

KENYÉR HELYETT DINAMIT



AZ ITALOWESTERNEK NYERS BRUTALITÁSUK MELLETT RADIKÁLIS POLITIKAI ÜZENETÜKKEL FRISSÍTETTÉK FEL A VADNYUGAT MÍTOSZÁT.

Ne kenyeret vegyél abból a pénzből, hombre! Vegyél inkább dinamitot! Dinamitot!” – ordítja Chuncho, a *Ki tudja?* (1967) forradalmár-bandita főszereplője a film végén. Chuncho története egy nihilista, őrült és naiv útonálló öntudatra ébredésének története, aki megundorodik a pénztől, és rájön, hogy az elnyomottakon nem segíthet alamizsnával, csak fegyverrel. Damiano Damiani művében a kenyér és a dinamit úgy állnak szemben egymással mint a hatvanas évek Olaszországában a békés reformerek a radikális változókat és erőszakos ellenállást hirdető forradalmárokkal. A „hosszú olasz '68”-at ez az alapkonfliktus határozta meg, mely mélyen gyökerezett a faszizmus évtizedeiben és a második világháború alatti partizánmozgalomban. És ahogy a faszizmus elleni küzdelemben, úgy az 1968-as eseményekben is szerepet vállaltak a hatvanas-hetvenes évek olasz westernjeinek alkotói. Sergio Sollima (*Számadás*, 1966), Giulio Questi (*Django, ölj!*, 1967), Giulio Petroni (*Tepepa, a hős bitang*, 1969) vagy Franco Solinas író (*Számadás, A zsoldos*, 1968, *Tepepa*) is partizánként tevékenykedtek, míg Gian Maria Volonté (*Pár dollárral többért*, 1965, *Ki tudja?*) és Lou Castel (*Ki tudja?, Nyugodjanak békében!*, 1967) színészek elkötelezett baloldali aktivisták voltak.

Az italowestern műfajciklusa (*filone*) nem véletlenül a hatvanas évek közepén született meg. Mikor a *Ki tudja?* ment a mozikban, az olasz diákok már javában tüntettek, és egyetemeiket foglalták Rómában, Torinóban, Trentóban és Milánóban. Az *Il Manifesto* című lap köré szerveződtek az újbalsoldali mozgalmak úgy mint a *Lotta Continua*, *Potere Operatio* és a *Avanguardia Operaia*. Az olasz '68

lázadói persze sokban hasonlítottak amerikai, francia vagy japán társaikra, hiszen a vietnami háború, a konzervatív értékrend, a fogyasztói társadalom és a régi baloldal ellen léptek fel. Azonban akár a japánoknál és a németeknél, úgy az olaszoknál is jellegzetes közelmúltbeli traumák és a sajátos politikai klíma határozta meg a hatvanas évek mozgalmát. Mint azt Luciana Castellina, egykori aktivista is hangsúlyozza, az olasz diákok, baloldali értelmiségiek és munkások a franciákkal és az amerikaiakkal ellentétben – ha rövid időre is –, egységbe tudtak tömörülni, ezért szélesebb népréteg mozdult meg. Az itáliai '68 így nemcsak egyetemfoglalásokról, hanem gyárfoglalásokról is szólt („*autunno caldo*” – 1969 „forró ősze”), és az oktatási reform valamint az újfajta munkás önkormányzatiság kialakítása mellett a harmadik világ (Vietnam, Algéria, Kuba, Bolívia, Uruguay gerillái és felkelői) iránti szolidaritás és a neofaszizmus elleni küzdelem is fontos törekvésévé vált a mozgalomnak.

Ahogy Amerikában a Fekete Párducok, úgy az olasz hatvannyolcasok egyes csoportjai is radikalizálódtak. A '68-as „Valle Giulia-i csatá”-ban, a római tüntetés során a baloldali és jobboldali militáns fiatalok még együtt csaptak össze a rendőrséggel, később azonban a mozgalmon belül a militáns csoportok egymással is szembe kerültek. Szélsőjobboldali, neofasista sejtek alakultak a hatvanas-hetvenes években (Ordine Nuovo, Ordine Nero, Fronte Nazionale, Avanguardia Nazionale), majd az 1970-ben létrejött szélsőbaloldali szervezet, a Vörös Brigádok (Brigate Rosse), élen Renato Curcióval pedig már nemcsak a parla-

menten kívüli neofasiszta, hanem a kereszténydemokrata kormány ellen is új partizánmozgalmat hirdetett. A szélsőséges csoportok a hetvenes évek elejétől terrortámadásokat szerveztek és hajtottak végre (az egyik első ilyen az 1969-es milánói bombamerénylet), melyek a '68-as mozgalom felbomlását jelezték.

„Az uralkodó rendszer képes volt arra, hogy egy rendkívüli passzív ellenforradalmat folytasson, és, mint ahogy ez már a történelem folyamán máskor is előfordult, átvegyen sok olyan újítást, amelyet az a mozgalom reprodukált, amely az ellenfele volt. Beolvasztani azt, ami a hatvannyolcas libertáriánus forradalomnak a leggyengébb, legkevésbé újító arca volt, csak azokat, amik az egyénnek jelentettek több szabadságot, és a szemétdombra vetni mindazt, ami az igazi alternatívát képviselhetette volna” – fogalmazta meg Luciana Castellina az olasz '68 másik nagy tragédiáját. A lázadástól az illúzióvesztésig vezető úton pedig az italowestern műfajciklusa is végighaladt, mintegy lekövette a hatvannyolcas mozgalom történetét.

A KÉT ÚR SZOLGÁJA FELLÁZAD

Christopher Frayling, az olasz western egyik teoretikusa a *filonét* három történetitípusra bontja, melyek időben is követik egymást. Az első a „két úr szolgája”, mely a legkorábbi filmet foglalja magában, és nagyjából 1966-ig uralkodó. Ebben jellemzően a Sergio Leone-féle *Egy maréknyi dollárért* (1964) motívumai tűnnek fel: egy ravasz és cinikus fegyverforgató kihasználja a kisvárost uraló bandákat, hogy megszédje magát. Ide sorolható még Sergio Corbuccitól a *Minnesota*



Clay (1964) vagy Duccio Tessaritól a *Pisztolyt Ringónak* (1965). A második történetitípus „átmeneti témá”-nak nevezi Frayling, mely a két úr szolgája variációja, és ebben az egyik fél már a mexikói forradalmárokat képviseli, mint Corbucci később sokszor lemásolt *Djangójában* (1966) vagy Sergio Sollima *Számadásában*. A harmadik csoportba pedig az 1968-tól elszaporodó úgynevezett „Zapata-western”-ek tartoznak, melyekben a cselekmény jellemzően az 1910-1920 közötti mexikói forradalom alatt játszódik, és centrumában a gringo (európai vagy amerikai bérgyilkos, fegyverkereskedő) és a helyi forradalmár-bandita közti kapcsolat áll (*Ki tudja?, A zsoldos, Tepepa, Egy kincskereső Mexikóban*, 1970, *Egy marék dinamit*, 1971, *Kötél és arany*, 1971).

Megfigyelhető, hogy 1968 felé és a Zapata-westernek felé közeledve, az olasz westernek népszerűvé válásával a műfajciklus egyre inkább radikalizálódik, feltöltődik politikai tartalommal. „A politikai filmeknek egyfelől akkor van értelmük, ha a valóság pontos elemzését nyújtják, másfelől pe-

„Új partizánmozgalmat hirdetett”

(Sergio Corbucci: Django – középen Franco Nero)

dig akkor, ha ez az elemzés a nézők lehető legnagyobb köréhez jut el” – ragadta meg ennek okát Franco Solinas. Mivel a baloldali érzületű alkotók (élen Corbuccival, Sollimával, Solinasszal, Damianival és Sergio Donatival, a *Volt egyszer egy vadnyugat* [1968] és az *Egy marék dinamit* írójával) észrevették, hogy a vadnyugati filmek a ’68-as mozgalom legnagyobb bázisát jelentő munkásosztály körében hatalmas sikereket aratnak, ezért a western műfaját fokozatosan forradalmi zsánerré alakították át. Politikai paraboláik pedig igen népszerűvé váltak a harmadik világban is, Madagaszkáron például a ZWAM (Zatovo Harcosok Madagaszkári Szövetsége) nevű hetvenes évekbeli diákmozgalom egyenesen Clint Eastwood antihősének Dollár-trilógiából ismerős poncsóját választotta jelképévé.

Természetesen már a legelső, minthaodó westernekben is tetten érhetők az olasz baloldali eszmék: az antifaszizmus, az antikapitalizmus, az antiimperializmus, az Amerika-ellenesség, az elnyomottak, szegények és munkások iránti szolidaritás. Az *Egy marék-*

nyi dollárért Joe-ja (Clint Eastwood) ruhaviseletét tekintve is éles kontrasztban áll a határmenti kisvárosért háborúzó két banda tagjaival, hiszen poncsót visel, amerikai mesterlövész helyett inkább egy mexikói parasztra hasonlít. És nem mellesleg az amúgy kapzsi antihős segít egy elesett családon is. Duccio Tessari Odüsszeia-parafrazisában, a *Ringó visszatérben* (1965) a címszereplő (Giuliano Gemma) direkt öltözik mexikói parasztnak, hogy a szerelmét kiszabadítsa a kapzsi földbirtokos fogságából. Vagyis Ringó „forradalma” csak úgy győzhet, ha egy szintre kerül az elnyomottakkal, és az ő dühükből táplálkozva száll szembe a Fuentes-fivérekkel, Pacóval és Estebannal.

A korai italowesternek közül azonban a Leonénál és Tessarinál sokkal radikálisabb Sergio Corbucci *Djangója* csatlakozik legdirektebben a ’68-as politikai mozgalomhoz. *Djangónak* nem egyszerűen banditákkal vagy gátlástalan tőkészekkel kell megküzdnie, hanem Jackson őrnagy a Ku-Klux-Klant és a fasisztákat egyaránt idéző vöröskendőséivel, illetve a baloldali forradalmárookra emlékeztető mexikói Hugo tábornok csapatával.

Jóllehet, Corbucci antihőse (akit az a Franco Nero formál meg, aki később a Zapata-westernek köpönyegforgató gringóit is eljátszotta) még a Dollártrilógia cinikus antihőisére hasonlít, mivel nem annyira a Jackson által kedveltésből agyonlőtt latin parasz- tok érdeklik, hanem az arany és a szemé- lyes bosszú. Ám a két banda ideol- ógiájának és tetteinek feszültsége már felvázolja a problémát, ami miatt az olasz '68 is erőszakba fűlt. Jackson elvileg azért feszíti keresztre a film elején a mexikóiak által is meggyötört Mariát, mert az ellenség tisztátalaná tette őt. Azonban ahogy Hugo tábor- nokról kiderül, hogy nem forradalmár, csak közönséges bandita, úgy Jack- sonról is lehull a lepel, és a mexikói parasz- tok lemeszárulásakor nyilvánvá- lóvá válik, hogy az ideológiával csu- pán szadizmusát akarja legitimálni. A kései italowesternekben ez már nem- csak az antagonistákra, de a hősré is jellemző lesz.

ELNYOMÓ ÁLLAMAPPARÁTUS

Az újbaloldali mozgalom egyik szélső- séges állítása az volt, hogy a hatalmon levő kereszténydemokrata kormány is fasisztoid elnyomó hatalom, amely ráadásul korrupt és álszent is. Erre a problémára pedig nemcsak a korabeli bűnügyi filmek (Damiani: *Mint a ba- goly nappal*, 1968, Elio Petri: *Vizsgá- lat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében*, 1970), de indirekt módon a westernek is reagáltak. Austin Fisher külön filmcsoportot különített el az italowesternen belül, mely a korrupt és elnyomó establishmenttel fog- lalkozó westerneket tömöríti. Fisher ezeket a filmeket RSA-westerneknek nevezi Louis Althusser ideológiai ál- lamapparátus fogalma után (az RSA az 'elnyomó államapparátus' angol rövidítése). Ebből pedig automatika- san következik a zsáner felforgatása, dekonstrukciója, hiszen a klasszikus western alapértékei (fejlődés, civi- lizáció, törvény, kisközösség, család, maszkulinitás stb.) korrumpálódnak a korrupt vezetők és kegyetlen zsar- nokok által uralt olasz vadnyugaton. Sollima a *Számadásban* és a *Szem- től szemben* (1967) című filmben, Corbucci *A halál csöndjében* (1968) és *A szakértőben* (1969), Tonino Valerii *A harag napjaiban* (1967) és *A hatalom árban* (1969), Carlo Lizzani a *Nyu-*

godjanak békében! (1967) esetében, Giulio Questi a *Django, ölj!*-ben vagy Sergio Garrone *Django, a fattyújában* (1969) a törvény képviselőit ravasz köpönyegforgatóknak, sőt szadistának, míg a kisvárosok lakosságát ellenszen- vesnek, örülnének vagy vérszomjasnak mutatják be. *A halál csöndje*, a *Nyu- godjanak békében!*, a *Django, ölj!* és a *Django, a fattyú* antagonistái nem- csak kegyetlen hatalmi figurák, hanem élvezik is a kínzást, az erőszakot, a tömeggyilkosságot.

Persze sokszor a hősök sem jobbak a korrupt po- litikusoknál, a brutális se-

riffeknél és a bigott városiaknál. A *Számadásban* a fejedelmész Corbett (Lee Van Cleef) eleinte elvtelen módon ki- szolgálja Brockstont, a texasi vasúti vállalkozót politikai karrierje felépí- tése érdekében, és csak a film végén érti meg, hogy egész végig ártatlan embert üldözött. Corbucci filmjei- ben, a *Navajo Joe*-ban (1966), *A halál csöndjében* és *A szakértőben* a főhősö- ket bár jogos bosszú hajt- ja, de ahogy már Django sem volt tiszta lelkű igaz- ságosztó, úgy az említett három film címszereplői is sokszor túl messzire mennek, *A halál csöndje*

„Ambivalensen viszonyulnak a forradalmi erőszakhoz”

(Lucio Fulci: *Az Apokalip- szis négy lovasa* – Fabio Testi és Michael J. Pollard)



és A szakértő bosszúállói szinte azokhoz válnak hasonlóvá a cselekmény során, akik ellen harcoltak.

Az RSA-westernek két végétét képviselik a *Django, ölj!* és a *Szemtől szemben*: Giulio Questi filmje még a „két úr szolgája” cselekménytípust variálja, míg Sergio Sollima művében már feltűnnek a Zapata-westernek ismerős motívumai. A *Django ölj!*-ben az Idegen, a főhős (Tomas Milián alakítja, aki jellemzően mexikói banditaforradalmárokat játszott el) passzív karakter, aki egykori bandáján szeretne bosszút állni, amiért sorsára hagyták őt, de a közeli kisváros kegyetlen társadalma előbb elvégzi helyette a piszkos munkát. A települést egyfelől Templer, a szalon kapzsi tulajdonosa és Alderman, a banditák lincselését levezénylő lelkész, másfelől Sorrow, a homoszexuális földbirtokos és feketeingesei, „a fiúk” („muchachos”) uralják. Az Idegennek nincs is kit megmentenie, mivel Templer csökkent értelmi képességű fiát közvetetten a feketeingesek ölik meg, Alderman félőrült feleségét, Elizabeth-et pedig férje és kapzsisága kergetik a halálba. Tehát a *Django, ölj!*-ben a „két úr szolgája” változatból ismerős szemben álló bandákon keresztül jelenik meg a '68-as mozgalom két fő ellensége: a korrupció (Templer, Alderman) és a neofasiszta csoport (Sorrow).

A *Szemtől szemben* cselekményében is megjelennek a törvényt saját képükre formáló, zsarnoki hatalmaságok, azonban ebben a filmben már nemcsak az elnyomó államapparátus kritikája, hanem a forradalmi erőszak szükségességének kérdése is felmerül, ami a Zapata-westernek fő témája. Jóllehet, Beauregard (Tomas Milián), a bandita és az általa vezetett kommuna még nem mexikói forradalmárok csoportja, sokkal inkább a hatvanas évek ellenkultúrájának anakronisztikus képviselői. A történet másik főszereplője, Brad Fletcher a legérdekesebb figura, akit nem véletlenül a radikális politikai aktivista, Gian Maria Volonté formál meg. Fletcher a cselekmény elején liberális és pacifista nézeteket valló, de betegeskedő történészprofesszor. A tanár betegségét és ideológiáját összekapcsolja Sergio Sollima a filmben, így mikor Fletcher a vadnyugati határvidékre utazik gyógyulni és pihenni, a libera-

lizmus csődje bontakozik ki. Hiszen a tanárember valahányszor békésen próbálja megoldani a konfliktusokat, kudarcot vall. Ugyanakkor Sollima ellentmondásos módon mutatja be a forradalmi erőszakot is, mivel egyfelől a Beauregard közösségének élére álló Fletcher csak fegyverrel és kegyetlenséggel képes megvédeni népét, másfelől tűzkeresztiségét, banditává, sőt klasszikus értelemben vett férfivá válását az egyik vele szemtelenkedő nővel szemben elkövetett testi erőszak szimbolizálja. Austin Fisher emiatt, illetve Beauregard végső árulása miatt a *Szemtől szemben* következetlennek nevezi, azonban Sergio Sollima westernje éppen azért ábrázolja hitelesen az olasz '68-as mozgalom alapvető problémáját, mert bemutatja, hogy a pacifizmus és a fegyveres ellenállás ugyanúgy nem célravezetők.

VIVA ZAPATA!

„A *Ki tudja?* nem western, hanem egy film a mexikói forradalomról, akár csak a *bandita* (1953) Lima Baretótól, mely a brazil banditákról szól. A Nyugat a Rio Grande-től Északra van, míg Délen Emiliano Zapata és Pancho Villa történetei formálódnak. A hatvanas évek olasz filmjét ezek a hősök érdekelték, mert a harmadik világ szimbólumai voltak. A hatvanas években széles körben napirenden volt a proletariátus és az elnyomottak forradalma, és ennek semmi köze az angolszász puritán gyökerekkel bíró westernhez.” – nyilatkozta Damiano Damiani rendező. Damianiak abban mindenképp igazat kell adnunk, hogy a Zapata-westernek trendjét elindító *Ki tudja?* és az ebbe a csoportba tartozó többi film (*A zsoldos*, *Egy kincskereső Mexikóban*, *Tepepa*, *A bandita*, *Egy marék dinamit*) a lehető legtávolabb kerültek a tradicionális amerikai westernektől, melyekben a latin-amerikai paraszt vagy bandita legfeljebb antagonistá, de legtöbbször komikus mellékkarakter lehetett. A Zapata-westernek a legdirektebb módon állnak ki a kapitalizmus és az amerikai imperializmus ellen, illetve a harmadik világ forradalmi mellett. Damiani, Corbucci, Petroni, Solinas és Sergio Donati Mexikót az anti-kolonializmus szimbólumává avatták, és az 1910-es években zajló mexikói forradalmat '68 és a hatvanas évek felszabadító

mozgalmainak allegóriájaként értelmezték újra.

Persze akár a *Szemtől szemben*, úgy a Zapata-westernek is ambivalensen viszonyulnak a forradalmi erőszakhoz. Ez logikusan következik abból, hogy a XX. század eleji mexikói forradalom sem volt teljesen tiszta ügy. Hiába döntöttek le a felkelők egy zsarnokot, jött helyette másik, majd a tízes évek végén részint az amerikai indirekt beavatkozásoknak (például Madero elnök meggyilkolása), részint az ellenállást vezető három karizmatikus vezér (Venustiano Carranza, Pancho Villa, Emiliano Zapata) harcainak folyamánként eluralkodott a káosz. Ráadásul nemcsak az egymást gyorsan váltó hatalmasságok, hanem maguk a felkelők, Villa és Zapata sem válogattak az eszközökben, jóllehet a szegények és a földosztás mellett végig mindketten kiálltak („Tierra y Libertad!”, avagy „Földet és szabadságot!” volt a jelmondatuk). Így az olasz westernek a mexikói forradalmon keresztül világítottak rá egyfelől a békés, passzív ellenállás hiábavalóságára (*Egy kincskereső Mexikóban*), másfelől a fegyveres harcok és a brutalitás túlbujánzására, a szélsőségesedés válás veszélyeire (*Egy marék dinamit*).

A Zapata-westernek általában vagy a külföldről érkező gringo (*A zsoldos*, *Egy kincskereső Mexikóban*, *Tepepa*), vagy a mexikói paraszt-bandita (*Ki tudja?*, *Egy marék dinamit*) öntudatra ébredését mutatják be. Ugyanakkor a forradalmat jellemzően a kapzsiság, az önzőség, az árulás és a túlzott erőszak teszi tönkre. A *zsoldos* és az *Egy kincskereső Mexikóban* főszereplőinek ügye is azért bukik el, mert kölcsönösen kijátsszák egymást, így a végkifejletben már inkább az egyéni túlélésért, semmint a forradalmi ügyért harcolnak. A *Tepepa* címszereplő lázadója (Tomas Milián alakítja) pedig súlyos árat fizet azért, amiért egy jómódú angolszász nő ellen elkövetett nemi erőszakot forradalmi tettként értelmez, mivel áldozata a másik oldalon álló bosszúsomjas Dr. Price menyasszonya volt. A Zapata-westernekben a mexikói zsarnokok és az amerikaiak közé egyenlőségjel kerül (Corbucci két említett művén kívül a *Ki tudja?* beszél erről a legdirektebben), hiszen a mexikói forradalom idején az Egyesült Államok

akár zsarnokokat (például Huertát) is támogatott, hogy saját gazdasági-politikai érdekei ne sérüljenek. Ez a cinikus külpolitikai gyakorlat a hatvanas években is jellemző volt az USA és a harmadik világ viszonyában, az olasz '68-at ezért is hatotta át az Amerika-ellenesség.

A Zapata-westernek között a *Ki tudja?* és Sergio Leone és Donati műve, az *Egy marék dinamit* képviselik a két végletet, egyúttal az alfát és az omegát is. Damiano Damiani filmje mintegy elindította az irányzatot és főszereplőjét is a forradalmárrá válás útján. Damiani, illetve a forgatókönyvet jegyző Franco Solinas mintegy Leone Dollár-trilógiájának cselekményét értelmezik át: míg az *Egy maréknyi dollárért* ravasz Joe-ja alapvetően pozitív figura, addig a *Ki tudja?* amerikai zsoldosa a tulajdonképpeni antagonistája, akinek aljassága felébreszti a forradalmárt a Dollár-filmek mexikói banditáit képviselő főhősben. Chunchó (Gian Maria Volonté) a cselekmény elején olyanak tűnik, mint az amerikai westernek sztereotip módon bemutatott mexikói banditája: iszik, folyton otrombán röhög, és bár a forradalom tábornokát, Eliast szolgálja, az eszmék helyett inkább a haszon szerzés érdekli, akár Ramónt és Indiót, az *Egy maréknyi dollárért* és a *Pár dollárral többért* negatív hőseit (mindkettőt Volonté formálta meg). Tate (Lou Castel), az önmagát körözött bűnözőnek álcázó amerikai bérgyilkos gátlástalansága ébreszti rá arra Chunchót, hogy vakon élt. Igaz, a férfi már korábban is tanítaná a mexikói parasztokat lőni, de ekkor még elvicceli a dolgot. Azonban elköveti azt a hibát, hogy elkezd bízni az amerikaiban, és barátságba kerül Tate-tel. Amerika azonban a *Ki tudja?* cselekményében egyértelműen negatív erő: Tate lenézi a mexikóiakat, egy kisgyereknek be is vallja, hogy nem szereti, csak kihasználja az országot, és végső soron Chunchóval is ezt teszi. Tate célja Elias likvidálása. Azé az Eliásé, aki a parasztok felszabadítását szorgalmazza. Amerika tehát Damianinál nem a szabadságért, hanem éppen az ellen tevékenykedik. Erre akkor jön rá igazán Chunchó, mikor a film végén vonattal az Egyesült Államokba utazna Tate-tel, aki a mexikói férfit gazdaggá teszi, és elegáns ruhába öltözteti. Az állomáson azon-

ban Chunchó megtapasztalja, hogy a bérgyilkos nem tekinti embernek a mexikóiakat, és később kideríti, hogy Tate csak átverte és kihasználta. Ezért Chunchó a bevezetőben idézett végső, örült kiáltása: a fegyveres ellenállást direkten összekapcsolja a szabadság eszméjével.

Sergio Leone azonban már régóta nem hitt ezekben az eszmékben. „Bele kell feccskendoznünk a jelen politikai problémáit a látványos szórakoztató filmekbe. Mert a politika többé nem jelent semmit Olaszországban! Ezért csinálunk olyan filmeket, amilyeneket. Hittünk az emberiségben, és az emberiség cserben hagyott minket. Persze, a helyzet a többi országban is hasonló, de valahogy mi vagyunk a legszerencsétlenebbek. A mi álszentségünk, és a 'kompromisszumok politikája' vitt minket a válságba.” – ecsetelte a rendező utalva arra, hogy az Olasz Kommunista Párt cserben hagyva a baloldalt az Olasz Kereszténydemokrata Párt felé közeledett (majd később valóban megkötötték a „történelmi kompromisszum”-ot). Éppen ezért Leone, mint egy másik interjúban megerősítette, elutasította a „sombro romantikájá”-t, vagyis a forradalmi eszméket, és inkább anarchistának vallotta magát. Giulio Petroni a *Tepepa* erőszakkritikája ellenére még hisz a forradalom magasabb rendű eszméjében, hiszen a címszereplő népe annak halála után is folytatja, amit az antihős elkezdett. Az *Egy marék dinamit*ban azonban a forradalom nem több kegyetlen erőszakláncolatnál. Az elkötelezett baloldali Sergio Donati és a kiábrándult Sergio Leone között a film készítése során végig konfliktus izzott (ezt meg is sinylette a mű, mivel az *Egy marék dinamit* lett Leone legkevésbé sikeres westernje), és az elemzők szerint Sean, a fanatikus ír felkelő (James Coburn) modellje Donati, társa, a vele állandóan vitázó, cinikus és kiábrándult mexikói bandita, Juan (Rod Steiger) pedig Leone alteregója. A korábbi Zapata-westernekhez képest ebben a filmben fordított a felállítás: a gringo az idealista forradalmár, míg a pusztán megélhetési bűnöző mexikói már túl van a lázadó korszakán, és undorodik minden ideológiától. Juan így vélekedik az egész felkelésről: „Tudom, miről beszélek, mikor forradalomról beszélek. Akik könyve-

ket olvasnak elmennek azokhoz, akik nem és azt mondják: 'Változtatnunk kell.' A szegények pedig változtatnak. Azután, akik olvasnak körbe ülnek egy nagy asztal és beszélnek, és beszélnek, és beszélnek, és esznek, és esznek, és esznek. De mi történik a szegényekkel? Meghalnak! Ez a te forradalmad”. Ráadásul, amint az a visszatekintésekből kiderül, egyszer már Sean is csalódott, mikor az írek függetlenségéért harcolt, és saját áruló bajtársát kellett lelőnie.

'68 ALKONYA

Tehát Sergio Leone az *Egy marék dinamit* egyenetlen cselekményvezetése ellenére a néző képébe vágja, hogy miért nem szabad hinni az ideológiákban, és hogy miért bomlott fel az 1968-as mozgalom. A kompromisszumkötés, a konszolidáció, a mérsékeltek és a radikálisok szakadása együtt vezettek a hetvenes évek kiábrándultságához és a terrorizmushoz. Így az olasz westernek is lassan elveszítették politikai funkciójukat. Már az olyan komikus hangvételű Zapata-westernekben is csak díszlet a forradalom mint az *Ötfős hadsereg* (1969) vagy a *Kötél és arany*. A hetvenes éveket viszont a vígjátékok (*Az ördög jobb és bal keze* [1970], *Egy maréknyi hagymáért* [1976]) és a hibrid, távol-keleti harcosokat felvonnultató westernek (*Vörös nap*, 1971, *Shanghai Joe ökle*, 1973) uralták, ezek a jórészt konformista és politikai értelemben súlytalan filmek arattak sikert, jelezve, hogy a társadalomnak is elege van a lázadásból.

Érdekes azonban a szakirodalomban „poszt-western”-nek vagy „alkony western”-nek nevezett irányzat, mely a vígjátékokkal párhuzamosan bontakozott ki, és a hetvenes évek végére érett be. A társadalom és a rendszer megváltoztatásával kapcsolatos illúziók az évtized második felére végleg szertefoszlottak az Olasz Kommunista Párt „történelmi kompromisszuma” mellett a Vörös Brigádok merényleteinek, többek között Aldo Moro kereszténydemokrata politikus 1978-as elrablása és kivégzése eredményeként. A melankólia már az olyan korai, komikusabb hangvételű westerneket is áthatja mint Tonino Valerii *Nevem senkije* (1973) vagy Sergio Corbucci vadnyugati Bonny és Clyde-története, a *Sonny*

és *Jed* (1972). A legdepresszívebb filmeknek viszont a zenei anyaga is tükrözi a korhangulatot. Ennio Morricone és Luis Bacalov heroizáló, katartikus dallamai helyett többek között Guido és Maurizio de Angelis zeneszerzők, illetve *Az Apokalipszis négy lovasa* (1975), a *Keoma* (1976), a *Mannaja* (1977), a *California* (1977) vagy a *China 9, Liberty 37* (1978) mélabús balladáit siratják el a sárba fulladt, rothadó épületekkel és reményvesztett, megkeseredett emberekkel telített vadnyugatot.

Zsarnokok persze továbbra is vannak, akikkel a belső démonaikkal küzdő fegyverforgatók még szembe szállnak, azonban már nem akarnak, sőt pürrhoszi győzelmük nem is eredményezhet nagy társadalmi változásokat. A félvér indián Keoma (Franco Nero) utolsó képviselője népének, és személyes bosszúja után sem találja már helyét, mivel apját féltestvérei megölték, akikkel a férfinak szintén végeznie kellett. Ettől persze még Enzo G. Castellari művében megjelenik az új-jászületés motívuma, de a megváltás az antihős számára nem lehetséges. A szintén a polgárháború után játszódó *California* fő témája is a visszafordíthatatlan veszteség. A címszereplőt az a Giuliano Gemma játssza, aki a *Ringo visszatér*ben mexikói parasztnak öltözve még Ringóként vissza tudta szerezni szerelmét. A *California* szinte poszt-apokaliptikus, sáros és véres világában azonban a *Keomáé*hoz hasonlóan keserű a happy end, a veszteségek visszafordíthatatlanok: California hiába győz, és szabadítja ki szerelmét, a nő a fogságban szinte megőrült.

Az Apokalipszis négy lovasa ebből a szempontból a legkegyetlenebb, hiszen az egyik hippiszerű bandita főszereplőt az a Tomas Milián játssza, aki a Zapata-westernnek forradalmárbanditáit is megformálta. Lucio Fulci elégikus westernjében Chaco csak látszólag képviseli a lázadók szabadságeszményét, valójából egy szadista erőszaktevő, aki ok nélkül kínoz meg brutálisan egy seriffet, majd a film törvényen kívülre került főszereplőit is, akik sorra halnak meg Chaco miatt. *Az Apokalipszis négy lovasában* pedig a gyermek világra hozatala még annyira sem szimbolizál valamilyen reményt, mint a *Keomában*: miután a hős nő belehal a szülésbe, kisbabája egy része-



ges semmirekellőkől álló közösséghez kerül.

A forradalmár ugyanígy pervertálódik a *Sonny és Jedben*, melyben szintén a kubai származású színész játssza el a címszereplő Jedet, a szadista banditát.

A *Sonny és Jed* a *Tepepával* együtt képez hidat a *Számadás*, a *Fuss, ember, fuss!* (Sergio Sollima, 1968) és *Az Apokalipszis négy lovasa* között. Sollima két filmjének főhőse, Tomas Milián Cuchillója még ártatlan, tiszta lelkű és önkéntelen lázadó. Tepepa viszont már valóban bűnös abban, amivel Milián korábbi Cuchillóját alaptalanul vádolják: megerőszakolt egy nőt. A *Sonny és Jedben* a banditába szerelmes Sonnyt meglepő módon ugyanígy bolondítja magába Jed, aki elundorodva veszi tudomásul, hogy a nő még szűz. Jed persze megpróbálja magát forradalmárnak beállítani, hiszen vadnyugati Robin Hoodként lép fel, aki elveszi a gazdagoktól a pénzt, és azt a szegényeknek adja. A bandita egy falut is védelmez a parasztokat megsarcoló zsarnokoktól, azonban éles kontrasztban áll erőltetett romantikus perszónájával a Sonnyval és más nőkkel szemben tanúsított erőszakos

„A fegyveres ellenállást összekapcsolja a szabadság eszményével”

(Damiano Damiani: Ki tudja? – Gian Maria Volonté)

bánásmódja. Tepepa, Jed és Chaco karrierjét egymás mellé állítva megfigyelhető, hogyan redukálódik a hatvanas hetvenes évek során a forradalmi erőszak öncélú brutalitássá, melynek nem vagy nemcsak a zsarnokok, hanem ártatlan emberek is elszenvedői. Éppen úgy, ahogy a Vörös Brigádok vagy a Fekete Rend (Ordine Nero) saját maguk által partizánakcióként értelmezett terrorista-mérenyletei esetében.

’68 eszméivel tehát lassan az olasz western is sírba szállt. A nyolcvanas-kilencvenes években még próbálkoztak a műfajciklus feltámasztásával (*Django 2*, 1987, *A dakoták fia*, 1994, *Bunyó Karácsonyig*, 1994). Azonban egyfelől a mozgalomból kivált terrorista csoportok tevékenysége miatt az establishment ellen lázadó pisztolyhős-forradalmárok a társadalom szemében bűnözőkké váltak, másfelől az új konformizmushoz és a neoliberális kapitalizmushoz nem illenek a forradalmi hősök, csak a konszolidált szuperhősök. Talán egy új ’68 ez utóbbiakat is radikalizálódásra készítené, de erre a jelenlegi társadalmi-politikai klímában igen kicsi az esély. •