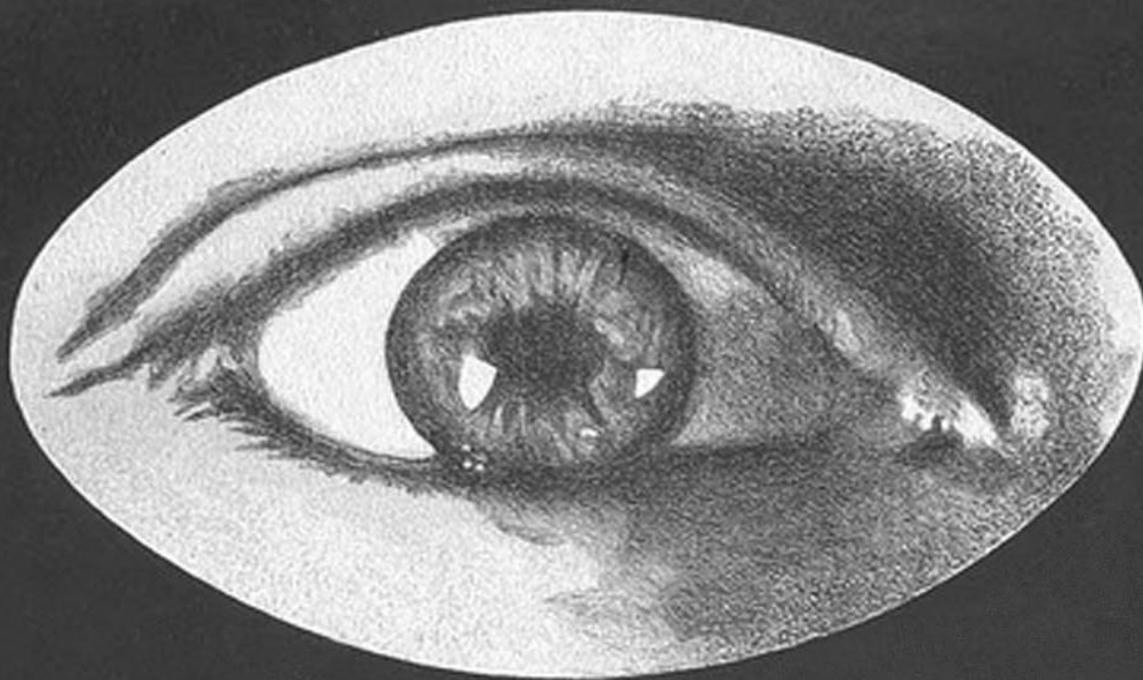


FILMSZEM

2015

Filmtudományi online folyóirat - V. évfolyam 3. szám



****ká*-Európa**



FILMSZEM V./3.

ká-Európa



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

V. évfolyam 3. szám - ŐSZ
(Online: 2015. október 17.)

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

ká-Európa

- Forgács Iván: A lengyel és a kelet-európai filmművészet helye
a modernista új hullámban 6-15
- Zentay Nóra Fanni: Kifele nézek és befelé hallok - *a verbalitás hiánya és
intenzív akusztikai élmény Sharunas Bartas filmjeiben* 16-25
- Benke Attila: Gulyáswestern - *magyar westernkísérletek* 26-57

Portré

- Farkas György: Tékozló apák krónikái - *Andrej Zvjagincev* 60-71
- Szerzőink 72-73

ΚΑ-ΕΥΡΩΠΑ



СССР/СU





Honecker



DDR/DDR



www.lake-oneerde

©daker

Forgács Iván

A lengyel és a kelet-európai filmművészet helye a modernista új hullámban

Reménytelennek tűnik valami merőben újat állítani az európai film nagy modernista, új hullámos korszakáról. Olyan aranykor ez a filmművészet történetében, amely esztéták, kutatók végeláthatatlan tömegét vonzza mindmáig. A szakirodalom gyakorlatilag feldolgozhatatlan, és nehéz feltételezni, hogy maradt olyan aspektus, amelyet még nem vizsgáltak volna alaposan.

Ezért aztán nem hiszem, hogy az érdeklődő az alábbi szöveg állításait nem olvashatná el máshol. Csupán annyit remélhetek, hogy épp ezt a kiadványt veszi kezébe a témáról, és így talán ezeken az oldalakon találkozik egyikkel-másikkal először. Tekintse hát megállapításaimat inkább a téma egyik lehetséges, átfogó újragondolásának.

Bár a fentiek miatt ezúttal szeretnék tartózkodni a különböző hivatkozásoktól, idézetektől, elrugaskodási pontom azért a filmes modernizmussal foglalkozó mai szakirodalom egyik meghatározó munkája lesz, Kovács András Bálint monográfiája, *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm, 1950-1980* (Palatinus, 2005.)

Ennek a merész, elemző összefoglalásnak óriási eredménye, hogy sikerül rendszerben láttatnia, és összefüggéseiben modellálnia a kor filmművészeti folyamatait. Sikeresen találja meg a forrásokat jelentő mintákat, és rendkívül tárgyyszerűen vezeti le azok továbbfejlődését, átalakulását egy új típusú filmnyelvbe. Elméleti szinten meg tudja ragadni a modern film alapvető formai tendenciáit a klasszikus vizuális és narratív folyamatosság megbontásai mentén. Részben ennek alapján négy stílusirányt vonatkoztat el (minimalista, teátrális, ornamentális, naturalista), majd kombinálja őket a jellegzetes műfajokkal, hagyományforrásokkal, és így táblázatokba foglalhatóan rajzolja föl a meghatározó filmtípusokat (*A modern film irányzatai*, 221-225.old.). Mindezek után pedig Kovács arra is vállalkozik, hogy megalkossa a modern film családfáját, történeti fejlődésének, elágazásainak modelljét (Uo., 225-228. old.).

Nyugodtan állíthatjuk tehát, hogy alapműről van szó, amelyre építeni kell. Kategóriarendszerének pontosításával sokkal előrébb juthatnak a további kutatások, mint alapvetően új modellek kialakításának kísérleteivel.

Kovács munkájának másik érdekessége, és témánk szempontjából ez a fontosabb, hogy az 1950-es évek végétől radikalizálódó modernizmust

egységes európai folyamatként láttatja. Bár nyugat-európai mintákra helyezi a hangsúlyt, némileg mégis szakít azzal a szemlélettel, amely a kelet-európai új hullámokat kizárólag külső hatásokból vezeti le. A nagy paradigmaváltásba, melyet az 1959-es évhez köt, egyenrangú komponensként kapcsol be lengyel és szovjet filmeket. Kawalerowicz alkotását, *Az éjszakai vonatot* (Pociąg) ugyanolyan meghatározó alkotásnak tartja, mint a *Zsebtolvajt*, a *Szerelmem*, *Hirosimát* vagy a *Kifulladásigot*.

A korszakkal foglalkozó filmtörténésznek azért persze nem kell aggódnia, hogy munka nélkül marad, mert Kovács rendszere döntően a formai elemeket modellálja, és éppen az alkotások szellemi-történeti kontextusával foglalkozik elnagyoltan. Kelet-európai szemmel teljesen érthető, hogy lehetőleg kerülni akarja a politikai, ideológiai mozzanatok. Tisztában van vele, hogy a jellegzetes tematikai kereteket nem kerülheti ki, de igyekszik őket minél elvontabban meghatározni. Három fő tematikát jelöl meg: 1. elidegenedés, „az egyén elszakadása a környezetétől”; 2. a „valóság fogalmának szubjektív, mitologikus és konceptuális újrafogalmazása”; 3. „a felszín mögött rejlő Semmi képzetének megjelenítése” (Uo., 219. old.). El lehet fogadni ezt az elméleti síkot, a konkrét történelmi kontextus kikerülése azonban némiképp torz képet sugall a korszak szellemi-művészeti életéről. E szerint a valóság reflektív megközelítése döntően filozófiai szinten történt, holott nyilvánvaló, hogy az empirikus társadalmi tapasztalat, az ideologikus szemlélet meghatározó szerepet játszott a gondolkodásban és a művek esztétikai világában, az elvonatkoztatás bármilyen magasságaiba jutottak is el. Nyugodtan kijelenthetjük, hogy ha nincsenek alapvető ismereteink a kor történelméről, társadalmi ellentéteiről, politikai áramlatairól, a legtöbb új hullámos irányzat értelmezhetetlenné válik. Gyakori tapasztalat a filmes oktatásban, hogy mondjuk Godard *Weekendje* ma kevesebb érdeklődést kelt, mint egy sematikus termelési operett.

Fontos tehát továbbra is szem előtt tartani, és újra meg újra összefoglalni, milyen történelmi-társadalmi-szellemi háttér termelte ki magából a 20. század második felének modernista filmművészetét, mi adott szikrát páratlanul izgalmas reflexivitásának. A leglényegesebb mozzanat alighanem a II. világháború, melynek befejezése nem csupán Németország, hanem egész Európa számára nullpontot jelentett. Nem egyszerűen arról volt szó, hogy helyre kell állítani a lerombolt infrastruktúrákat. A háború vége az egész kontinens számára vereséget jelentett. Európa elvesztette meghatározó világpolitikai szerepét, kettészakadt, országai egyszerű szövetségesi helyzetbe kerültek a két győztes nagyhatalom, az Egyesült Államok és a Szovjetunió felszabadítási szférájában. A felszínen ugyan ez a Nyugat számára kevésbé volt látványos és sokkoló, hiszen megőrizhette társadalmi rendjét, és lehetősége volt a gazdasági fejlődésre, de a hatalmi pozíció elvesztése megrázta az eliteket és a középosztályt, amit legmarkánsabban talán a szellemi-művészeti élet tükrözött. Nyugat-Európa számára az amerikai kulturális-politikai hatás ugyanolyan

idegenkedést váltott ki, mint Közép-Kelet-Európában a szovjet-orosz. Ezek teljesen feldúlták az európai szemlélet hagyományos arisztokratizmusát. A pragmatikusan radikális amerikai polgári demokrácia, illetve a szovjet államszocializmus rendszere idegennek, barbárnak tűnt, akárcsak tömegkultúrájuk, amely a legszélesebb néptömegek felé irányult. Ugyanakkor progresszív értékeik, a tekintélyelvűség elvetése, az egyén társadalmi súlyának növelése, a kizsákmányolás megszüntetésének kísérlete mégis vonzó perspektívákat kínált a háború traumája után.

Teljesen érthető, hogy mindez a politikai-szellemi életben úgy csapódott le, hogy Európát – vagyis számunkra a Világot – újjá kell formálni, át kell alakítani. Véleményem szerint alapvetően ebből az intenzív útkeresésből táplálkozik az újjáépítést követő másfél évtized mindent átható reflexivitása. A folyamatot tovább erősítette, hogy hamar kiderült, erőszakos, forradalmi változtatásokra a közelmúlt pusztításai után nincs lehetőség. Ha hidegháborúról beszélünk a nagypolitikában, azt is mondhatjuk, hogy a háború utáni két évtized egy hideg forradalmi időszak volt az európai társadalmak életében, amelyben fokozatosan a szellemi szférába szorult minden társadalmi aktivitás.

Nincs értelme felsorolni a lázas kutakodás minden területét, ezek jól ismertek a társadalmi igazságtalanságok szociológiájától a forradalmi tanításokon át az egyéni szabadság problémáját hangsúlyozó egzisztencialista filozófiáig.

Közép-Kelet-Európa ebben a folyamatban különösen összetett helyzetben mozgott. Míg Nyugaton csupán új perspektívákat, létértelmezési formákat kerestek a tovább élő polgári rend modernizált keretei között, Keleten a szovjet rendszer új társadalmi mintát vezetett be, amelyben együtt élt a progresszív forradalmi hagyományokból táplálkozó, ateista ideológia és a kíméletlenül diktatórikus politikai gyakorlat. Ez minden szinten radikális átalakulást eredményezett a régióban. Itt nemcsak töprengeni kellett a jövőről, hanem ki kellett alakítani egy viszonyt az új, amúgy is jövőorientált rendszer értékrendjéhez és mindennapi valóságához. Ez még a kommunista ellenállási mozgalom tömegeire támaszkodó Jugoszláviában vagy az orosz szimpatizáns Bulgáriában is komoly kihívás volt. És még nagyobb teherként nehezedett Közép-Európára, különösen a regionális hatalmi szerepét többször is elvesztett Lengyelországra és Magyarországra, ahol minden a nemzeti identitás perspektívájából értelmeződik. Ráadásul ez a két ország sajátos háborús szerepe miatt (a lengyel területek anektálása, a tisztikar kivégzése, az ellenállási mozgalom nemzeti jellege, illetve a végsőig való magyar kitartás a nácik oldalán, a háborús vereségként megélt felszabadulás) igen kevés nyitottságot mutatott a szovjet uralom iránt.

Közép-Kelet-Európának tehát meg kellett találnia a helyét a háború után politikailag kettészakadt Európában, létre kellett hoznia a szovjet rendszer

struktúráit, ki kellett alakítania a viszonyát hozzá, és több országnak újra kellett fogalmaznia nemzeti identitását. Mindezt tovább bonyolította – igaz, kedvező irányban – a sztálini modell bukása, amely egy új szocialista alternatíva kialakításának lehetőségét villantotta fel, további szellemi erőket mozgósítva.

További impulzusokat adott ennek a folyamatnak, hogy Európa kulturális egysége alapjaiban megmaradt, ami az ötvenes évek közepétől, a két világrend közötti közeledésnek köszönhetően tovább szilárdult. A kemény hidegháború tíz éve nem jelentett komoly kiesést. S bár a kapcsolatok intenzitása visszaesett, a szellemi és politikai áramlatok kölcsönös hatását nem lehetett meggátolni.

És akkor még nem említettük a műszaki-tudományos fejlődést, amely szűkebb témánkat, a filmművészetet is alapvetően érintette. Az új technikai lehetőségek nélkül a hangosfilm nem tudta volna „nagykorúsítani” magát. Ami egyben azt jelenti, hogy a reflektív szemlélet a filmkultúra kontextusában is szükségszerűen fölerősödött.

Mindezek alapján nyugodtan ki lehet jelenteni, hogy a filmművészet modernista korszaka, az új hullámok mögött egy rendkívül intenzív, útkereső, jövő felé is tekintő, sokrétűen reflektív társadalmi élet állt, amely ritka fontos orientáló szerepet biztosított a szellemi, művészeti életnek. Ez az állapot a nyugati és a keleti régió specifikumai ellenére egységes volt egész Európában. El lehet ugyan játszani azzal, hogy pontosan hol és mikor jelent meg egy újszerű törekvés, nyelvi- vagy stílusirányzat, az ötvenes évek végén jelentkező radikális modernizmus egészének kezdete nem lokalizálható.

A kelet-európai film sajátos problémák és tradíciók mentén kapcsolódott ehhez a folyamathoz, és mindvégig szinkronban volt vele. Az „egyenrangúságával” kapcsolatos bizonytalankodást általában az okozza, hogy a filmtörténészek, úgy vélik, formanyelvi újításai apró megkésettséggel jelentkeztek. Kovács András Bálint is hajlik arra a véleményre, hogy a régió filmművészeti megújulása az ötvenes évek második felében a neorealizmus mintái mentén kezdődik. Nagy vitát nem érdemes erről nyitni, de én úgy érzem, a klaszikus neorealista stílus az évtized közepén lesz jellemző, és a kelet-európai „új hullám” első komoly lépése a neorealizmus modernizálása, amit filmtörténeteink gyakran „költői realizmusnak” neveznek. Ebben már kitapintható a képi elbeszélés elmozdulása a reflektivitást jelző metaforikus terek, expreszszív beállítások vagy éppen a minimalizmus felé. Ebben a folyamatban nagyon fontos szerepet játszik a szovjet film. Nem is annyira Csuhráj, hanem inkább Kalatozov műveivel. A *Szállnak a darvak* (Letyat zsuravli, 1957) vizuális attraktivitása túllép a neorealizmuson, és nem valamiféle hősi romanticizmust szolgál, hanem egy újszerű individualista szemléletet, a belső vívódás ábrázolását: a hősnőben nem egyszerűen a hűség morális parancsa és a tiszta érzelmek lángolnak fel, mikor kitartóan visszavárja szerelmét, hanem a vele szemben elkövetett vétke miatti lelkiismeretfurdalástól akar megszabadulni.

Formai szempontból ennél is izgalmasabb kísérlet az *El nem küldött levél* (Nyeotpravlennoje pismo, 1959), amelyben a természetbe vetettség a létben rejlő elveszettség szimbóluma lesz. Hasonló jellegű újítások fedezhetők fel Wajda „realizmusában” is a *Csatornától* kezdve. Ezek a filmek ugyanúgy a modernista új hullámok születésének részei, mint *A nyár utolsó napja* vagy *Az éjszakai vonat*.

A specifikumok tehát nem jelentettek hátrányt a kelet-európai film számára, ellenkezőleg, részben ezeknek köszönhetően vált képessé eredeti kérdésselvetésekre és a filmnyelv gazdagítására. Dina Iordanova igen pontosan emeli ki azokat az aspektusokat, amelyekben a közép-európai film (csehszlovák, lengyel, magyar) megtermékenyítő hatású volt. Megállapításait nyugodtan kiterjeszthetjük az egész államszocialista régió filmművészetére:

„... ez a filmművészet elsősorban a morális síkot, az egyén, a társadalom és a történelmi folyamat viszonyát vizsgálja. (...) A szocialista realizmusnak tulajdonított vezető szereppel ellentétben, kameramozgásoka, összetetten komponált hosszú beállításokat, koreografált jeleneteket, intenzív dokumentarista technikákat alkalmaz, és mesteri benne a fekete-fehér operatőri munka...” (Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, Wallflower Press, 2003, 13.)

Szerény vizsgálódásunk igyekszik felvázolni, hogyan jelentek meg ezek a sajátosságok, főleg a tartalmiak, a kelet-európai új hullámok jelentős alkotásaiban. A középpontba a lengyel filmművészetet helyezük, mert a modernista váltásnál ez volt a régió filmkultúrájának legmarkánsabb képviselője. A lengyel filmiskola teljesen egyenrangú szerepet játszott a megújulás európai folyamatában. A művészi kibontakozás részleteivel nem foglalkozunk sem a lengyel, sem más nemzeti filmgyártások esetében, csupán azokat a mozzanatok, értékeket próbáljuk kiemelni, amelyeknek nemzetközi hatása volt.

Elsőként a nemzeti problematikával foglalkoznánk, amely igazi mélységgel csak a lengyel filmben jelent meg. A régió többi országának filmművészetében megrekedt a népi tradíciók megidézésének, ápolásának szintjén. Egyedül egy bolgár alkotás, Binka Zseljazkova *Lekötözött léggömbje* (Privarzanijat balon, 1968) mutat komplex, ráadásul szimboliztikus megközelítést. Ennek a témának elsősorban regionális jelentősége van, az európai kultúrát nemigen érinti meg a nemzeti identitás keresése a keleti térség nagyrészt a 20. században kialakult nemzetállamaiban. Ezt a kérdést igazán csak a régió népei értik. Azonban a háború után számukra sem volt olyan súlyos, mint a lengyeleknek. Bizonyos hatalmi ambíciók és történelmi párhuzamok miatt talán a magyarok maradtak a legfogékonyabbak a lengyel nemzeti szemléletre. A lényeg, hogy a függetlenség a lengyelek számára nem csupán a saját államiságot, hagyományok őrzését jelenti. Ez a nemzet immanens Léte próbál teremteni határai között, amihez meg is vannak területi, népességi, gazdasági adottságai. Lengyelország a többi vezető európai hatalomhoz hasonlóan egy teljes Világ.

Joggal álmodozott vezető szerepről a régióban, ám a háború ismét szétzúzta ezeket az ambíciókat. Még hozzá úgy, hogy az ország kitartó, nagy áldozatokkal járó ellenállási harcot vívott a fasizmussal szemben. Érthető hát, hogy a lengyel szellemi életet intenzíven foglalkoztatta a nemzeti tudat formálása, hozzáigazítása a jelen realitásaihoz, vagy éppen mítoszainak, álmainak megkérdőjelezése. A szovjet típusú szocialista rendszer már csak internacionalista ideológiája miatt sem fogadta el a nemzeti eszméket, különutas törekvéseket. Az 1956-os magyar felkelés leverése nyilvánvalóvá tette, hogy ebben az irányban hosszú ideig nem lehet mozogni. De azt is be kellett látni, hogy az új világrendben a civilizációs fejlődés szempontjából a szigorú nemzeti elhatárolódás már nem korszerű. A modern lengyel film, főleg Munk és Wajda alkotásaiban, nagyon plasztikusan érzékeltette a múlt értékeihez való vonzódás és a szükségszerű eltávolodás kettősségét. A fájdalmas, tiszteletlen és elkerülhetetlen búcsúzást a nemzeti illúzióktól. Andrzej Munkban több az ingadozás, bizonyos érzelmi kötődések jelzése mellett már az *Eroica*-ban (1957) jelen vannak azok az önironikus hangsúlyok, amelyek majd a „lengyelség” társadalomlélektani szatírájává erősödnek a *Kancsal szerencsében* (1960). Wajda, minden józansága, kritikai szemlélete ellenére, sokkal mélyebben kötődik a nemzeti gondolatkörhöz. A *Lotna* gyönyörűen mutatja, hogy nem tud, és nem is akar érzelmileg elszakadni tőle. A téma végigkíséri életművét, kibontásának csúcspontjaként általában a *Menyegzőt* szokták emlegetni. Számomra jóval reflektívabb, vibrálóbb, tragikusabb *A légió* modernista közelítésmódja.

Ezek után talán nem hangzik olyan különösen, hogy a lengyel filmiskola majd a nyomában kibontakozó lengyel filmművészet egy másik meghatározó, s talán legérdekesebb sajátossága egy hiány. Valami, ami nem volt meg benne. Ez pedig a szocializmus iránti politikai-ideológiai elköteleződés, még hozzá a szó legtágabb értelmében. A hetvenes évek közepéig, gyakorlatilag Wajda Márványemberéig, teljesen homályos a modern lengyel film viszonya a szocialista alternatívák iránt. Erre a távolságtartásra a térség többi országában nincs példa. A művészeti életet máshol igen erősen inspirálja a reformfolyamatok kibontakozása, egy új, a szocialista-kommunista eszmekör forrásaihoz, humanista értékeihez közelítő társadalmi modell kialakításának lehetősége. És nem csupán a hivatalos reformvonalat támogató művekre gondolunk, mint például a szovjet *Kortársaink* (Tvoj szovremennyik, 1967, Julij Rajzman), a csehszlovák *A vádlott* (Obžalovaný, 1964, Ján Kadár, Elmar Klos), vagy a magyar *Párbeszéd* (1963, Herskó János) és *Falak* (1968, Kovács András). A szovjet új hullám több kiemelkedő szerzői filmje, köztük a *Mi, húszévesek* (Mnye dvadcaty let, 1962-1965, Marlen Hucijev), *Az első tanító* (Pervij ucsityel, 1965, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij), a *Komisszár* (1967, Alekszandr Aszkoldov) a forradalmi örökség újragondolását helyezi középpontjába. Mondhatnánk, hogy a szovjet filmnél ez természetes. De a kritikus szellemű modernista

magyar film sem szakad el a szocializmus perspektívájától. Ebben az összefüggésben ábrázolja a magyar falu átalakulását a népi irodalom hagyományaiból merítő, szociografikus *Tízezer nap*, (1965, Kósa Ferenc), a *Feldobott kő* (1968, Sára Sándor). De bizonyára érzékletesebb Jancsó Miklós filmjeire utalni: a *Csillagosok katonák* (1967), a *Fényes szelek* (1968) és az ezt követő ornamentális forradalmi happeningek egyaránt újbaloldali szellemiséget tükröznek egy demokratikus, igazi szabadságot adó szocialista-kommunista alternatíva ígézetében. A korszak „alternatív” műhelyének tekintett Balázs Béla Stúdió betiltott remeke, az *Agitátorok* (1969, Magyar Dezső) pedig a marxizmus gondolatvilágának valóságos tárházát építi be a helyes forradalmi utat kereső hőseinek párbeszédeibe. És nyugodtan ebbe a csoportba sorolhatjuk a jugoszláv „fekete hullám” nagy botrányfilmjeit, Žilnik *Korai művek*-jét (Raniradovi, 1969) és Makavejev *WR*-ét (1971). De a jugoszláv „novi film” alkotásai közül meg kell említenünk Puriša Djordjević partizán-tetralógiájából a *Reggelt* (Jutro, 1967) és a *Dél*-t (Podne, 1968), a titói rendszer alapjait lerakó kommunista nemzedék önvizsgálatát.

Két klasszikus lengyel filmmel mégis érdemes foglalkozni ezzel a témával kapcsolatban, már csak azért is, mert jól jelzik a határvonalat, és a sajátos orientáció kialakulását. Az egyik a *Hamu és gyémánt*, a másik a *Senki se hív* (Nikt nie woła, 1960, Kazimierz Kutz). Mindkét mű dramaturgiai alapszerkezetében fölfedezhető a jellegzetes szovjet minta. Középpontjukban az „ingadozó hős”, akinek választania kell a „pozitív” és „negatív” társadalmi pólus között. Egyfajta „átnevelődési” szituációról van szó. Ám drámai kibontása a képlet megkérdőjelezéséhez, sőt, lebontásához vezet. Részben rehabilitálódik, s így eliminálódik a negatív pólus – a Honi Hadsereghez tartozás már nem jelenthet bűnt –, s ami ennél is lényegesebb, a pozitív oldal nem körvonalazható pontosan. Bizonytalanul, olykor félelmet keltve lebeg a mindennapok fölött. A filmek szemléleti üzenete: ha nem beszélhetünk őszintén a múltról, hamissá, érdektelenné válik a jövő. Ha belegondolunk, valahol ezt közvetíti a Kancsal szerencse groteszkbe hajló világa is: főhősének állandó megfelelni akarása azért is nevetséges, mert nincs minek megfelelni, nincs mit felvállalni. Ezzel a lengyel film elmozdul a korszak európai, egzisztencialista szemlélete felé, és távolról sem a divat szintjén. A lengyel valóságból következik, hogy az egyén kiszakad a történelemből, s így idegenedik el a társadalmi léttől. Magára marad, lényegében csak Élet és Halál között választhat.

Ez a sajátos, mélyből táplálkozó kelet-európai individualizmus lesz a lengyel film nagy hozzájárulása a modernizmushoz. Leginkább Antonioni és Bresson törekvéseivel állítható párhuzamba – és nem belőlük levezethető –, ahogy egyéni lélektani teret hoz létre a valóság képeiből. Ennek megfelelően kedveli a világba vetettséget érzékeltető, végtelen tágassággal érintkező zárt helyszíneket. Ebben is szépen jelzi a váltást a *Hamu és gyémánt*, amelyben

a hősök mintegy kilépnek a történelem közösségeiből, és szétszóródnak egy szállodában. *A nyár utolsó napja* (1956) a néptelen tengerparton hoz össze két embert, a *Kés a vízben* (1961) egy vitorlásán hullámoztat hármat, *Az éjszakai vonat* szerelvényén szűk fülkékben őrlődnek a szereplők, Valahonnan tartanak Valahova.

A kor kelet-európai filmművészetében jelentkező individualizmusnak a nyugati új hullámok mellett egyértelműen fontos impulzusokat adott a Lengyel Iskola. (Jugoszláviában természetesen nem lehetett erős a hatása.) De nemzeti irányzatként sehol sem kristályosodott ki ilyen karakteresen. A cseh új hullám világa áll hozzá a legközelebb, főleg Menzel hangütése, de abban jóval élesebb a társadalmi töltés. Vonzódik közösségek, társadalmi csoportok életének ábrázolásához, amelyet vagy elutasít (Forman, Passer), vagy megértéssel fogad (Menzel), de a lényeg, hogy az egyén nem marad magára, s mikro szinten mindig talál – helyes, téves vagy mesterséges – fogódzókat a közösségi lét felé. Ez nem az elidegenedettség állapota, hanem demokratikus szellemű jelzés, hogy a centrális hatalmi struktúrák nem segítik a szabad társadalmi létet, hanem ilyen-olyan groteszk kényszerpályákra szorítják az emberi életet. A magyar és a jugoszláv film individualizmusában még erősebb a társadalomkritikai töltés. A szociális problémákat, a perifériára kerülést illetően ez igen radikális lehet, mint a *Találkoztam boldog cigányokkal is*-ben (Skupljači perja, 1967, Aleksandar Petrović) vagy a *Ha halott és fehér leszek*-ben (Kad budem mrtav i beo, 1967, Živojin Pavlović). Ugyanakkor igen gyakori, hogy a belső kiüresedésért az egyén a felelős, mert elszakad gyökereitől, nem éli elég tudatosan az életét, hanem megelégszik a készen kapott mintákkal. Ilyen útvesztőbe kerülnek a *Sodrásban* fiataljai (1963, Gaál István) és Jancsó *Oldás és kötésének* orvos hőse (1963).

Véleményem szerint a lengyel film felvázolt individualista szemléletéhez egyik kelet-európai filmgyártás sem csatlakozik egy áramlat szintjén. Néhány kiemelkedő alkotónál viszont az életműnek meghatározó eleme lesz. Első helyen Szabó István „új hullámos” korszakát említeném. Az *Álmodozások kora* (1964). az *Apa* (1966) és a *Szerelmesfilm* (1968) hőisével Szabó eltávolodik a hagyományos társadalomkritikától, és arra koncentrálna, hogyan tudja az egyén kialakítani a társadalmi rendben saját, személyes életterét. Mit kínál számára a szocializmus „polgári” világa? Ez annál is inkább izgalmas szemléletváltás volt, mert a fiatal hős még semmitől sem idegenedett el, tudatosan keresi a helyét, de nem ideológiai, politikai sémák mentén. Ő a szocializmus pozitív, konstruktív, de polgári figurája lenne. De vajon lehetséges-e ez? Hasonló attitűd jelenik meg Kira Muratova filmjeiben is, csak sokkal intimebb módon, mindenfajta tudatos útkeresés nélkül, kicsit „lengyelesebben”. És ennek az egész kelet-európai „egyén és társadalom”, „egyén és történelem” problematikának a legplasztikusabb remeke Tarkovszkij *Andrej Rubljovja*. A rendező krisztusi megpróbáltatások szintjén vezeti végig hőseit a Megváltás alternatíváin,

és az egyén önmegváltásáig jut el. Addig a meditatív, filozofikus és társadalmi súlyú individualizmusig, ami később a *Tükörben* (Zerkalo, 1974) csúcsosodik ki.

A lengyel film tehát igen sajátos utat jár be a kelet-európai új hullámok történetében. A Lengyel Iskolával a nagy európai újítók közé kerül, amivel meghatározó hatása lesz a régió filmművészetére. Ezzel egyidejűleg kialakít egy szokatlan, a nemzeti identitástudat parttalanságából származó, a szovjet térségben egyedülállóan határozott individuális szemléletet. Ám a későbbiekben éppen ez a szellemi kiszakadás a kor kelet-európai társadalmi folyamataiból, a hitetlenség a szocializmus reformjában fosztja meg attól, hogy megőrizze súlyát, termékeny mozgásterét a régió hatvanas években fölerősödő új hullámaiban. Jól mutatja ezt nagy provokatív alkotójának, Jerzy Skolimowskinak a munkássága, amelyet ebben a korszakban a formabontó töredékesség stiláris trendjének követése mellett, kívülről nézve, egyfajta szellemi parttalanság jellemez. A lengyel film érdekes módon 1968 után válik ismét jelentőssé, amikor megmerevedik, és minden további megújulásra képtelenné válik mind a szovjet, mind a jugoszláv típusú államszocialista rend. Ekkor, a hetvenes években alakítja ki, részben a modernizmus minimalizmusára, dokumentarizmusára támaszkodva, karakteres, analitikus, egy új nemzeti identitás kereséssel összehangolható társadalomkritikai szemléletét, az „erkölcsi nyugtalanság moziját”, amellyel ismét irányzatot teremt a kelet-európai filmművészetben.



Zentay Nóra Fanni

Kifele nézek és befelé hallok

- *A verbalitás hiánya és intenzív akusztikai élmény Sharunas Bartas filmjeiben*

„A hang, amit hallok, annyira a sajátom, akár a fájdalom, amit érzek”
(D. L. C. Maclachlan)

Előhangolás

Sharunas Bartas litván filmrendező a posztszovjet országok kortárs filmkészítői közül egy olyan különleges alkotói utat képvisel, ami egyfelől meditatív jellegével szépen illeszkedik a kortárs kontemplatív filmek (CCC – *contemporary contemplative cinema*)¹ egyre szélesebb körébe, ugyanakkor különös fontosságú életművében a traumák feltárására való elkötelezettség, ami egy rendkívül személyes filmkészítéssel párosul.

Sharunas Bartas három filmjét vizsgálom, melyekben olyan marginális életközlegeket, olyan periférikus léteket mutat, ahova az emberi civilizáció soha nem jutott el (*Few of us*), ahol megszűnőben van (*The Corridor*), vagy ahol már nincs jelen (*Freedom*). Az így létrejövő emberi elszigetelődés, trauma és hiány jelenlétét a filmek akusztikus szférájának elemzésén keresztül tárom fel.

Bartas egész életművére elmondható, hogy különös hangsúlyt fektet filmjei akusztikus dimenziójának megrendezésére. Jelen írás kísérletet tesz arra, hogy Sharunas Bartas, filmjeinek audiovizuális-hangélményeiről írjon és ebben Michel Chion zene- és film(hang)teoretikus elméletét, illetve a *sound studies*² különböző területeiről ismert hangjelenségek fogalmait hívja segítségül, és azokat a filmhez közelítve, a filmelemzésekbe integrálja.

Az elemzésre kerülő filmekben közös, hogy a szereplők akusztikusan intenzív terekben mozognak, s míg - úgy tűnik -, elvesztették vagy elengedték a verbális kommunikáció lehetőségét, addig hallásuk kifinomult,

¹ Az *unspoken cinema* című blog - mely a kontemplatív film egyik központi fórumává vált - a CCC szerzők között tartja számon Sharunas Bartas alkotásait. A kontemplatív filmről bővebben lásd: VINCZE Teréz, *Nézem, érzem. Tarr Béla, a „lassú mozi” és a befogadói folyamat*, Filmszem, 2012, 2.évf/2. szám.

² A *sound studies* (hangtudomány) interdiszciplináris terület kiemelkedő, többnyire fenomenológiai megközelítést alkalmazó teoretikusainak (R. Murray Schafer, Don Ihde, Brandon LaBelle) fogalmait kölcsönözve.

és első számú érzékelési formává lépett elő, mely összekapcsolja a jelen megtapasztalását a múlt emlékezetével. Bartas filmjeinek akusztikus dimenziójára egyfelől a zajok-zörejek alkotta hangtáj (*soundscape*) rendkívül domináns jelenléte jellemző, másfelől kulcsfontosságú hatása van a hangi szférában végbemenő aszimmetriának: a verbalitás szinte teljes eltűnésének. Ezekben a filmekben a személyes és kollektív traumák, a jelen és a múlt, a külvilág és a szubjektum nagymértékben a hangok intimitásában nyernek kifejezést: az emberek némaságában és az őket körülvevő otthontalan terekből átszűrődő láthatatlan hang jelenségekben.

A hangok intimitása a csendtől a fülsértő zajzengésig

A hang és a hallási tapasztalás egy elsődlegesen érzéki folyamatot indít, folytonos kapcsolatban a testtel.³ Amikor a filmbefogadás testi élményén van a hangsúly, a látáson kívül más érzékszervek általi érzékelések kerülnek előtérbe. Vivian Sobchack felhívja a figyelmet arra, hogy miként válhatnak különböző érzékelési módok (tapintás, szaglás, ízlelés) hangsúlyossá a filmélményben és hogy a látás, mint legfontosabb érzék is csak egy hajszállal előzi meg a hallást.⁴ Az akusztikus dimenzió hangsúlyos jelenléte és ez által a hallás, mint érzékelés kiemelése Bartas filmjeiben meghatározó stilisztikai koncepció, egy a konvencionálistól eltérő filmélmény megtapasztalására. A rendező egy interjúban⁵ megjegyzi, hogy az akusztikus szint megrendezésekor alapvető számára, hogy a hang dimenzióra terelje a figyelmet, a nézőben azt az esszenciális érzetet keltve, mintha maga gyűjtögetné össze a hangfoszlányokat a láthatatlan képen kívüli térből. Ez által a hangok személyes impresszióvá válnak, és létre jön a bevonódás egy olyan a periférián lévő, mozdulatlanba merevedett életközegbe, ahol a nézőnek is, akár a szereplőknek, a hangok mentén kell tapogatóznia. A hangok bensőséges voltát Bíró Yvette a nagyközeli plán hatásával állítja párhuzamba: a hang premier plánja olyan, mintha beavatnának egy titokba.⁶ Újabb fenomenológiai megközelítések a hangok intimitását testi tapasztaláshoz kötik, leszögezve, hogy a hang intimitása abban is megmutatkozik, ahogy bizonyos hanghatásokat nemcsak a fülünkben, de a torkunkban, a gyomrunkban vagy egész testünkben

³ A hang rezgésekről bővebben lásd: Brandon LABELLE, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, New York, The Continuum International Publishing Group Inc, 2010, 133-134.

⁴ Vivian SOBCHACK, *Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet*, ford. LISZKA Tamás, Metropolis, 2004/3., 26.

⁵ Online interjú: <http://eng.cinematicity.org/the-elusive-present-an-interview-with-sharunas-bartas.536.htm> (utolsó hozzáférés: 2015.09.05.)

⁶ BÍRÓ Yvette, *A hetedik művészet*, Budapest, Osiris, 1994, 117.

érezzük.⁷ D. L. C. MacLachlan filozófus pedig a fenti idézettel („*A hang, amit hallok, annyira a sajátom, akár a fájdalom, amit érzek*”⁸) a hang fizikai meg tapasztalásának végleteire utal, a hangokat mentális érzeteknek nevezve, az átélt, megtapasztalt hangot, az átélt fájdalomhoz hasonlítva.

Sharunas Bartas különös érzékenységgel hívja elő a hang szféra intimitásának tulajdonságát, amit a következőkben, a filmek elemzésén keresztül mutatok be. Bartas alkotásaiban megjelenik a hang bensőséges voltának az a bressoni meghatározása, miszerint „*a fül inkább befelé, a szem inkább kifelé irányul*”.⁹ A kifelé merengő, szótlan megfigyelőket már csak a hangok kötik össze a külvilággal és emlékeikkel. Filmjeinek zajokkal körbezárt szereplői, olyan reménytelenül tapogatóznak a hangtájak mentén, mintha a fényt próbálnák kitapintani a sötét folyosón. A külvilág zajait magukba zárják, míg belső világuk hangjait, gondolatait már szinte teljes mértékben képtelenek verbalizálni.

Az elemzésre kerülő Bartas-filmekben jelen van a hang intimitásának mindkét pólusa: a csend, mint belső némaság és a túlfokozott zaj állandó morajlása, mely egyes filmeknél (*Freedom*) akár a fájdalmat idéző fülsértő szintig is erősödhet.

Traumatikus hangtájak: néma arcok és hangbeli tájképek

Non-verbalitás és némaság

A Bartas-filmek akusztikus dimenziójának egyik jellegzetes vonása tehát a már említett non-verbalitás, a szereplők némasága, szótlansága, vagyis a filmek verbális szintjének visszaszorulása, vagy teljes eltűnése. Laura U. Marks megjegyzi, hogy a nyugati társadalmakban a hang elsősorban információs médium, a klasszikus dialóg-központú narratív filmek pedig jól tükrözik a hang ezen szerepét.¹⁰ Amíg a klasszikus elbeszélés a hangzó szférán belül a beszédet privilegizálja, amely többek között fontos funkciót tölt be a cselekmény továbbgördítésében, addig az úgynevezett „lassú” vagy kontemplatív filmekben - ahol a cselekmény, történet és drámai feszültség minimalizálódása

⁷ Laura U. MARKS, *The Skin of the Film* című könyvében a haptikus (tapintható) vizualitás mellett bevezeti a haptikus hallás (*haptic hearing*) fogalmát is, utalva az olyan hang élményre, ami kapcsolatba lép a néző testi érzékelésével. Laura U. MARKS, *The Skin of the Film*, London, Duke University Press, 2000, 183.

⁸ D. L. C. MACLACHLAN, *Philosophy of Perception*, New Jersey, Prentice Hall College, 1989, 30. [az idegen nyelvű szakirodalomból - melyből nem áll rendelkezésre magyar fordítás - idézett részletek, saját fordítások - ZNF]

⁹ Robert BRESSON, *Feljegyzések a filmművészetéről*, Budapest, Osiris, 1998, 42.

¹⁰ MARKS, *im.*, xvi.

figyelhető meg¹¹ – a beszéd olykor teljes megszűnése, ezzel egy időben az akusztikus szféra további elemeinek (intradiegetikus zajok, zörejek, zene és a csend) felülértékelődése következik be. A csend is hangsúlyos alkotóeleme lehet a hangyi környezetnek és attól elválaszthatatlan, ahogyan Susan Sontag megjegyzi: „A csönd mindig is magában rejtje ellentétét, és annak jelenlétén alapul [...] tudomásul kell vennünk egy hangokból álló vagy nyelvi környezetet, mely körül fogja, ha fel akarjuk ismerni a csöndet.”¹² Bartas filmjeiben a csend a szereplők szótlanságát, hallgatását, némaságát jelenti. Olyan némaságot, ami a nyelviség lassú felejtésével és megszűnésével rokon. A verbalizáció, a szavakkal való kifejezés elveszti jelentőségét, többé nem motiválja az embereket, azonban ebben a nonverbális közegben különös kapcsolatba kerülnek az őket körülölelő akusztikus világgal. Bartas e három filmjében a nyelvi kifejeződés hiánya szoros kapcsolatban van a perifériára sodródással, a társadalomfejlődés megszakadásával, vagy akár a civilizáció teljes hiányával.

A verbális, nyelvi kommunikáció elsorvadása¹³ végig tapintható a *The Corridor* (1995) című filmben, ami nemcsak az emberek közötti kommunikáció képtelenségéhez vezet, hanem azon túl önmaguk elszigeteltségéhez is: múltjukkal és nehéz emlékeikkel zsúfolt belső világukba zárva. Ebben a fekete fehér filmben egy pusztulásnak indult vilniusi bérház folyosóin bolyongunk, a nyomor és a feledés tereiben, valamikor Litvánia függetlenné válásának idején. Bartas kamerája nem közvetlenül politikai, mindenféle intellektualizmus és analízis nélkül, csupán képekkel és hangokkal mutat be egy végletekig traumatizált kisközösséget, ami nem csupán egyfajta posztszovjet életminőséget és létállapotot jelenít meg, hanem mindenfajta nyomorral, elnyomással és megaláztatással együtt érez. A rendező úgy írja le a filmjének címét viselő különös folyosó jelentését, mint egy átjárót múlt és jelen között, amelyről számos ajtó nyílik. Egy szimbolikus téridőben járunk, melyet a jelen és a múlt fényei és hangjai járnak át. Bartas (a rendező legtöbb filmjében maga is jelen van, mint központi vagy megfigyelő karakter) saját maga járja ezt a folyosót, ehhez az élettérhez tartozva, egy közösséget vállalva azokkal az elesettekkel, akik már identitásukat veszítve az apátia útjára léptek. A folyosóról nyíló szobákat benépesítő kommuna tagjai szótlán testükkel, néma arcukkal vannak jelen. A filmet betöltő városi és természeti hangmorajlások és az emberi némaság kontrasztja egyszerre realiztikus, tükrözve a perifériára szorult mikroközösség életterének hanglenyomatait, és szimbolikus is, mely utal a kívül rekedtség, a nyelvtől való megfosztottság állapotára.

¹¹ Erről bővebben lásd: VINCZE, *im.*

¹² Susan SONTAG, *A csönd esztétikája* = Uő, *A pusztulás képei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971, 14.

¹³ Hozzátehetjük, hogy posztkoloniális megközelítésben a litván nyelv eltűnésére is gondolhatunk a russzifikáció miatt, ahogy azt bővebben kifejti Laura SINAGRA, *Sharunas Bartas = Exile Cinema: Filmmakers at Work Beyond Hollywood*, New York, State University of New York Press, 2008, 88.)

A *The Corridor*ban az emberek bár nem igen beszélnek (a szótlanságból való kitörés egyszeri és egyetlen lehetősége az alkohol, bár a verbalizáció akkor is nehézkes), de szeretnek zajt csapni: csapkodni, kiabálni, dúdolni, a zenét bömböltetni a rádióból. Ide kívánczik Brandon LaBelle teoretikus gondolata, aki a csend és a zaj kontrasztját az emberi kommunikációban, kulturális vonatkozásban vizsgálja. Szerinte a némasággal, szótlansággal szemben - ami a nyelven, a közösségen kívüliséghez közelít - zajt kelteni jelenthet egy (másfajta) kapcsolatteremtés kezdetét is. „A zaj nevezhető annak, ami igazán láthatóvá tesz minket.”¹⁴ A *The Corridor*ban a szereplők zajként írják bele magukat a határtalan akusztikus térbe, mert talán már csak ez maradt nekik, hogy láthatóak maradjanak az életben, abban a közegben, ahol a beszéd-nyelv-identitás eltűnőben és átalakulóban van. A nyelv használata helyett azt látjuk a filmben, hogy az emberek inkább más kommunikációs formákhoz nyúlnak: a zajkeltés, a zene és a tánc ősi önkifejező formáit, az identitás maradéka megtartásának vágya vezérli. Az egyik jelenet jól érzékelteti a test és a hang, a szubjektum és a szubjektum megsemmisülésének traumatikus találkozását. Egy férfi, aki sosem szólal meg a filmben, egy puska csövét használja hangszernek (kvázi trombitának). Szája felé fordítja az előzőleg már megtöltött és kibiztosított fegyvert. A puskával, mint olyan tárggyal, melynek traumatikus szimbolikája van, az öngyilkosságot idéző pózban, a tárgy és testének találkozásával gerjeszt hangot. Olyan hangot kelt, mely átmenet a zaj és a zene között, mintha a harsona hangját idézné, ami egybeolvadva a kinti éjszakában baljósan zúgó szirénákkal, szinte zenei dallammá alakul. A vilniusi bérház lakói a testiségüket, és identitásuk maradékát a nyelv és verbalitás helyett a zajkeltésen és a zenén keresztül élik meg és fejezik ki. A némaság, a test és identitás zenével való egyesülésének egy másik példája egy mind szellemileg, mind testileg megnyomorított férfi, aki arcizmainak minden rándulásával, és testének minden mozdulatával a rádióból megszólaló Astor Piazzolla tangó taktusát követi. A zene az intimitáshoz közeli táncon túl, személytelen szexuális érintkezést is elindít, ami már az ént vesztett testi lét felé mutat. A kollektív történelmi és a személyes traumák elszenvedőit Bartas különös részvétellel és érzékenységgel jeleníti meg. Statikus premier plánjaiban az egzisztenciális megsemmisülés szélén álló emberek arcait sorakoztatja föl, és rendkívüli együttérzéssel mutatja be a gyerekeket, akik öntudatlan és ösztönös elszenvedői ennek a kornak és közegnek. Ösztönösen játsszák el és élik meg a felnőttek traumáit. A film középpontjában egy szőke hosszú hajú kisfiú áll, aki - olyan nagy a hasonlóság - akár tekinthető a rendező fiatalkori énjének is. A fiú keresi ébredő szexualitását, felfedezi a tömény szesz hatását, alkot és rombol, felgyújtja saját alkotását, lövöldözik az ablakból, kihívja maga ellen a nála idősebb és erősebb fiúkat, akik ellen mindig alul marad. Tetteinek nincsenek motivációi, nem vezetnek sehová, és szótlansága végig hangsúlyos a filmben.

Bartas „a trauma logikáját követi, ami jól kifejeződik a szabálytalan narratívában, a meghíúsult csúcspontban, és olyan tökéletlenségekben, melyek lehetnek hangbeliek is [...] mint a verbalizáció hiánya. Bartas filmjeiben egyértelműen egy traumatizált valósággal találkozunk, mely összekapcsolódik a társadalmi átalakulásokkal.”¹⁵

Ugyancsak a verbalitás hiányával találkozunk Bartas *Few of Us* (1996) című filmjében, melyben egyetlen dialógus sem hangzik el. A rendező egy civilizációtól elzárt szibériai nép, a tofalarok mindennapjait kíséri kamerájával. Az eltűnés szélén álló nép térben elszigetelt a civilizációtól¹⁶, és szoros kapcsolatban él a természettel. Bartas ezúttal egy olyan életközeget mutat be, ahol az emberi szót már rég elnyomta a természet hangja. A nyelv, az emberi beszéd már teljesen kiürült ebből az akusztikus térből, már elfelejtődött, helyette környezetük hangi világa kommunikál velük, és ez már erősebb, mint a nyelvi kommunikáció. A némaság itt már visszafordíthatatlan, a végső eltűnést, a megsemmisülést sejteti és egyfajta identitáson túli egybeolvadást mutat a természettel. A verbalizálás lehetetlensége egy öregember lassú monoton ki-be légzésével fejeződik ki. Hosszú percekig tartó mozdulatlan beállítások mutatják az öreg arcközelijét, akinek a lassú nehézkes légzése, mintha a nép illékonyágát, lassú eltűnését jelezné előre, ahogy a nehéz szuszogás lassan egyé válik a fák susogásával, és a víz morajlásával. Ugyanaz a ritmus, már ugyanaz a hang, az ember egybeolvad a természettel.

Sharunas Bartas *Freedom* (2000) című filmjében három menekült útját követi az ismeretlenségbe, a civilizációtól elszakadt otthontalan és élhetetlen terekben, ahonnan nem vezet kiút. A három menekült, különböző kultúra és nyelv képviselői, nem értik egymás szavát, verbálisan nem tudnak kommunikálni egymással. Az egyetlen hangfoszlány, ami még fönn marad, egy imának az elfeledett sorai, ami egykori emlékeik és identitásuk maradványa:

„I’m lost [...] Take me to the right path. [...] On the way of those you have blessed with favours. Not on the path of those who have angered you, who are still on the path of those who are misguided.”

A „spirituális beszéd” mormolása egy pillanatra bár elmosza a nyelvi határokat, de nem képes feltartóztatni a verbalitás megszűnését, az elszigetelődést és a kommunikáció teljes feladását.

¹⁵ Renata SUKAITYTÉ, *The Apparitions of a Day Gone By and the Stasis of the Present in the Films of Sharunas Bartas = Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives*, szerk. David DESSER, Janina FALKOWSKA, Lenuta GIUKIN, London, Lexington Books, 2015, 116.

¹⁶ A rendező egy interjúbán mesél a tofalar nép elérhetetlenségéről, közösségük csak az év hat hónapja alatt és csupán helikopterrel elérhető. Video interjú: https://www.youtube.com/watch?v=U_LcyxTcEd4

Térzengés: hangtájak és tájképek

A verbalitás hiánya mellett szükséges megvizsgálni a filmek hangzó szférájának másik sajátosságát is, a rendkívül hangsúlyos jelenlétű hangtájat is, amit a fül nem tud figyelmen kívül hagyni. A látás és hallás aszimmetriájának egy különös esete figyelhető meg a filmi médiumban. Michel Chion különös figyelmet szentel az olyan hangjelenségeknek, melyek forrása rejtve van a szem előtt, a fület magára hagyva az érzékelő szituációban. Azokat a hangokat, melyek nem rendelkeznek látható forrással, s ezáltal nem lokalizálhatók - Pierre Schaeffer nyomán - Chion *akuzmatikus*¹⁷ hangoknak nevezi el. Az akuzmatikus fogalom nem csupán a hang képerken kívüliségére (*off screen*) hívja fel a figyelmet, hanem sokkal inkább a hang rejtettségre, esetleges beazonosíthatatlanságára, az ebből adódó ambiguitásra, ami lehet csak pillanatnyi anomália is, de, ami rendkívüli esetben akár elvezethet a filmes elbeszélés teljes elbizonytalanításáig. Ilyenformán az akuzmatikus hang olyan képtől elszakadó aszinkron hangjelenség, mely sok esetben diegetikussága (a fiktív világ részéhez tartozás) ellenére vált ki olyan zavaró és elbizonytalanító hatást kép-hang kapcsolatában, hogy a belső és a külső világ szétválásának, a látható és a láthatatlannak, a test és a hang elszakadásának nyugtalanítását hívja elő.¹⁸ Chion elméletében a film akuzmatikus zónájába tartoznak a képen kívüli hangok és a nondiegetikus hangok egyaránt. Bartas filmjeit elemezve még mélyebbre kell merülnünk a hangok feltárásához. Chion *aktív* képen kívüli hangnak nevezi az olyan jelenséget, mikor egy akuzmatikus hang felhívva magára a figyelmet, olyan kérdéseket vet fel a nézőben, mint: Mi ez a hang? Mi történik? Sharunas Bartas filmjeiben jelen van egy állandó, domináns hangtáj, mely véleményem szerint, nem azonos a képen kívüli hangok konvencionális térképző funkciójával¹⁹, és amely felfokozott jelenléte és jelentősége által túlmutat az általános környezeti-tér hangokon (*ambient sound*). A konvencionális narratívában a képen kívüli hangoknak nem feladatuk, hogy felhívják magukra a figyelmet, sőt észrevétlenül segítik elő az egységes diegézis illúzióját a néző számára, kitágítva a képkompozíció határait, ezáltal egy térben és időben folyamatos és folytatható világ illúzióját keltve. „A néző egyszerű feltételezésekre támaszkodik, közvetlen kapcsolatot feltételez az akusztikus egyértelműség, a narratív relevancia és a térbeli koherencia között.”²⁰ Sharunas Bartas filmjeiben azonban a környezeti - *ambient* térhangok

¹⁷ Michel CHION, *Audio-vision. Sound on screen*, New York, Columbia University Press, 1994, 32.

¹⁸ Lásd: K. J. DONNELLY, *Occult aesthetics. Synchronization in sound film*, Oxford University Press, 2014, 197.

¹⁹ Hozzátehetjük, hogy Bartas filmjeinek térhangja a Chion által használt „superfield” kategóriába sem illeszkedik, mely a Dolby multi-track hangtechnikája által létrejövő többsávós, gazdag háttérhang-élményt írja körül, de hangsúlyozottan a háttérben egybeolvadó hangokra utal, melyek nem keltik fel a figyelmet.

²⁰ David BORDWELL, *Az elbeszélés és a tér = Elbeszélés a játékfilmben*, Bp., Magyar Filmin-tézet, 1996, 132.

(zajok, zörejek) összessége, mely a film láthatatlan hangtáj(kép)ét (*soundscape*) alkotja, lényegi szerephez jut, és akusztatikus általa magára vonja a figyelmet, megmozgatva a néző-hallgató képzeletét. Az akusztatikus művészet a mentális reprezentáció művészete a hang által előidézve.²¹

A *The Corridor* című filmben a néma arcokat egy állandó domináns hangtáj veszi körül. Az időtlen hangmorajlás változatlan: a városi közlekedés és gyárak zajai, néhol fegyverropogás, máskor a hangos eső és égzengés ostromolják a bérházat kívülről, míg belülről a lakók által keltett zörejek visszahangoznak: ajtók csapódnak, léptek kopognak, rakodás, zihálás, dúdolás, éneklés, rádió, zene, üvöltések, kiabálások és távoli, beszédre már alig emlékeztető hangfoszlányok állnak össze egy konstans zajjává. A filmben a többnyire meghatározhatatlan és beazonosíthatatlan környezeti zajok mindig valahol a végtelen akusztatikus térben történnek. A hangok akusztatikus volta, „láthatatlansága” itt nem annyira a talányt hivatott érzékelteni, sokkal inkább egy periférikus élethelyzet változatlanságát, ahol az események csak visszhangonként csapódnak le, míg a fontos történések valahol máshol zajlanak le. Vagyis a hangsúly azon van, hogy a szereplők nincsenek ott. Bár látunk dokumentarista képkollázst 1991 januárjáról, a litván függetlenséghez köthető pillanatokat²², de a bérház lakói mintha a külvilágtól elzárt időtlen téridőben mozognának, akik csak megfigyelői vagy emlékezői a történéseknek, de nem cselekvői. Vilniusban mozgolódás tapasztalható, a képsorok érzékeltenek, hogy valami változás van a levegőben: a téren emberek gyülekeznek, a hídon felvonulást látunk. Mindezek a külső snittek megtöltődnek a belső tér, a komuna által keltett zajokkal, zörejekkel. Amikor pedig a lakók életképeit, monoton cselekvéseit, vagy csak arcközelijüket látjuk, a külvilág zajainak állandó jelenléte folyvást arra figyelmeztet minket, hogy kint történik valami, aminek a szereplők nem részei, képtelenek kilépni elszigeteltségükből.

A *A Few of Us* című filmben felfokozott a jelenléte a környezet hangjainak, és hangsúlyos a kontraszt a civilizáció által keltett zajos élettér és az érintetlen természet hangjai között. R. Murray Schafer a '70-es években indított kutatása (*The World Soundscape Project*)²³ nagy szerepet játszott abban, hogy hangi környezetünket, a minket körülvevő akusztatikus világot jobban megismerjük, és ezáltal le tudjuk írni. *Soundscape* fogalma nyomán, a „hangtáj” kifejezést olyan hangokkal azonosítjuk, melyek egy adott térhez tartoznak. Akár valós akár absztrakt hangokként egy környezetet alkotnak az akusztatikus ökológia rendszerében.²⁴ Schafer zaj-szennyezésnek nevezi azt a hangjelenséget,

²¹ K. J. Donnelly idézi Douglas DOHERTY és Ron BERRY akusztatikus zenéről írt tanulmányát: *Sound diffusion of stereo music over a multi loudspeaker sound system: from first principles onwards to a successful experiment* = DONNELLY, *im.*, 197.

²² Bővebben lásd: SUKAITYTÉ, *im.*

²³ Bővebben lásd: <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

²⁴ R. Murray SCHAFER, *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester Vt, Destiny Books, 1994, 274-275.

ami az ipari társadalom hangkörnyezetét jellemzi, és amely egy állandó háttérzajt alkot. A *Few of Us* nyitó képsoraiban már csak nagytotálból, messziről halljuk a város zajait (tehervonat zakatolása, egy hangosbemondó torz beszéde, autók zúgása) és látjuk a kopár ipartelepét, amit épp elhagyni készül egy ismeretlen nő, aki helikopterrel próbál eljutni a civilizációtól elszakadt és eltűnőben lévő néphez. A helikopter rádiójából zajként érzékelt akuzmatikus emberi hangfoszlányok még inkább elvesztik emberi vonásukat, ahogy a motorzaj fokozatosan elnyeli a beszédet. Majd egy drámai szimfónia keveredik a helikopter keltette éles morajlással, és végül nagytotálban látjuk, ahogy a gép elhagyva a civilizációt eltűnik a havas hegyek között, a hegyek pedig végleg elnyelik az ember által keltett mesterséges zajokat. Miként a propeller folytonos, repetitív, ritmusos zúgása, akár egy metronóm, emlékeztet az idő múlására, addig az emberi zajoktól mentes természeti hangkörnyezet egy időtlenséget, egy soha nem múló időt teremt.

A *Freedom* című film a legszélsőségesebb hangélményt nyújtja, hiszen itt Bartas a hangtáj dominanciáját intenzitásában is a végletekig fokozza. Ahogy már korábban említettem, a filmben három menekült útját követhetjük, a száraz, puszta és sivár marokkói sivatagban, ahol a testi-lelki kiszolgáltatottság és reménytelenség által a végleges megsemmisülés felé sodródnak. A filmben nem történik más cselekvés, és nem létezik más motiváció, mint megtenni még egy lépést egy másik után, tovább és tovább menni, amíg fizikailag lehetséges. A film elbeszélése tehát semmi másból nem áll, mint monoton mozgásokból és holtidőből. Míg vizuális szinten gyönyörű statikus tájképeket és kompozíciókat látunk, addig a hang szint ellenséges agresszivitásával egy élehetetlen otthontalanságot teremt. A természeti hangok (többnyire szélzúgás, tenger morajlás) intenzitásuk által konstans zajjá változnak. A zaj állandóságát, elnémíthatatlanságát és erősségét Bartas már az elviselhetetlen felé közelíti. A hang itt valóban fizikai fájdalmat idéz elő, a hosszú beállítások pedig a zajok időbeliségét nyújtják a végletekig. A környezeti zaj feltartóztathatatlansága és agressziója a néző tűréshatárát feszegeti. A hangok intenzitásával a néző maga is elszenvedti a menekültek kiszolgáltatottságát, ahogy a menekült lány is a fülére tapasztja kezét, hogy tompítsa a szűnni nem akaró szélzúgást. Ezekhez, az ember által lak(hat)atlan, természeti terrekhez tartozó zajok végtelen monotonitása és hullámzó erősödése fájdalmat és szorongást vált ki a nézőből. „Egy hangos zaj, vagy egy vakító fénysugár úgy tud hirtelen sokkolni, hogy úgy érzem a gondolkodásom megáll. [...] A zaj megtöltve a környező hangteret, az észleléskor beront a belsőmbe, és részben a gondolkodó énembe.”²⁵ A Don Ihde-től idézett gondolat rávilágít arra, hogy a zaj milyen könnyen képes egy kibillent, diszkomfort állapotot teremteni.

²⁵ Don IHDE, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, New York, State University of New York Press, 2007, 212.

A *Freedom* intenzív és erőszakos akusztikus hatása által kiragadja a nézőt a konvencionális, kauzális befogadói szituációból és elsősorban az érzékekre hatva, a nem múltó idő megtapasztalásával és a fizikai fájdalom és kiszolgáltatottság érzését keltve traumatizál. Újból visszaköszön Bartas alkotói attitűdje, mely nem a problémák analizálásán keresztül kíván rámutatni társadalmi-kollektív vagy identitásbeli, személyes traumákra, hanem a traumatikus szituációba „beköltözve”, a szenvedőkkel eggyé válva, a testi érintettségén keresztül, akár a fizikai fájdalmat is előidézve képes sokkolni.

Míg a verbalitás hiánya Bartas mindhárom filmjében a nyelvi kommunikáció megszakadását és eltűnését jelzi, addig az állandóan jelenlévő intenzív akusztikus tér mindhárom filmben különböző funkciót kap. A *The Corridor*ban a képen kívüli zajok-zörejek akusztikusságuk által válnak lényegi stilisztikai eszközzé, ami által kifejeződik az állandó elszigeteltség, és az „ott nem levés”. A *Few of Us*ban a hangtáj a civilizáció és a civilizáció nélküiség finom szimbolikájává válik. A *Freedom* című filmben pedig a leküzdhetetlent, az elviselhetetlent hivatott megjeleníteni a hang, amivel szemben képtelenek harcolni, és ami túléli mindannyiukat. A természet hangja sokkal erősebb az emberénél. Mindhárom filmben tehát, érzékeny kapcsolat van a hang és az ember, az emberi traumák, végső soron az ember eltűnése, megsemmisülése között.



Benke Attila

Gulyáswestern

- Magyar westernkísérletek

„[...] szó sincs arról, hogy megpróbáltuk volna az amerikai westernt 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* (1975) című történelmi kalandfilm rendezője.¹



S részben igaza is van Kardosnak, hiszen a *Hajdúk*ban legfeljebb westernszerű motívumok vannak (például a marhahajtó címszereplőket „magyar cowboy”-oknak nevezi),² azonban sem nem a Vadnyugaton, sem nem a tizenkilencedik században játszódik története. A *Hajdúk* a Török Hódoltság területén, a tizenhetedik század elején, a Bocskai-féle felkelés környékén mutatja be

¹ ZSUGÁN István, *Szubjektív magyar filmtörténet (1964–1994)*, Budapest, Osiris –Századvég, 1994, 291.

² U. o., 290.

pár, gazdagodást remélő hajcsár történetét. Azonban cselekményszövésükben olyan western klasszikusokat juttat eszünkbe Kardos műve, mint a *Vörös folyó* (Red River, 1948) vagy a *Cowboyok* (Cowboys, 1972). Vagyis hely és idő szintjén nem, de cselekménymotívumaiban westernként működik Kardos Ferenc alkotása. Az filmkritikusok és a szakmabeliek játékosan a kelet-európai közegbe helyezett westerncselekményt easternnek vagy osternek keresztelték, mert már a *Hajdúk* előtt is számtalan kísérlet született a speciálisan amerikainak tartott műfaj átértelmezésére, személyre szabására.³

Az easternek kreatív alkotói abból a feltételezésből indultak ki, hogy saját, nagy múltra visszatekintő történelmükben is találnak az amerikai Nyugat meghódításához hasonló átmeneti korszakokat, melyekben a nemzeti identitás létrejött vagy pellengére került, megmérettetett. A szovjet „vörös western”-ek esetében például az orosz polgárháború (1918-1922) témája bizonyult megfelelő alapanyagnak, minthogy ez volt a Szovjetunió egyik legfőbb keletkezési mítosza az októberi és februári forradalmak mellett. A *Sivatag fehér napja* (Beloe solntse pustyni, 1970) vagy Nyikita Mihalkov *Idegenek között* (Svoj sredi chuzhikh, chuzhoj sredi svoikh, 1974) című kalandfilmje mind a western műfaját idézik fel, bennük hősiesség, vörös katonák vagy partizánok kerülnek a westernhőséhez hasonló határpozícióba, identitáskrizisbe, a Régi és az Új világrend közti átmenet harcosaivá válnak. Jóllehet, ezek a hetvenes évekbeli alkotások mellőzik a harmincas vagy ötvenes évek sematikus patetikusságát (*Sivatagi tizenhármak* [Trinadcsaty, 1937]), s inkább Sergio Leone vagy Sergio Corbucci olasz westernjeit idézik fel. Mihalkov műve például az *Egy marék dinamit* (Giu la testa, 1971) bús melankóliáját juttatja eszünkbe az Ennio Morricone dallamaira nagyon emlékeztető zenei anyaggal. Illetve az *Idegenek közöttben* A Jó, a Rossz és a Csúf (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966) hőseihez hasonló csekista tiszt, fehér tiszt és bandita küzdenek egymással is az elveszettnek hitt aranyért (akár az 1966-as Leone műben).

Apropó, olasz westernek: már a szovjet és magyar példákhoz mintául szolgáló olasz filmek is rendkívül kreatív módon használták fel a western világot, habár többségük a német indiánfilmekhez (*Winnetou* [Winnetou - 1. Teil, 1963], *A Nagy Medve fiai* [Die Söhne der großen Bäarin 1966]) hasonlóan az „igazi Vadnyugat”-ot tette meg cselekménye helyszínéül, az úgynevezett Zapata-westernekben Mexikó (*Ki tudja?* [El Chunchu, quien sabe?, 1966], *A zsoldos* [Il mercenario, 1968]), *A szél dühében* (La collera del vento, 1970) Spanyolország huszadik századi parasztfelkelései, míg *A banditában* (Viva Cangaceiro, 1970) a múlt század eleji brazil lázadások adják a westerncselekmény háttérét.

„A *Ki tudja?* nem western, hanem egy film a mexikói forradalomról, akárcsak az *O Cangaceiro*⁴ Lima Baretótól, mely a brazil banditákról szól.

³ Szergej LAVRENTYEV, *The Balkan Westerns of the Sixties*, Frames Cinema Journal 2013, <http://framescinemajournal.com/article/the-balkan-westerns-of-the-sixties/>

⁴ 1953-as brazil kalandfilm, melyet westernként is szoktak definiálni, jóllehet, nem a Vadnyugaton játszódik, hanem a huszadik századi Brazíliában.

A Nyugat a Rio Grande-től Északra van, míg Délen Emiliano Zapata és Pancho Villa története zajlanak. A hatvanas évek olasz filmjét ezek a hősök érdekelték..., mert a Harmadik Világ szimbólumai voltak. A Hatvanas években széles körben jelen volt a proletariátus alattiak forradalma, és ennek semmi köze az angolszász puritán gyökerekkel bíró westernhez. – nyilatkozta Damiano Damiani rendező mexikói westernjéről (vagy inkább: „southern”-jéről).⁵ Nagyon hasonló ez a kijelentés Kardos Ferenc már idézett szövegéhez, melyben ő is lemond arról, hogy művét westernnek nevezzék. Avagy mindkét alkotó állításából, s a szovjet easternekből is az olvasható ki, hogy Dél-/Kelet-Európában valamilyen új minőséget kívántak létrehozni a rendezők a westernből kiindulva, felhasználva annak oppozícióit, karakter- és cselekménytípusait, ugyanakkor merőben más történelmi kalandfilmet alkottak meg saját vagy más ország történelméből.

„Azt hiszem, a western inkább egy keret, mintsem műfaj. Univerzális problémák jelennek meg benne. Csak a reakciók változnak – a motivációk mindig ugyanazok.” – mondta Joaquín Romero Marchent, spanyol rendező, a legendás El Coyote megalkotója.⁶ Erről pedig André Bazin korai szövege juthat eszünkbe, melyben Bazin így ír a vadnyugati mítoszról: *„az epikus és tragikus hősök egyetemeseek [...]. A vadnyugat felé való menetelés a mi Odyszeiánk”.*⁷ A francia kritikus a görög mítoszokhoz hasonlítja a westerntörténeteket, a Vadnyugat hőseit pedig Hektórhoz, Akhilleuszhoz és Perszeuszhoz méri. Talán emiatt is lehetséges, hogy ezt a speciálisan amerikai műfajt (hiszen az amerikai történelem és táj az alapja) már a némafilmkorszakban is használták Franciaországban, Ausztriában, Nagy Britanniában és Németországban. Mint azt Alexandra Keller is kifejti, a történelem a western esetében másod- (vagy inkább többed-) rangú kérdés, mivel a Vadnyugat története elsősorban mítoszok, azaz kollektív kulturális kifejezésmódok.⁸

*„A mi mediatizált korunkban, mostanra a legbefolyásosabb képi alkotóerők az amerikai Nyugat vizuális története lettek, a filmben és a tévében. Ezekben a vizuális történetekben Hollywood Amerikát értelmezte önmagának”.*⁹ Richard Slotkin, a western és az amerikai történelem/kultúra nagy teoretikusa a mítoszt, az ideológiát és a műfajt hozza kapcsolatba egymással,

⁵ Kevin GRANT, *Any Gun Can Play. The Essential Guide to Euro-westerns*, FAB Press, 2014, 198.

⁶ Marchent a hatvanas évek elejétől kísérletezett spanyol westernekkel, spanyol forgatási helyszínen, de az igazi Vadnyugatot imitálva. *Uo.* 146.

⁷ André BAZIN, *A western avagy a par excellence amerikai filmművészet = Kommunikáció-elméleti szöveggyűjtemény III.: Tömegfilm*, szerk. BALOGH Gyöngyi, Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat, 1979, 109.

⁸ Alexandra KELLER, *Historical Discourse and American Identity in Westerns since the Reagan Era = Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television and History*, szerk. Peter C. ROLLINS, John E. O'CONNOR, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2005, 239-256.

⁹ Peter C. ROLLINS, John E. O'CONNOR, *The West, Westerns, and American Character = Hollywood's West, i. m., 1.*

és magyarázza a köztük fennálló komplex viszonyt. A mítoszt Slotkin egy nép történelméből szőtt szimbolikus narratívaként írja le, mely értelmezi a múltat, és a jelen problémáira kínál bizonyos megoldási módozatokat. Az ideológia hitek, értékek, koncepciók alaprendszere, melyet egy csoport vagy az egész társadalom magáénak vall. A formula vagy műfaj mintegy manifesztumként vagy prédikációként pedig ideológiai koncepciók artikulációja explicit formában. A mítosz így a (domináns) ideológia kifejezési formája lehet, mégpedig úgy, hogy valamilyen narratív struktúrába szervezi a hiteket és képzeteket. A mítoszokat pedig valamilyen műfajon keresztül közvetítik a történetmesélők a közönség felé. Richard Slotkin pedig a frontier (határvidék, a Vadnyugat) mítoszt tartja a legfontosabbnak az amerikai kulturális közeggel kapcsolatban, melynek legdirektebb kifejezési formája a western.¹⁰ Vagyis a western-t úgy definiálhatjuk, mint a műfajt, melyen keresztül az Egyesült Államok, Amerika értelmezi, meghatározza önmagát, illetve az amerikai nemzeti identitást a távoli múlt és a jelen problémáinak tükrében.

Az amerikai és olasz western teoretikusai egyetértenek abban, hogy a western allegorikus/parabolikus történeteket mond a mindenkori jelenről. Azaz a vadnyugati filmek valójából nem a tizenkilencedik század vasútépítését vagy indiánháborúit, hanem a huszadik század kríziseit elemzik, melyek nagy hatással voltak az (amerikai) nemzeti identitásra, illetve az önazonosság válságának elmélyülésére. A *Hatosfogatot* (Stagecoach, 1939) például a Nagy Gazdasági Válság és a New Deal metaforájaként szokás értelmezni.¹¹ John H. Lenihan az ötvenes évek lovassági westernjei kapcsán (*Apacserőd* [Fort Apache, 1948], *Rio Grande* [1950]) a hidegháborús (kommunista) paranoia és az amerikai beavatkozás metaforáit emlegeti.¹² Barry Langford „Vietnam-westernek”-ről beszél a *Kis Nagy ember* (Little Big Man, 1970) vagy a *Kék katona* (Soldier Blue, 1971) című filmekkel kapcsolatban, és rámutat, hogy ezek a filmek csupán ürügyként használják a Little Big Hornnál vagy a Sand Creeknél zajlott tizenkilencedik századi véres összecsapásokat a vietnami borzalmak felidézésére és a háború értelmetlenségének bemutatására.¹³ Austin Fisher pedig például a mexikói tematikájú westernek kapcsán mutat rá arra, hogy ezek tulajdonképpen parabolikus történetek, forradalmi filmek, melyek a hatvanas-hetvenes évek olasz radikális politikai történéseit (diák-tüntetések, egyetemfoglalások, munkássztrájkok, szélsőbaloldali és szélsőjobboldali csoportok összecsapásai, terrorizmus stb.) képezik le, a forradalom és erőszak nagyon is releváns kérdéskörét járják körbe a western sémáinak

¹⁰ Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman: University of Oklahoma Press, 1998, 1-29.

¹¹ Pl. BERKES Ildikó, *A western*, Budapest, Gondolat, 1986, 197-203.

¹² John H. LENIHAN, *Showdown. Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 1985, 24-54.

¹³ Barry Langford, *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, 54-80.

felhasználásával (*Ki tudja?, A zsoldos, Tepepa* [1968], *Egy marék dinamit*).¹⁴ „A westerngondolkodás nagyon is racionális, de nem a történelmi valóságot másolja, önálló, teljesen fiktív világot teremt, és ennek közegében konstruál olyan modelleket, hajt végre olyan kísérleteket, amelyek eredményei a reális élettapasztalat problémáira is visszafordíthatók. Irreális közege visszavilágít a realitásra, vegytisztán jelenít meg olyan élményeket, amelyek a realitásban számtalan bonyodalom és közvetítés által elhomályosítva jelentkeznek.” – írja Király Jenő a westernekről.¹⁵



Habár alapvetően minden műfaj mitikus-allegorikus potenciállal bír, de mivel a western a kosztümös filmekhez hasonlóan vonzza a történelmi témákat, az átmeneti korszakokat (a legtöbb western a polgárháború és a huszadik század között játszódik, mikor az Egyesült Államok ma is ismert területe kialakult), és a kosztümös filmekénél sokkal biztosabban körülhatárolható történettípusai és jellegzetesebb, archetipikus karakterei vannak, így minden más műfajnál alkalmasabb parabolikus modellalkotásra. Ezért kérdés, hogy ezt a potenciálját kiaknázzák-e a kelet-európai easternek. Vagy másképp: miért nyúlnak a kelet-európai filmművészetek a Vadnyugat műfajához?

¹⁴ Austin FISHER, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, New York, London, I. B. Tauris, 2014, 43-74.

¹⁵ KIRÁLY Jenő, *Apropó western... (A magyar kalandfilm problémái) = Film és szórakozás*, szerk. K. J., Budapest, MOKÉP-MFIFA, 1981, 158-159.

Mire használják fel a western oppozícióit, cselekménytípusait és karaktereit? Miért nem a német vagy olasz westernek metódusát alkalmazzák, miért teremtenek „Vadkelet”-et a Vadnyugat helyett saját nemzeti történelmükből a kelet-európai filmesek? E tanulmány erre a kérdésre keresi a választ, és alapfeltevése, egyik lehetséges válasza az, hogy a western sémái segítségével bizonyos társadalmi-politikai okokból indirekt, de a történelmi vonatkozás révén mégis ismerős formában a tipikus kelet-európai elnyomóstruktúrákat (és azok örökségét) vizsgálják, azaz a hatalom és a társadalmi-politika közeg identitásformáló/-torzító mechanizmusát képezik le a western kliséinek felsorakoztatásával és átalakításával. Vagyis ezek az easternek erősen ideologizáló alkotások, melyek sokszor a kalandfilmes formát is gyengítik a forradalmi üzenet közvetítése végett (akár az amerikai *Kis Nagy ember* és a *Buffalo Bill és az indiánok* [Buffalo Bill and the Indians, 1976], vagy az olasz *Ki tudja?* és az *Egy marék dinamit*).

Tanulmányomban a továbbiakban a magyar westernkísérleteken keresztül mutatom be a kelet-európai easternek jellegzetességeit, s igyekszem kiemelni a magyar specifikumokat az adott alkotásokkal kapcsolatban. Elemzésem centrumában elsősorban a következő, az alkotók, a sajtó és a teoretikusok által egyaránt „magyar western”-ként értelmezett alkotások állnak: Kardos Ferenc *Hajdúk*, Szomjas György *Talpak alatt fütyül a szél* (1976) és *Roszem-berek* (1979), Rózsa János *A trombitás* (1979), Gábor Pál *Hosszú vágta* (1983) és Hajdu Szabolcs *Délibáb* (2014) című filmje. Ehhez azonban vizsgáljuk meg közelebbről a westernek világképét és ideológiáját, különös tekintettel a kelet-európai easternek által sokszor referenciának tekintett olasz westernekre!



Western amerikai és olasz módra

„A központi hős sehol sem a pólusok tiszta megtestesítője, éppen ellentmondásos, átmeneti mivoltában játszhat feladatmegoldó, közvetítő szerepet; pontosan követi ebben a western a Lukács által elemzett klasszikus történelmi regény módszerét. A westernhős – az outlaw – ellentmondásosságához tartozik a kelletlen feladatmegoldás: sokáig kéreti, nem adja könnyen magát, nemcsak őrá várnak próbatételek egy eszme, életforma, kultúra szolgálatában, előbb magának az eszmének kell próbatételek során átesnie, hogy a hős, aki született hitetlen, vérbeli kételkedő, csatlakozzék.” – írja Király Jenő.¹⁶ A western teoretikusai általában oppozíciók mentén írják le a műfajt. John G. Cawelti vadon és civilizáció, illetve vadon és város,¹⁷ Király Jenő Kelet és Nyugat szembenállását emeli ki.¹⁸ Will Wrightnál a legfőbb ellentét a társadalmon kívüli és a társadalmon belüli karakterek között áll fenn,¹⁹ Jim Kitsesnél pedig a természet és kultúra, a vadon és a civilizáció határozzák meg a műfaj alapmítoszáit.²⁰

Ennek az oppozíciónak a centrumában, két világ határán áll a westernhős, ahogy azt a Király Jenőtől származó idézet is leírja. Aki azért nem minden esetben „outlaw”, azaz törvényenkívüli, hiszen a *Klementina kedvesemben* (*My Darling Clementine*, 1946) vagy a *Délidőben* (*High Noon*, 1952) a törvény oldalán álló hivatásos hős (official hero) is lehet. Robert B. Ray szerint határpozícionált figura a westernhős, akit – ahogy Király is – vonakodó karakterként (reluctant hero) ír le.²¹ Ez annyit jelent, hogy az általában fehér férfi figura (fegyverforgató, bandita, cowboy vagy seriff) vagy a vadon vagy a civilizáció felől, de két világ határán áll (a magányos lovasok inkább a vadonhoz, míg a seriffek és marsallok inkább a civilizációhoz tartoznak), és a társadalmi rend megteremtése mellett identitásának megszilárdulása, stabilizálódása a tét. Vonakodása is ebből fakad, hiszen egyik oldal mellett sem kötelezte el magát. A magányos fegyverforgató vagy a bandita például (mint a *Jesse James* [1939] vagy az *Idegen a Vadnyugaton* [*Shane*, 1953] főhőse) a vadonhoz már nem, a civilizációhoz még nem tud csatlakozni. Éppen ezért kap kitüntetett

¹⁶ U. o. 162.

¹⁷ John G. CAWELTI, *Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Press, 1984, 29-113.

¹⁸ KIRÁLY Jenő, *A film szimbolikája. A kalandfilm formái*. III/I, Kaposvár – Budapest, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010, 264-285.

¹⁹ William WRIGHT, *Six-guns and Society: a Structural Study of the Myth*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1975.

²⁰ Jim KITSSES, *Horizons West. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, New Edition, London: BFI, 2009, 1-26.

²¹ Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985, 70-88.

pozíciót az általában a filmek végére hagyott, ritualizált, heroikus és pátosz-szal telített párbaj vagy végső leszámolás (showdown), melynek folyamán a hős szimbolikus megtisztulási folyamaton megy keresztül. Azaz valamilyen érzelmi motiváció hatására (általában nők vagy gyermekek, családok miatt – mint az *Idegen a Vadnyugaton*ban) aktivizálódik, és a társadalmat, illetve szeretteit veszélyeztető negatív hős (antagonista) meggyilkolásával általában önmaga vadonhoz kötődő identitását is felszámolja. Ami akár a hős halálával is járhat (mint *Az árulásban* [The Plainsman, 1936]), jóllehet, az utolsó lövés mint szimbolikus elköteleződési aktus számít. Persze ennek minősége attól függően változhat, hogy a western tradicionális, jobbra a domináns ideológiákat és a fennálló társadalmi-politikai rendet elfogadó, konformista (lásd például John Ford *Az üldözők* [The Searchers, 1956] című filmjét) vagy alternatív, ideológiakritikus, nonkonformista változatával (mint a *Kis Nagy ember*) állunk szemben. Az *Idegen a Vadnyugaton*ban például Shane, a hős leszámol a farmereket veszélyeztető marhabáróval, illetve annak felbérelt orvgyilkosával, Wilsonnal (akivel különös, kölcsönös tisztelet alakult ki a cselekmény során), így mintegy „nem”-et mondva csavargó énjére. S bár halálos sebet kap, az *Idegen a Vadnyugaton* cselekménye azt mutatta be, hogy a Starrett-családdal együtt dolgozva egyre boldogabbá válik Shane. Mindössze azért lovagol el, mert tudja, hogy a biztos halál vár rá, illetve azért, mert az őt befogadó farmer feleségét megszerette, ám nem akarta szétverni a családot.

Ezzel szemben azonban *A törvény nevében* (Lawman, 1971) Jered Maddox, az antihős seriff egy másik városba megy, és tulajdonképpen hivatásosból törvényenkívülivé válik az ott rejtőző bűnöző megszállott keresésében. Ebben a filmben Maddox túl messzire megy, és Shane-nel, az ököljogot is jogszerűen alkalmazó igazságosztóval szemben tömeggyilkossá züllik. Éppen ezért a végső párbaj is dicstelen, melyben a bűnöst végül nem állítja bíróság elé, hanem hátba lövi, és a gazembert foglalkoztató, joviális marhabárót fiával együtt megöli. Avagy Maddox nem rendet, hanem káoszt hagy maga után, identitását pedig nemhogy stabilizálná, de egyre távolabb kerül a civilizációtól, identitáskrizise nem oldódik meg, hanem elmélyül.

S ez igaz az alternatív westernekre általában: a *Törött nyíl* (Broken Arrow, 1950), *A hallgatag ember* (Hombre, 1967), *A Kis nagy ember*, a *Halott ember* (Dead Man, 1995) vagy a *Jesse James meggyilkolása* (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007) egyaránt megtagadják a nézőtől a társadalmi rend létrejöttét, de legalábbis a központi antihős identitásának megszilárdulását. Tehát az amerikai western mindkét, alapvető irányzatában jelen van az identitásválság, csak éppen az arra adott válasz eltérő. Vagyis a vadnyugati filmekben alapvető fontosságú az identitás kérdése. Aminek természetesen mélyen gyökeredző kulturális és történelmi okai vannak.

Frederick Jackson Turner, akit részben a filmes westernmitológia egyik atyjának is tekinthetünk, 1893-ban, a Chicagói Világkiállításon

(World's Columbian Exposition) adta elő az amerikai történészek ülésén „*The Significance of the Frontier in American History*” címmel („A határvidék szerepe az amerikai történelemben” – mely fejtegetéseit később kiegészítve publikálta is) az amerikai történelemtől alkotott elméletét. Turner tézisének alapvetése, hogy az európai származású telepesek a Nyugatra nyomulva fokozatosan „levetették” az öreg kontinenshez, az óhazához kötődő önazonosságukat, és egy teljesen új kultúrát létrehozva kialakították a tipikus amerikai karaktert, mely az amerikai nemzeti identitás alapjává vált (minthogy a kijegecesedett jellegzetességeket, illetve a kulturális, társadalmi és politikai szokásokat, intézményeket Turner szerint a keleti parti városok is átvették). Ez a tipikus amerikai karakter pedig olyan jellemvonások absztrakciója, mint a kérlelhetetlen individualizmus, a nyughatatlan tetterő, az újítások iránti fogékonyság, a szabadság, a prosperitás, a fejlődésre képesség vagy a tradíciók iránti közömbösség.²² Tehát Frederick Jackson Turner nyomán megállapíthatjuk, hogy a határvidék (a frontier) meghódítása maga az identitáskriszisz, minthogy a vadonba belépő európai teljesen új természeti körülményekkel és idegen kultúrákkal (indiánok) találja szemben magát. Ezekkel találkozással pedig folyamatosan felül kell vizsgálnia és el kell vetnie hagyományait, hogy életben maradjon, és vérrel-verítéssel létrehozza a telepet, a farmot, mely saját maga és családja létének alapjává válik. Ezt pedig Turner, és végső soron Theodore Roosevelt – aki a frontier mítosz másik, progresszív-republikánus irányzatát képviselte többek között *Winning of the West* című többkötetes munkájában – is az indiánok szokásainak, fogásainak elsajátításával látta lehetségesnek (kezdetben a felderítő vadászok és hegyi emberek még házasodtak is natív amerikai törzsek lányaival).²³

John Lukacs ehhez teszi hozzá, hogy az amerikaiak önképévé a tizenkilencedik század végére a „Nyugat ifjú hőse” vált, melyet többek között Owen Wister *A virginiai* című 1902-ben megjelent westernregénye állított példaként a társadalom elé – s amelyet Lukacs szerint majd csak a westernfilmek lesznek képesek a legérzékletesebben reprezentálni. Miként Lukacs megállapítja, ez az eszménykép elérendő célként lebeg az amerikaiak előtt. Avagy az „amerikanizmus” progresszív eszme: az amerikai nemzeti identitás nem azt jelenti, hogy „vagyok valaki”, hanem azt, hogy „válok valakivé”.²⁴ Claude S. Fischer szerint is az „amerikai karakter” jellegzetessége az állandó önképzés, a „self” (az „én”) csiszolása, jobbá tétele az amerikaiak célja már Benjamin Franklin óta.²⁵ Így elmondhatjuk, hogy az identitás nem stabil, statikus az amerikai

²² Frederick Jackson TURNER, *The Significance of the Frontier in American History = History, frontier and section. Three essays*, 1993, 59-92.

²³ SLOTKIN, *Gunfighter Nation, i. m.*, 29-63.

²⁴ John LUKACS, *Az Egyesült Államok 20. századi története*, ford. ZALA Tamás, Budapest, Gondolat, 1988, 18-86.

²⁵ Claude S. FISCHER, *Made in America. A Social History of American Culture and Character*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 2010, 195-240.

kultúrkörben, hanem feladat, cél, történet. Ebből eredeztethető a western, illetve a westernhős átmeneti pozíciója is, hiszen a műfaj és pozitív hősének (protagonista) küldetése, hogy mintegy „messiás”-ként kivezesse a széttartó, civilizált közösségeket a megosztottság és a vadság állapotából.

A hős identitáskrizise tehát az amerikai kultúrába kódolt identitásválságból (vagy inkább: identitásfejlesztésből) fakad. Vonakodása ugyanígy amerikai sajátosság. Szintén John Lukacs és Claude S. Fischer fogalmazzák meg az amerikai kultúra ellentmondásosságát. Lukacs szerint az amerikaiak fő jellemzője a „kettős tudat”, (leegyszerűsítve) a populista izolacionizmus és a progresszív internacionalizmus feszültsége határozza meg a közvéleményt. Lukacs ezt az ellentmondásosságot például a háborús beavatkozásokon keresztül mutatja be: mind az első, mind a második világháborús részvételt az amerikaiak egyszerre igenelték és utasították el, minthogy Thomas Jefferson-tól és Monroe elnöktől kezdve éles viták zajlanak az öreg kontinenssel folytatandó kapcsolatról. Vagyis egyfelől Amerika mint az európaiaktól független, szabad, „originális” nemzet létezik, másfelől viszont a „nyilvánvaló sors” (Manifest Destiny), a kivételesség (exceptionalism) ideológiájából és az Egyesült Államok szuperhatalmi pozíciójából fakadóan Amerikának küldetése van. Az amerikai hit szerint a tizenkilencedik században ez a misszió a Nyugat, az észak-amerikai kontinens meghódítása volt, ám – mint azt például John F. Kennedy is kifejtette – a Vadnyugat eltűnésével, az utolsó territóriumok állammá formálásával az Egyesült Államoknak a Világ többi országában is el kell hintenie a demokráciát (ennek a hitnek a közvetlen következménye az 1898-as spanyol-amerikai háború). Kennedy-nél ez az úgynevezett „új határvidék” (New Frontier) politikát eredményezte, mely egyfelől belpolitikai szociális reformokat („szegénység elleni küzdelem”), másfelől külpolitikai agressziót (vietnami háború) jelentett.²⁶

A westernhősben tehát ez a dilemma reflektálódik: beavatkozni vagy távol maradni. S ahogy az Egyesült Államok sem maradt végül távol (a propagandagépezet gyorsan áthidalta az ellentmondást és a háborúk mellé állította a népet – több-kevesebb sikerrel, lásd Vietnam példáját), úgy a fegyverforgató is aktivizálódik a tradicionális westernekben, és felveszi a seriff jelvényét, mint Kertész Mihály *Dodge City* (1939) című klasszikusában.

Claude S. Fischer tulajdonképpen ugyanezt az ellentmondásosságot emeli ki művében. Fischer azt állítja, hogy az amerikai kultúrában a „voluntarizmus” az amerikai karakter legfőbb jellegzetessége. Azaz az önkéntesség, ami azt jelenti, hogy a közösséghez tartozással az egyén nem adja fel a „dacos individualizmus”-t (rugged individualism). Az individuum önként csatlakozik a közösséghez (család, csoport, szubkultúra stb.), mely nem elnyomja, hanem hitük szerint kiteljesíti az egyéniséget.²⁷ Avagy a csoport kovácsolja, csiszolja ki az egyén identitását.

²⁶ LUKACS, *i. m.*, 87-120.

²⁷ FISCHER, *i. m.*, 1-16.

Így oldódik fel a westernnek az a kontradikciója is, amiről Király Jenő ír, hogy a westernhős alapvetően a vadon fia, a természet, az ökológia és a szabadság képviselője, mégis a Nyugat pozitív erejeként megtisztítja a Keletet a negatív, deviáns elemektől (melyek szövetkeznek a Nyugat vadjaival), teret engedve így a „jámboroknak”, a civilizációnak, a törvénynek és a társadalmi rendnek.²⁸ Elvileg ez a hős destrukcióját hozná, hiszen ő maga is a vadonhoz tartozik, így mintegy tragédia lenne számára a western narratívája. Azonban, mint fentebb már kifejtettük, a hős éppen, hogy kiteljesedik, elkötelezi magát a civilizáció mellett annak ellenére, hogy meghal. De legtöbb esetben nem semmisül meg, legfeljebb ellovagol a visszatérés ígéretével. Ám, mint a *Hatosfogatban*, a letelepedés ígéretével is sokszor távozik, azaz csavargóból földművessé, családos emberré válik, avagy megállapodik

Az alternatív westernnek ennek ellentmondásosságára hívják fel a figyelmet, és legtöbbször tragédiaként működnek, megtagadják a happy endet. Az egyik legkegyetlenebb mű ilyen szempontból *Az utolsó napnyugta* (*The Last Sunset*, 1961), melyben a pozitív hős saját családjával, lányával kerül szembe (illetve vérfertőző kapcsolatba), így a párbaj nem öntisztító, hanem tudatosan öndestruktív folyamattá válik, mely nem oldja fel a főhős identitáskrizisét (ez esetben a szerető és az apa szerepkörének feszültségét). Minthogy a meghasonlott protagonista direkt üres történettel vág neki a küzdelemnek örületében és kétségbeesésében, a sokkoló igazság kiderítése után.

S tulajdonképpen az italowesternnek jelentős hányada is az amerikai alternatív westernekhez csatlakozik, megtagadva a fejlődéselvű ideológiát és az ellentmondások feloldását. (Ami persze nem jelenti azt, hogy az olasz westernek között ne lennének konzervatív, tradicionális alkotások, *A pisztolyok nem alkuszna* [*Le pistole non discutono*, 1964] például ilyen). A két mintaadó olasz filmben, Sergio Leone *Egy maréknyi dollárért* (*Per un pugno di dollari*, 1964) és Sergio Corbucci *Django* (1966) című munkáiban a központi hős ugyanolyan identitásválságban levő, két világ között rekedt karakter (mindkét műben jellegzetes, hogy a hős „álruhát” hord: Joe a Dollár-filmből mexikóinak öltözve érkezik meg, Django pedig polgárháborús katonai kabátban gyalogol be a lerobbant kisvárosba), mint az amerikai westernek protagonistája, azonban ők már nem kötelezik el magukat a civilizáció mellett. Sőt az italowesternekben nincs is civilizáció, mint azt e két alkotás is jól ábrázolja: bandák, klánok által uralt, elnyomott települések emelkednek ki a sivatagból, melyek úgy festenek, mintha atomrobbanás rázta volna meg a vidéket, és a helyiek korcs túlélők lennének, akik ösztönlényként vegetálnak az értelmetlen életben maradásért. Azaz az italowesternek alternatív szárnyában, akár az amerikai revizionista westernekben, mindenki deviáns – s ezalól a központi antihős sem kivétel. Joe vagy Django egyaránt a pénz miatt érkeznek, ravaszkodásukkal próbálják kijátszani a városokat irányító bandákat, melynek eredményeként a párbaj előtt szembe kerülnek a tőlük csak leheletnyivel rosszabb antagonistákkal

(akik szinte egytől-egyig fasisztoid despotafigurák, sokkal veszélyesebbek, mint az amerikai westernek vasúti befektetői vagy marhabárói), akik brutális módon elveretik őket (éppen ezért a párbajok mintegy feltámadásként funkcionálnak Leone és Corbucci filmjében is). Vagyis az olasz westernek jelentős hányada nem a civilizáció győzelméről, a jámborok megmeneküléséről szól, hanem köpönyegforgatásról, árulásról, vérről és sárról, s a központi, sokszor egocentrikus (önző) antihős szerencsével határos túléléséről. Így sem Joe, sem Django nem csatlakozik a közösséghez, nem kötelezi el magát a civilizált társadalom mellett, identitásuk pedig nem stabilizálódik, legfeljebb egy homályos alternatív önazonosság alapján írhatók le. Sorsuk viszont az örök vándorlás, a megvívott párbaj ezekben a filmekben nem kecsegtet visszatéréssel. Mivel nincs hová visszatérni: az *Egy maréknyi dollárért* kisvárosa romokban, a *Djangóban* pedig a címszereplő csak az egyik banda fejével végzett, a mexikóiak továbbra is veszélyt jelentenek. Ráadásul Leone művében az is jellegzetes motívum, jelenet, mikor Joe megment egy családot. Kimenekíti őket a településről. A család itt az élet szimbóluma, hiszen a gyermek jelenti a jövőt, az új reményt. Nos, azzal, hogy a család elhagyja a bandák és az antihős által lerombolt várost, a remény is eltávozik a településről.

Persze ismét hangsúlyozni kell, hogy az olasz westerneknek csupán egy irányzatát jelenti az *Egy maréknyi dollárért* vagy a *Django*, jóllehet, az italowesternekre általában jellemző a lepusztult, kegyetlen világábrázolás Sergio Leone műveinek sikere óta (előtte inkább az amerikai western volt a minta az alkotók számára, még Corbucci is inkább ezeket követte). Az olasz western nemzeti karakterének hátterében szintén az identitáskrízis áll. Austin Fisher kimutatja, hogy a második világháborút követően gyakorlatilag nem létezett egységes nemzeti identitás, az ország egyesítése (Risorgimento, 1866) után száz évvel az ország továbbra is Észak- és Dél-Itáliára (Mezzogiorno) szakadt szét. Az olaszok számára a katolikus egyház, a foci és a westernfilmek (illetve általában a vadnyugati kultúra – hiszen a *fumetti*, a például Tex Willer főszereplésével készült képregények igen népszerűek voltak) jelentettek közös kulturális referenciát. Ezért is örvendett hatalmas népszerűségnek a *Rio Bravo* (1959) vagy *A hét mesterlövész* (The Magnificent Seven, 1960).²⁹

Arra viszont csak Sergio Leone tapintott rá, hogy az amerikaiak másolásán túl valami sajátosan olaszt kell vinni ezekbe a filmekbe. Az olaszok jellemzően – miként azt Fisher vagy Leone szakértője, Christopher Frayling is kiemeli – bár Északon látszólag elutasították az elmaradottabb, „egzotikusabb” Délt, mégis az északi országokban is a dél-olasz mentalitás és kulturális jellegzetességek épültek be az olasz társadalomba (köszönhetően az urbanizációból és a déli rossz munkalehetőségekből kifolyólagos Délről Északra tartó migrációnak). Ezek pedig a törvényekkel, hatóságokkal szembeni bizalmatlanság, a lovagiasság megvetése, a családok és klánok szerepének felértékelődése, a helyi igazságszolgáltatásba vetett bizalom, a cinizmus vagy

²⁹ Az olasz westernekről lásd bővebben: FISHER, *Radical Frontiers, i.m.*, 77-115.

az „amorális individualizmus”. Avagy a jó és a rossz fogalma relatív, az egyén kizárólag a családnak vagy a klánnak tartozik tisztelettel, annak törvényeit tartja be.³⁰ Az említett teoretikusok szerint ezek a jellegzetességek reflektálódnak a cinikus, pénzért dolgozó, amorális antihősökben, akik a westernfilmeket benépesítik.

Ám a legradikálisabban az Austin Fisher által leírt politikai westernek térnek el az amerikai tradícióktól és sémáktól, minthogy ezek – műfajfilm kereteken belül – a legdirektebben reflektálnak a korszak politikai történéseire, melyeket a *Ki tudja?* kapcsán a bevezetőben már említettem. A többségében baloldali érzületű alkotók (mint Corbucci, Sergio Sollima, Damiano Damiani rendezők, vagy Franco Solinas és Sergio Donati forgatókönyvírók) a forradalmi cselekvés lehetőségeit elemezték a mexikói „Zapata-westernek”-en keresztül, illetve a (szélső)baloldal szerint elnyomó fasiszta Kereszténydemokrata kormány által uralt olasz társadalmat képezték le az úgynevezett RSA-westernekben,³¹ mint *A bosszú lovasa* (Da uomo a uomo, 1967) vagy *A halál csöndje* (Il grande silenzio, 1968). Ezek a westernek nem pusztán az olasz karaktert mutatják be, nemcsak az olasz identitást elemzik, hanem megmutatják a hatalom elnyomó mechanizmusait. Azt a folyamatot, melynek során az egyénre rákényszerítenek egy társadalmi szerepet – miként *A zsoldosban* a mexikói parasztokra a munkás-szerepkört, akik Paco, az egyik dolgozó segítségével fellázadnak uruk ellen, és bandita-forradalmárokként alternatív csoportot (és önazonosság-formát) alakítanak ki az Állam Apparátus ellen. Tehát az identitás az RSA- és a Zapata-westernekben egyaránt markánsak a hatalommal folytatott diskurzusban, azzal viszonylatban jelenik meg.

Ezek a politikai westernek ugyanúgy felfoghatók alternatív műfajfilmekként, mint az Egyesült Államokban készült *Délidő* vagy a *Kis Nagy ember* (melyek szintén nem mentesek politikai felhangoktól, ha a baloldali italowesternekhez képest inkább liberálisnak mondhatók is). Hőseiket csak az egyes nemzeti karakterekből következő attribútumok különböztetik meg: az amerikai westernek antihősei inkább sodródó vagy kontrolljukat fokozatosan elvesztő, neurotikus figurák, míg az olaszok között inkább az önző zsoldosok a népszerűbbek. Azonban az amerikai és az olasz revizionista westernek antihősei egyaránt markánsak eltérnek a morálisan felsőbbrendű és cselekvőképes klasszikus

³⁰ Christopher FRAYLING, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, New York, London, I. B. Tauris, 2012, 39-67.

³¹ RSA = Repressive State Apparatus, avagy „Elnyomó Állam Apparátus”. A kifejezést Austin Fisher vette át Louis Althusser újbaloldali gondolkodótól, aki a nyugati, kapitalista demokráciák indirekt elnyomógépezetként az Ideologikus Állam Apparátusokat jelölte meg (mint az iskola, a család, a média stb.). Ezek a domináns társadalmi-politikai ideológiát tanítás és érvelés útján közvetítik a szubjektum felé, természetesként és mindenhatóként felmutatva azt. Ugyanakkor az Állam Apparátus mint a katonaság vagy a végrehajtói hatalom direkt elnyomást képviselhet. Az olasz westernekben inkább ez utóbbi jelenik meg radikális formában. Bővebben: FISHER, *Radical Frontiers*, i. m. 77-115.

westernhőstől. Mindkét filmtípusban jellemzően a főszereplő fegyverfogató a tradicionális, aktív hősével ellentétes utat jár be. Azaz míg a klasszikus hős a civilizáció felé tart, és a bajba jutott közösséget menti meg, hogy stabilizálja önazonosságát, addig az alternatív westernekben az antihősök inkább menekülnek (amerikai verzió) vagy távol maradnak a civilizációtól, sőt kihasználják a bigott közösség megosztottságát (olasz verzió). Ha azt mondhatjuk, hogy a klasszikus amerikai westernekben „rosszul működő demokráciák” tárulnak fel, melyeket a Nyugatról belovagló, morális tartással bíró hős reformál meg, akkor az olasz alternatívákban az antihős feudális vagy diktatórikus, erősen hierarchizált társadalommal szembesül, melyet valamilyen despota tart kezében – s a hatvanas-hetvenes évektől az amerikai revizionista westernek is ezt az olasz mintát veszik át (gondoljunk csak a *Vad bandára* [The Wild Bunch, 1969], mely kvázi Zapata-western). Ezek a diktatórikus, már legalacsonyabb szinten is deviáns osztályokból összetevődő társadalmak pedig nem nyugvópontra juttatják, hanem veszélyeztetik a hős identitását, elmélyítik az identitásválságát. Azaz az alternatív olasz és amerikai westernekben markánsan egy domináns kényszeridentitás és a hős által választandó vagy választott alternatív identitás(ok) állnak szemben egymással, s a tradicionális filmekből eltérően itt a hősnek az alternatívát lenne kifizetődő választani (*Kis Nagy ember*, *Navajo Joe* [1966]).

Vagyis elmondhatjuk, hogy a western alapkérdése az identitás, illetve az identitásválság megoldása. Az amerikai tradicionális és alternatív, illetve az amerikai és az olasz westernek e kérdéskörben különböznek markánsan egymástól. Lássuk, az identitás problémája miként jelenik meg az easternekben, s egyáltalán mire használják ezek a filmek az identitáskrízissel szoros kapcsolatban levő western műfaját!



Western magyar módra

„Ez a film nem mítoszrombolásra született. Már műfajánál fogva is alkalmatlan a deheroizálására. Nem utasítom vissza az emberekben – bennem is – élő nosztalgiákat a keménykötésű vitéz magyar legények, a puszta, a száguldás iránt. Mert ezek a természetes, nyers emberi magatartások a szabadság, a nyers erő, az egyenesség iránti vágyakozás érthető a mai konszolidált, városi életformában.” – nyilatkozta Szomjas György, a *Talpak alatt füttyül a szél* rendezője.³³ Majd arra a kérdésre, hogy kinek ajánlja a *Rosszembereket*, így válaszolt: „Azoknak ajánlom a filmünket, akik szeretik megnézni a moziban a keménykötésű magyar legényeket, a nemesi kúria kirablását, a csárda ostromát, az asszonyt, aki harcol a férjéért, de közben megszeret egy másik férfit, a jóembert, aki erdőn, mezőn üldözi a rosszembert; egyszóval azoknak ajánlom, akik szeretik a kalandot, a mozit”.³⁴



„Ami a kérdésnek azt a felét illeti, hogy reményeim szerint miért fogják megnézni *A trombitást*? Realista történet, korhű dokumentum. Van benne rajtaütés, erőszak, kivégzés; olyasféle látványosság, ami abban a korban mindennapos volt, sőt – sajnós – a huszadik századtól sem idegen. Mindez a mai néző számára izgalmas lehet. Filmünk annyiban különbözik a szokványos történelmi kalandfilmeketől, hogy nem fekete-fehér sémákkal dolgozik;

³³ Idézi Király Jenő. Lásd: KIRÁLY Jenő, *Apropó western, i.m.*, 174. [eredeti megjelenés: SZÉKELY Gabriella, *Romantika és irónia. Beszélgetés Szomjas Györggyel*, Filmvilág 1976/6.]

³⁴ U.o. [eredeti megjelenés: *Kinek ajánlja Szomjas György a Rosszembereket*, Népszabadság, 1979. július 29.]

állásfoglalásra készíti a nézőt: el kell döntenie, hogy a hősök valóban hiszik-e, amit mondanak, avagy képmutatók; ahogyan a kamaszfiút is többször megtévesztik, ugyanígy a nézőt is félrevezethetik. Ebben rejlik – szándékunk szerint – a filmnek a kalandos látványosságokon túli, aktuális érvényű szellemi izgalma.” – jellemezte easternjét Rózsa János rendező.³⁵

S mindehhez vegyük hozzá, hogy Kardos Ferenc a *Hajdúkat* bár „történelmi western”-nek nevezte, de Jancsó Miklós *Szegénylegények* (1965) című filmjéhez hasonlította, úgy érezte, közel áll Jancsó alkotásához a sajátja.³⁶ Avagy a szerzők nyilatkozata szerint a hetvenes évek magyar westernkísérletei, easternjei kettős elvárásnak kívánnak megfelelni. Olyan elvárásnak, melyet Sára Sándor az easternekhez nagyon közel álló *80 huszár* (1978) című kalandfilmje kapcsán megfogalmazott: *„most, hogy a nézők meglehetősen elpártoltak a mozitól (bár ennek a filmeknek kívül számos egyéb döntő oka is van), úgy gondoltuk, olyan filmet kell készíteni, amely szélesebb közönségréteget tud vonzani. Bízom benne, hogy így is lesz: a film elég attraktív, cselekménydús, tele olyan hatáselemekkel, amelyeket a közönség szívesen szokott fogadni. De ez a szándéknak csak az egyik oldala; igyekeztünk elérni, hogy ne szokványos kosztümös történelmi kalandfilm legyen, hanem megpendítsen olyan gondolatokat, jelezen olyan magatartásformákat, amelyek mára is érvényesek”.*³⁷ Vagyis az alkotók szerették volna megőrizni a magyar modernizmus történelemelemző tradícióját, ugyanakkor a hetvenes évek filmszakmai / kritikai diskurzusára és a közönség reakciójára reflektálva a klasszikus, közérthetőbb filmformához közeledtek. Ennek eredményei lettek az úgynevezett „akadémista koprodukciók” is a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek folyamán (melynek gyümölcse többek között Gábor Pál *Hosszú vágta* [1983] című, szintén westernszerű kalandfilmje).

Király Jenő többször foglalkozott mind a westernnel, mind a magyar műfajfilm problémájával. Kardos, Szomjas és Rózsa műveit elemezve pedig arra a következtetésre jutott, hogy ezek a kalandfilm-kísérletek tulajdonképpen elbuktak a fentebb említett kettős funkció terhe alatt, melyet Király a pszichológia szakkifejezése után „double bind”-nak nevez. *„A schizophrénia keletkezésének kommunikációelméleti értelmezése: eszerint a schizophrén embert gyermekkorában úgy nevelték, hogy a direkt verbális közléssel a metakommunikáció ellentétben volt, továbbá a metakommunikáció állandó elutasító, elhárító jelzéseket közvetített felé a szülők részéről, viszont, ha ezeknek a jelzéseknek megfelelően próbált viselkedni, vagyis önállósulni, eltávolodni akart, akkor büntetést kapott. Ez jelenti a kettős csapdát, a gyermek ugyanis bárhogy reagált, frusztrációt kellett elszenvednie.”* – idézi Király Jenő Buda Béla pszichológust.³⁸

³⁵ Idézi: ZSUGÁN, *Szubjektív magyar filmtörténet, i.m.*, 395. [eredeti megjelenés: Filmvilág 1978/6.]

³⁶ U.o. 290-292.

³⁷ U.o. 371.

³⁸ KIRÁLY, *Apropó western, i.m.*, 169.

Vagyis Király szerint – mint azt részletes elemzésében kifejti – a magyar easternek problémája, hogy Jancsó örökségét akarják tovább vinni a western álarca mögött. A műfajt gyakorlatilag ugyanolyan parabolikus történethez alkalmazzák, melyeket Jancsó Miklós vagy akár Kósa Ferenc (*Ítélet* [1970], *Nincs idő* [1973]) nevéhez szokás fűzni. Ez pedig a western, a kalandfilmese forma dekonstrukcióját eredményezi.³⁹

A Hajdúk, A talpuk alatt füttyül a szél, a Rosszemberek, A trombitás vagy akár a *80 huszár* és a *Hosszú vágta* is bár alkotóik bevallása szerint parabolikus potenciállal bírnak, elemző attitűddel készültek, mégis fontos kiemelni, hogy a western és a történelmi kalandfilm műfajához a műfaj kerülőútján, és nem a parabolikus-allegorikus filmek felől közelítenek – szemben Jancsó vagy Kósa alkotásaival. Már maga Király Jenő is oppozíciókat különít el mind a fent említett alkotások elemzésénél, mind a klasszikus harmincas évekbeli huszártematikájú művekben (*Rákóczi induló* [1933], s az *Ördöglovas* [1943] is ide tartozik), és a huszárfilmben a katonai western lehetőségét látja. A huszárfilmek kapcsán például Király megfelelteti a labanc és kuruc szembenállást a modern és tradicionális, azaz a westernbeli Kelet és Nyugat konfliktusának. A labanc oldal képviseli a technikai haladást, ugyanakkor a régi értékrend elnyomását, míg a kuruc a múltat és a régi világ lovagi erényeit.⁴⁰ De a szerző már a harmincas évek filmjei kapcsán is azt emeli ki, hogy miért nem sikerül megalkotni az igazi magyar western: „*az indiánok nélküli katonai western nem háború, csak nagy hadgyakorlat*”.⁴¹

Bizonyos perspektívából tekintve a magyar pusztát, illetve a magyar történelem eseményeit soha nem mitizálták úgy sem az irodalomban, sem a filmművészetben, mint James Fenimore Cooper, Owen Wister vagy John Ford a Monument Valley-t, a Sziklás-hegység tájait és az Egyesült Államok történelmét. Jókai Mór *Sárga rózsájában* vagy Móricz Zsigmond *Barbárokjában* is ott van a romantikus mítoszteremtés lehetősége, de Jókai tragikus románccá, Móricz pedig sötét büntörténetté formálja művét.

Érdekes kísérlet lett volna Bódy Gábor forgatókönyv-tervezete is, mely „*A hét végvári vitéz*” projekcímen futott. Bódy elképzelései szerint John Sturges *A hét mesterlövész* című filmje mintájára a Török Hódoltság területére és a török megszállás (1526-1689) idejébe helyezte volna a westerncselekményt.⁴² Avagy egy kis magyar falut portyázó banditák veszélyeztettek volna, melynek

³⁹ U.o. 169-212.

⁴⁰ BALOGH Gyöngyi, KIRÁLY Jenő, „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929-1936*, Budapest, Magyar Filmintézet, 2000, 217-239.

⁴¹ U.o. 220.

⁴² Itt kell megjegyezni, hogy mindkét mű elődje Kurosawa *A hét samuráj* (Shichinin no samurai, 1954) című alkotása, mely Kurosawa szerint a klasszikus western mintájára szervezte újjá a samuráj tematikát. BÓDY Gábor, *A hét végvári vitéz* = BÓDY Gábor, *Egybegyűjtött filmművészeti írások 1.*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, 211-213.

lakosai hét kóbor vitézt toboroznak, hogy védjék meg őket. Ám sem Kurosawa eredetijében, sem *A hét mesterlövész*ben nem volt mindegy, milyen korban játszódik a cselekmény, kik védenek meg kiket és kitől. Ez utóbbit például sokszor értelmezik úgy, mint a John F. Kennedy-féle „New Frontier” politika egyik első filmbeli manifesztációját, illetve a vietnami háborúval kapcsolatos dilemmák megtestesítőjét. Avagy Sturges westernje tulajdonképpen az amerikai beavatkozás/be nem avatkozás etikáját firtatja, s a falusiak és a mesterlövészek ambivalens viszonya parabolikus modellként áll a néző előtt.⁴³ Vagyis a műfaj allegorikus potenciálját kihasználva indirekt kommentárt fűz a jelenbeli politikai aktualitásokhoz (ez esetben a vietnami agresszió kérdésköréhez).

A western műfaját egyébként jó néhányan értelmezik ennek mentén. Barry Langford⁴⁴ és David A. Cook⁴⁵ „Vietnam-western”-eket emleget, John H. Lenihan⁴⁶ pedig egyenesen parabolákról beszél a westernfilmek kapcsán. S az olasz western teoretikusai is ezt emelik ki például a Zapata-westerneknél, hogy bár a huszadik század eleji Mexikójában játszódik cselekményük, de terrorista-forradalmár antihőseikkel és ambivalens lázadásaikkal tulajdonképpen a hatvanas évek zűrzavaros olasz társadalmi-politikai helyzetét és konkrét eseményeit (például az 1968 körüli terrortámadásokat) modellezik.⁴⁷ Vagyis a western műfaja nemcsak az identitáskrízis elemzésére, hanem ezzel összefüggésben konkrét kortárs problémák indirekt elemzésére is alkalmas.

Persze felmerülhet a kérdés, hogy a demokrácia fellegvárában, az Egyesült Államokban, Hollywoodban miért kellett a western műfajához nyúlni, ha ezeket a kérdésköröket kívánták szórakoztató formában körbejárni az alkotók? Egyik lehetséges válasz a filmipari indok: egyszerűen a hatvanas évek elejéig a vadnyugati filmek voltak Hollywood legnépszerűbb termékei, az éves filmtermés közel egyharmadát tették ki a westernfilmek. Másfelől viszont Hollywoodban is életben voltak bizonyos (ön)cenzúrák (például a Hays-kódex 1967-ig), melyek nem engedték a nyílt politizálást. Harmadfelől pedig olyan művek, mint a *Délidő* vagy a *Fennsíkok csavargója* (*High Plains Drifter*, 1973) messzemenően kényes témát boncolgattak, s ha megértjük, milyen társadalmi-politikai aktualitásokra vonatkoznak, azt is elfogadjuk, hogy ezek kortárs

⁴³ Erről például Slotkin mellett Stanley Corkin ír. Bővebben: SLOTKIN, *Gunfighter Nation, i.m.*, 578-623.; Stanley CORKIN, *Cowboys as Cold Warriors*, Philadelphia, Temple University Press, 2004, 205-247.

⁴⁴ Barry LANGFORD, *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, 54-80.

⁴⁵ David A. COOK, *History of the American Cinema. Lost Illusions: American Cinema in the Shadows of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, New York, Charles Scribner's Sons, 1999, 173-282.

⁴⁶ John H. LENIHAN, *Showdown. Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 1985.

⁴⁷ Kevin GRANT, *Any Gun Can Play, i.m.*, 185-230.

közegben játszódó problémafilmként valószínűleg céltáblákká válnak (a *Délidő* az ötvenes évek McCarthy szenátor által vezetett antikommunista tisztogatásait képezi le, melyek Hollywoodot is érintették).

„A parabola célja az, hogy a konkrét jelentés mögött megjelenjen egy olyan „metajelentés”, amelyre az elbeszélés- és ábrázolásmód minduntalan utal [...]”. – írja Gelencsér Gábor.⁴⁸ [...] a parabolikus ábrázolásmód jellegzetes politikai közege a féldiktatórikus, felpuhult politikai rendszer, ahol már lehetőség van az áttételes társadalomkritikára, de még nincs mód ennek direkt megfogalmazására. [...] Már nem diktatúra, még nem szabadság – ez volna a kelet-európai filmes parabolák paradigmaticus közege.” – fogalmazza meg szintén Gelencsér.⁴⁹ Ennek mintájára Bódy Gábor *A hét végvári vitézének* vagy az ugyanabban a korban játszódó *Hajdúk* története is értelmezhető parabolikus-allegorikus történetként (mint már fentebb idéztem, Kardos Ferenc számára a western mellett Jancsó Miklós *Szegénylegényekje* volt a minta), mely amellett, hogy sajátos modellt alkot meg, egy ismerős műfaj archetipikus karaktereit, opozícióit és cselekménytípusát használja fel bújtatott politikai kommentár megfogalmazása végett. Amit Király Jenő felró a magyar easterneknek, az más perspektívából eredményes és kreatív művészi koncepcióként is értelmezhető.

Bódy tervezetének, Kardos, Szomjas és Rózsa műveinek korszakválasztása nem véletlen, és frappáns. Persze a magyar történelemben nem nehéz olyan időszakot találni, mikor az ország idegen hatalom megszállása alatt volt, de szembeszökő, hogy mind a négy alkotó átmeneti korokat, és elbukó lázadásokat ábrázolt. A Török Hódoltság és a Bocskai-féle felkelés egyaránt érdekes jelenségek. A Török Hódoltság két világ (keresztény és iszlám, Nyugat és Kelet) önkéntelen találkozását jelenti, míg Bocskai István kegyeltjei, a hajdúk ugyanolyan határpozícionált figurák, mint a westernhősök: nem parasztok, de nem is nemesek, a Habsburgok ellen vannak, ugyanakkor a törökökkel is konfliktusban állnak. A korszak lényege, hogy legyen szó az Oszmán vagy a Habsburg Birodalomról, a magyar nemesek és parasztok egyaránt lavírozni kényszerülnek a két pólus között, lételemük a köpönyegforgatás és az „odasimulás”/árulás dialektikája.

Nagyon hasonló *A trombitás* által választott korszak is, csak éppen itt már a török uralom vége felé jár a cselekmény, a Rákóczi-féle szabadságharc előzményének is tekinthető Thököly-felkelés előestéjén. Itt az alapvető opozíciót a kurucok és a labancok ellentéte jelenti. Ezekről a pólusokról már volt szó Király Jenő szövege kapcsán, de még egyszer érdemes nyomatékosítani, hogy hasonlóan (sőt még talán inkább) ambivalens mindkét fél. A labanc egyszerre jelenti az elnyomást és a haladást (modernizációt), míg a kuruc a szabadságot, lázadást, de az elmaradottságot is. E két szembenálló fél közé

⁴⁸ GELENCSÉR Gábor, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar film-művészetében*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 142.

⁴⁹ U. o. 128.

szorul be *A trombitás* naiv kamaszhőse, aki azt hiszi az őt felkaroló banditákra, hogy felkelők, kurucok. Ám ahogy a *The Culpepper Cattle Co.* (1972) című western hasonlóan naiv gyerekhősének, úgy Trombitásnak is rá kell jönnie, hogy az idealizált bandita társai valójából véres kezű gyilkosok és erőszaktevők.

S lényegében ugyanezt a dicstelen, árulásokkal teli, elbukó lázadást mutatja be az 1830-as évekbe helyezett *Talpak alatt füttyül a szél*, és még erősebben „folytatása” (a két történetnek nincs sok köze egymáshoz, csak a világbázisban hasonlítanak Szomjas filmjei), a *Rosszemberek*, mely az elbukott szabadságharc utáni megtorlás évtizedében játszódik. Ez utóbbiban ráadásul a lázadók egymás közti árulása a legerősebb motívum. A *Rosszemberekben* végső soron a betyárok, Gelencsér Jóska és Soromfai tehetetlensége, döntésképtelensége gátolja meg az ellenállás és a romantikus banditalét folytatását, s végül egymás ellen fordulnak a bajtársak az egyéni érvényesülés, a jobb pozíció megszerzése végett. Persze a hatalom ugyanolyan köpönyegforgató, mint azok, akiket üldöz, mert a beígért jutalmak valójából elmaradnak.

Vagyis ezekben az easternekben közös, hogy a western motívumait átmeneti, elbukó forradalmakat ábrázoló történelmi korszakokba helyezik, és éppen a bukás miatt antihőseik identitáskrízisének elmélyülését ábrázolják. Mely határpozíciójukból fakad, amit viszont a hatalom, a politika generál. Avagy a *Hajdúkban*, a *Talpak alatt füttyül a szélben*, a *Rosszemberekben* és *A trombitásban* is a hatalom identitástorzító mechanizmusa rajzolódik ki. Mind-egyik műben a parabolikus kommentár része ennek megmutatása.

Az identitáskrízist pedig egy jól megragadható séma szerint ábrázolják ezekben a filmekben. Az oppozíció két pólusa két identitásalternatívát szimbolizál. Az egyik pólus a hatalomé (ezt persze képviselheti két, egymással szemben álló elnyomó is, mint a *Hajdúkban* a török Porta és a Habsburg Birodalom), mely alattvalói vagy rabszerepbe, azaz engedelmes alávetett pozícióba kényszerítené az egyént. Ez az egyén azonban alternatív csoportokat (hajdúk Kardos művében, betyárok Szomjasnál, banditák *A trombitásban*) keres, melyek számára egy kívánatosabb identitásalternatívát (lázaadó, bandita – azaz szabad ember) kínálnak. Vagyis kényszeridentitás és alternatív identitás feszülnek egymásnak. Azonban egyik mellett sem tud a központi hős vagy hősi alakulat megállapodni, mert a hatalom vagy szétzúzza a csapatot (*Hajdúk*), vagy belső árulás miatt hullik darabjaira a csoport (*Rosszemberek*, *A trombitás*). Ezért a főhős(ök) identitáskrízise – szemben a klasszikus westernhősével, és a revizionista westernnek antihőseihez hasonlóan – nem-hogy nem oldódik fel, de elmélyül.

Így azt mondhatjuk az eddigieket összegezve, és Király Jenő szövegére reflektálva, hogy a magyar easternek a western alternatív változataiként funkcionálnak, azaz az amerikai (és az olasz) alternatív westerntrendhez csatlakoznak. Vagyis a műfaji sémákat egyfelől a történelmi közeghez és időhöz

igazítják, másfelől pedig parabolikus társadalom- és hatalomkritikájuk végett alakítják át a tradicionális westernnt. Azaz műfajilag és ideológiailag egyaránt szubverzívek a magyar easternek identitásválság és a hatalom kapcsolatának feltárásában.

Az easternek tendenciája pedig egyfelől a filmtörténeti folyamatok (visszatérés a klasszikus elbeszéléshez és a közönséghez), másfelől a társadalmi-politikai klíma terméke. *„Nosztalgia természetesen a szélesebb társadalmi csoportok és rétegek körében is él a kádári korszak iránt. Ez a nosztalgia azonban nem annyira a reformról szól, hanem a paternalista gondoskodás sajátlagosan szovjet típusú, de nem specifikusan kádári jellegzetességeire összpontosul: a teljes foglalkoztatottságra, az ingyenes vagy jelképes árú állami szociális, egészségügyi és oktatási szolgáltatásokra, valamint a paternalizmus szociálpszichológiai rendszerére: értékekre, magatartás- és viselkedésmintákra, szerepekre, stratégiákra stb.”* – írja Rainer M. János történész.⁵⁰ Kornis Mihály író pedig szenvedélyes beszédben marasztalja el nemcsak a Kádár-rendszert és vezetőit, hanem a három évtizedig hallgató, illetve nosztalgizáló társadalmat is. *„Végső soron nem is Kádár János a fontos ebben a szomorú és mindmáig nyugtalanítóan lezáratlan történetben, hanem a lakosság, a folyamatosan, harminchárom évig lankadatlanul megerőszkolt ország, amely attól, hogy kénytelen-kelletlen és kényszeredetten, de folyamatosan hagyta magát a Kádár-rezsim kiváltságai által körüludvaroltatni, hogy is fejezzük ki ezt igazabban, megbecsteleníteni, önnön több évtizedes zuhanásától akkora sokkot kapott, hogy máig sem emlékszik arra az időre, amikor még nem Kádár János volt neki a... Hogy mondjam már. Az apja helyett apja. A kis kedvence. A kedvenc megoldása. Ráadásul ebben az egész rettentő történetben mindannyian részesek vagyunk, akik 1956-ban legalább hatévesek voltunk. Bűnösök és áldozatok egyszerre. Én is, te is, ő is, egy-egy téglá a falban, igen, a börtönfalban”.*⁵¹

Tulajdonképpen a *Hajdúk*, a *Talpak alatt fütyül a szél*, a *Rosszemberek*, a *trombitás*, de még az ide lazábban kapcsolódó *80 huszár* és a *Hosszú vágta* is a Kádár-rendszer identitásformáló mechanizmusát elemzik. Abban a történet-szek egyetértenek, hogy a rendszerváltás előtti államszocializmus paternalista puhadiktatúra volt. Azaz a hatalom nem a társadalom elnyomására, hanem annak depolitizálására törekedett. Különböző szerepeket jelölt ki az egyén számára, és elvárta, hogy ezekhez igazodjon. Amit végső soron az „aki nincs ellenünk, az velünk van” ideológiában, mottóban összegzett a Kádár-rezsim. A jólét és a biztos megélhetést garantáló pozíciók érdekében az embereknek

⁵⁰ RAINER M. János, *Kádár János, a reformer?* http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/kadarrendszer/rainer_kadar_reformer

⁵¹ KORNIS Mihály, *A kádárizmus máig bennünk pusztító trauma. Gyógyításának társadalmi méreteiben történő megvalósításáról, mint célról*, http://www.xxszazadintezet.hu/rendezvenyek/mit_kezdjunk_vele_kadar_janos/kornis_mihaly_eloadasa.html

tanácsos volt lemondania a politikai-hatalmi életbe avatkozásról.⁵² S például Gyáni Gábor arról ír, hogy a társadalmi kontroll, illetve az elnyomás valójából nem nyílt formában, hanem a jóléti intézkedések mellett a kialakított, háttérben működő információs hálózatban valósult meg. Gyáni szerint kényszeredett kollaboráció biztosította, hogy a mai napig a besúgás ne legyen szégyenteljes, hanem szükséges rossz a privátszféra békéjének megtartása végett. Pedig az ügynök éppen az az egyén magánéletébe hatol be észrevétlenül.⁵³

A „gondoskodó elnyomás” (vagy ellenőrzés) hatalmi mechanizmusát például Michel Foucault írta le igen szemléletesen. Foucault nem paternalizmusról beszél, hanem a középkori egyházi pásztori hatalom (pastoral power) továbbéléseként felfogható biohatalomról. Ennek lényege pedig, hogy a társadalmi-politikai rendszer irányítói nem direkt testi fenytésen, hanem testi szükségletein keresztül uralják, formálják az individuumot. Foucault a tizenhét-tizennyolcadik századot tartja a legjelentősebb fordulópontnak hatalom és egyén kapcsolatában, minthogy a „klasszikus korban” alakult ki a modern állam, melyet a tömegek uralmával kapcsolnak össze. Azonban a pásztori hatalom mintájára a biohatalom is egyénekről, és nem a közösségről gondoskodik, mindenkit saját gyermekeként kezel. Foucault azt állítja, hogy a modern állam igen is figyelembe vesz egyéneket, sőt individualizál. Az individuumok integrálhatók, speciális módozatokba sorolhatók. Az állam modern mátrixba szervezi az egyéneket. Nem megváltást, hanem evilági jólétet, biztonságot, védelmet ígér. A hatalmat nem a halál, hanem az élet foglalkoztatja a modern államban, az élet feletti uralom révén, iskolák, laktanyák, műhelyek kiépítésével, a közegészségüggyel, az életkor, lakásviszonyok, migrációs problémák stb. szabályozásával kívánja az egyént mint a népesség részét kontrollálni. A biohatalom szabályozásának formája pedig a norma lesz, mely nem testi fenytés, hanem minősítések, rangsorolás által osztja meg a társadalmat, biztosítja az establishment hatalmát az egyének felett (például az „engedelmes hívek versus uralkodó ellenségei” felosztás mintájára). Intézményesen (államapparátusok révén) vigyáz a közbiztonságra, a higiénéjára, az ellátmányra és a termelés rendjére. Vagyis a pásztori hatalom intézményekben ölt testet, örökítődik tovább, a családon, az egészségüggyön, az oktatáson és a munkáltatáson keresztül. Így a konvencionális hatalmi struktúráktól szabadulni vágyó ember feladata, hogy ráeszméljen nemcsak jelenlegi állapotára, hanem lehetőségeire, arra, amivé válhatna. Így meg kell szabadulnia a politikai kettős hangoltságtól, az individualizációtól és a modern hatalmi struktúrák totalizációjától. Új szubjektivitást kell létrehoznia, felépítenie az egyénnek,

⁵² SZABÓ Miklós, *A Klasszikus kádárizmus*, Rubicon 1998/8, 12-18; VALUCH Tibor, *A „gulyás-kommunizmus” valósága*, Rubicon 2002/1, 69-76.; RAINER M. János, *A Kádár-korszak 1956-1989. Magyarország története 22*, Budapest, Kossuth Kiadó, 2010.

⁵³ GYÁNI Gábor, *A Kádár-kor a kollektív emlékezetben. Relatív történelem*, Budapest, Typotex, 2007, 167-184.

elutasítva azt a fajta individualitást, melyet az évszázadok alatt ráerőltettek.⁵⁴

Michel Foucault hatalomelmélete tökéletesen ráillik a Kádár-korszak gyakorlatára is, hiszen a rendszer a jólétért és a magánszféra viszonylagos tiszteletben tartásáért megkövetelt bizonyos magatartásformákat és identitáskonceptiót. Az egyént pedig a testen keresztül kontrollálták: a lakáskezelvények, a nyaraltatás, a szélesebb árucikk-kínálat vagy a saját gépkocsi ígérete mind az ember testi szükségleteit hivatottak kielégíteni. A besúgórendszer pedig jó analógiája a biohatalom individualizáló mechanizmusának. Tulajdonképpen az egyénítés, a csoportok felaprózása és az individuumok elszigetelése hasonló eredménnyel járt, mint a besúgórendszer: az egyén elhitte, hogy figyelve van, és csak a gondoskodó hatalom kegyelmére számíthat.

A magyar easternek a western műfaja segítségével ezeket a foucault-i és kádári struktúrákat képezik le a kényszeridentitás és az alternatív identitás feszültségében. A *Talpak alatt fütyül a szélben*, a *Rosszemberekben* vagy *A trombitásban* is fontos szerepet játszik a besúgás és a csoportok felaprózódásának motívuma. A *Rosszemberekben* Gelencsér Jóska vívódik, és próbálja fenntartani a betyárcsoportot, de a hatalom korrumpálja Soromfajt, Gelencsér bizalmasát, és így a csapat tagjai egymás ellen fordulnak. *A trombitásban* pedig kiderül, hogy a banditák semmi másért nem küzdenek, csak a túlélésért. Nem szabadságharcosok, csak tivornyázók. Akiket a labancok megpróbálnak szóra bírni, s jellegzetesen a kínvallatás után fordulnak szembe a bandatagok egymással. S mint Király Jenő kiemeli, a *Talpak alatt fütyül a szél* problémája is az, hogy a betyárok és a parasztok, akiket a hatalom kiszipolyoz és elnyom, egymással is szemben állnak (Farkos Csapó Gyurkát, a történet bosszúálló főhősét a csatornaépítő munkások lincselik meg). Talán csak a *Hajdúk* címszereplői maradnak tiszták látszólag, azonban történetük során nyilvánvalóvá válik, hogy a csapatot igen vékony szálak tartják össze. Mikor a török hatósággal találkoznak, egyik társukat készségesen hátrahagyják a továbbjutás érdekében. Azaz a bajtársiasság, a csoportidentitás itt is torzul a hatalom ténykedése miatt.

Vagyis az easternekben az olasz westernnek árulásokkal és köpönyegforgatással teli világa köszön vissza. Sőt a magyar „gulyáswestern”-ek talán még radikálisabbak is e téren, mert míg az *Egy maréknyi dollárért* vagy *A zoldos* főhőseiben marad némi lojalitásérzet és betyárbecsület, addig a *Rosszemberekben* vagy *A trombitásban* az identitásalternatíva is összeomlik a banda szétszéledése, elvtelensége vagy a besúgó árulása miatt. Az olasz antihősök számára talán van megváltás, a magyar easternekéi viszont nem érdemlik ki ezt a kegyet. S mindegyik easternben közös, hogy bennük akár pár falat kenyérért vagy italért is képesek ölni – legyen szó idegenekről vagy barátokról.

⁵⁴ Michel Foucault, „The Subject and Power.” = Michel Foucault, *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, szerk. H. Dreyfus, P. Rabinow, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, 208-226.; Foucault, *A szexualitás története I. A tudás akarása*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999, 135-162.

Így Kardos, Szomjas és Rózsa művei többek között annak a nagymértékű korrózióknak az indikátorai, melyet a Kádár-rendszer okozott a magyar társadalomban.

Hortobágyi hajdúk: Délibáb (2014)

„[...] számos példa azt bizonyítja, hogy [...] az általános műfaji gondolkodás hiányzik a hazai filmkészítésből. A Rinaldo esetében különösen látványos a tagadás, mivel A hét mesterlövész műfajához a honi kontextusban könnyen lehetett volna tematikai ekvivalenst találni. Miután a Szomjas-féle betyár-filmek a hetvenes években már emlékezetesen szemléltették a XIX. századi puszták és prériek között átjárhatóságot (az indián kivételével valamennyi westernmotívum megtalálhatta bennük a magyar párját), Tóth [Tamás] számára zsánerközelibb helyszín is kínálkozott volna egy mai pesti bérháznál. A hangsúlyozottan urbánus környezet a westernmítoszt minden lehetséges referenciapontjától megfosztja (az 1993-as orosz remake, a beszédes címet viselő Vadkelet [Gyikij voszto] például Közép-Ázsia sziklás pusztaságába helyezi hőseit), helyébe a kortárs magyar világ szomorú realitását helyezi, elbocsátott munkásokkal, gettósodást, alkoholizmust, adósrabszolga-sorsot. A műfaji dekonstrukció központi eszköze ezúttal a demitizálás, a műfaji világ valóságra cserélése, ami annak idején már a Szomjas-filmekben is megfigyelhető volt [...], a Rinaldóban azonban már a történelmi távlat is elvész, ami felnagyíthatná a figuráit, látványosabb kalandstátusba emelné konfliktusait.” – írja Varró Attila Tóth Tamás *Rinaldo* (2003) című filmjéről.⁵⁵ Ám, mint Varró körülírja, a Rinaldo valójából nem western, csak western áthallásokkal bíró szociodráma, melynek nagyon távolról van csak köze *A hét szamuráj*hoz vagy *A hét mesterlövész*hez (egy lakótelepet pitiáner uzsorások tartanak rettegésben, akikkel ex-vasgyári munkások veszik fel a küzdelmet). Mégis elmondható, hogy a western sémáit ebben az esetben is parabolikus történethez használják fel (a *Rinaldo* a rendszerváltás utáni vadkapitalista átmenet szimptomája a hasztalanná vált nehézipari munkásokkal), és ugyanúgy identitástorzító hatalmi mechanizmusokat mutat be, mint az olasz vagy amerikai revizionista westernnek. A rendszerváltás után színre lépő rendezőnemzedék a műfajfilmek irányába sokkal nyitottabb közegben gyakran kísérletezett és kísérletezik tömegfilmes sablonokkal (lásd akár Pálfi György munkáit), s a dekonstrukciót / műfaji játékot valamilyen markáns társadalomkritika szolgálatába állítják. Bodzsár Márk *Isteni műszakjában* (2013) a mentősök sokszor westernhősként lépnek a bal-esetek színhelyére, és az egyik veszélyes drogost feszült, Sergio Leone, Sergio Corbucci vagy Sergio Sollima kimerevített, analitikus és ritualizált párbajait idéző „leszámolási jelenet”-ben cserkészik be. S ugyanilyen áthallásokkal bír

⁵⁵ VARRÓ Attila, *Magyar ugaron. A magyar interkulturális remake műfaji adaptációja*, *Metro-polis* 2009/1, 88-89.

Miklauzic Bence műve, a *Parkoló* (2015) is, melyben az egész cselekmény tulajdonképpen egy párbaj, és a western oppozícióit idézi (a parkoló tulajdonos, lecsúszott, lakókocsiban élő Légiós és a vesebeteg, pedáns üzletember, Imre úgy állnak szemben egymással, mint a Vadnyugat vadonból érkező fegyverfogatója és a Kelet civilizációjának számító tőkése).⁵⁶



Easternek gyakorlatilag a *Hosszú vágta* óta nem készültek. Legfeljebb a *Sobri* című tévésorozatból (2002) összevágott 2002-es betyárfilm sorolható ezek közé, melyben a hírhedt, tizenkilencedik század eleji Sobri Jóska mítoszt teremti meg Novák Emil. Ez a mű az olyan klasszikus westernekkel rokonítható, mint az 1939-es *Jesse James*, vagy a Buffalo Billt hőssé avató 1944-es *Buffalo Bill*. Novák művében viszont nincs meg az igény sem a modellalkotásra, sem az indirekt társadalomkritikára. A *Sobri* egyszerű kalandfilm akar lenni, melyben megpróbál egy, az amerikai Buffalo Billhez, Jesse James-hez vagy Kölyök Billy-hez hasonló, a magyarok számára közös referenciát jelentő, identitáserősítő példaképet faragni a törvényenkívüliből. A mesélői pozícióval, illetve a nyomozási kerettörténettel (a kosztümös kalandfilmet az 1843-as, Sobriról írott regény írójának, Kesselsadt Antónia fia kutat Sobri után) az alkotók még inkább ráerősítenek legendateremtési szándékukra, hiszen ezzel hitelesítik a történetet, a mítoszt nem konstruált fikcióként, hanem

⁵⁶ Habár Miklauzic elutasítja, hogy a filmje western lenne (hibás is némely kritikusok azon feltevése, hogy a *Parkoló* műfaja western), az műfaj hatását ő is elismeri egy interjúban. Lásd bővebben: Kovács Bálint, „Az ellendrukkereknek lesz igaza”. *Beszélgetés Miklauzic Bencével*, *Filmvilág* 2015/02, 12-13.

kutatható tényként mutatják be. A *Sobri* így nem perspektívája miatt lesz sikertelen, mivel teljes mértékben heroizáló kalandfilmként működik. Novák Emil „eastern”-jének éppen az lesz a problémája, ami a legtöbb magyar műfajfilm-kísérletnek: alkotóik nem értenek az akciójelenetek rendezéséhez.

Így a magyar easternnek erőssége a közeljövőben az lehet, ami miatt végső soron a *Hajdúk*, a *Talpuk alatt füttyül a szél*, a *Rosszemberek* vagy a *trombitás* is sikeres vállalkozások voltak: az archetipusokat és a műfaji sémákat ismerős közegbe helyezték, ugyanakkor tovább mutattak önmagukon allegorikus történetükkel. Vagyis műfajfilmes parabolaként működtek, és pont a westernfilm sémáinak felforgatására törekedtek indirekt ideológiakritika megfogalmazása végett. Ezt eleddig egyetlen filmnek sikerült megközelítenie a kortárs magyar filmművészetben, Hajdu Szabolcs 2014 őszén bemutatott, ígéretes *Délibáb* című kortárs közegbe helyezett easternjének.

„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. Majd így folytatja: „Amikor előkészítettem a *Délibábot*, akkor a western alappillérei csupán támaszték, ágyazat voltak. A filmet mindig különös tükörként képzeltem el, amelyben bizonyos szögekből a társadalom tükröződik. Dokumentumfilmeket néztem, társadalomtudományi esszéket olvastam. Erre a finom tükröződésre koncentráltam”.⁵⁷

A *Délibáb* Hajdu Szabolcs elmondása szerint három fő forrásból táplálkozik: egy 1996-os, hortobágyi tanyai terepmunkából, Tar Sándor *Ház a térkép szélén* című novellájából és a western műfajából. Emellett pedig, mint a fenti idézetekből is kiderül, a rendező Jancsó Miklóst, és a *Szegénylegényeket* is referenciának tekinti. Mely kapcsolatot egyébként nemcsak ő, és a magyar kritikusok vettek észre a film premierje után, hanem például a Screen egyik írója is így értekezett a *Délibábról*: „ha Jancsó Miklós készíti el az Idegen a Vadnyugatont (*Shane*, 1953), valahogy úgy festett volna, mint a *Délibáb*”.⁵⁸

⁵⁷ KALMÁR Lalita, *A puszták a szabadság jelképe*, http://www.kulturpart.hu/film/44703/a_pusztak_a_szabadsag_jelkepe

⁵⁸ „If Miklos Jancso had made western classic *Shane*, it might have looked something like *Mirage (Delibab)*”. Forrás: Allen HUNTER, *Mirage*, Screen (2014 szeptember 5), <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/mirage/5077133.article>

Ráadásul Hajdu szerint filmje a „Döbrögik országá”-ról szól, melyben a Ludas Matyik nem mernek cselekedni, csak a szájuk jár. Ezért is készített egy ilyen filmet, amiben egy teljesen idegen, már csak szimplán bőrszínéből és pozíciójából (fekete, menekült focista) adódóan is ebben a kultúrkörben anakronisztikus, rejtélyes, misztikus figura gyűjtja be a lázadás elüszkösödött kanócát, és segít a népnek felszabadítania önmagát.⁵⁹



„A western motívum egyébként már Tarnál is megjelenik. Sajnos mire rákérdezhettem volna, hogy mennyire volt ez szándékos, már meghalt. Mindenesetre az volt az érzésem, hogy a toposzok, a jó értelemben vett klisék, amikkel dolgozik, melyek a western sajátjai egyébként, szinte kínálják magukat, hogy sokrétű, többletjelentéssel bíró szimbólumokkal helyettesítsük be őket. Ezeknek általában nagyon primer a jelentésük, de sokrétűvé lehet tenni. Például az, hogy a western filmekben vonattal érkezik a hős, az a fejlődést jelképezte – régi szimbólum ez a western filmek világában. Aki így olvassa a filmet, az nagyon sok mindent fog felfedezni, a néző egy játék részesévé válhat. Miközben a felszínen ez egy nagyon egyszerű film, a lehető legegyszerűbb, minden eddiginél egyszerűbb, csupaszabb, mégis sok rétege van, éppen az egyszerűsége miatt”.⁶⁰ Hajdu Szabolcs tehát szándéka szerint a western

⁵⁹ KRISTON László, *A Döbrögik országában sújt le a fekete Lúdas Matyi*, http://index.hu/kultur/cinematix/2014/09/07/toronto_hajdu_szabolcs_mirage_delibab/

⁶⁰ TAKÁCS Erzsébet, *Hajdu Szabolcs: „a sztori untat”*, <http://www.kultura.hu/hajdu-szabolcs-sztori>

műfaját (és a western-áthallásokkal bíró Tar Sándor-novellát) éppen parabolikus-allegorikus jellege miatt használta, mert olyan univerzális szimbólumok vannak ebben a filmműfajban, melyekkel hitelesen tud kortárs problémákról is beszélni a közönséghez közelebb eső filmformában. De lássuk, miért, hogyan értelmezhető westernként a Délibáb, és miként viszi tovább az easternek, illetve az amerikai / olasz westernek örökségét!

A cím és az alapszituáció is egyértelmű utalás korábbi klasszikusokra. A „Délibáb” az 1952-es *Délidőt* juttathatja eszünkbe, melyben ugyan a hős már bent van a társadalomban, de ugyanúgy meg akarja szabadítani a népet a gazemberektől, mint Francis. Azonban Francis mégis különbözik az amúgy szubverzív amerikai western főhősétől, Will Kane-től. Míg Will Kane személyes konfliktus miatt (és végső soron kötelességtudatból) akar rendet tenni, addig Francis mintegy passzívan belesodródik az eseményekbe. A rejtélyes fekete focistáról alig tudunk meg valamit, akár a címszereplő Djangót Corbucci filmjében (1966) vagy Clint Eastwood karakterét a *Fennsíkok csavargójában*, úgy Francist is szinte „kiizzadja” magából a hortobágyi forró pusztá. Mintha már nem is élő ember lenne, csupán egy szellem, egy jelkép.

Ennyiben persze az olasz westernek főhősei is földöntúli aurával bírnak, ahogy a már emlegetett *Idegen a Vadnyugaton* klasszikus Shane című központi karaktere. Azonban lényeges különbség Shane és Django, Eastwood rejtélyes idegenje vagy Francis között, hogy Shane megőrzi földöntúlóságát, végig mitikus felmentő marad. Az olasz filmekben viszont, mint azt az előző fejezetekben megállapítottuk, egocentrikus antihősök uralkodnak, akik a pénzszerzést helyezik a közösség védelme fölé. Ahogy Francis is, mivel, mint később kiderül, focilabdába rejtett zöldhasúakat hurcol táskájában (ez is párhuzamba állítja Djangóval, aki egy jókora koporsót húz maga után, melyben kezdetben gépfegyver, majd Django árulása után szintén nagy zsákmány, arany nyugszik).

Francis tehát inkább egocentrikus antihős, semmint önzetlen felszabadító. Esze ágában sincs harcolni, csak kereket akar oldani. Szerencsétlen véletlenek (a vonat lerobbanása, a rendőrök letartóztatják, a rabszolgatelep fejesei „kimentik”) folytán sodródik a pusztai tanyára, ahonnan nincs menekvés. Hajdu Szabolcs még igazi érzelmi motivációt sem visz a történetbe, mert bár feltűnik egy női figura, akivel potenciálisan viszonyt kezdhetne Francis (akár Django Corbucci művében), azonban ez csak a gazember, Cisco látomásában történik meg. Még a tűzpárbaj is csupán a véletlen műve, s a valóság az, hogy Francist immár személyes bosszú hajtja, ezért is áll össze végül az említett női karakterrel, és végső soron szintén véletlenül a tábor felszabadítójává válik.

Vagyis Francisnek nincs semmilyen magasztos célja. Shane segíteni akar a farmereken, hozzájuk akar tartozni az *Idegen a Vadnyugaton*ban. Django viszont csak pénzt akar Corbuccinál, ki akarja zsákmányolni a mexikóiakat és a fasisztoid amerikaiakat is. Francis pedig Djangóhoz hasonlóan pusztán el

akar tűnni a pénzzel. Amihez egy darabig a tanya kapóra is jönne, csak éppen rá kell jönnie, hogy itt ő is rab, nem egyenrangú társ. Francis nem válhat a bűnbanda tagjává, gyakorlatilag rabszolgamunkát kell végeznie neki is.

Azaz adott egy anakronisztikus, a magyar kultúrkörben idegen figura, aki nem akar sem az elnyomott közösségbe, sem a bűnbandába beilleszkedni. Így elmondható Francisről, hogy identitása ugyanolyan válságban van, mint a westernhősöké. Ám ő a civilizációból menekül (látomásokból, félmondatokból sejthető, hogy egy meccs miatt), és a „vadon”-ban (a pusztai tanya) keres menedéket. Azonban sem a civilizáció, sem a vadon nem kínál számára megfelelő identitásalternatívát. A focista szereptől menekül, a rabszolgaszerepet viszont rákényszeríti a hatalom, melyet Cisco és pribékjei képviselnek, közvetítenek Francis felé.

Ez a szituáció a főhős bőrszínéből fakadóan is a néző eszébe juttathat univerzális, történelmi problémákat, mint az amerikai déli rabszolgotartás, vagy a az afro-amerikaiak szegregációja (illetve olyan filmek is ide kíváncsognak, mint a *Legend of Nigger Charlie* [1972], a *Boss Nigger* [1975], a *Mandingo* [1975], Quentin Tarantino *Django elszabadul* [Django Unchained, 2012] vagy Steve McQueen *12 év rabszolgaság* [12 Years a Slave, 2013] című filmje). Ám ahogy a tanya is tekinthető modellnek, úgy Francis és a tanyasi „modern rabszolgák” egymás mellé helyezése is erős szimbólum, sőt allegória. Hiszen ebben a szituációban Francis révén egy tizenkilencedik századi, az Egyesült Államokban törvényesen hatályon kívül helyezett gyakorlat most fehér, magyar emberekkel újra reprodukálódik. Avagy újfajta rabszolgaság rajzolódik ki Hajdu easternjében, mely nem erőszakos deportálás (mint az afro-amerikaiak esetében), hanem anyagi bizonytalanság miatt termelődik újra. Míg a tizenhét-tizennyolcadik században a gyarmatosítók hurcolták el az afrikaiakat kényszermunkára, addig itt, a 2010-es években, Magyarországon idős vagy nincstelen emberek az alapvető szükségletekhez jutás miatt mintegy önként vállalnak megalázó munkákat. Szimplán azért, hogy ne haljanak éhen, és legyen fedél a fejük felett. Tulajdonképpen részben Francis is egy ilyen kényszerítő erő miatt sodródik a tanyára, jóllehet, választása csak az őrszoba és Cisco „vendégszeretete” között van.

Cisco pedig, aki az olasz westernnek örült, deviáns gonosztevőit (Ramont az *Egy maréknyi dollárért* című filmből, vagy a drogos-iszákos Fergusont a *Requiescant*ból [‘Nyugodjanak békében’, 1967]) idézi, nem sok mozgásteret hagy az antihősnek. Francis többször próbál szökni, kikerülni az elnyomott szerepköréből, de Cisco legjobb fegyvere nem is a Kalasnyikov, hanem maga a pusztaság, melynek minden bokra és fája egyforma, így lehetetlen kijutni onnan megfelelő tájékozódási eszköz nélkül. A *Délibáb* így tájázásban sem a klasszikus westernt követi, hanem az olaszokat, de még inkább Jancsót. John Fordnál (*Acélparipa* [The Iron Horse, 1924], *Szekérkaraván* [Wagon Master, 1950]) a táj bár veszélyeket (indiánok, természeti akadályok) rejthet, mégis

a lehetőséget és a szabadságot szimbolizálja. Monument Valley az út, mely a Kánaánba vezet, vagy maga a Kánaán. Az olasz westernekben (melyeket vagy Spanyolország sivatagaiban, vagy Olaszország déli vidékein forgattak) a táj kopár, vészjósló, halott, inkább egy Apokalipszis utáni térség, semmint az Éden jelképe (*A halál csöndjében* ráadásul hó borít minden hegycsúcsot, melyek még vészjóslóbbak, mint az izzó sivatag). Így a Hortobágy, illetve a magyar Alföld pusztasága is. Akár Jancsó Miklósnál (vagy még a szintén e vidéken játszódó, a tájat hasonlóképp használó *Magasiskola* [1970, r.: Gaál István] is említhető), úgy Hajdunál is a nyílt tér inkább bezár, semmint szabaddá tesz. A *Szegénylegényekben* vagy a *Magasiskolában*, e westernáthallásokban gazdag magyar parabolákban egyaránt megőrjíti a hősöket, hogy bárhová futnak, a hatalom mindenütt rájuk talál. Francis a *Délibábban* ugyanígy jár. A táj nemhogy megoldaná, illetve a megoldás felé vezetné Francist, hanem elmélyíti identitáskrisziséjét. (A bukott kísérlet után már nemcsak passzív, de paralizált állapotba is kerül – kikötözik és leöntik mézzel, ezzel odacsalva a darazsakat a férfi testére.)

Nemcsak tartalmában, de formailag is szubverzív a film konklúziója. Ugyan megjelenik egy konvencionális párbajjelenet, azaz részint az olasz westernekre jellemző, kitartott, egy-egy elleni összecsapás, részint akciódús, inkább az amerikai filmekből ismerős lövöldözés keretében számol le Francis Ciscóval. S annak rendje és módja szerint, mint a klasszikus westernhősök (a *Hatosfogat* főszereplői vagy Shane), Francis is ellovagol a Naplementébe. Hajdu Szabolcs azonban képileg is érzékelteti, hogy a rend valójából nem állt helyre ezzel az amúgy, mint korábban elemeztük már, véletlenek folyamányaként kialakult leszámolás eredményeként. Hajdu kamerája az ellovagló Francist figyeli, majd lassan fejtetőre fordítja a képet. Ez az aktus megtöri a zavartalan western-befogadást, és kizökkenti a nézőt a fiktív cselekményvilágból. Úgy is értelmezhető, mint egyfajta figyelmeztetés, hogy a befogadó ne nyugodjon meg, ne érezze biztonságban sem magát, sem a gazdátlanul, cél nélkül maradt rabszolgákat, de még a távozó „magányos lovas”-t sem.

Mint már a korábbi fejezetekben bemutattam, a klasszikus westernekben jórészt megnyugtató lezárást kap a néző, melyben a hős így vagy úgy, de elnyeri a közösség kegyeit, ezáltal stabilizálhatja identitását mindkét fél az elnyomó hatalomtól megszabadulva. A *Délibábban* ez koránt sincs így. Hajdu Szabolcs jóllehet, archetipikus történetet alkotott, de fontos, hogy műve parabolaként a „Döbrögik országá”-ról, a mindenkori elnyomásról, a jelen magyar viszonylatairól szól (direkten és indirekten is, hiszen a „modern rabszolgaság” aktuális probléma), és egyáltalán nem az volt a célja, hogy a nézőt hamis illúzióba ringassa. A tradicionális amerikai westernek amellet érvelnek, hogy a világ jobbá tehető, pozitív lezárásuk azt sugallja, hogy a közösségbe csatlakozva az egyén kiteljesedhet, az „én” jobbá válhat. Az alternatív westernekben, így a *Délibábban*, mint a western műfaját revideáló easternben

is ez az illúzió szertefoszlik. Francis csupán a túlélés miatt ragadott fegyvert, és véletlenül szabadította fel a tanyasiakat. Hogy hová tart, bizonytalan, identitása egyáltalán nem stabilizálódott. Az ő alapproblémája nem oldódott meg a történet végére, mivel a tanya csak egy állomás volt számára, „kényszerpihenő”, a piszkos pénz és a háta mögött hagyott focibotrány még mindig rossz ómenként kísértik Francist. Shane hiába kap halálos sebet, kvázi a farmerközösség tagjává vált, szimbolikus aktus, mikor a történet elején munkaruhát kap Starrett-től, a földművestől, s lecsereéli cowboygúnyáját, azaz identitáskrízise megoldódott már a játékidő első felében. Francis viszont egyáltalán nem akart betagozódni a rabszolgák közé, mintegy a „tévedés áldozata”-ként került egy szintre a rabszolgákkal. Így ő nem kötelezte el magát, ellovaglása olyan jelentőséggel bír, mint az olasz westernekben az egocentrikus antihősöké (Joe – *Egy maréknyi dollárért*, Django – *Django*). Azaz kilép a közösségből és végleg elhatárolódik tőle, mivel a csoport itt nem a jövőt, hanem a múltat, nem a prosperitást, hanem a pusztulást jelenti.

Így a közösség, a rabszolgák sorsa sem rendeződik, hiszen munkaadóik kvázi megélhetésüket biztosították annak ellenére, hogy embertelen körülmények között tartották őket. Ráadásul a befogadónak az is eszébe juthat, hogy valószínűleg nem ez volt az egyetlen telep, még rengeteg ember szenvedhet így Magyarországon.

Kifakult lovasok

Mindez pedig kiválóan rímel a hetvenes évek easternjeire. Már Király Jenő is megállapította idézett elemzésében, hogy a *Talpak alatt fűtyül a szélben* senki sem képvisel pozitív morális pólust: a csendbiztos szemben áll az elnyomóhatalommal, de ugyanúgy szemben áll a betyárokkal is, mint elnyomó, s a csatornaépítő parasztok sem számíthatnak a törvényenkívüliekre mint felszabadítóra.⁶¹ S ez igaz a másik három, hetvenes évekbeli filmre is, mint azt már elemeztük. A civilizáció egyikben sem a jövőt és a fejlődést jelenti, hanem elnyomó hatalmat, mely sémákat és szerepmintákat akar kényszeríteni a történetbeli hősökre. Akik egyébként semmilyen morális felsőbbrendűséggel vagy igazsággal nem rendelkeznek, sőt identitásukban végig bizonytalanak maradó figurák. Akár Francis, és a *Délibáb* karakterei. Cisco egyfelől kegyetlen zsarnok, másfelől a tanyasiak megélhetését biztosítja. Francis pedig nem jobb vagy rosszabb nála, mivel bár felszabadítóvá válik önkéntelenül is, valójából pusztán saját érdekeit tartja szem előtt, és tulajdonképpen semmilyen szolidaritást nem vállal az elnyomott, sanyargatott tanyasiakkal (csupán egyszer kel védelmére az egyik ütlegelt szerencsétlennek).

Vagyis elmondhatjuk ezen filmek szemügyre vétele után, hogy a magyar easternnek a western műfaját a kelet-európai kultúrkörben, illetve Magyaror-

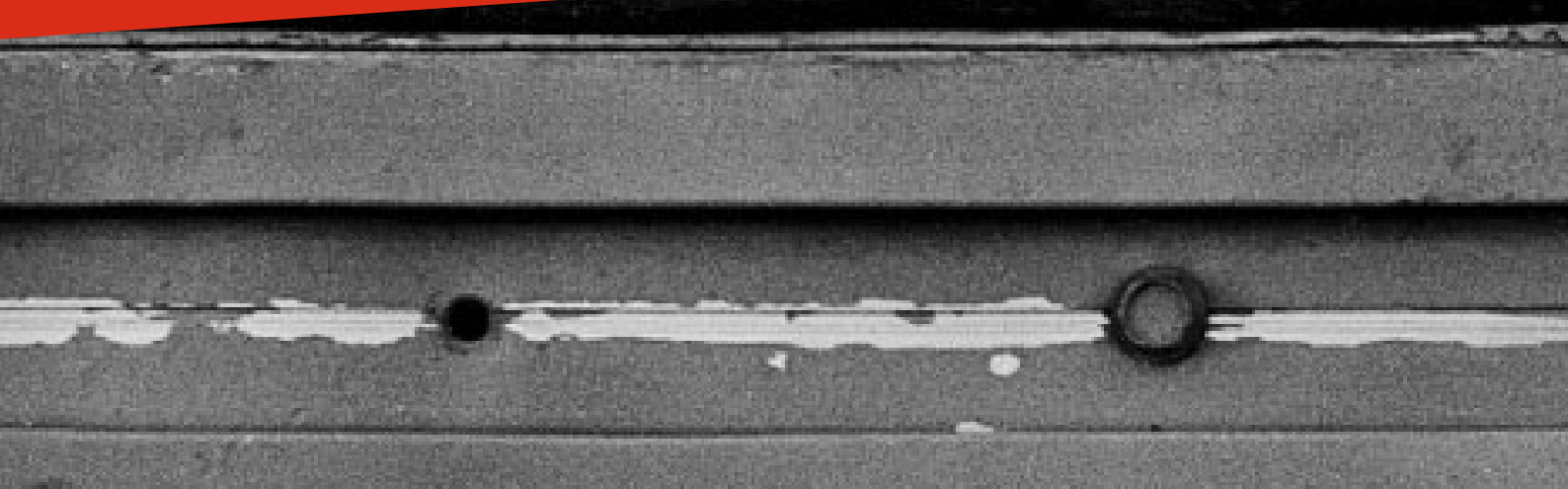
szágon jellemző hatalmi viszonyok modellezésére használják. Az univerzalitás és a lokális, felismerhető jegyek összjátékából saját, mitikus világokat hoznak létre az alkotók, melyekben az adott történelmi-mitológiai sémákat a jelenbeli, aktuális problémákhoz igazítják. Míg ez a hetvenes-nyolcvanas években a poshadó, a társadalmat óvatosan kordában tartó Kádár-rendszer elemzése miatt történik, addig Hajdu Szabolcs *Délibábjában* a megdöbbenő modern despotizmus rajzolódik ki, nem kevés (általános) rendszerkritikus felhanggal. Mindezt pedig ezek az alkotások nemcsak a klasszikus western sémáinak felforgatásával teszik, hanem annak ideológiáját is megkérdőjelezzik. Ezt pedig a (fő)hősök identitásválságának bemutatási módjával érik el. Míg a klasszikus westernekben vagy akár a *Rákóczi indulóban* és a *Sobriban* az identitásalternatívák közül egyet deviánsnak bélyegeznek, elvetnek, egy másikat pedig felvehetőnek mutatnak be, addig a *Hajdúknban*, a *Talpok alatt fütyül a szélben*, a *Rosszemberekben*, *A trombitásban* vagy a *Délibábjában* éppen a hatalom identitástorzító mechanizmusai rajzolódnak ki. Ezekben a művekben a hősök menekülnek a hatalom által közvetített identitásformától (melyet a klasszikus westernben éppen elfogadni akarnak), és alternatív csoportban keresik önmagukat. Ám az alternatív westernekben és az easternek többségében az antihősök nem találják önmagukat részint saját korlátoltságuk, anyagiasságuk miatt, részint pedig a hatalom nem engedi ezt.

S Kardos, Szomjas és Rózsa műveit Hajdu Szabolcs easternje mellé helyezve az válik láthatóvá, hogy a rendszerváltás csak politikai hatalomváltást hozott, az elnyomóstruktúrák ott élnek a társadalomban, kisebb szinten (erről szól egyébként Sára Sándor *Tüske a köröm alatt* című műve [1987] is).⁶² A *Hajdúknban*, a *Talpok alatt fütyül a szélben*, a *Rosszemberekben* és részben *A trombitásban* is az elnyomás a legfelsőbb szintről érkezik, intézményesült. A *Délibábj* viszont éppen azt mutatja be, hogy a diktatúrának nem kell feltétlenül politikainak lennie. Sőt a gazdasági elnyomás sokkal súlyosabb, hiszen az emberek alapvető létszükségleteit használja ki, hogy nyomorba döntse, illetve anyagi függőségbe taszítsa a kiszolgáltatottakat („szabadság vagy éhezés – csak egyet választhatsz” – lehetne ez akár a *Délibábj* gazembereinek mottója). Vagyis civilizációnk csak felszínen felvilágosult, valójából a modern technika kifinomult formában ugyanazokat az elnyomóstruktúrákat reprodukálja, melyek a feudalizmusban, az abszolút monarchiákban vagy a totalitárius diktatúrákban léteztek, csupán mikroszinten.

⁶² A Tüske a köröm alatt ilyen szempontú elemzését lásd bővebben: BENKE Attila, *A rendszerváltás elmarad(t) – Sára Sándor: Tüske a köröm alatt = Pro Patria. Sára 80*, szerk. PINTÉR Judit, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, 2014, 239-254.



Portré





Andrej Zujaginceu

Farkas György

Tékozló apák krónikái

- Andrej Zvjagincev

Amikor 2003-ban *Visszatérés* című filmjével a Velencei Filmfesztivál fődíját elnyerte az akkor debütáló Zvjagincev, máris Tarkovszkij szellemét kezdték emlegetni a kritikusok – természetesen nem először, amikor egy olyan orosz rendező, olyan orosz filmalkotás tűnik fel a színen, ami az átlagosan elgondolkodtató szint fölött teljesít. Azóta persze, a többi filmje fényében pontosan tudjuk, hogy nem egy második Tarkovszkijról van szó. Vagyis nem egy ügyes iparosról, aki pontosan tudja hozni azt a miliőt, amit Tarkovszkij teremtett meg az orosz film történetében, hanem egy olyan autonóm alkotóról, aki a későbbi filmjeivel a minőségből nem engedve, tudott újabb és újabb oldaláról bemutatkozni. De honnan is került elő az új orosz filmnek ez a különleges egyénisége?



Andrej Zvjagincev 1964-ben született Novoszibirszkben. 20 évesen színészként kerül ki a novoszibirszki drámaiskolából, majd Moszkvába költözik és színészként dolgozik. Közben tanulmányait is folytatja a Színházművészeti Akadémián, ahol 1990-ben végez. A következő évtized teljes mértékben a színészetéről szól: egyaránt kap színházi és filmes szerepeket. 2000-ben Dimitrij Lesznyevszkij producer keresi meg azzal, hogy rendezze meg egy televíziós sorozat három epizódját. A különálló történeteket bemutató *Fekete szoba* egyes részeiben az összekötő kapocs, hogy minden történet egy zárt szobában zajlik le 2-3 szereplővel és egy teljesen képtelen kiindulóponttal. Zvjagincev számára ez egyfajta főpróba. Kipróbálja magát rendezőként, és működik. Később egy interjúban úgy nyilatkozik, hogy azért kezdett rendezni, mert színészként nem találta azt a rendezőt, aki igazán ki tudta volna belőle hozni azt, amit magában érzett, mint lehetőséget. Lehet, ez csupán egy utólagos értelmezés, az mégis biztos, rendezői munkássága során a színészválasztással, színészvezetéssel láthatólag sosem volt gondja.

Igazi filmes bemutatkozása 2003-ban történik, amikor a *Visszatérés* című filmjét számos fesztiválon komolyan értékelik. A már említett velencei Arany Oroszlán pedig egyértelműen eldönti, hogy innentől kezdve figyelni kell az újonnan érkezett rendezőre.

A *Visszatérés* egyfelől minimalista, lecsupaszított műalkotás, másfelől pedig nagy ívű beavatástörténet, archetipikus mítosz-feldolgozás. Főszereplői Andrej és Iván, két kiskamasz, akiket anyjuk egyedül nevel. Egyszer csak a semmiből feltűnik apjuk, akit addig csak fényképről ismertek. A visszatérés öröme rögtön el is viszi őket egy hétvégi horgász-kirándulásra. Az apa kiszámíthatatlan, rideg, öntörvényű. Ezt Iván, a kisebbik fiú egyáltalán nem tudja elviselni. Hol félelmet, hol vakmerőséget látunk ellenállásában. Míg Andrej viselkedésében behódolást és rajongást figyelhetünk meg. Reakciók egy helyzetre. Miközben az apáról nem tudunk meg semmit. Börtönből szabadult, vagy katona volt, hol volt eddig és miért jött vissza, milyen titkokat rejt magában, és mit abban a ládában, amit egy elhagyott szigeten ás elő? Nem kapunk válaszokat, mert a film nem ezekre a kérdésekre keres választ. Sőt! Alapvetően egyáltalán nem az a film, amely a rejtélyekre megoldásokat kínál. Zvjagincev első filmje egyfajta esszenciája annak az orosz kulturális örökségnek, amit most ennek az apa nélküli (a tékozlásból vissza nem tért apákkal rendelkező) nemzedéknek (lásd *P-generáció*) kell valahogy tovább vinnie.

Hasonló keretek között építi fel következő 2007-es *Száműzetés* című filmjét is. Amelyben – ahogy a *Visszatérésben* sem – szükséges a társadalmi körülményeket beazonosítanunk. Nem kerül kimondásra sok konkrét információ, inkább csak utalások, sejtések alakítják azt a mezőt, amin a szereplők ide-oda haladnak végzetük felé. A történet főszereplői Aleksz és Vera. Házaspár két gyermekkel. Egy fiú, egy lány. Aleksz családjának régi otthonában,

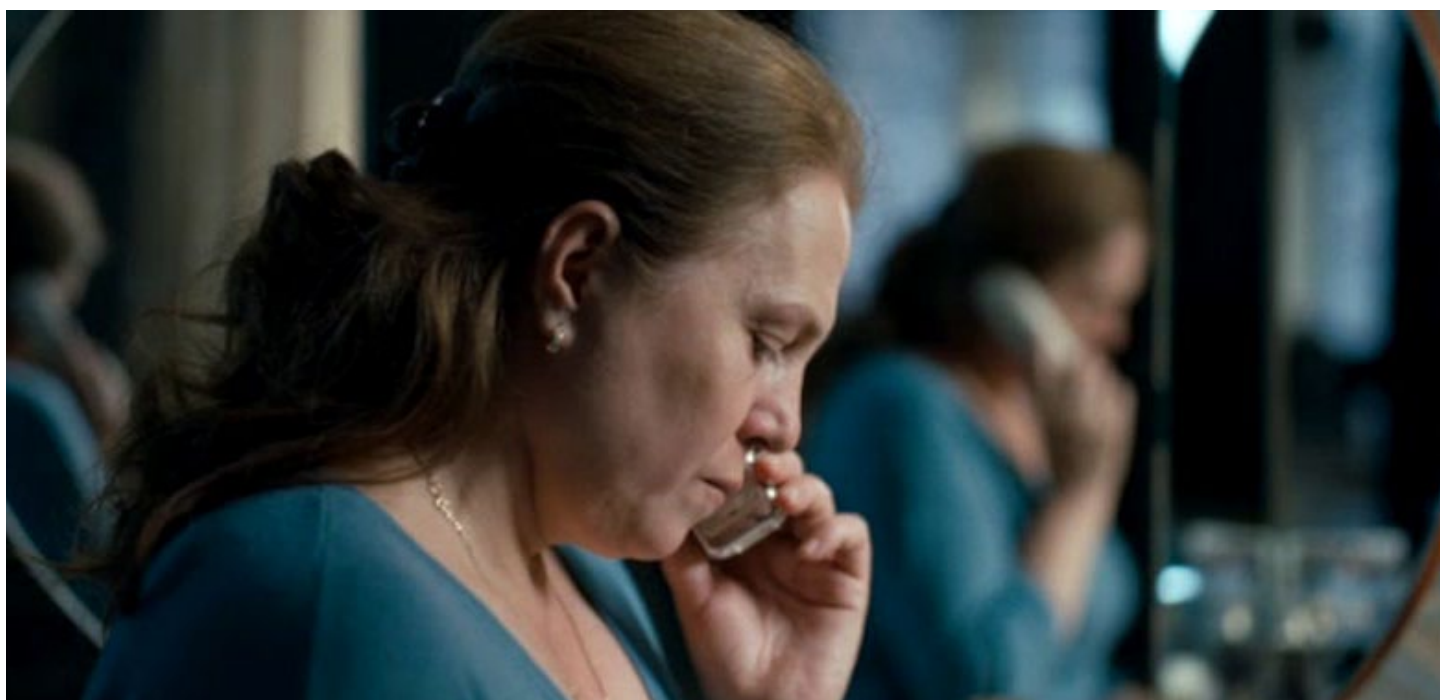
egy vidéki házban élnek. Látszólag minden adott a boldogsághoz. Bár a történeten átsejlenek egy másik valóság baljós fényei. Nem tudjuk Aleksz miből tartja el családját, de láthatóan nincs megélhetési gondjuk. Elgondolkodtató, hogy Alekszet egyik éjjel golyóval a testében keresi fel bátyja. Itt Aleksz mint egy orvos végzi el a szükséges beavatkozást. Később pedig több ponton is az az érzésünk erősödik, hogy minden csak látszat, Aleksz valójában bűnöző, ahogy a bátyja is.



A film fordulópontja, mikor Vera közli férjével, hogy terhes, de nem Alekszé a gyerek. Ahogy kettejük között a korábbiakban sem találtunk mély beszélgetéseket, úgy itt sem kezdik kibontani ezt a kérdést, és ez alapvetően jellemzi a kapcsolatukat is. Nincs benne igazi megértés. De igazi házastársi kapcsolat sincs. A drámai események éppen ebből a hiányból bomlanak ki. Aleksz úgy dönt, ha nem az övé a gyerek, akkor nem is akarja felnevelni, tehát nem marad más, mint a titokban elvégzett abortusz. Vera nem ellenkezik, azonban a beavatkozást követően begyógyszerezi magát és meghal. Aleksz azt feltételezi, hogy a feketén dolgozó orvosok hibáztak és a csábítón akar bosszút állni. Miközben Aleksz bátyja megtalálja Vera búcsúlevelét, amiből kiderül az igazság. Vera öngyilkos lett, ráadásul a gyerek is Alekszé volt. De hát akkor miről beszélt ez a nő? Bolond volt? Nem, csak nem volt más eszköze, hogy tiltakozzon Aleksz mindenre kiterjedő birtoklásával szemben. Mert minden, ami körülvette Aleksz birtokában volt, birtokolt tárgy volt ő is, a gyerekek is, minden. Visszaköszön ismét az orosz múlt a maga patriarchális mi-voltával és az időnként feltűnő körorvossal vagy éppen pappal egyetemben.

Zvjagincev filmjeit vizsgálva akár egy ívet is felrajzolhatunk, ami a *Visszatérés* háromszereplős történetétől indulva, a *Száműzetés* klasszikus orosz novellájának családi körben és annak szűkebb környezetében lévő történetével

folytatva, 2011-ben a *Jelena*-ban napjaink társadalmának szereplőit bőven felsorakoztató ponthoz ér el. Egyre tágítva a szereplők, a filmben mozgatott karakterek számát és az őket körülvevő környezet kidolgozottságát, a *Jelena*-ban napjaink Oroszországának akár átlagosnak érezhető történetét látjuk. A főszereplő Jelena ápolónőként ismerkedett meg a visszavonult üzletemberrel Vlagyimírrel. Mindkettőjüknek ez a második házassága, amit aktív életük után, sajátos nyugalommal élnek. Ezt a nyugalmat Jelena munkanélküli fia és családja problémái illetve Vlagyimír lányának életvitele tudja csak megzavarni néha. A két zárkózott ember kapcsolatát végérvényesen az borítja fel, amikor Vlagyimír úgy dönt, nem támogatja anyagilag Jelena fiát, boldoguljon a saját erejéből. Ekkor Jelenának döntenie kell: Vlagyimír, vagy fia.



A teljesen hétköznapi környezetben felvett jelenetek mögül a jelenkori orosz társadalom éppen aktuális átalakulása sejlik fel. Ennél még pontosabb képet fest Oroszországról Zvjagincev legújabb filmjében, a *Leviatán*ban. Amivel el is érkeztünk egy olyan konstellációhoz, amiben az emberi kapcsolatokat, a hatalmi viszonyokat, a bűn erejét már nem egy tarkovszkij-i stilizált miliőben, hanem napjaink politikával átítatott Oroszországában mutatja be a rendező. Ez a kitágított látószög jól láthatóan csak előnyére vált a rendezőnek.

A *Leviatán* alapját egy viszonylag egyszerű történet adja. Kolja (Nyikolaj), egy Oroszország északnyugati végében lévő tengerparti kistelepülésen él első házasságából való tinédzser fiával (Roma) és második feleségével (Lilja). Saját autószerelő műhelyében dolgozik, a szabadidejében pedig vagy iszik, vagy a barátaival üres üvegekre lövöldöznek, miután eleget ittak. Azonban az ingatlan, ahol él és dolgozik a polgármester (Vagyim) számára jó befektetési lehetőségnek tűnik, ezért az állami kisajátítás intézményét használva akarja azt megszerezni. A kisajátítás módszere érthetően a kismizmizés lehetőségét

és ezzel együtt az igazságtalanságot is magában foglalja. Kolja egy volt katonatársát, a moszkvai ügyvédet, Gyimát (Dimitrij) hívja segítségül. Dimitrij, moszkvai kapcsolatai révén számos terhelő információ birtokában érkezik a kisvárosba, hogy megzsarolja a polgármestert és elérje, hogy letegyen a ki-sajátításról, vagy legalább tisztességes összeget fizessen kárpótlásul.



Zvjagincev filmje a hatalom és a politikai kérdésein túl egzisztenciális és transzcendentális kérdéseket is felvet. A film első nagyobb egységét követően (a polgármester megzsarolásával bezárólag) már nem követi azt a narratív ívet, amit elvárnánk egy hasonló történettől. Mivel a *Leviatánban* mindez csak a felszín, és ami igazán jelentős, ami fordulat az legtöbbször nem a vásznon játszódik le. Az első ilyen látszólag érthetetlen fordulat Gyima és Lilja között játszódik le. Miután Gyima megzsarolja a polgármestert, visszatér a szállóba, ahol lakik. Ennek éttermébe ülnek be ebédelni Liljával. Míg a megrendelt étel készül Gyima felmegy a szobájába pár percre. Lilja az asztalnál marad. Látjuk, ahogy Gyima zuhanyozik, majd kopogtatnak. Lilja az. Majd a következő képben Kolját látjuk, akit éppen kiengedtek a fogdából. Telefonál. Kit hív? Ismét a szállodai szobában vagyunk, ahol csörög egy mobil. Gyima az ágyban fekszik, a telefon mellette van az éjjeli szekrényen. Majd hirtelen megjelenik Lilja félmeztelenül és felveszi a mobilját.

A fenti pár képsorból asszociációk és kombinációk sorozata indul el képzeletünkben, ahogy próbáljuk felfejteni az ok-okozati összefüggéseket

és lehetséges következményeket. Miért ez a hirtelen házasságtörés? Egyáltalán tudhatjuk-e, hogy hirtelen. A film korábbi részeiben nem tudtunk meg túl sokat Liljáról. Második feleség, akinek küzdelmei vannak férje kamasz fiával. Nem fogadja el őt, mint mostoha-anyját, sőt mint az apja feleségét sem. Nem élesek ezek a viták, hiszen Roma inkább még csak most kezd kamaszodni, de perspektívába helyezik a kettejük közötti lehetséges viszonyt. Lilja férje sem éppen leányregénybe illő figura. Hirtelen természetű és iszákos. Bár szereti a fiát és Lilját is, ennek a szeretetnek a mibenléte is kérdéses. Mennyire több, mint amit a szavai kifejeznek? Milyen jövője van a közös életüknek? Lilja munkája sem az önmegvalósítás terepe. A helyi halfeldolgozó üzemben dolgozik. Karakterét figyelve könnyen észrevehető, hogy nem illik bele környezetébe. Még akkor sem, ha nem látjuk mellette a többi munkásnőt. Ha csak egyedül látjuk a vásznon, akkor is az az érzésünk, ez a nő valamiféle száműzetésben van itt. Nem való ide. Hogy ennek pusztán egzisztenciális, filozófiai vonatkozásai vannak, vagy múltbéli történések is alátámasztják, azt nem tudjuk meg, de nem is fontos. A széthullás első állomásaként értékelhetjük a Lilja és Gyima között történteket, azonban a teljes képet áttekintve majd rá kell jönnünk, nem itt kezdődött el.



A megcsalást egyre-másra követik azok az események, amik Kolja addigi életének teljes széthullását eredményezik. A baráti társasággal eltöltött pikniken, ahová Gyimát is magukkal viszik, kiderül, hogy mi van Gyima és Lilja között.

Ugyan egy könnyebb verekedéssel megússzák a dolgot, Kolja egyszerre két szövetségesét is elveszti. Talán ez lehet az oka annak, hogy amikor Gyimát végül a polgármester a saját eszközeivel igyekszik semlegesíteni, vagyis egy kisebb verés után pisztollyal megfenyegeti, akkor Gyimában már nem maradt kitartás Kolja mellett, hanem rögtön vonatra száll és visszautazik Moszkvába.

A történet további alakulásában Lilja sorsa már erőteljesebben rávilágít arra, hogy nem csak egy társadalmi-politikai tablót látunk. Miután Kolja visszafogadja hűtlen feleségét, és úgy érezzük, bár már elvesztették mindenüket, hiszen a polgármestert már nincs, aki megállítsa, de még kezdhetnek új életet, ismét fordulatot vesz a film. Roma, aki a piknik során meglátta Gyimát és Lilját – talán szeretkezés közben – most az apját látja meg véletlenül hasonló helyzetben. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy mindenért egyedül Lilja a hibás, és apjától azt követeli, hogy szabaduljon meg tőle. Másnap Lilja eltűnik. Utoljára a tengerparton látjuk, egy magaslaton. Majd két nappal később megtalálják egy öbölben a holttestét. Gondolhatunk arra, hogy öngyilkos lett, de a politikai cselszövésbe a gyilkosság is belefér. Főleg úgy, hogy a következő nap már Kolját tartóztatják le, majd ítélik el 15 évre a felesége meggyilkolása miatt, amit egy beazonosítható kalapáccsal vitt véghez. Kolja tehát – mint egy mai Jób – elveszíti vagyonát, feleségét, szabadságát, fiát, és nem tudjuk meg, hogy maradt-e bármije is.

Valóban mindez csak a politikai erőszak következménye, esetleg mondhatjuk, hogy hát ilyen mocskok ez az élet, és nincs itt semmi különleges látnivaló? Azt hiszem, hogy Zvjagincev nem ezen az állásponton van. Hogy megtaláljuk a magyarázatot, érdemes a címadásból kiindulni, majd ennek kapcsán a film különböző pontjain „elszórt” útmutatókat követni.

Ha a címben megidézett Leviatán eredetét kutatjuk, akkor két támpontot kaphatunk további kutakodásainkhoz. Az egyik – és elsőre kézenfekvőbb – Thomas Hobbes azonos című 17. századi munkája, amelyben az állam/egyház hatalmának és az egyén szabadságának, szuverenitásának sajátosságait és törvényszerűségeit vizsgálja politika-filozófiai megközelítésben. Természetesen Hobbes megállapításai igen csak jól illeszkednek a film által tárgyalt kérdésekhez, egészen addig, amíg csak a felszínen látható társadalmi-politikai kérdéseket akarjuk vizsgálni.

A másik támpont jóval messzebbre visz, hiszen az Ószövetségben találjuk elsőként és eredetileg a Leviatán említését. Az Ószövetségben Jób, illetve a Zsoltárok könyvében és prófétai írásokban is találunk róla említést. Bár az idők folyamán különböző állatoknak feleltették meg a leviatán figuráját, a bibliai gondolkodás egyértelműen a Gonoszt jelképező, a teremtés kezdete óta létező entitásként azonosítja. Ezt egészíti ki Aquinói Szent Tamás leírása, melyben az irigység démonaként határozza meg, mint a Sátán egyik megjelenési formáját. Az eredeti héber kifejezés feltekeredettet jelent (utalva a kígyó, sárkány, de akár a vízi állatok sajátosságaira), míg a modern nyelvhasz

nálatban már egyszerűen csak a cet jelentése maradt meg. Ehhez társul az az Újszövetségi képzettársítás, hogy a Leviatán, mint cet a halál megtestesítője, utalva a Jónást elnyelő cethal történetét Krisztus halálával és feltámadásával párhuzamba állító elképzelésre.

A cethal pedig többször és több formában megjelenik Zvjagincev filmjében, ahogy az általa uralt „káosz vizeit” jelképező tenger is. Ha elfogadjuk azt, hogy egy film kezdő képsora egyben a film által konstruált világ minőségének, sajátosságának körülhatárolását adja meg, akkor egyértelmű az is, hogy a Leviatán első perceiben látható félhomályba boruló háborgó tenger, nem egyszerűen a történet helyszínének természeti környezete, hanem szimbolikus jelentésű. A káosz vizeit, a Leviatán lakóhelyét megmutató jelenet ezzel a film elsődleges értelmezési tartományát is kijelöli. Ez pedig nem más, mint a látható világra hatást gyakorló, amögött meghúzódó szellemi világ.

A szellemi világ feltérképezéséhez ismét csak a bibliai gondolkodásra tudunk támaszkodni – nem elfelejtve, hogy amikor egy interjúban Zvjagincevet arról kérdezték első filmjével kapcsolatban, hogy mennyire tudatosak a keresztény képi utalások, úgy válaszolt, hogy nem tudja más kulturális környezetben elképzelni, amit alkot, mint amiben felnőtt.

A keresztény gondolkodás által megfogalmazott szellemi világ része az Istennel szembenálló gonosz. A bibliában található két legfontosabb név, amivel a gonoszt megnevezik, egyben a két legfontosabb tulajdonságát takarja. A héber satan vádolót jelent, míg a görög diabolos szétdobálót, rágalmazót. Ha azt akarjuk tudni, hogy a filmben milyen hatások érvényesülnek, milyen erő mozditja a történéseket, akkor nem kell tovább keresgelnünk. A hamis kijelentésekkel manipuláló látszólag törvényes eljárásban végig azt vádolják, aki nem is követett el semmit. Ennek csúcspontja, amikor Kolját felesége meggyilkolásával is megvádolják, majd ítéletet is mondanak felette.

De a kapcsolatok széthullása mögött is felfedezhetjük a szétdobáló munkáját. Ez már nem annyira nyilvánvaló, mint az egyértelműen hamis vádatok igaznak erőszakoló hatalom esete, mégis támpontot jelenthetnek a rendező útjelzői. Két hangsúlyos példát találunk erre. Az egyik Roma kitörése, amikor Lilja visszafogadását követően szemtanúja lesz apja és a nő szeretkezésének. Kirohan a házból le az elhagyott tengerpartra, ahol egy bálnacsontvázzal szemben lévő sziklára kuporodik. Este, mikor hazamegy, ordít Liljával, apjától pedig azt követeli, hogy szabaduljon meg a nőtől. Másnap hajnalban Lilja egy tengerparti szirten áll, nézi a tengert, amiben jól láthatóan megjelenik egy cethal. De visszaköszön a Leviatán képe a már csontvázként elkorhadt hajóroncsokban és a házat leromboló markolóban is.

Ha pedig a Leviatánt, mint az irigység démonának működéstörténetét tesszük vizsgálódás tárgyává, hasonló módon jól felfejthető összefüggésrendszert kapunk. A polgármester tetteinek mozgatórugója az irigység, ahogy Lilját is ösztönözhetette a házasságtörésre az, hogy arra vágyott, ami neki nem

adatott meg, egy olyan férj, aki rendelkezik az általa elképzelt pozitív tulajdonságokkal.

A fenti gondolatmeneteket követően nem hagyhatjuk figyelmen kívül a film történetében markánsan megjelenő pravoszláv egyház helyi képviselőit, kijelentéseiket és szerepüket. A filmben két szereplőt is láthatunk, aki az egyházat képviseli. Az egyik egy magas beosztású, egy nagyobb földrajzi területért felelős egyházi vezető, míg a másik a konkrét kisteleplülésen tevékenykedő pap. Az egyházi vezetőt többször is látjuk a polgármester társaságában, olyan helyzetben, hogy azt feltételezhetjük, szövetségese. Ez tulajdonképpen meg is felelhet a hatalomról felvázolt képünknek, amiben nincs különbség az egyház, az állam, a párt, vagy bármilyen szervezet által a hétköznapi emberek felett gyakorolt hatalom között. Azonban ezt a szövetségességet nem minden esetben támasztja alá az, ami elhangzik kettejük között. A filmet lezáró templomi prédikáció pedig egyértelműen egy független álláspontot határoz meg, amiben nem hogy nem szövetségese az egyház a politikai hatalomnak, de egyenesen el is ítéli azt, amennyiben nem tudja a jót a rossztól megkülönböztetni, és Isten igazságát érvényre juttatni. Természetesen ennek van egy olyan olvasata is, amiben mindez a dorgálás csupán képmutatás és az egyház hatalmát hivatott megerősíteni.



Az egyház másik képviselőjével Kolja a boltban találkozik vodkavásárlás közben. Lilja halálának feldolgozásához vásárolt két üveg vodkával a kezében szólítja meg a papot, s teszi fel a klasszikus kérdést: Hol van most a te Istened? Mire a semmivel sem rosszabb riposzt: Az enyém velem van, de hol van

a tiéd? A szurkálódást követően kerül felemlegetésre Jób története, amiben tévedés lenne az egyház elnyomó taktikáját felfedezni vélni. Ez a pap nem tartozik a hatalmat birtoklók közé. Végzi a napi munkáját a meggyőződése, a hite szerint. Pontosan tisztában van vele, hogy milyen hatalom munkálkodik a háttérben és az, hogy teszi tönkre az emberi életet. A jóbi történettel való példálózás lényege ebben az esetben nem az, hogy mindegy, mi történik veled, fogadd el, mert nem lehet szavad ellene. Éppen ellenkezőleg. Ne szállj perbe Istennel, ha egyszer te magad szolgáltatad ki az életed a gonosznak, te magad választottad hatalomul magad felett. Nem véletlenül látjuk a piknikre igyekvő egyik autó műszerfalára helyezett három mini-ikon alatt nem sokkal három kiragasztott meztelen nő képét. A korábbi szakrális ikonológiát könnyedén felváltotta ez a profán ikonológia, észrevétlenül megváltoztatva a hatalmi viszonyokat is.



Ezt erősíti meg a két templom kontrasztja is. Az egyik, a hivatalos szertartások helye, amit a film végén látható misét követően minden fontos ember hatalmas fekete autókkal hagy el. A másik romokban áll, itt gyűlnek össze a fiatalok beszélgetni, iszogatni. Amikor Kolja itt keresi a fiát, leül az egyik fal tövében, felnéz és a félig még álló kupola közepén mintegy Isten szemét látja, ahogy lenéz rá. A falon egyetlen freskó részlete maradt meg, az a jelenet, amikor Keresztelő János fejét tálcán hozzák Heródes parancsára.

Nem változott a világ sora, a hatalmasok most is visszaélnék hatalmukkal és az igazságot hirdetőt elnémítják. Már csak az a kérdés, hogy mindezért egyedül Istent okoljuk, és néhány liter vodkával elnémítjuk a lelkiismeretünket, vagy megtaláljuk benne a saját felelősségünket is.





Szerzőink

Forgács Iván

1958-ban született Budapesten. Az ELTE BTK magyar-orsz tanári szakán diplomázott 1983-ban, majd orosz nyelvből elvégezte az ELTE fordító- és tolmácsképző tanfolyamát. 1984 és 2012 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum kelet-európai referense volt. 1993-1995, illetve 2008-2012 között a Filmultúra folyóirat főszerkesztője. Alapító szerkesztője a Filmspirál, a Muszter és az angol nyelvű Moveast kiadványoknak. 2008-ban szerzett PhD fokozatot.

1998-ban a magyar film helyzetéről (*A mi filmünk tovább forog*), 2011-ben a Csillagosok katonák keletkezéséről (*Szovjet-magyar koprodukció*) készített dokumentumfilmet. Legtöbb Írása a Filmkultúrában, a Filmvilágban és kelet-európai kiadványokban jelent meg.

Zentay Nóra Fanni

1987-ben született Budapesten. 2012-ben végzett az ELTE BTK Magyar és filmelmélet-filmtörténet alapszakán. 2015-ben ugyanitt Filmtudomány mesterszakos diplomát szerzett és megkezdte tanulmányait az ELTE Film- média- és kultúraelméleti doktori programján.

Érdeklődési és kutatási területe a filmhang elméletei, a kép-hang aszinkronitás viszonyai. A Francia Új Hullám Kiadó gondozásában, 2012-ben megjelent: *JLG/JLG – Jean-Luc Godard dicsérete, avagy a filmművészet önfel-számolása* című tanulmánykötet társszerkesztője.

Farkas György

Művelődésszervezőként Mozgóképkultúra és médiaismeret szakirányon Szombathelyen, majd Vallástudomány szakos bölcsészként a ZSKF-en diplomázott. 2014-ben a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában szerzett abszolutóriumot. Doktori disszertációját *Kuroszava Akira nem-japán textusok alapján készített filmadaptációinak vizsgálatáról* írja. Kutatási területei közé a japán filmtörténet, a film és vallás kapcsolata, valamint a filmadaptációk tartoznak.

2011-ben alapította és azóta főszerkesztője a *Filmszem* című negyedévente megjelenő filmtudományi online folyóiratnak. 2012-ben főszervezője volt a Sindo Kaneto japán filmrendező centenáriumi emlékkonferenciának és retrospektív filmvetítés-sorozatnak. 2014-ben a Pécsi Tudományegyetemen tartott előadásokat *Bevezetés a távol-keleti filmtörténetbe* címmel 2015-ben pedig a Scope50 nemzetközi online filmfesztivál zsűritagja volt..

Publikációi jelentek meg az *Iskolakultúra*, a *Filmszem* és a *Polisz* folyóiratokban, a *filmkultura.hu*, a *filmszem.net* és az *art7.hu* weboldalakon.

Benke Attila

1986-ban született Kerepestarcsán. Felsőfokú tanulmányait az ELTE Bölcsészettudományi Karának Szabadbölcsészet alapszakán, Filmelmélet és filmtörténet szakirányon, illetve ugyanitt Filmtudomány Mesterszakon folytatta. 2013 óta az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájának Film-, média és kultúraelmélet doktori programjának hallgatója. Kutatási területe a szubverzív műfajfilmek (revizionista műfajfilmek), azon belül is a westernek világa.

Egyetemi pályafutása mellett filmkritikusként, filmtörténészként működik, kritikái, tanulmányai a Filmvilág, a Filmszem, a Metropolis, a Pannonhalmi Szemle, a Prae.hu, a Kortárs Online folyóiratokban és a PC Guru Online-on jelennek meg.

Fontosabb publikációk

- *Huszedik századi balladák. A melodráma Szóts István két nagyjátékfilmjében* = Ember a havason – Szóts István 100. szerk. PINTÉR Judit, ZÁHONYI Ábel Márk, Budapest, Kosztolányi Dezső Kulturális Alapítvány, 2013, 143-161.
- *Western-reformáció: Az 1950–1980 közötti revizionista westernek az identitásválság tükrében*, Metropolis, 2010/3, 32-55.
- *Felkelő Napok. Politikai modernizmus a japán újhullámban (1960-1972)*, Metropolis, 2013/1, 8-22.
- *Hazatérések. Házasság és család válsága az 1939–1945 közti magyar családi melodramákban*, Metropolis, 2013/2, 28-49.
- *Legendák revíziója. Adalékok Király Jenő westernelméletéhez*, Metropolis, 2013/3, 52-67.
- *Oshima, a japán élet „pornófilmese”. Oshima Nagisa és a japán identitás*, Filmszem III./1., 2013, 5-15.
- *Forradalom: volt vagy sem? A diktatúra továbbélésének problémája a kortárs román filmművészetben*, Filmszem IV./3., 2014, 68-87.
- *A határtalanság határai (Kölcsönkapcsolatok a Nyugat és a Távol-Kelet filmjei között)*, Pannonhalmi Szemle XXI./4., 2013, 80-94.
- *A férfi a semmiből - A maskulinitás problémája a dél-koreai bűnfilmekben*, Filmszem IV./2., 2014, 6-26.
- *Szolgálunk és vétünk. A revizionista/alternatív műfajfilm bemutatása a rendőrfilm példáján keresztül* = *Összép szavakban*, szerk. FARKAS György, Budapest, DOSz Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztály, 2014, 134-148.

QUINZAINÉ
DIRECTORS' FORTNIGHT
CANNES 2015

Peace *to us* *in our* dreams

a film by Sharunas Bartas

STUDIJA KINEMA LOOK FILM KINOELEKTRON HOUSE ON FIRE PRESENTS PEACE TO US IN OUR DREAMS A FILM BY SHARUNAS BARTAS INA MARILJA BARTAITÉ EDVINAS GOLUSTEINAS SHARUNAS BARTAS LORA KMIELIAUSKAITE EUGENIJUS BARIUNOVAS
AUSHRA EIMONTIENE KLAUDIA KORSHUNOVA DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY EIVYDAS DOSHKUS EDITOR GINTARĖ SOKELYTE PRODUCTION DESIGNER AUDRIUS BUIMAS JULIJA MATULYTE COSTUME DESIGNER BENJAMIN LAURENT DANIEL GRIES VLADIMIR GOLOVINSKIY JEAN-GUY VERAN
COSTUME DESIGNER AGNIJA VITROVSKAYA MAKE UP LINA ZHIDONYTE FIRST ASSISTANT DIRECTOR JURGA DIKČIUVIENE LINE PRODUCER JURGA DIKČIUVIENE UNIT PRODUCTION MANAGER JULIJA MATULYTE ORIGINAL MUSIC ALEXANDER ZEKKE WRITTEN BY SHARUNAS BARTAS & STUDIJA KINEMA
PRODUCTION IN CO-PRODUCTION WITH LOOK FILM KINOELEKTRON HOUSE ON FIRE WITH THE SUPPORT OF LITHUANIAN MINISTRY OF CULTURE LITHUANIAN FILM CENTRE INTERNATIONAL SALES NDM INTERNATIONAL SALES PRODUCED BY JURGA DIKČIUVIENE SHARUNAS BARTAS
CO-PRODUCED BY ALEKSANDR PLOTNIKOV JANJA KRALJ VINCENT WANG DIRECTED BY SHARUNAS BARTAS

STUDIJA KINEMA

LOOK FILM

KINOELEKTRON

HOUSE ON FIRE

ndm



Mactari

TITRATVS