

Sándor Katalin

Transznacionális elmozdulások Valeska Grisebach *Western* (2017) című filmjében

Nemzetközi filmes koprodukciónak vizsgálva kézenfekvőnek tűnik, hogy ezeket transznacionálisnak írjuk le, hiszen a (ország)határokon átívelő gyártási folyamatok, a technikai stáb és a színészek „vándorlása,” az intézmények együttműködése, a forgalmazás, a fesztiválrészvételek és a bemutatás kontextusai a transznacionalizmus fogalmi keretében értelmezhetők. Mindez viszont a filmek jelentős részére érvényes, így a transznacionális film kategóriájába több film fér bele, mint amennyi kimarad, maga a terminus pedig üres, specifikumot nem hordozó jelölővé válik. Robert Burgoyne emiatt majdhogynem tautologikusnak tartja a transznacionális film elnevezést; számára a transznacionális inkább egy elméleti megközelítésben produktív kritikai terminus, mintsem bizonyos filmek korpuszának körülhatárolására alkalmas kritérium.¹

Will Higbee és Song Hwee Lim a transznacionális filmművészet egyik alapvető kritikai megközelítésében szintén arra hívják fel a figyelmet, hogy a „transznacionális film” fogalmát, „alkalmanként egyszerűen a nemzetközi koprodukciónak vagy a világ különböző részeiről érkező műszaki személyzet és alkotók közti együttműködés jelzésére használják, ezen transznacionális együttműködések lehetséges esztétikai, politikai vagy gazdasági hatásaival kapcsolatos valós megfontolások nélkül”.² A filmtudományban a kritikai transznacionalizmus mint megközelítési mód tehát nem csupán a határokon átívelő produkciós, bemutatási és forgalmazási gyakorlatok vizsgálatára korlátozódik. Ezekkel összefüggésben olyan kutatási kérdésekre fókuszál, amelyekben esztétikai, műfaji, történeti, médiatechnológiai és politikai, gazdasági szempontok is érvényesülhetnek és keresztezhetik egymást. Deborah Shaw és Armida De La Garza a *Transnational Cinemas* című folyóirat 2010-es induló lapszámában áttekintik a transznacionális film főbb kutatási irányait, érdemes ezekből néhányat felsorolni: „új technológiák és változó fogyasztási minták; transznacionális filmelméletek; migráció, utazás és a határátlépés egyéb formái; száműzött és diaszpórikus filmkészítés (hazájuk elhagyására kényszerült alkotók); film és nyelv; a szerzők és a sztárság kérdései; kulturális csere; a többségi társadalom filmjei, valamint az etnikai kisebbségek filmes specifikumai; kulturális politika; a transznacionalizmus etikája; történelmi transznacionális gyakorlatok; a helyi, a nemzeti és a globális közötti kapcsolatok; transznacionális

Sándor Katalin (1976) – film- és irodalomkutató, PhD, egyetemi adjunktus, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, katalin.sandor@ubbcluj.ro

Jelen tanulmány megírását a PN-III-P4-PCE-2021-1297 kódszámú, UEFISCDI által támogatott kutatási program tette lehetővé. (Affektív intermedialitás. Mozgókép a médiumok, érzékek és valóság között.)

¹ Robert Burgoyne hozzászólását a transznacionális filmről szóló kritikai „kereszttal-beszélgetéshez” lásd itt: Iain Robert Smith–Austin Fisher: *Transnational Cinemas: A Critical Roundtable*. *Frames Cinema Journal* 2016. 9. szám <http://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/> Letöltés dátuma: 2022. június 9.

² Will Higbee–Song Hwee Lim: *A transznacionális filmművészet fogalma. Kritikai transznacionalizmus a filmtudományban*. *Metropolis* 2017. 4. szám. 11.

és posztkoloniális politika”.³ Ebből az átfogó felsorolásból is látszik, hogy a transznacionális perspektíva nem a nemzeti filmkultúrák kérdéskörének lecserélését jelenti, hanem arra mutat rá, hogy ezek eleve transzkulturális, regionális és transznacionális viszonyhálókból léteznek.⁴

A jelen tanulmányban vizsgált film, Valeska Grisebach 2017-es *Westernje* olyan koprodukció, amelyet több szempontból is érdemes a transznacionális film elméleti-fogalmi keretében megközelíteni. A határátlépés és a határokon átívelő praxisok különféle formái a *Western* narratíváját és gyártási struktúráját is hangsúlyosan alakítják. A filmben németországi építőmunkások érkeznek egy görög határhoz közeli bulgáriai falu környékére, hogy vízi erőművet építsenek. A munkálatok elkezdődése után elfogy az építőanyag egy része, és a vízellátásban is problémák adódnak, ami a falu lakosságával való konfliktushoz vezet. Az erőmű építése leáll, a várakozás üres idejében a német munkások a faluval és bolgár lakóival ismerkednek. A filmet, amelyet a bulgáriai Petrelik faluban és környékén forgattak amatőr színészekkel, a berlini Komplizen Film független produkciós cég mellett a bulgáriai Chouchkov Brothers, az ausztriai COOP 99 és a svájci KNM jegyzi.

A transznacionális jelleg nemcsak a *Western* narratívájában és produkciós gyakorlatában, hanem a rendező szakmai pályájában és együttműködéseiben is kitapintható. Filmjeit a berlini iskola⁵ esztétikájához és (társadalom)szemléletéhez kapcsolják, ugyanakkor gyakran „átjáró rendezőként”⁶ utalnak rá, akinek rendezői pályája az új osztrák filmhez is kötődik, tehát nem írható le egyetlen nemzeti filmkultúra keretein belül. *Western* című filmjének egyik producere a szintén a berlini iskolához köthető Maren Ade (a Komplizen Film egyik társalapítója), akinek számos nemzetközi díjat nyert 2016-os *Toni Erdmann* című filmje hasonló (nyugatról keletre tartó) irányt jár be, mint a 2017-es *Western*, és ugyancsak egyfajta transznacionális kísérletként, elmozdulásként értelmezhető. A film a neoliberális vállalati közegben tanácsadóként Romániában dolgozó németországi főszereplő, Ines Conradi és az utána utazó apja kapcsolatának alakulását követi a román fővárosban és részben vidéken, rámutatva – többek között – a lokális viszonyok és a globális gazdasági és kulturális trendek kereszteződésére.

A film a műfajiság szempontjából is indokoltá teheti a transznacionális szempontú megközelítést. Ebből a perspektívából az lehet érdeklélő, hogy a globálisan közlekedő (populáris)

³ 2019-től a folyóiratot *Transnational Screens* címmel adták ki. A magyar fordítás alapja: *Bevezető a „Transznacionális film” összeállítás elé*. Metropolis 2017. 4. szám. 6.

⁴ Higbee és Lim szerint a kritikai transznacionalizmus a filmkészítési gyakorlatokban „mindig figyelembe veszi a politikával és a hatalommal kapcsolatos kérdéseket”, és „vizsgálja a nemzeti és a transznacionális közötti feszültségeket és párbeszédet ahelyett, hogy egyszerűen figyelmen kívül hagyná az egyiket a másik kedvéért”. Higbee–Lim: *i. m.* 20.

⁵ A berlini iskola elnevezéssel kortárs német rendezők egy csoportjára utalnak, Christian Petzold, Thomas Arslan, Angela Schanelec, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler, Benjamin Heisenberg, Maren Ade és Valeska Grisebach filmes munkásságára. Marco Abel, aki átfogó monográfiát írt a berlini iskoláról, egyfajta ellenmoziként (*counter-cinema*) tárgyalja ezen filmeket, amelyek sajátos realizmusa attól válik politikaivá, hogy nem a filmben jól felismerhető politikai üzenetet, tézist közvetít, hanem – ranciére-i értelemben – a képek és a hangok sajátos használata által elvégzi, performálja az „érzékkelhető újrafelosztását”. Marco Abel: *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester, NY, Camden House 2013. 1–24.

⁶ Robert Dassanowsky: *Counter-cinematic Reflections and Non/National Strategies: New Austrian Film and the Berlin School*. = *The Berlin School and Its Global Contexts. A Transnational Art Cinema*. Szerk. Marco Abel–Jaimey Fisher. Detroit, Wayne State University Press 2018. 84. A brémai születésű Grisebach (1968) berlini és müncheni filozófiai és germanisztikai tanulmányai után a Bécsi Filmakadémián tanult olyan neves osztrák rendezők mellett, mint Michael Haneke vagy Ulrich Seidl, és itt ismerkedett meg az új osztrák film képviselőivel is (köztük Barbara Alberttel és Jessica Hausnerrel). Dassanowsky: *i. m.* 78.

műfaji minták és narratív formátumok (mint a western) miként lokalizálódnak és adaptálódnak egy adott térség (film)kultúrájához és társadalmi viszonyaihoz, miként válnak érzékennyé lokális problémákra, ezeket hogyan helyezik el transznacionális vagy globális trendekhez képest. Grisebach filmje a szűkszavú címmel a westernt mint műfajt idézi meg és egyben reflektáltta teszi, eltávolítja. Egy interjúban maga a rendező a westernt olyan maszkulin műfajnak tekinti, amely társadalmi problémákról is szól, így annak a kérdésnek a felvetésére és reflexiójára is alkalmas, hogy a „némettség” (*Deutschsein*) bizonyos formái miként fejeződnek ki az „erő és felsőbbrendűség valamiféle diffúz érzésében”.⁷ A filmben megjelennek a (neo)western ismerős műfaji mintái és rekvizitumai (határvidék, koloniális gesztusok, természeti forrásokért való versengés, magányos hős, a helybeliek között talált barát, félig vadon élő ló, fegyver stb.), ezek viszont átértelmeződnek és beágyazódnak a mindennapiság hangsúlytalan, előreláthatatlan történéseibe.

A globális kapitalizmussal összefüggő tömeges munkamigráció Európában leginkább Kelet-Európából Nyugat-Európa felé történik, és jelentős gazdasági, társadalmi, demográfiai, kulturális átrendeződésekkel jár együtt. A *Western*ben megfordul ez az irány: Nora Gortcheva szerint a film ezáltal lebontja a „feltételezeten civilizált Nyugat” és az ún. „Vadkelet” közötti hierarchiákat, illetve a kelet-európai vendégmunkásokkal kapcsolatos (rasszizáló, etnicizáló) képzeteket, amelyek Bulgária és Románia 2007-es uniós csatlakozása után jelentek meg hangsúlyosabban a németországi médiában és a (politikai) közbeszédben.⁸ A munkaerő migrációjának irányát megfordítva Grisebach filmje a német munkásokat helyezi átmenetileg ismeretlen nyelvi és kulturális közegbe, ahol nemcsak egy másik kultúrával, hanem saját idegenségükkel is szembe-sülhetnek. Találkozásukat a bolgár helybeliekkel kelet-európai rurális közegben, a hétköznapi materialitására beágyazottan mutatja meg árnyalt módon: a mindennapi élet folyását, ismerős, ismétlődő és mégis kiismerhetetlen történéseit viszi színre.⁹

A nyugat–kelet irányú elmozdulás a film diegetikus világában koloniális gesztusokat idéző viselkedésformák reflexiójára, illetve ezekkel összefüggésben a neoliberalizmus implicit kritikájára is lehetőséget teremt. A német építőmunkások közül néhányan érkezésük után kitézik a falutól távolabb eső szállásukra nemzeti zászlójukat: a film a határvidék (koloniális) elfoglalásának ezt a (westernekből is ismerős) toposzát reflektált módon idézi, rámutatva a gesztusnak a lokális viszonyokat ignoráló, sértő jellegére. Egyik német munkás kritikai éllel rákérdez, hogy a zászló kitévésekor figyelembe veszik-e a helyieket, a válasz viszont a nyugatról érkező infrastruktúra-fejlesztés civilizatórikus logikájába illeszkedik: figyelembe veszik a helyieket, hiszen éppen vízi erőművet építenek nekik a peremvidéken, ahová bolondnak (*verrückt*) kell lenni, hogy egyáltalán eljöjjenek. A zászlót ellopják, de Vincent, a maszkulinitását és kulturális felsőbbrendűség-tudatát rendre sikertelenül színre vivő német csoportvezető később visszaszerzi. Félig baráti módon megbirkózik érte egy bolgár férfival a folyóban, ám ez nem valamiféle győzelmi narratíva mozzanataként jelenik meg a filmben, hanem mindössze egy szabadtéri, falusi

⁷ Gespräch mit Valeska Grisebach. <http://www.western-der-film.de/interview.php> (a film hivatalos honlapja) Letöltés dátuma: 2022. június 9.

⁸ A Kelet-Európából érkező munkások alakját gyakran úgy konstruálják meg, mint akik az otthoni szegénységből a német jóléti rendszerbe vándorolnak be (olykor centrista politikusok nyilatkozataiban is). Nora Gortcheva: *Reflexive Unmapping: The „Wild East” in Valeska Grisebach’s Western*. *Colloquia Germanica*, 2020. 1. szám. 75–80.

⁹ Marco Abel Grisebach filmjei kapcsán szintén kiemeli a mindennapiság iránti érzékeny figyelmet és a társadalmi valósággal kapcsolatos tézisszerű üzenetek hiányát. Abel: *i. m.* 230–231.

zenés multság egyik epizódjaként (amelyben a csoportvezető ázottan és észrevétlenül tűnik el a tömegben). Ugyanez a csoportvezető a falu vízszükségletét ignorálva önkényesen elzárja az egyetlen vízvezetékét saját munkájuk érdekében, és ezt az őt kérdőre vonó falubelieknek az infrastruktúra-fejlesztéssel mint egyfajta civilizatórikus „segítséggel” legitimálja úgy, hogy a lokális sajátosságokat, a helyi közösség érdekeit figyelmen kívül hagyja vagy akadálnak tekintti. Ez esetben éppen a németek tolmácsa a közvetítő, ő figyelmeztet saját csoportvezetőjének hatalomérvényesítő, hierarchizáló pozíciójára. („Segítünk, de nem erővel.”)¹⁰

A német építőipari munkások közül egyesek a bolgár faluban az elmaradt peremvidék, a „másik” Európa kulturális kliséit ismétlik („Ezek a falvak olyanok, mint az időutazás. Mint visszamenni az időben.”), mások látens birodalmi fantáziákat idéznek, a második világháborúra utalva. („Visszajöttünk! Csak hetven évbe telt.”) Néhányan viszont, főként a főszereplő Meinhard, nem leereszkedő érdeklődéssel közelednek a helyiekhez, így a német munkások között nemcsak egyfajta kulturális felsőbbrendűség-tudatra és nacionalizmusra látunk példát, hanem a közvetítés kísérletére is. A filmben a bolgár közösség tagjainak a nyugat-európai munkásokkal szembeni attitűdje ugyanilyen heterogén: a vendégszeretettől a távolságtartásig, bizalmatlanságig terjedhet, és hasonlóképpen kulturális sztereotípiák vagy éppen ezek tesztelése alakíthatja (lásd például „a német emberek csak dolgoznak” ironikus felidézését). Bár jelen esetben a német munkások számítanak átmenetileg idegennek egy kelet-európai faluban, a bolgár faluközösség számos tagjának szintén van külföldi, ám a németekétől valószínűleg jelentősen különböző vendégmunkás-tapasztalata:¹¹ egy fiatal férfi és a németül folyékonyan beszélő fiatal nő, Vyara, akiért Vincent és Meinhard rivalizál, valószínűleg éppen Németországból tért haza, mások a faluhoz közeli Görögországban dolgoznak, néhányuk gyerekei pedig nyugatabbra emigráltak. Vagyis a határ menti bolgár falu lokális jellegét, demográfiai és kulturális arculatát ugyancsak ábrázolják a (munka)migráció transznacionális folyamatai. Ugyanakkor a két mikroközösség befelé sem homogén, belső, helyi feszültségek alakítják. A természeti források (víz, kő) megtartása vagy megszerzése (mint a westernekből is ismerős toposz és mint a neoliberális jelen valósága) nemcsak a német infrastruktúraépítőkkel szemben generál konfliktust és érdekversenyt együttműködés helyett, hanem a bolgár közösségen belül is, a helyi „kisvállalkozók” között.

A film mind a német, mind a bolgár férfiközösséget heterogénként, bizonyos tagjait pedig ellentmondásos karakterként látta – plurálisként mutatva meg a maskulinitás megnyilvánulásait a dominancia különféle formáitól a barátságkötés intimitásáig. Erődemonstrációra és militarista kódok szerint színre vitt maskulinitásra a bolgár férfiközösségekben is látunk példát: egy helyi kisvállalkozó és kísérője a lokális (erő)viszonyok ismeretének magabiztosságával katonai uniformisszerű öltözetben, fegyverrel érkezik a német munkások szálláshelyére üzleti ajánlatot tenni. A film összetett, plurális maskulinitásképzeteket hoz létre: az erőszak és versengés, illetve a reflektált módon színre vitt, koloniális gesztusokat idéző viselkedésmódok mellett számol a maskulinitás nem kizárólag hegemon változataival is (pl. barátság, szolidaritás, kooperáció, vendégszeretet), amelyek sokszor hibrid maskulinitásformákban érvényesülnek.¹² Így a film

¹⁰ A folyóban fürdőző nőt ugyanígy Vincent erőszakos, az egyik nőt kifejezetten zaklató fellépése készíti távozásra.

¹¹ Lásd fentebb Gortcheva megállapítását a kelet-európai vendégmunkás alakjának etnicizált, rasszizált másként való megkonstruálásáról.

¹² A kortárs maskulinitáskutatásokban éppen a maskulinitás történetileg változó, plurális jellegének, a hegemon mellett az ellenhegemon, illetve hibrid maskulinitásformáknak a kritikai reflexiója válik hangsúlyossá. Lásd például

nem ad teret a maskulin erőszak etnicizálásának vagy a „mi” és az „ők” antagonisztikus értelmezésének. Nem egyszerűen megfordítja a kelet-európai vendégmunkással kapcsolatos etnicizáló előítéleteket vagy a németiséggel kapcsolatos prekoncepciókat, hanem magát a hierarchizáló és egyneműsítő szembeállítását lehetetleníti el.

A hétköznapi élet közegében létrejövő német–bolgár találkozások egyik folyton visszatérő résztvevője a film főszereplője, a német Meinhard, aki mind saját közösségében, mind a bolgár falu lakói között valahol a nem teljesen idegen, de nem is teljesen odatartozó köztességében marad. A film elején még részt vesz a német zászló kitűzésében, de később nem azonosul, mi több: ellenzi az ehhez hasonló hatalomdemonstrációt, így a német munkások között hamar kívülállóvá válik. Mindkét közösségben vannak, akik megkérdőjelezik vagy (erőszakkal) elbizonytalanítják a két világ közötti közlekedését.

Meinhard helybeliekkel való találkozásainak közege a közös nyelv hiánya folytán gyakran valamilyen (lokális jellegű) közösen végzett tevékenység, munka és ennek érzelmi-materiális valósága: kőkerítés építése szabálytalan kövekből, vékony faágak gyűjtése a tüzrakáshoz, dohányfüzés, a már megszáradt levelek szétmorzsolása, megszagolása. A nyelvi és kulturális különbségek ilyenkor nem eltűnnek, hanem helyet adnak a nyelv hiányában is közössé tehető figyelemnek és tapasztalatnak, a véletlen affektív történéseknek, a testek és a tárgyak közötti rezonanciának, az érzékelés kiterjesztésének a szaglás, a tapintás, a lassú szemlélődés felé.

A hétköznapi praxisok azonban nemcsak a közeledésnek, a másik szubjektumként való felismerésének lehetőségét teremtik meg, hanem konfliktusok, félreértések közegévé is válhatnak. A kártyajáték nyelvek fölötti kódrendszere válhatna egyfajta közös nyelvvé a különböző etnikumok között, viszont a kártyázás folyamatában mégsem jön létre találkozás vagy játékközösség, hiszen a pénzben játszott póker inkább a gazdasági egyenlőtlenségeket és az ezek iránti kulturális érzékenység hiányát hozza felszínre. Amikor elnyeri egy bolgár férfi pénzét, és az megpróbálja visszakérni a nehéz anyagi helyzetére hivatkozva, Meinhard (jogosnak vélt nyereségét nagyrészt megtartva és a férfit elzavarva) nem érti, hogy ugyanannak a pénzösszegnek az értéke az egyenlőtlen gazdasági viszonyok folytán lokálisan változik.

A *Western*ben Meinhard elmozduló identitását egy nehezen megfogható hiánytapasztalat, illetve egy folytonos deterritorializáció alakítja. A migrációval, határátlépéssel, diaszporikus tapasztalattal foglalkozó transznacionális filmek gyakran vizik színre a szubjektum helynélküliségét vagy valamilyen hiánytapasztalatot, amely az otthon és az identitás fogalmának diszlokációjával és folytonos újraértelmeződésével jár együtt. Elizabeth Ezra és Terry Rowden szerint „számos olyan filmben, amelyet termékenyen lehet megközelíteni transznacionális perspektívából, az otthonnal/hazával való azonosulást egyfajta krízisként tapasztalják meg és ábrázolják”, a határátlépés és a mobilitás pedig jelentős érzelmi konfliktust generálhat. Így a transznacionális film narratív dinamikáját egyfajta „veszteségérzet” is alakítja.¹³ Meinhard territoriális jegyekkel befoghatatlan identitása összefügg az otthon (normatív) képzetének elmozdulásával, illetve az ezen képzetekkel való azonosulás válságával. Arra a kérdésre, hogy van-e honvágya, csak újabb kérdéssel tud válaszolni: „mi az, hogy honvágy”? Amikor

Hadas Miklós: *Taming the Volcano: Theoretical Foundations*. Erdélyi Társadalom/Transylvanian Society XVII(2019). 1. szám. 97–111.

¹³ Elizabeth Ezra–Terry Rowden: *General Introduction: What is Transnational Cinema? = Transnational Cinema: The Film Reader*. Szerk. Elizabeth Ezra–Terry Rowden, London, Routledge 2006. 7–8.

Venetával, a bolgár nővel dohányt fűznek egy visszafogottan intim jelenetben, a faluban eladó házak felől érdeklődik, hozzáfűzve, hogy őt nincs, ami otthon tartaná. Így maga az otthon (fogalma) deterritorializálódik: mibenléte, holléte elveszíti egyértelműségét, megfoghatóságát. Meinhardot a határ menti bolgár faluban hol tréfásan, hol komolyan idegenlégiósnak nevezik, utalva egyrészt a testi gesztusokkal és rövid, töredékes mondatokkal „elbeszélte” múltjára (miszerint légiósként járt Afganisztánban, Afrikában), de jelenlegi idegenségére is: egy olyan transznacionális identitásjegyet írnak rá, amely folytonos áthelyeződést/áthelyezettséget, máshollétet, végső soron helynéküliséget jelöl, másrészt viszont egyfajta militarista kódok szerint értelmezhető maskulinitást is.

A *Western* egyik érdeme, hogy a transznacionális folyamatokra (pl. a munkaerő migrációjára) való rámutatás nem jár együtt a lokálisnak a terepvesztésével. A film a bolgár faluban, de különösen a német Meinhard és a bolgár Adrian (egy helyi kisvállalkozó) barátságában az idegennel szembeni vendégszeretnek egy lokálisan és rurálisan beágyazott, akcentusos formáját mutatja meg. Ebből a szempontból a *Western* némiképp párhuzamba állítható Marian Crișan *Morgen* című filmjével, amelyben a határ menti Szalonta környékén élő Nelu a törökországi menekültet, Behrant fogadja saját házába. A papírok nélkül menekülő Behran politikai láthatatlansága, teljes kiszolgáltatottsága, egyszerre törvényen belüli és kívüli kivételes helyzete nyilván nem mérhető össze Meinhard, a németországi építőmunkás politikai-társadalmi helyzetével. A hasonlóság inkább a befogadó fél vendégszeretetének milyenségében érzékelhető. Crișan filmjéről írt tanulmányukban Pârvolescu és Nițu a szalontai Nelu vendégszeretétét nem a kozmopolitizmus egyetemes diskurzusa felől vélik megragadhatónak, hiszen ezt főként nyugati, urbánus, középosztálybeli értékközösségek alakítják, és így nem feltétlenül érzékeny lokális társadalmi-etnikai-kulturális sajátosságokra.¹⁴ A vendégszeretet – főként határvidékeken – inkább egyfajta „etikai eszköztár,” amely „eligazít a megfelelőbb és emberibb viszonyulások között olyan helyzetekben, amikor az egyéni aktort/cselekvőt nem regionálisként, nemzetiként vagy globálisként képzelik el, hanem elsősorban szomszédként”.¹⁵ Ilyenkor nem annyira a befogadó fél szemléletmódjában történik valamiféle elmozdulás, változás, hanem inkább „a látogatót territorializálják, adoptálják a helyi kultúrába, és ismerik el ezáltal szomszédként”.¹⁶ A vendégszeretnek ez az eszköztára pedig esetenként együtt létezhet, „ko-habitálhat” ennek ellentmondó, az idegennel, a másikkal szembeni elutasító vagy kirekesztő magatartásformákkal is.

Meinhardot, a saját csoportjában kívülálló, a bolgár közösséghez közeledő német munkást befogadó Adrian és családja a vendégszeretnek ezt a lokálisan beágyazott, akcentusos, az idegent szomszédként „adoptáló” formáját gyakorolja. A két férfi találkozásának nem a közös nyelv a kitüntetett médiuma. A többnyelvű töredékeket (*liberta, sorry*) tartalmazó rövid, elliptikus bolgár és német mondatokkal együtt a tudatosan használt vagy váratlanul felszakadó testi gesztusok, a „preszubjektív affektusok”¹⁷ által válik részlegesen megoszthatóvá a két férfi hiány- és veszteségtapasztalata. Adrian a külföldre emigrált gyerekei hiányát, Meinhard a bátyja

¹⁴ Constantin Pârvolescu–Ciprian Nițu: *Challenging Communities of Values. The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's Morgen*. *Illuminace* 2014. 2. szám. 106.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.*

¹⁷ Ennek Marco Abel szerint Grisebach *Mein Stern* (2001) című filmjében is lényeges szerepe van a szereplők közötti viszonyok alakulásában. Abel: *i. m.* 233–235.

elvesztését mondja el, és e közössé tett tapasztalatban apaként, testvérként válnak felismerhetővé egymás számára.¹⁸

Az egyik utolsó jelenetben, miután egy falubeli rátámad, Adrian békítő odafordulással kérdezi Meinhardtól: „Mit keresel te itt?” Kérdése inkább a másik idegenségét, dezorientációját tudomásul vevő, de nem feloldó megállapítás. A kamerahasználatra és a vágásra is hasonló ambiguitás jellemző, azaz a helyhez kötöttség, a térbeli pozíció eldönthetetlensége, rögzíthetlensége. (Adrian megszólalásakor nem őt látjuk, hanem Meinhard homályban levő alakját, majd a következő beállítás a néző számára teljesen váratlan irányból és szögből mutatja az újra megszólaló Adriant.) A film vége narratív értelemben felfüggesztett, lezáratlan: a feszült incidens után a mulató falubeliekhez visszatérő Meinhardt követi a kamera hátulról, majd közöttük táncolva mutatja szekond plánban, több szögből. Az utolsó jelenetben az albán–macedón mulatók zenére mosolytalanul táncoló német építőmunkás alakjában a *Western* olyan szubjektumot mutat meg, akit a folytonos diszlokáció és helynélküliség tapasztalata alakít.

A transznacionális szemléletmód Grisebach filmjének produkciós folyamatában, narratívájában, többnyelvűségében, akcentusos jellegében és műfaji mintáiban is érvényesül. A munkamigráció kelet–nyugat irányát megfordítva a film a német munkásokat helyezi idegenként egy határ menti bolgár falu nyelvi-kulturális közegébe, ám azt is jelzi, hogy átmeneti ottlétük és lokális megítélésük nem mérhető össze a kelet-európai vendégmunkások tapasztalatával. A hétköznapi élet közegében létrejövő német–bolgár találkozásoknak és konfliktusoknak, a vendégszeretethez és a feszültségnek, illetve a lokalitás és a helynélküliség tapasztalatának a filmes színre vitele nem rendelődik alá valamilyen tézisszerű vagy a feszültségeket feloldó üzenetnek, hanem megőrzi a mindennapiság sajátos ambiguitását, előre láthatatlanságát. A *Western* éppen a mindennapi történetek ambiguitására érzékeny (mikro)perspektíva által mozdítja ki azokat a politikailag terhelt, egyneműsítő hierarchiaképzeteket és sztereotípiákat, amelyekben Kelet-Európa mint „másik” állítódik szembe Nyugat-Európával. A fentiek alapján úgy gondolom, hogy a *transznacionális film* esetében a *transz-* előtag nem csupán a filmek produkciós, intézményes struktúrájában vagy narratívájában és többnyelvű poétikájában érvényesülő határátlépésekre utalhat, hanem egyfajta *transz*formatív, kimozdító potenciálra is. Arra, hogy miközben a film viszonyokban létező, önmagukban sem homogén nyelveket, etnikumokat, (film)kulturákat, intézményeket kapcsol össze, átrendezheti az ezekkel kapcsolatos fogalmainkat, és lehetőséget teremthet a nemzeti, a lokális, a regionális és a globális közötti viszonyok újragondolására.

Transnational Displacements in Valeska Grisebach's Film, *Western* (2017)

Keywords: transnational film, coproduction, Western, Valeska Grisebach, Berlin School

The paper focuses on the transnational aspects of Valeska Grisebach's 2017 film, *Western* that are relevant not only in the production process and the institutional structure of the film but also in its narrative and generic patterns. Reversing the East–West direction of the transnational labour migration, the film places German construction workers as foreigners in

¹⁸ A baráti intimitás e jelenetében nincs premier plán, a kamera szorosan a szereplők válla mögül filmez, beállítás-ellenbeállításal komponált dialógust látunk. A kamera így a jelenet intimitásának realitásához, a szereplők közötti térbeli távolsághoz igazodik.

a small Bulgarian village displaying (mainly through the figure of the German protagonist) the experience of dislocation and placelessness. The paper examines the way in which the film stages quotidian encounters and conflicts between the German and the Bulgarian community and displaces hierarchical and homogenizing concepts that juxtapose Western Europe with Eastern Europe as its “other.” Grisebach’s *Western* connects languages, ethnicities and (film)cultures that are not homogenous themselves and creates a “contact zone” for rethinking the notion of the national, the local, the regional and the global. In this way, the film foregrounds the transformative potential inherent to transnational perspectives.