll a Hortobágy izzó pusztájával, illetve az alföldi isten háta mögötti tanyák nyomorával. Persze Hajdu nem üres hatásvadászat miatt tette főszereplőjévé az Isaach de Bankolé által játszott Francist, fontos konnotációi vannak a rabszolgatelepre érkező, menekülő, színesbőrű idegennek. *„A történelem folyamatosan ismétli önmagát. A messiásvárás, az elnyomó területfoglalók jelensége, a szabadság igénye újra meg újra előkerül. Azt gondolom, hogy minden ilyen témát boncolgató filmnek szinte ugyanaz az alapja. A magyar történelemben a puszták a szabadság jelképe, Rózsa Sándortól egészen a Szegénylegényekig mindig ez van. Jancsónak nyilván eszébe se jutott, hogy fekete főszereplője legyen, és az sem, hogy mondjuk franciául, románul és angolul beszéljenek a puszták közepén. A Délibáb esetében is abszurd helyzet, de már befogadjuk. A vidéki focicsapatokban ott vannak a fekete focisták, a menekülttáborok a városok szélén, tranzitónává vált az ország. Az én filmemben ugyanaz a konfliktus fogalmazódik meg, mint az eddigiekben, csak fekete főszereplővel. Kíváncsi leszek, hogy húsz év múlva mi lesz a következő.”* – nyilatkozta Hajdu Szabolcs rendező.⁴⁰

„A világ sok helyén levetítettük már a filmet, és azt tapasztaltam, hogy mindenhol máshogy értelmezik ugyanazokat a jeleneteket. [...] Torontóban egy nő mesélte, hogy az egész film alatt azon aggódott, hogy mikor ölik meg a főhőst, mert az amerikai filmekben a fekete szereplők már az elején meghalnak.” – emlékezett vissza Hajdu.⁴¹ Mint arra Stuart Hall rámutatott, a feketék reprezentációja sokáig még a színesbőrű rendezők társadalomkritikusnak

³⁹ im., 169-192.

⁴⁰ KALMÁR Lalita, A puszták a szabadság jelképe, http://www.kulturpart.hu/film/44703/a_pusztak_a_szabadsag_jelkepe

⁴¹ VARGA Dénes, Senki nem számított arra, hogy ez ennyire brutális lesz, <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20141114-senki-nem-szamitott-arra-hogy-ez-ennyire-brutalis-lesz-hajdu-szabolcs-interju-delibab.html>

szánt műveiben is a homogenizáló, leegyszerűsítő ábrázolási konvenciók érvényesültek, legfeljebb a rasszista diskurzusokéval ellentétes módon.⁴² Ez volt érvényes Hollywoodra is: jó darabig a feketék komikus mellékszereplők vagy passzív áldozatok lehettek (Thomas Edison korai néma szkeccsfilmjei és a *Tamás bátya kunyhója* adaptációi), az ötvenes évek polgárjogi mozgalmaitól kezdve pedig jórészt Sidney Poitier alakításában feddhetetlen, megingathatatlan erkölcsi tartással bíró aktív hősként vívtak heroikus küzdelmet a rasszista fehér társadalommal szemben (lásd *A megbilincselteket* [The Defiant Ones, 1958] vagy John Ford „liberális westernjét”, a *Rutledge őrmestert* [Sergeant Rutledge, 1960]). Néhány kivételtől eltekintve (Melvin van Peebles és Spike Lee kísérletei) a feketék / afro-amerikaiak hiteles ábrázolása máig megoldatlan maradt a fősodorbeli játékfilmekben.⁴³ A *12 év rabszolgaság* (12 years a slave, 2012) vagy a *Django elszabadul* (Django Unchained, 2012) is jórészt megmaradtak a sztereotípiáknál, a Tamás bátya-féle passzív karakterek dominánsak mindkét, az utóbbi években bemutatott fősodorbeli, Oscar-díjas alkotásban is. Jóllehet, Quentin Tarantino a *Djangóban* megpróbált bemutatni árnyaltabb figurákat: a címszereplő azért nem feddhetetlen, ahogy a Samuel L. Jackson által játszott karakter sem passzív áldozat, hanem a fehér rabszolgatartók kollaboránsa.

Hajdu Szabolcs *Délibábja* nemcsak azért alternatív, ideológikritikus western (eastern), mert főszereplőjévé teszi a fekete férfit, hanem mert nem is egy pozitív sztereotípia mentén mutatja be. Bár Francis mitikus hősként tűnik fel a hortobágyi tanyán, ám ő közel sem a Sidney Poitier vagy Woody Strode (a *Rutledge őrnagy* főszereplője) karaktereit idéző feddhetetlen, morálisan felsőbbrendű fekete. Francisről kevés információt közöl a *Délibáb*, így azt sem tudjuk meg, kik az üldözői. Azonban itt az üldözött még annyira sem tekinthető áldozatnak, mint a köpönyegforgató Cuchillo a *Számadásban*. A fekete futballista nem akar mitikus megmentővé válni, csak egyetlen célja van, hogy elbújjon, illetve kerekét oldjon a focilabdájába rejtett tetemes pénzüsszeggel. Azaz Francis sokkal inkább az olasz westernnek egocentrikus, önző antihőseit idézi, akiknek semmilyen magasabb rendű eszme nem számított, csak az anyagi haszonszerzés (ennyiben inkább Corbetthez, semmint Cuchillóhoz hasonlítható).

Éppen ezért elmosódik az erkölcsi határvonal közte és új fogvatartói, a tanyasi gengszter, Cisco és pribékjei között. Itt legfeljebb a román bűnöző által kényszermunkán tartott tanyasi magyar munkások tekinthetők áldozatoknak. Francis és Cisco végső soron lefordíthatók egymásra, minthogy mindketten csak kihasználják a tanyát a pénz- és hatalomszerzés végett. Ráadásul Cisco felfedezi Francis elrejtett zsákmányát, amire természetesen igényt tart, így a két férfi a pénzzel teli focilabdáért is vetélkedik. Igaz, Francis bőrszíne

⁴² HALL, *New Ethnicities. im.*, 252-259.

⁴³ PINES, Jim, *Feketék az amerikai filmgyártásban = Új Oxford Filmenciklopédia*, szerk. NOWELL-SMITH, Geoffrey, Budapest, Glória, 2003, 515-527.

és státusza, illetve a tanyán megjelenő modern rabszolgák miatt a nézőben felmerülhet az amerikai rabszolgotartás intézménye, de Hajdu Szabolcs nem kizárólag erre koncentrál, nem egyszerűsíti le faji-etnikai jellegű elnyomásra a westernsémát. A *Délibábn*ban etnikai- és osztályjellegű konfliktusok egyaránt tetten érhetők, az pedig a rendező idézett nyilatkozataiból is kiderülhet, hogy az elnyomás, a kiszolgáltatottság és a kölcsönös kizsákmányolás nemcsak a rabszolgotanyán ismerős problémáit igyekezett bemutatni.

Vagyis Hajdu Szabolcs komplex hatalmi kérdésekkel foglalkozik, a magyar pusztá és társadalom valóságát előtérbe helyezve bontja le a westernmítoszt. Habár a történetet egyenes vonalúra és egyszerű, felszíni történések láncolatára csupaszította le, Hajdu mégis meggátolja, hogy a néző egyszerű oppozíciók mentén, klasszikus kalandfilmként élvezze a *Délibábot*. A tradicionális hollywoodi filmekben elnyomott fekete „másik”-at teszi meg főszereplőjévé, de nem engedi, hogy egyértelműen morálisan jó klasszikus, aktív hősként lássa őt a befogadó. Főleg, hogy a cselekmény végi leszámolásba mintegy „véletlenül” keveredik bele, és teljesen esetleges, hogy végül mégiscsak a klasszikus western fegyverfogatóihoz hasonlóan felszabadítónak válik. Ezért is fordítja meg a kamerát a sematikus „a hős ellovagol a Naplementébe” záróképen Hajdu Szabolcs, hogy formailag is érzékeltesse, a néző nem egy konvencionális western-történetet látott. Cisco, az elnyomó legyilkolásával sem Francis, sem a közösség problémái nem oldódtak meg, az elnyomóstruktúrák megmaradnak az országban, hiszen csak egy tanyát szabadított fel, azután ellovagol ki tudja, merre, a rabszolgák pedig céltalan „szabad emberek”-ké váltak. Ráadásul Francis menekülhet tovább, mivel megszűnt számára a relatív biztonságot jelentő tanya. A *Délibáb* ezzel pedig felhívja a figyelmet arra, hogy az osztály- és faji-etnikai jellegű elnyomásra legfeljebb csak ideiglenes megoldásokat találnak a világban, azonban ezen problémák végső megoldása ugyanannyira mítosz, mint maguk a vadnyugat legendái. Ezért is tekinthetjük a *Délibábot* egyszerre re- és dekonstruktív easternnek: erős western-archetípussal dolgozik, ugyanakkor számos formai-tematikai fogással ellenpontozza ezeket, ráirányítva a figyelmet a vadnyugati filmek mitikus cselekményvilága és az alföldi tanya rögválósága közötti feszültségre. Vagyis vegyük észre: a Francis-féle mitikus hősökre hiába várunk, ők a filmillúzió részei. Sorsunkat magunknak kell a kezünkbe venni a „magyar ugar” zsarnokaival szemben.

Dekonstrukció és destrukció 1. – Radu Jude: Aferim! (2015)

Radu Jude 2015 őszen bemutatott *Aferim!* című alkotása a *Talpak alatt fütyül a szél* vagy a *Délibáb* által meghatározott eastern-trendhez köthető. Jude nyilatkozata szerint tulajdonképpen ő is ugyanazzal a szándékkal használta a western műfaját, mint Kardos Ferenc, Szomjas György vagy Hajdu Szabolcs:

a western sémáinak sajátos felhasználásával társadalomkritikát kívánt megfogalmazni.⁴⁴ „*A filmem a múlt és a jelen közti kapcsolatról szól*” – vallja Radu Jude rendező.⁴⁵ Mint Jude elmondta, az *Aferim!*-ben nyíltan a románok a romániai cigánysággal szembeni attitűdjét kívánta bemutatni, ami szerinte szoros kapcsolatban áll a filmben ábrázolt 1830-as évekbeli havasalföldi roma rabszolgatartással. A XIX. századi közegen és a cselekmény során megjelenő nemzedékek közötti kapcsolatokon keresztül utal arra, hogy a múlt rasszista és elnyomó struktúrái hogyan kapcsolódnak a jelen Romániájához. „*Olyan tematikai és formai elemeket használunk, amelyek az amerikai klasszikus westernekből ismerősek. Provokálunk, hogy az emberek gondolkodjanak el a történelmünk sötét foltjairól.*” – nyilatkozta Jude az *Aferim!* bemutatója után.⁴⁶

„*A cigányaink hülyék. Lehetnének ravaszok, de nem azok. Ezek csak primitívek, és nagyon irritálják az egész társadalmat, amely már közletről figyelni őket. [...] Meztelenül futnak át az országon és Európán, mocskosak és koszosak, olyan ruhákat viselnek, amelyek előbb undorítanak el, mintsem, hogy szánalmat keltsenek az emberben. [...] A könyörgés, az ügyeskedés és a széttartás soha nem fog a javukra válni.*” – idézi Valeriu Nicolaes és Hannah Slavik Madalin Voicu, egykori parlamenti képviselő 2002-es beszédét.⁴⁷ Nicolaes és Slavik jelentése szerint Romániában nemcsak a többségi társadalom közvéleménye negatív és sztereotip a *romani* cigány kisebbségről, hanem a rasszista és xenofób diskurzust a média és a politikai retorika is támogatja – ugyanúgy, ahogy a XIX. században, az Egyesült Államokban az indiánok, feketék és bevándorlók ellen irányuló gyűlöletet fűtötte a sajtó és a politika. Ez abban nyilvánul meg, hogy a cigányokat Romániában gyakorlatilag kirekesztik a társadalmi életből, hacsak a roma nem utasítja el saját kulturális és etnikai identitását például a népszámlálások alkalmával. A szerzőpáros leírása szerint az elmúlt századokban a romániai cigányok kevesebbet értek egy tehénnél, a XIX. század második feléig rabszolgaként tartották őket a bojárok (román nemesség). Ezek a régi elnyomóstruktúrák pedig továbbra is jelen vannak, minthogy a politika és a média szégyenérzetet kíván kelteni a cigányokban identitásuk, származásuk miatt. A sikeres romák például nem szeretnek beszélni származásukról, a cigányok elleni támadásokról pedig nem nagyon értekeznek a média. Az egymást váltó kormányok a Ceaușescu-rendszer összeomlása után is a romákat vádolták azzal, hogy „visszahúzzák” az országot, egyesek szerint miattuk késett a NATO- és az Európa Unió csatlakozás is. 1999-ben pedig egy Mircea Bot nevű bukaresti rendőrfőkapitány kijelentette, hogy a cigányok felelősek minden rosszért Romániában.

⁴⁴ SOLTES, John, Interview: 'Aferim!' director looks back at eastern European history, <http://www.hollywoodsoapbox.com/?p=14297>

⁴⁵ DOBROIU, Ștefan, „When we speak of the past, we in fact speak of our perspective of the past”, <http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=286211> [saját fordítás]

⁴⁶ SOLTES, Interview: 'Aferim!' director looks back... im. [saját fordítás]

⁴⁷ NICOLAES, Valeriu– Slavik, Hannah, Challenging Discrimination, Promoting Equality, http://www.errc.org/popup-article-view.php?article_id=1385 [saját fordítás]

Ebben a közegben az oktatásban, az értelmiségi körökben is a közöny vagy a cigánygyűlölet jellemző. Valeriu Nicolaes és Hannah Slavik például több híres, kötelező tananyag részeként oktatott írók idéz, akik negatívan nyilatkoztak a cigányságról. „[...] *mi kaptuk a legrosszabbakat a görögökből, törökökből, zsidókból, magyarokból és cigányokból.*” – idézi Nicolae Steinhardt-t Nicolaes és Slavik.⁴⁸ A szerzőpáros szerint a megoldás pedig ugyanaz lenne, amit Gayatri Spivak is javasolt: a cigányoknak láttatni kellene magukat, egységesen fel kellene mutatniuk roma identitásukat, hogy a többségi társadalom lássa, nem szégyellik vagy rejtik el önazonosságukat, és „cigánynak lenni” nem azt jelenti, hogy valaki lusta, koszos és passzív.⁴⁹

Radu Jude *Aferim!*-jében tulajdonképpen visszatérünk John Ford *Az üldözők*jének és Sergio Sollima *Számadásának* alapszituációjához és perspektívájához. Azaz az üldöző szerepében a fehér többségi társadalomhoz tartozó, ráadásul itt bár alacsony presztízű, de hatósági jogkörrel rendelkező pandúrokat, az öreg Constandint és naiv fiatal fiát, Ionitát láthatja a néző. Míg az üldözött a „másik”, a cigány rabszolga Carfin, akit a Iordache nevű bojár azzal vádol, hogy megbecstelenítette feleségét. A cél, mint *Az üldözők*ben vagy a *Számadás*ban pedig az, hogy kézre kerítsék a bűnöst.

Radu Jude végig a rasszista fehér társadalom perspektívájával azonosítja a befogadót, és majdhogynem a sztereotípiáknak megfelelően ábrázolja a cigányságot. Hiszen a cigányok, persze a történelmi korszakból kifolyólag is, legfeljebb nomád csavargókként, de többségében a román nemeseknek alárendelt rabként jelennek meg. Azaz passzívak, kiszolgáltatottak, rongyosak és szájalmasak. Mikor Constandinék egyik jelenetben egy kis erődszéli közösséghez érkeznek, a férfi megmutatja fiának, hogyan kell bánni a romákkal, és fegyverrel fenyegeti, szétkergeti a cigányokat. Akik ijedt őzhordaként futnak szét, és amikor a népcsoport tagjai a fehér férfiakkal kommunikálnak, csak és kizárólag könyörgnek és mentegetőznek, de nem állnak ki magukért. Jóllehet, Carfin és egy korábban elkapott kisfiú valamennyire kimagaslik ebből a masszából, de a kisfiút már csak koránál fogva sem lehet kivételnek tekinteni, hiszen gyerekstátusza, kora miatt még inkább alárendelt pozícióban van, mint a felnőttek. Carfin viszont birtokában van egy tudásnak (gyógyít és jövedölni is tud), ami miatt Constandin és Ionita hasznát veszi az egyik jelenetben. Sőt az utazás során kialakul köztük némi szimpátia, amelynek eredményeként az utolsó jelenetben sem Constandin, sem fia nem képesek pusztán tárgyként, rabszolgaként tekinteni a megalázott és megcsonkított (kasztrált) Carfinra. Tehát Carfin figurájával Radu Jude ellenpontozza az *Aferim!* sztereotip cigányábrázolását, mivel az üldözöttet mint „másikat” nem kizárólag passzív áldozatként, állati sorban élő csorda részeként, hanem okos emberként reprezentálja.

⁴⁸ NICOLAES – HANNAH, *Challenging Discrimination, im.* [saját fordítás]

⁴⁹ *uo.*

Persze a hangsúly az üldözökön, a fehér társadalom képviselőin van, mivel a néző Constandin és Ionita nézőpontjával azonosul, illetve velük indul el a cselekményben. Ennek oka pedig nyilvánvalóan az lehet, amit már a fejezet elején idéztem Radu Judétól: a rendező nem a cigányság helyzetéről akart dokumentarista játékfilmet készíteni, hanem a romani etnikummal szembeni román, azaz többségi társadalmi mentalitást kívánta bemutatni, történelmi perspektívába helyezni. Ezért is érdekesebb és kidolgozottabb az *Aferim!*-ben a két román antihős. Constandin és Ionita egyáltalán nem illenek bele sem a tradicionális amerikai, sem pedig az olasz westernnek világába. Ha hasonlítani kellene őket valakihez, akkor a pandúrok persze inkább az italowesternnek hőseihez köthetők, minthogy Constandin a Számadás Corbettjéhez hasonló opportunist, aki a cigányüldözést arra használja fel, hogy saját magát és fiát előrébb juttassa a ranglétrán. Tehát Constandin egy egocentrikus, rasszista antihős, aki szapulja a cigányokat, akikből bizarr módon megél, és akiknek segítségével feljebb léphetnek a ranglétrán. Így a hagyományos westernsémák teljes mértékben felülíródnak. Még az olasz westernekben sem találhattunk olyan főhősökkel, akik fajgyűlölők lettek volna, viszont Radu Jude easternjében Constandin uralja a cselekményt, fiát végig kioktatja, hogyan kell megregulálni az alacsonyabb rendűnek tartott romákat. Azaz tovább örökíti azt az értékrendet, amely a kisebbség elnyomását és sztereotipizálását biztosítja. Tulajdonképpen ez az értékrend öröklődik tovább generációról generációra, így létezhet a kortárs román társadalomban is.

Hogy megmutassa, nemcsak elszigetelt jelenségről van szó, Radu Jude Constandin és Ionita utazása során összehozza a két rendfenntartót a román társadalom a főszereplőkhöz hasonlóan rasszista és xenofób tagjaival, így például egy ortodox pappal. A papság képviselője különösen fontos elem, hiszen az egyház elvileg a szeretetet, befogadást és a toleranciát képviseli. Ezzel szemben az *Aferim!* papja rasszista monológot tart arról, hogy miért alsóbbrendű minden etnikum, többek között a cigányság is Havasalföldön. A tradicionális amerikai westernekben az indián vagy a latin-amerikai annyiban lehet része a civilizációnak, amennyiben hajlandó asszimilálódni. Az *Aferim!*-ben viszont a „másik”-nak nincs lehetősége már az asszimilációra sem. Egy olyan statikus állapot rajzolódik ki, amely arról tanúskodik, hogy Havasalföld a sötét középkorban ragadt, és valószínűleg a „fejlődés”-sel (vagy inkább csupán az idő múlásával és a technikai előre haladással) csak még inkább eltűnik a kulturális sötétségben, a cigányokkal szembeni embertelen bánásmód csak fokozódik. Az idősebb generáció (Constandin) tanítása pedig csak segíti a középkori módszerek konzerválását.

Tehát legfeljebb Carfin képvisel egy bizonyos értelemben pozitívnak és progresszívnek nevezhető tudást, a fehér társadalom tagjai viszont a rasszista struktúrákat termelik újra, és legfeljebb a végső „leszámolás” során látható valamilyen megrendülés a történet főszereplőin. Hogy aztán persze a záróképen

Constandin tovább folytassa Ionita okítását, és a katonai karriert helyezi kiállításába, összességében beletörődik tehetetlenségbe, illetve a fennálló társadalmi-politikai viszonyokba. Jude szerint ez a beletörődés, ez a sokkhatás ellenére jellemző meghunyászkodó attitűd is elősegítette a rasszizmus továbbélését Romániában.

Apropó leszámolás és tehetetlenség. A tradicionális westernekben, illetve a *Számadásban* és a *Délibábban* is szerepel a műfajra jellemző rituális párbaj, amelynek során a hős erőszakos akció keretében végez (attól függően, hogy tradicionális vagy alternatív westernről van-e szó) a civilizáció vagy a „másik” ellenségeivel. Radu Jude viszont az *Aferim!*-ben megvonja ezt a fajta katarzist a nézőtől. Minthogy Constandin és Ionita nem képviselnek valamilyen magasabb rendű vagy legalább relatív igazságot (mint Francis a *Délibábban*), hanem az elnyomó és rasszista rendszer kiszolgálói, így dolguk végeztével nincs is kivel szembe szállniuk. Azonban részeseivé válnak a bojár, Iordache szadista rituáléjának, amelynek során kegyetlenül, nyilvánosság előtt kasztrálja Carfint. Constandinék, az *Aferim!* hősei, akiknek, mint Corbettnek Cuchillo és az antagonisták konfliktusába, be kellene avatkozniuk, és igazságot kellene szolgáltatniuk, csak tétlen szemlélők maradnak. Vagyis a „párbaj” itt bár ritualizált, de dicstelen esemény, amely pont ellenkező eredményt hoz, mint a klasszikus westernekben: a gyengék és elnyomottak még nyomorultabbakká válnak (Carfin nemcsak társadalmi státuszát tekintve, de testi értelemben is hatalomvesztetté válik, a bojár pedig nyilvánosan megalázza feleségét mint a női nem képviselőjét is), míg a hatalom konzerválja saját tekintélyelvű rendszerét, bebetonozza a feudális viszonyokat, és a társadalmat továbbra is a deviánsok (azaz a román rasszisták) uralják. Vagyis Radu Jude a western hősábrázolásának, világképnek és párbajának destrukciójával, a román „én” és a roma „másik” egyenlőtlen kapcsolatának bemutatása végett fogalmaz meg ideológiakritikát az *Aferim!*-ben. A műfaji-ideológiai konstrukció már olyan mértékben sérül, olyan mértékben a történelmi és a társadalmi állapotokra kerül a hangsúly, hogy a westernműfaj szinte teljes felszámolása (destrukciója) valósul meg.

Dekonstrukció és destrukció 2. – Bogdan Mirică: Kuttyák (Câini, 2016)

Bogdan Mirică Magyarországon 2017 őszén, tehát bő fél évvel a *Kojot* után bemutatott műve Kostyál Márk easternjének párdarabja, illetve inkább szöges ellentéte. A két történet párhuzamosan készült, tehát semmiképp sem hathatott egyik a másikra. Hasonlóságuk sokkal inkább azt tükrözi, hogy a kelet-európai térségben mennyire hasonló társadalmi-politikai viszonyok uralkodnak. Mirică viszont teljesen más szemszögből közelíti meg a román vidéket (a cselekmény a Dobrudzsa nevű terület egy vidéki birtokán, Tulcsa mellett játszódik).

„Igen hosszú ideig megmaradt bennem ez a félelem, hogy az előtted álló ember bemoshat neked egyet mindenféle ok nélkül.” – emlékezett vissza a rendező gyerekkori falusi élményeire,⁵⁰ amelyek konkrétan megelevenednek a *Kutyák* egyik jelenetében, amelyben Samir, a mindenható antagonistája, a helyi kiskirály két csatlósa csak úgy, szórakozásból (illetve egy triviális nézeteltérés miatt) összeverekszik. Ebből következik, hogy a *Kojottal* ellentétben a *Kutyák* a vidéket egyáltalán nem potenciálisan barátságos helyként, hanem pusztaságként ábrázolja. Doru Pop a filmet elemezve megállapította, hogy Dobrudzsa azért is volt szerencsés választás a cselekmény és a film antihőse, a városból vidékre szakadt Roman szempontjából, mert ez egy de-lokalizált, pusztán a látvány alapján beazonosíthatatlan tér, ezzel összefüggésben pedig nincs lehetőség arra, hogy ezen a helyen a városból jött férfi stabil identitást építsen fel magának.⁵¹ Míg a *Kojotban* a fiktív helynév ellenére jól beazonosítható a tipikus dunántúli, fővárosközeli, jellegzetes magyar falu gazdag termőföldekkel, festői tájjal, mesébe illő, barátságos telkekkel, amelyek éles kontrasztban állnak Roman bűnöző nagyapjának kietlen, terméketlen, végtelennek tűnő birtokával. Misi nagyapjának telke kicsi, éppen ezért belátható, így könnyen uralható, a nagyapja múltját és birtokát alig ismerő Roman számára viszont kiismerhetetlen a tér. Ez főleg az éjszakai jelenetek során válik egyértelművé: a főhős kétségbeesetten próbálja tetten érni a földjén garázdálkodó bűnözőket, de puskájával majdnem magában tesz kárt, és nyilvánvalóvá válik, hogy saját birtokán nem ő tartja szemmel a betolakodókat, hanem a betolakodók őt.

Emiatt a felállás miatt Roman nem rendelkezik a klasszikus westernhősre jellemző speciális státusszal, ami többek között azt jelenti a vadnyugati férfi esetében, hogy úgy ismeri a hatalmas vadont, de legalábbis a határvidéket, ahol a cselekmény játszódik, mint a saját tenyerét. Ám Roman még a saját örökölt földjén, amelyet egyébként eladni készül, sem úr, hanem kiszolgáltatott áldozat. Samir, a férfi nagyapjának jobbkeze ugyanis tovább szeretné használni a határhoz és a tengerhez közeli földet illegális tevékenységekhez. Például itt tökéletesen el lehet tüntetni egy holttestet, főleg hogy a helyi rendőrfőnöknek, az idős és beteg Hogasnak meg van kötve a keze: nincs pénz arra, hogy lecsapolják a mocsarat, amelyben egy levágott (vagy inkább lerágott) lábat találnak, és jobb híján neki kell elemeznie a bizonyítékot ott-honában, egy étkezéshez használt tányéron. Tehát a két potenciális pozitív hős, Roman és Hogas hatalmukban korlátozott, sőt hatalomvesztett figurák, az antagonistája viszont jól ismeri a vidéket, így gyakorlatilag omnipotens, és tudásban, hatalomban a hősök felett áll.

⁵⁰ FOSTER, Simon, *Animal Instinct: The Bogdan Mirica interview*, <http://screen-space.squarespace.com/features/2016/10/6/animal-instinct-the-bogdan-mirica-interview.html>

⁵¹ POP, Doru, *Deterritorialized Cinema, Dislocated Spaces and Disembodied Characters in Bogdan Mirică's Caini*, *Caietele Echinox*, 2017/32, 252–265.

Samir Szojkához képest vad, műveletlen barbár, nagyon hasonló azokhoz az amerikai őslakosokhoz, amelyek a tradicionális westernekben megjelennek. Ő viszont román őslakos, a vidéki társadalom tipikus tagja, aki bevallása szerint lenézi a várost, mert ott megkötik a kezét, és bezártnak, megkötöttnék érezné magát, mint egy öleb (a film címe is erre utal). És bár az éjszakai grillpartyn „az új főnök”-nek nevezi Romant, valójában mindenki tisztában van vele, hogy a férfi csak azért akarja lekenyerezni a főhóst, hogy az hunyjon szemet a bűnbanda illegális tevékenységei felett, és eredeti tervével ellentétben ne adja el a földet. Ráadásul megalázza őt egy, a maszkulinitás és a föld feletti hatalom között kapcsolatot létesítő metaforával: „*Ha egy nővel élsz, de nem tudod, hogyan dugd meg, akkor ő valóban a tiéd?*” Tehát Samir értékrendje szerint Roman – a *Kojot* aktivizálódó és potens Misijével ellentétben – nemhogy nem jogosult arra, hogy nagyapja nyomdokaiba lépjen, de még csak nem is „igazi férfi”, mivel nem tudja, hogyan kell bánni a hatalommal, amit a birtok jelképez.

A *Kojothoz* hasonlóan a *Kutyákban* tehát az „idegen” / „másik” a városi értelmiségi. Kostyál művével ellentétben Mirică filmjében azonban az „idegen”-ből nem válik „ismerős”, azaz Romant nem fogadja be a közösség, ami Samir befolyása alatt áll. Sőt az antagonista inkább azt javasolja neki, ha nem akar együttműködni, hogy ne is térjen ide vissza, abból csak baja lehet. Ennek ellenére Bogdan Mirică egyértelműen Roman mellett áll, és egyáltalán nem idealizálja vagy mitizálja a vidéki értékrendet. Sőt kifejezetten lélekölő, sivár vidékként mutatja be a dobrudzsai birtokot, ami nem a hős identitásának felépülését, hanem annak megsemmisülését segíti elő. Roman teljes mértékben az aktív westernhős ellentéte, mivel hiába van fegyvere, azt nem tudja használni, és jellemző az a jelenet is, amelyben dühösen nekivág autójával a pusztaságnak, majd megáll, és frusztrációját ordítva adja ki magából. Ezután pedig többé nem látjuk őt élve.

Vagyis Mirică a passzív antihős tehetetlenségét hangsúlyozza, Roman nem képes az értelmes cselekvésre. A tehetetlenség ellen pedig Hogas, az idős, beteg, kétes múltú rendőr is eredménytelenül küzd. Hiába dönt úgy, hogy áthágva a szabályokat, bizonyítékok hiányában kezébe veszi az igazságszolgáltatást, és agyonlövi Samirt, ettől nem válik hőssé, mert egyfelől tüdőrákja miatt nyilvánvaló, hogy napjai meg vannak számlálva, és ez csak egy utolsó, elkeseredett lépés volt részéről, hogy valamennyire tiszta lelkiismerettel haljon meg. Másfelől Samir mindenféleképpen győzött, mert bebizonyította, hogy felette sem a törvény, sem a föld jogos tulajdonosa nem uralkodhat. Helyette pedig valószínűleg jön más bűnöző, aki kiaknázza a kietlen pusztaság biztosította előnyöket. Ráadásul „utódja” még nagyobb esélyekkel indul, mert a helyi rendőrörsöt pénz hiányában fel fogják számolni, helyette a kormány mozgó járőröket fog alkalmazni.

Bogdan Mirică nemcsak tematikai, hanem formai eszközökkel is rombolja a hagyományos western műfaji-ideológiai konstrukcióját. Összefüggésben az-
 zal, hogy leszámol a klasszikus hőssel, helyette egy idős, beteg kvázi seriffet
 és egy tehetetlen, a vidék „játékszabályait” nem ismerő, a fegyverrel bánni
 nem tudó antihőst tesz meg főszereplőnek, a cselekményt direkt lassú folyá-
 súra vette, epizódokból építkezett és megvonta a látványos összecsapásokat
 a nézőtől a kihagyásos szerkesztés révén. Persze szerepel a filmben fizikai
 erőszak, de csupán három jelenetben: egyszer Roman esik neki az egyik idős
 férfinak, aki Samirnek segítve félrevezette a férfit, majd Samir veri agyon
 Hogas informátorát, és végül Hogas lelövi az antagonistát. Ez utóbbi jele-
 net felfogható a hagyományos westernnek showdown-ja megfelelőjeként, ám
 Mirică direkt úgy valósította meg, hogy mindenféle pátosztól mentes legyen.
 Samir elsétál, a rendőrfőnök pedig hátba lövi – ilyen egyetlen klasszikus ro-
 mantikus vadnyugati hős sem tette. Lövése ráadásul frusztrációjából fakad,
 hogy képtelen volt fogást találni a bűnözőn, és az még informátorát is kivé-
 gezte. Az antagonistát kiiktató erőszakos akció éppen a tehetetlenségből,
 elkeseredettségéből, nem pedig abból fakad, hogy a hős megszerezte az irá-
 nyítást, és kihívta párbajra a negatív hőst.

A *Kutyákban* tehát csak ürügy a westernműfaj arra, hogy annak ismer-
 ős toposzai felmutatásával, és lerombolásával Bogdan Mirică felhívja a fi-
 gyelmet arra: ez a valóság, ami nem úgy működik, mint a filmek. A „román
 vadkeleten” nincs megmentésre méltó közösség, ahogy potens hős sem. A
 közösséget Samir és csatlósai jelentik, akik a vidék vad urai, és nem kérnek a
 városi kultúrából, nem hajlandók eltérni, hogy egy városból érkezett „puhány
 nem-férfi” uralkodjon rajtuk, vagy döntsön a sorsukról. Zárt világukba nem
 férközhet be Roman, őt örök kívülállónak tartják. Az „idegen” tehát kifejezet-
 ten veszélyes a régi világ értékrendjét képviselő Samirékre. Ez az értékrend
 azonban nagyon hasonló ahhoz, amelyet az *Aferim!*-ben a bojár és Constandin
 képviselnek, csak ennek nincs rasszista színezete. Általánosabb, inkább osztá-
 ly- vagy regionális jellegű xenofóbiáról van szó.

A *Kutyákban* a hangsúly azon van, hogy mindegy, miért „másik”, a „má-
 sik”, nem az „én” értékrendjét képviseli, hanem egy olyan világot, amelyet
 Samir és bandája akár erőszakkal is kizár a saját zárt rendszerükből. Míg a
Kojot éppen azokat kritizálja, akik nem állnak ki akár a földjükért az idege-
 nekkel szemben, illetve kiárusítják a „magyar földet” az idegeneknek, addig
Kutyák kifejezetten társadalomkritikát fogalmaz meg, és arra világít rá, hogy
 éppen a földhöz ragaszkodó, minden idegent elutasító Samir-félék miatt fog
 Románia a jövőben is inkább a rossz értelemben vett (idegengyűlölő, eluta-
 sító, a múlthoz ragaszkodó és a múltban élő) Kelet-Európához, és nem a jó
 értelemben vett (toleráns, nyitott, a jövőre tekintő) Európához tartozni.

„A westernszerű” – Török Ferenc: 1945 (2017)

Zárásként egy olyan filmet vizsgállok meg, ami alapvetően nem westernnek vagy easternnek készült, viszont alaptörténete és cselekményszerkesztése a műfajhoz közelíti, illetve rokonítja a zsáner egyik klasszikusával, a *Délidő*vel. „*Ki a gyilkos? Ki vitte el a pénzt? Ki fog-e derülni, hová tűnt az áldozatok vagyona? Ezek a titkok mozgatják a dramaturgiát, a késleltetést, a feszültségkeltést pedig egy western, egészen pontosan a Délidő alapján építettük fel: megjön a vonat, titokzatos idegenek érkeznek, a falu felbolydul, éleződik a feszültség, végül elmegy a vonat. Ez egy klasszikus párbajfilm.*” – nyilatkozta Török Ferenc rendező.⁵² Tehát az 1945 egyaránt merít a bűnügyi filmek műfajaiból és a westernből, ám nyilvánvalóan nem műfaji film, hanem történelmi dráma, ami zsánerfilmes motívumokat használ fel ahhoz, hogy sajátos formában, eredeti módon beszéljen a holokausztról, illetve a hatalom, a magyar társadalom és a múlt viszonyáról. „*Ez egy pszichodráma, így ebben a párbajban nem feltétlenül a fegyverek dörögnek.*” – tette hozzá Török az idézett interjúban.⁵³

Mindenekelőtt érdemes áttekinteni, miről szól a *Délidő*. Fred Zinnemann, illetve Carl Foreman forgatókönyvíró a hollywoodi „antikommunista tisztogatás” kritikájának szánták a thrillerként is működő westernnt. A főhős Will Kane marsall, aki visszavonulni készül, ám ősi ellensége, Frank Miller és két társa kiszabadulnak a börtönből, és a kisváros felé tartanak. Ezért Kane erőnek erejével, a közösség akarata ellenére marad, és meg akarja védeni őket. Ám ez egyre inkább saját rögeszméjének tűnik, mivel a kisváros polgárai közömbösek Miller iránt, illetve felemlegetik, hogy annak idején is csak feldúlták a várost, amikor a hős és ellenlábasai először összecsaptak. Annyiban a *Délidő* is egy rendhagyó western, hogy a hős és a közösség inkompatibilisek egymással, a társadalom nem akarja, hogy megmentse őt a marsall, és a cselekmény végére Will Kane is elidegenedik a közösségtől: miután épp, hogy végzett egy elkeseredett, dicstelen küzdelemben az antagonistákkal, a porba dobja jelvényét, és elhajt kocsijával. Viszont Kane akármennyire is ellentmondásos karakter, végső soron mégis klasszikus hős, aki képes véghez vinni, amit elhatározott, ebben a közösség sem tudja megakadályozni, amelynek megmentéséért küzd a banditák mellett magával a közösséggel is.

Török Ferenc csavart egy nagyot ezen a történeten. A második világháború lezárásának évében játszódó 1945-ben a titokzatos, a kisközösség felé közeledő jövevények, Sámuel Hermann és fia már a cselekmény elején megérkeznek a vonattal (a *Délidő*ben Frank Millerék csak a film utolsó harmadában szállnak le a szerelvényről), és Miller bandájával ellentétben ők egyáltalán nem bűnözők. Sőt nem is negatív hősök, hanem áldozatok, mivel zsidó

⁵² Soós Tamás, Még évszázadokig fogjuk körbejárni a holokausztot, <https://www.origo.hu/filmklub/20170420-torok-ferenc-interju-1945-ragalyi-elemer-rudolf-peter-nagy-kalozy-eszter-szanto-t-gabor.html>

⁵³ uo.

származásúak, akik túléltek ugyan a holokausztot, de rokonaik nem voltak ilyen szerencsések. Ráadásul a falu jegyzője, a Will Kane-nek megfeleltethető Szentes István jelentős szerepet vállalt abban, hogy a két zsidó rokonait deportálják, ennek következtében pedig a falu lakói több megüresedett ingatlanra is szert tettek. Tehát az 1945-ben a „marsall” nem pusztán ellentmondásos, hanem morálisan negatív figura, ahogy a kisközösség nemcsak ellenséges és paranoid, hanem bűnös, múltbeli bűneik pedig Sámuelék képében térnek vissza, és kísértik őket. A *Délidőben* csak utalásszinten jelenik meg a lincselés motívuma (azaz a közösség félelmében akár Milleréket, akár Kane-t is meglincselhetné), a Clint Eastwood által készített 1973-as parafrázisban, a *Fennsíkok csavargójában* (High Plains Drifter) a társadalom tagjai már kifejezetten a főhős seriffbátyját meggyilkoló negatív hősök cinkosaivá válnak, az 1945-ben viszont a felelősségre vonástól és a bosszútól rettegő falusiak ki is vonulnak a temető kapuja elé gereblyével és kapával, hogy „megvédjék magukat” a zsidóktól.

Náluk kifinomultabb módszerekkel dolgozik Szentes István, aki egyfajta kiskirály a faluban. A megszálló szovjetekkel próbál jó kapcsolatot ápolni annak ellenére, hogy azok lenézik őt a kollektív bűnösség jegyében, és a kisközösség már csak azért is a keze alá dolgozik, mert cinkosok, közös bűnük köti össze őket. Ahogy Will Kane, úgy Szentes is kénytelen a zsidók közeledtével valamit kitalálni, még a fizikai erőszak is szóba kerül, de végül azt a módszert választja, amelyet sok hatalmasság választott a magyar történelem során: a megkárosítottakat megpróbálja lekenyerezni, így rávenni arra, hogy söpörjék a szőnyeg alá a múlt bűneit, tekintsenek el az esetleges bosszútól vagy jóvátétel-követeléstől. Neki és cinkostársainak csak az a szerencséje, hogy Sámuelékben nincs semmilyen bosszúvágy, csak fájdalom és gyász, temetni jöttek, és nem bosszút állni. Tehát nem kívánják felelősségre vonni a falu lakóit. Ez viszont alkalmat biztosít arra, hogy Szentes István kezét rázzon velük, és szavát adja, hogy az áldozatokról méltó módon meg fognak emlékezni a jövőben. Márpedig a magyar történelem során aki a kollektív emlékezetet uralta (például ötvenhat mint ellenforradalom a Kádár-rendszerben), azé volt a hatalom. Szentes nyilvánvalóan ezáltal át tudja értelmezni saját és társai szerepét: egyszerűen elhallgatja a bűnöket, és eljártssza az együttérző embert. A múlt megmásítása, saját bőrének mentése érdekében meggyászolja azokat, akiket ő maga küldött a halálba

Az „idegen” tehát ebben a filmben egyszerre etnikai, politikai és történelmi színezetű, de mindenképp pozitív szereplő, míg az „ismerős”, a többségi társadalmat képviselő szereplők egyértelműen negatív, de legalábbis ellentmondásos figurák. Török pedig csak eljátszik a westernekre, illetve a thrillekre jellemző tematikai és hatáselemekkel. Felfokozza a feszültséget, kiélezi a helyzeteket, de elmarad a drámai konfrontáció, illetve a fizikai erőszak, az erőszakos akció, amely „megtisztítja” a kisközösséget a „deviáns” elemeketől.

Sőt a kisközösség itt nemhogy nem tisztul meg, hanem tovább él megmászott, átértelmezett bűneivel, amelyek alól Szentes mintegy „feloldozta” annak tagjait. Azaz ugyan az „idegen veszélyt” sikerült elhárítani, de a múlt bűneivel nem sikerült méltó módon szembenézni, így azok örökké ott fognak kísérteni a társadalomban. Az 1945 ennek a máig ismerős, társadalmunkat jellemző mentalitásnak a bemutatásához használta fel, és színezte át a western motívumait. A dekonstrukció és a destrukció (abban az értelemben, hogy például megvonja a nézőtől a látványos összecsapást a nagy, temető előtti konfrontáció során) itt azt a célt szolgálja, hogy ráirányítsa a figyelmet arra, hogy a magyar társadalomnak miért nincs lehetősége tisztességesen szembenézni a múlttal, illetve feldolgozni az elszenvedett traumákat: mert mindig színre lép egy Szentes-féle opportunista kiskirály, akinek érdekében áll az egészséges emlékezés helyett a felejtés, és akinek valamilyen okból mindig cinikosa lesz a mindenkori hatalomnak kiszolgáltatott magyar.

Konklúzió

Az elemzett westernnek és easternnek rávilágítanak, hogy a különböző korokban milyen módon jelent meg a „másik”, illetve milyen volt a viszonya az adott társadalomnak az „idegenhez”. Legyen bár szó amerikai őslakosokról (*Az üldözők, Fehér farkasok*), mexikóiakról (*Számadás*), feketékről (*Déli láb, Kojot*), cigányokról (*Aferim!*), zsidókról (*1945*) vagy a vidéken idegennek számító városiakról (*Kutyák, Kojot*), mindegyik csoport a domináns ideológiát, a konzervatív értékeket képviselő többségi társadalommal / közösséggel kerül szembe. Közös ezekben a westernekben és easternekben, hogy bennük élesen elkülönül legalább kétfajta identitáskonceptió. Az egyiket nevezhetjük domináns vagy (a „másik” szemszögéből) kényszerített kulturális identitásnak, amely a fősodorbeli, fehér társadalomhoz tartozik, és amelyet a hatalom például az „olvasztótégely-elmélet” vagy a nemzeteszmény ideológiájának értelmében az adott régióhoz és közigazgatási területhez tartozókra érvényesnek tekint. Így pedig kialakulnak sztereotípiák, amelyek – mint például Homi K. Bhabha is megfogalmazza – domináns társadalom a „másik”-kal kapcsolatos leegyszerűsített reprezentációi, és amelyek meghatározzák az etnikumokra kényszerített kulturális identitást is.⁵⁴ *„Egyik napról a másikra a négernek adtak két referenciakeretet, amelyben el kell elhelyeznie magát. Metafizikája vagy [...] szokásai és ezzel a források, melyekre szokásai épülnek, kitöröltettek, mivel konfliktusba kerültek egy olyan civilizációval, amit nem ismert, és amit rákényszerítettek.”* – írja Frantz Fanon is.⁵⁵

⁵⁴ BHABHA, Homi K., *A Másik kérdése: sztereotípiák, diszkrimináció és a kolonializmus diszkurzusa = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szöveggyűjtemény, szerk. BÓKAY Antal - VILCSEK Béla - SZAMOSI Gertrúd - SÁRI László, Budapest, Osiris, 2002, 630–644.

⁵⁵ FANON, Frantz, *Feketének lenni = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. im*, 615.

A másik identitáskonceptió, amely az elemzett westernekben és easterneknél megjelenik alternatív identitásnak nevezhető. Ez az alternatív identitás az adott etnikai csoport „valódi” identitása, vagy jobban szólva az a reprezentáció, amelyet a „másik” önmagáról alkotott. Avagy egy olyan alternatíva, amelyet a sztereotípiákkal szemben fogalmaz meg, vagy amelyre ösztönösen is vágyik, amivé ösztönösen is válni szeretne az elnyomott csoport vagy szubkultúra tagja. Az amerikai őslakos, a mexikói paraszt, a fekete futballista, a román cigány rabszolga vagy a magyar zsidó célja, hogy szabad emberként szabadon definiálhassa önmagát a saját kulturális szokásai szerint. *Az űldözők*, *Kojot* és a *Kutyák* főhősei némileg kilógnak ebből a sorból, mivel fehér férfiak, azonban nekik is felül kell vizsgálniuk saját, a cselekmények fő fordulataig megszokott és stabilnak hitt identitásukat. *Az űldözők* és a *Kojot* esetében éppen a „kényszeridentitás”, illetve a tradicionális patriarchális értékrend kerül megerősítésre, azonban ezt mindkét film pozitív fejleményként mutatja be. Ellenben a *Kutyákkal*, amelyben John Ford és Kostyál Márk művében még pozitív értékek kifejezetten destruktívak.

Az elemzés során ezen kívül arra világítottam rá, hogy a „másik”-at és a felsorolt identitáskonceptiókat különböző stratégiákkal ábrázolják az alternatív westernek, amelynek következménye a hagyományos műfaji-ideológiai konstrukció átalakulása, illetve lebontása. Azaz, ha egy western konform marad a domináns ideológiával, amely a domináns kulturális identitást és az etnikai csoportok hagyományos reprezentációját meghatározza, akkor legfeljebb csak néhány tematikai elem, dramaturgiai séma változik meg, a westernmítosz lényegében érintetlen marad. Vagyis ezekben a westernfilmekben a hagyományos kulturális identitás marad a „norma”: ennek a veszélybe kerülése a fő konfliktus (*Az űldözőkben* a fehér nő az indiánok befolyása alá kerül, a *Kojotban* Misi mindaddig nem méltó az apaszerepre sem, amíg nem érett „igazi férfivé”), és a történet tétje a domináns kulturális identitások helyreállítása, elsajátítása, megteremtése, illetve az alternatív identitások mint „devianciák” (az őslakosok vagy a városiak önazonossága) felszámolása. Így a végső párbajban az identitáskrízises, két világ (vadon és civilizáció, Kelet és Nyugat, város és vidék) határán bolyongó hős az utolsó lövéssel eldönti saját és a civilizáció sorsát. Akár elvonul, akár integrálódik, a fehér férfihős győzelme a klasszikus konformista vagy korrekciós westernekben / easterneknél a fehér civilizáció és annak kulturális identitása győzelmét eredményezi.

Ezzel szemben az alternatív westernekben az alternatív identitás és az azt képviselő etnikum, a „másik” kerül a történet centrumába, míg a fehér társadalom kényszeridentitása változik át „űldözött”-ből „űldöző”-vé. Így a párbajokban sem az ebben az irányzatban deviánsként ábrázolt civilizáció megmentése, hanem a „másik” fehér társadalom előli megmenekülése a fő cél. Vagyis az alternatív westernekben a pozitív szereplőként feltűnő „idegen” menekül a kényszeridentitás elől, amelynek következtében a hagyományos

westerncselekmény egészen más, ellentétes irányba tart. Az alternatív westernnek három változata különböző stratégiákat jelent, más-más módon hívja fel a figyelmet az elnyomott etnikum vagy társadalmi osztály problémájára. A *Számadás*ban, a *Délibábn*ban és részben a *Fehér farkasok*ban is még megvan az alternatív identitású hős hatalma és tehetsége arra, hogy visszavágjon az őt megalázó fehér társadalomnak. Az *Aferim!* és a *Kutyák* viszont már nem heroikus akciókkal, hanem a „másik” passzív szenvedésének és a domináns fél rasszizmusának / idegengyűlöletének bemutatásával világít rá arra, hogy az elnyomó struktúrákat nem lehet olyan könnyen felszámolni a mi világunkban, mint a westernfilmek mitikus világában. Ezek az alkotások éppen azért használják a vadnyugati filmek motívumait, hogy egymás mellé állítsák a westernmítoszt és a valós történelmi-társadalmi állapotokat, így a fikció és a realitás kontrasztját látva a néző kérdéseket tehet fel magában. Például azt, hogy ha a westernekben vannak hősök, a mi világunkban pedig nincsenek, akkor hogyan változtathatunk sorsunkon, hogyan álljunk ki magunkért az igazságtalan, elnyomó rezsimekkel szemben.

A *Számadás* és a *Fehér farkasok* is még a hatvanas évek forró évtizedének terméke. Eben az évtizedben Sergio Sollima és Franco Solinas forgatókönyvírók is hittek a cselekvés erejében, és abban, hogy a társadalmi változáshoz a forradalmi filmek is hozzájárulnak – ezért képes Chuchillo késsel a pisztoly ellen győzelmet aratni a végső párbajban.⁵⁶ Viszont a *Fehér farkasok* már az alternatív identitásokért küzdő társadalmi-politikai mozgalmak bukása és radikalizálódása idején készült, ezért is rendelkezik a német westernekhez képest szokatlanul pesszimista lezárással. A *Délibáb* már tovább lép, és köztes kategóriát képvisel. Különböző eszközökkel demitizálja a klasszikus hős eszményét, ellentmondásosan ábrázolja a színesbőrű Francist: aki ugyan képes felszabadítani a modern rabszolgákat, de a film végén feje tetejére áll a kép, amivel Hajdu Szabolcs mintegy idézőjelbe teszi a hősmítoszt, és arra világít rá, amire az *Aferim!*, az *1945* vagy a *Kutyák* is, azaz a fikció és a valóság feszültségére. Avagy a *Számadás* még megteremti a tradicionális westernben sztereotip módon ábrázolt mexikói paraszt forradalmi ellenmítoszt, a *Délibáb*, az *Aferim!*, a *Kutyák* és az *1945* viszont ütköztetik a mítoszt és a társadalmi valóságot, sőt utóbbi fel is számolja a műfajt. A tradicionális westernmítosz és *Az üldözők* az amerikai konzervatív-republikánus társadalom félelméről árulkodik, amely abból ered, hogy egyfelől az Egyesült Államok egysége megbomolhat a sokszínűség elismerésével, másfelől pedig az indiánok harcának jogosságát elismerve fény derülhet arra, mi volt az ára Amerika megszületésének. Ezzel szemben a *Számadás* éppen ezt a progresszív

⁵⁶ „A politikai filmek egyfelől akkor van értelmük, ha a valóság pontos elemzését adják, másfelől pedig akkor, ha ez az elemzés a nézők lehető legnagyobb köréhez jut el”. – nyilatkozta Franco Solinas 1967-ben. HOBEBMAN, J. When Westerns Were Un-American <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2012/jun/01/when-westerns-were-un-american/> [saját fordítás]

konzervatív-republikánus ideológiát leplezi le, melyet gyakran állítanak politikai hatalomszerzés szolgálatába, illetve amelyet felhasználnak a „másik” meggyilkolásának legitimálására. De ugyanúgy fél Cisco is Francistól, aki erős és ravasz „rabszolga” a *Délibá*ban. S az *Aferim!*-ben is azért kell szenvednie a cigány rabszolgáknak, mert a románok félnek a „másik” alternatív, ismeretlen életmódjától és a faji keveredéstől (a bojár ezért kasztrálja Carfint). Vagyis az alternatív westernnek / easternnek nemcsak a „másik”-at próbálják rehabilitálni, hanem a fehér társadalom paranoiájáról és fóbiáiról mesélnek. Tulajdonképpen erről tudósít az *1945*, amelyben a múltbeli bűneire emlékeztető zsidóktól retteg a kisközösség, és erre irányítja a figyelmet a *Kutyák*, amelynek vidéki kiskirálya tulajdonképpen a városból jött Romant féli, aki el akarja adni az illegális tevékenységeket elfedő birtokot. Sőt szimptomatikus módon társadalmunk egy részének irracionális félelmét tükrözi a *Kojot* is, amelyben a „fekete svéd migráns” el akarja venni „a magyarok földjét”.



A FÖLD MINDEN

KOJOT

HUNGARICOM KÉRDŐJELEK MEGAFILM PREZENTÁCIÓJA MAGYAR NEMZETI FILMALAP TÁMOGATÁSÁVAL KOSTYÁL MÁRK KÉRDŐJELEK "KOJOT" Mészáros András, Dobra Mária, Bozsárcsáky Attila, Orbán Levente, Mátyás László és Kovács Frigyes rendezésében Szabó Gabriella, Salat Lehel, Kovács Gyula és Lengyel Balázs, Lovas Balázs, Kostyál Márk és Molnár Márk főszereplésében Beké Tamás, Jankovics Judit, Csillag Mándó, Cseh Renátó és Csillag Mándó zenéjével KOSTYÁL MÁRK, Csoboth Attila, Kálmista Gábor, Helmezy Dorottya képeivel KOSTYÁL MÁRK

KOSTYÁL MÁRK FILMJE



FEBRUÁR 16-TÓL A MOZIKBAN!

MEGAFILM HELMEZY DOROTTYA MAFI KINIZS ARRI KINIZS W W OBSERVER

Tizenhat éven aluliak számára nem ajánlott

16

Berlinale
67th Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

RUDOLF PÉTER

TASNÁDI BENCE

SZTARENKI DÓRA

SZABÓ KIMMEL TAMÁS

NAGY-KÁLÓZY ESZTER

SZIRTES ÁGI

SZARVAS JÓZSEF

TÖRÖK FERENC
FILMJE



AUDIENCE AWARD
MIAMI
JEWISH FILM FESTIVAL
2017

A KADAPULT FILM SZERZŐK ÉS MAGYAR NEMZETI FILMALAP PÁRDORVÁRI TÖRÖK FERENC FILMJE "1945"
SZERKÉP RUDOLF PÉTER ANGELUS TVÁN TASNÁDI BENCE SZTARENKI DÓRA SZABÓ KIMMEL TAMÁS NAGY-KÁLÓZY ESZTER SZARVAS JÓZSEF SZIRTES ÁGI NAGY MARCELL ZNAMENÁK ISTVÁN TERHES-SÁNDOR
SZÍN: TESNER ANNA JEMNY JURISTOVSKY SUSA LAJTHAI RAJK LÁSZLÓ GYÖRÖKLEITŐ SZÁNTÓ GÁBOR HANG ZÁNYI TAMÁS HALLS JEN SZEMZŐ TIBOR VÁRI BORSI BÉLA K.S.L. FŐNEMZETI RAGÁNYI ELEMER K.S.C.
LINE PRODUCER HARRER KATALIN SZÁNTÓ T. GÁBOR „JAZZKATÉRES” CSAB NEMZETI ALKALMAZOTT MŰVÉSZETEK SZÁNTÓ T. GÁBOR TÖRÖK FERENC
PRODUCER ANGELUS TVÁN REICH PÉTER TÖRÖK FERENC RENDELTŐ TÖRÖK FERENC

katapult film

LABOWSKY

maf

ועידת הנתיבות
Claims Conference
The Conference for Jewish Material Claims
Against Germany

Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12