

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 amerikaiak 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 = Kommunikációelméleti 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 westernt 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 szélsőjobb oldali 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 alapmítoszát.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 Mistyque*, 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 identitáskriszis, minthogy a vadonba belépő európai teljesen új természeti körülményekkel és idegen kultúrákkal (indiánok) találja szemben magát. Ezekkel találkozva 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 *Talpuk 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, jelezzen olyan magatartásformákat, amelyek mára is érvényesek”.*³⁷ Vagyis az alkotók szerették volna megőrizni a magyar modernizmus történelem-elemző 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 easternnek 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 kalandfilm 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 opozíciókat 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 westernnt: „*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 (ezesetben 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 fűtyül 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 fűtyül 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 higiénéire, 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 *Talpok 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 *Talpok 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 westernek 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 szamurájhoz vagy A hét mesterlövészhez (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 puszta. 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 Vadnyugatonban*. 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 rabszolgatartás, 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 identitáskrizisét. (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-

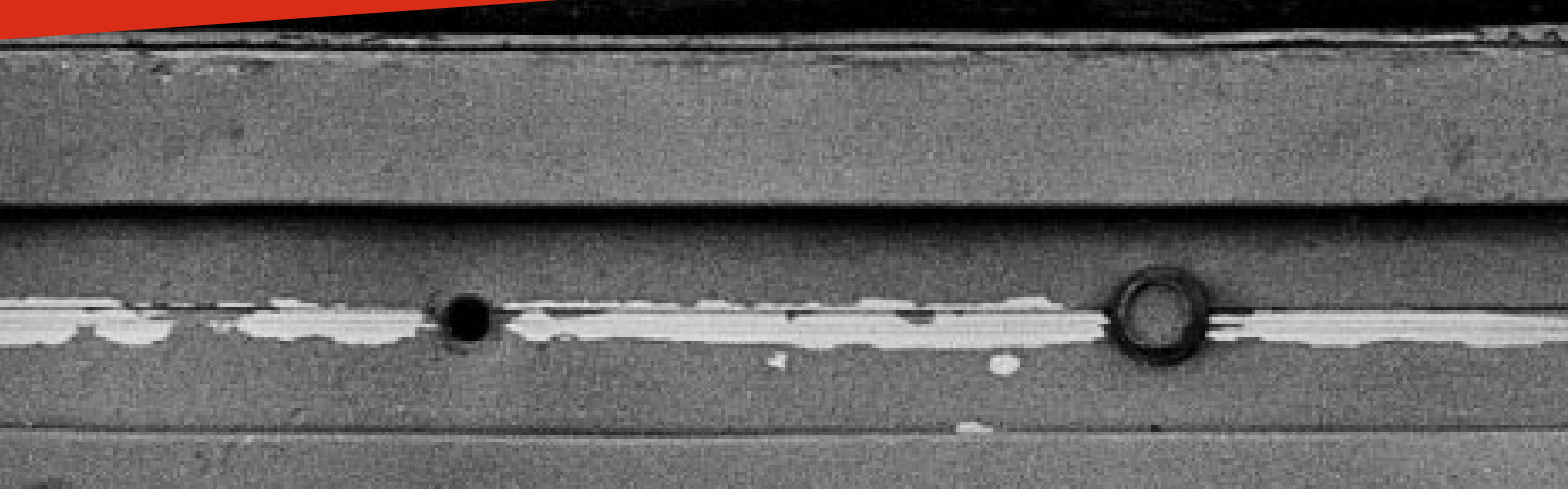
szágon jellemző hatalmi viszonyok modellezésére használják. Az univerzalitás és a lokális, felismerhető jegyek összjátékából saját, mitikus világokat hoznak létre az alkotók, melyekben az adott történelmi-mitológiai sémákat a jelenbeli, aktuális problémákhoz igazítják. Míg ez a hetvenes-nyolcvanas években a poshadó, a társadalmat óvatosan kordában tartó Kádár-rendszer elemzése miatt történik, addig Hajdu Szabolcs *Délibábjában* a megdöbbentő 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 *Talpak 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 *Talpak 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