

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Varga Balázs

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@c3.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

Transznacionális film

- 8 *Will Higbee – Lim Song-hwee: A transznacionális filmművészet fogalma*
Kritikai transznacionalizmus a filmtudományban
- 22 *Gerencsér Péter: Alter/natív identitások*
A szlovák film transznacionalitása
- 44 *Árva Márton: A transznacionális műfaji film változó*
kulturális kontextusai
Zsánerminták és migrációábrázolás a Rabiában
- 54 *Fábics Natália: Rabul ejtve a nyugati filmfesztiválok bordélyában*
Park Chan-wook A szobalány című filmjének transznacionális
feminista olvasata
- 66 *Varga Balázs: Honosítások*
Transznacionalizmus és társadalmi képzelet az
HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban
- 70 *Transznacionális film – Válogatott bibliográfia*

Kritika

- 74 *Gyenge Zsolt: László Strausz: Hesitant Histories on the*
Romanian Screen
- 77 *Pieldner Judit: Párhuzamos montázs*
Gelencsér Gábor: Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei
- 82 *Szerzőink*

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztő:

Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Macsári Viktória

**Borítóterv és
nyomdai előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:

Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@c3.hu e-mail-címen jelezze!

A *Metropolis* kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6-8.) az Írók Boltjában vagy megrendelhetőek a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap.

**KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMAI:**

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

FILM ÉS TRAUMA

A címlapon A szobalány, a hátsó borítón az Árnyak egy képkockája látható.

AZ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK, KIVÉVE:

HIGBEE-LIM: © TAYLOR & FRANCIS GROUP LTD., 2010.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ, 57., 59. o.: MOZINET

HÁTSÓ BORÍTÓ, 63., 65., 66., 68., 69. o.: HBO

Transznacionális film

Bevezető a „Transznacionális film” összeállítás elé

Transznacionalizmus és film

A filmet szokás a leginkább univerzális, nemzetközi művészeti ágazatként értelmezni. Olyan területnek, amelynek az alkotásai széles körben terjeszthetők és értelmezhetők. Az elmúlt évtizede kulturális globalizációja csak erősítette ezt a trendet. A nemzeti keretek fontossága továbbra is egyértelmű, legyen szó akár a gyártásról, akár a filmkultúra értelmezéséről. A nemzeti kereteken és határokon átívelő együttműködések és filmes-kulturális projektek azonban egyre komolyabb jelentőségre tesznek szert. A *Metropolis* Transznacionális film című összeállításában ezért ezt – az európai és a magyar film számára is megkérdőjelezhetetlenül fontos – kérdést tárgyaljuk.

A transznacionalizmus kérdése elég erőteljes vitákat generált, és maga a fogalom is gyakran és sokak által vitatott. Értelmezésünkben a kulturális keresztkapcsolatok problémája a legfontosabb: az, hogy a filmkultúra határon átívelő módon kapcsol össze nemzeteket, alkotókat, témákat és műfajokat. Fontosnak tartjuk kiemelni, hogy a transznacionális filmkultúra nem a nemzeti filmkultúra ellentéte, sőt. A határtalanság, azaz a határokon átívelő kapcsolatok hangsúlyozása épp azt erősíti, hogy majd' mindegyik nemzeti filmkultúra eredendően transznacionális is. Hiszen a kultúrák nem önmagukban állnak, hanem kapcsolatokban léteznek.

Tanulságos mindazonáltal felidézni, hogy a téma két szakértője, Deborah Shaw, illetve Armida De La Garza egy szövegükben mely témákat jelölte meg a transznacionális film fő kutatási kérdéseiként¹:

- Gyártási, forgalmazási és bemutatási módok
- Koprodukciónak és együttműködési hálózatok
- Új technológiai és változó fogyasztási minták
- Transznacionális filmelméletek
- Migráció, utazás és a határátlépés egyéb formái
- Száműzött és diaszpórikus filmkészítés (hazájuk el-

hagyására kényszerült alkotók)

- Film és nyelv
- A szerzők és a sztárság kérdései
- Kulturális csere
- A többségi társadalom filmjei, valamint az etnikai kisebbségek filmes specifikumai
- Kulturális politika
- A transznacionalizmus etikája
- Történelmi transznacionális gyakorlatok
- A helyi, a nemzeti és a globális kapcsolatok közötti kapcsolatok
- Transznacionális és posztkoloniális politika

Látható, hogy a transznacionalizmus hívószava szinte minden területet és regisztert meg tud termékenyíteni. Világos, hogy épp ezért az esszencializmus és a parttlanság kettős kihívásával minden, a transznacionális megközelítés mellett érvelő (elméleti) szövegnek meg kell küzdenie. Ezért is tartjuk fontosnak a téma egyik legismertebb, leginkább elfogadott elméleti bevezető tanulmányának magyar nyelven való megjelentetését. Ezen kívül pedig néhány fontos, és kiemelten két, a kelet-közép-európai régiót tárgyaló esettanulmányt közlünk összeállításunkban.

Az összeállítás nyitószövege Will Higbee és Song Hwee Lim bevezető tanulmánya a problémába (mely egyben a transznacionális filmkultúrával foglalkozó vezető angol nyelvű folyóirat első számának is programadó írása volt). A lapszám többi szövege magyar kutatók tanulmánya, melyek a magyar, a közép-európai, valamint a dél-kelet-ázsiai és a latin-amerikai filmkultúra példáin keresztül elemzik a témát. Árva Márton a hazánkban méltatlanul kevésbé ismert latin-amerikai filmkultúra példáit elemzi. Fábics Natália a hazai és nemzetközi porondon egyaránt kultikus státuszt élvező dél-koreai rendező, Park Chan-wook friss alkotásának vizsgálatával tárja fel a helyi, régiós és nemzetközi értelemzések dinamikáját. Gerencsér Péter a szlovák filmtörténet és filmkultúra

¹ Shaw, Deborah - De La Garza, Armida: Introducing Transnational Cinemas. *Transnational Cinemas* (2010) no.1. pp. 3-6.

határokon átnyúló karakterét és kapcsolatait mutatja fel (kiemelten természetesen a magyar-szlovák kapcsolatokra és kötődésekre). Varga Balázs pedig a HBO közép-európai televíziós sorozatainak produkciós és kulturális összefüggésrendszerét elemzi.

Lapszámunk elemzései a (film)kultúrában régóta létező, ám az elmúlt időben egyre markánsabban megjelenő trendekre, illetve a kortárs filmkultúra értelmezésének régi-új perspektíváira kívánják felhívni a figyelmet. Reméljük, összeállításunk elméleti bevezető tanulmánya és esettanulmányai meggyőző példákat mutatnak arra, hogy a transznacionalizmus fogalma releváns és termékeny kerete és hívószava tud lenni a kortárs filmkultúra értelmezéseinek. Ezek a tanulmányok tehát filmek és műfajok vándorlásának, kultúrák kölcsönkapcsolatának, a különböző nemzetek, kultúrák, gyártási szisztémák és műfajok egymással gyakran sokszoros fedésben lévő, illetve egymást folyamatosan formálódó működését, az adaptáció és a hibridizáció sokszínű, komplex kortárs gyakorlatait kívánják izgalmas, új nézőpontból felmutatni.

A szerkesztők

Will Higbee – Lim Song-hwee

A transznacionális filmművészet fogalma Kritikai transznacionalizmus a filmtudományban*

Bevezető

A transznacionális filmművészet koncepciója a filmtudományi diszciplína mostanra egyértelműen elfogadott vizsgálati területévé vált, legalábbis ezt bizonyítja a jelen folyóirat és azon könyvek növekvő száma, melyek címében szerepel a kifejezés: *Transnational Cinema: The Film Reader*¹; *Transnational Cinema In a Global North: Nordic Cinema in Transition*²; *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*³; *World Cinemas, Transnational Perspectives*⁴. Más esetekben a transznacionális kifejezés azon céllal jelenik meg a könyvek alcímében, hogy jelezze a határon átívelő filmművészeti kapcsolatokat⁵. Miközben a filmtörténet alapján egyértelmű, hogy nincs semmi újdonság a filmművészet transznacionális folyamataiban és összefüggéseiben, ez az új keletű elmé-

leti és paradigmátikus elmozdulás felveti a kérdést: mit rejt magában a transznacionális filmművészet fogalma, és miért épp most bukkant fel?

Azonnali válaszként lehetséges erre a transznacionális irányába történő elmozdulásra úgy tekinteni, mint ami kifejezi az egyre inkább összekapcsolt, multikulturális és policentrikus világban a humántudományokban (különösen a szociológia, a posztkoloniális elmélet és a kritikai kultúrakutatás területén) dolgozó tudósok széles körében tapasztalható, a kulturális identitás (mind egyéni, mind kollektív) termelésének, fogyasztásának és reprezentációjának nemzeti alapú értelmezési paradigmájával szembeni elégedetlenségét.⁶ Ugyanakkor történt néhány egyértelmű kísérlet is „a transznacionális” mint konceptuális keret különböző filmekre, filmkészítőkre és filmkultúrákra való alkalmazására. Marsha Kinder már 1993-ban jelezte a

* A fordítás alapja: Higbee, Will – Lim, Song-hwee: Concepts of transnational cinema: toward a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas* 1 (2010) no. 1. pp. 7–21.

1 Ezra, Elizabeth – Rowden, Terry (eds.): *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge, 2006.

2 Nestingen, Andrew – Elkington, Trevor G. (eds.): *Transnational Cinema In a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 2005.

3 Lu, Sheldon Hsiao-peng (ed.): *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

4 Durovicová, Natasa – Newman, Kathleen E. (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2009.

5 Chan, Kenneth: *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. Hunt, Leon – Leung, Wing-fai (eds.): *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*. London – New York: I. B. Tauris, 2008. Kaur, Raminder – Sinha, Ajay J. (eds.): *Bollyworld: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi: Sage, 2005. Morris, Meaghan – Li, Siu Leung – Chan, Stephan Ching-kiu (eds.): *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.

6 Lásd például a következő szerzők munkáit: a transznacionalista állampolgárság kapcsán: Hannerz, szociológus (Hannerz, Ulf: *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London – New York: Routledge, 1996.), Ong, antropológus (Ong, Aihwa: *Flexible Citizenship: The Cultural Logic of Transnationality*. Durham and London: Duke University Press, 1999.), valamint Balibar, Etienne: *We, the People of Europe?: Reflections on Transnational Citizenship* (trans. James Swenson), Princeton: Princeton University Press, 2004.); a diaszpórikus identitás és posztkolonializmus kapcsán: Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. London: Verso, 1993. és Hall, Stuart: *Cultural Identity and Diaspora*. In: Jonathan Rutherford (ed.): *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. pp. 222–237.); az emberek és a kultúra transznacionális áramlása kapcsán: Appadurai, Arjun: *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. *Theory, Culture and Society* 7 (1990) nos. 2–3. pp. 295–310.

„nemzeti filmművészet lokális-globális megközelítésű olvasatának” szükségességét.⁷ Négy évvel később, a *Transnational Chinese Cinemas* című tanulmánygyűjteményben Sheldon Lu a „transznacionális, posztmodern kulturális termelés korszakát”⁸ a vitáknak a nemzeti filmművészetről a transznacionálisra való eltolódásának magyarázataként határozta meg, ahol az új telekommunikációs technológiáknak köszönhetően elmosódtak a nemzetek közti határok. Ezzel egy időben pedig Hamid Naficy felvetette a „független transznacionális filmművészet” kategóriáját, mely egyesíti a szerző (a nem nyugati származású, átmeneti vagy menekült filmkészítők, akik az európai és az amerikai filmipar peremén dolgoznak) és a zsáner (mint az emlékezés, a vágy, a veszteség, az elvágyódás és a nosztalgia témáin keresztül összekötött „filmírás”, ikonográfia és önnarratívizálás egy speciális kategóriája) fogalmát.⁹ Újabbban pedig Andrew Higson¹⁰, Tim Bergfelder¹¹, valamint Elizabeth Ezra és Terry Rowden¹² vizsgálták meg a nemzeti fogalmának a transznacionálissal szembeni behatároltságát a filmtudományban.

Jelen tanulmány célja feltérképezni az elmúlt tíz-tizenöt év során a transznacionális filmművészettel kapcsolatban felmerült különböző felvetéseket, valamint a fogalom alkalmazásának helyzetét és problematikáját. A címmel kapcsolatos döntés során két, a nemzeti filmmű-

vészet fogalmával kapcsolatos, jelentős hatással bíró munkát vettünk alapul: Andrew Higson¹³ és Stephen Crofts¹⁴ írásait. Mindketten elfogadják a nemzeti filmművészet címke összetett, ellentmondásos és támadható mivoltát; de tanulságos módszertani megközelítésekkel is szolgálnak a nemzeti és – ami a mi jelen céljainknak megfelel – a transznacionális problematikája vonatkozásában. Különösen Higson érvel úgy, hogy a nemzeti filmművészet fogalmát gyakran használják „előíróan és nem leíróan, arra hivatkozva, hogy milyennek kellene lennie a nemzeti filmművészetnek, ahelyett, hogy a nagyközönség valós mozi-élményét írják le”.¹⁵ Miközben mind az előíró, mind a leíró jelleg felfedezhető a transznacionális filmművészettel kapcsolatos írásokban, jelen tanulmányban egy diszkurzív megközelítést kívánunk alkalmazni, tekintve, hogy az előíró a diskurzus egyik formája, amelynek politikája gyakran elhomályosítja tárgyának történetét; miközben a leírás a diskurzus egy másik formája, ahol tárgyának története gyakran elfedi annak politikáját. Vagyis bármely megközelítésről is legyen szó, minden narratíva bír egyfajta diszkurzív történetiséggel és a hatalom/tudás bizonyos alakzataiban, illetve sajátos időbeli és térbeli helyzetekben terjed el. Tehát az előíró és a leíró közti különbségtétel mesterséges, legalábbis a diszkurzivitás szempontjából. Egy fogalom tanulmányozása (esetünkben a transznaci-

7 Kinder, Marsha: *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993. p. 7.

8 Lu, Sheldon Hsiao-peng: Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. In: Lu, Sheldon Hsiao-peng (ed.): *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997. pp. 10–11.

9 Naficy, Hamid: Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In: Wilson, Rob – Dissanayake, Wimal (eds.): *Global-Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham – London: Duke University Press, 1996. p. 121.

10 Higson, Andrew: The limiting imagination of national cinema. In: Hjort, Mette – MacKenzie, Scott (eds.): *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000. pp. 63–74.

11 Bergfelder, Tim: National, transnational or supranational cinema?: Rethinking European film studies. *Media, Culture & Society* 27 (2005) no. 3. pp. 315–331.

12 Ezra, Elizabeth – Rowden, Terry: General Introduction: What is Transnational Cinema? In: Ezra, Elizabeth – Rowden, Terry (eds.): *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge, 2006. pp. 1–12.

13 Higson, Andrew: The Concept of National Cinema. In: Williams, Andy (ed.): *Film and Nationalism*. New Brunswick, NJ – London: Rutgers University Press, 2002. pp. 52–67.

14 Crofts, Stephen: Concepts of National Cinema. In: Hill, John – Church Gibson, Pamela (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. pp. 385–394.

15 Higson: The Concept of National Cinema. p. 53. Kiemelés az eredeti szövegben.

onális filmművészeté) nem csupán geneológiájának leíró terminológiát alkalmazó felvázolását vagy az adott politikai szemponton alapuló felhasználási módjainak előírását követeli meg, hanem diszkurzív történetének, fejlődésének és alakulásának önreflexív leleplezését is.

Valójában, amint arra Bergfelder felhívja a figyelmet, a filmtudomány történelmileg „*némiképp lemaradt más akadémiai diszciplínákhoz képest*” a kulturális hibridizáció hatásának elfogadása és az olyan fogalmak, mint a „globális diaszpóra” és a „transznacionalizmus” alkalmazásának terén¹⁶, annak ellenére, hogy ezzel több, az utóbbi időben keletkezett tudományos munka (nem utolsósorban jelen folyóirat létrehozása) is foglalkozott. Széles értelemben véve a transznacionális problematikájának elméleti megközelítésére három fő irányt alkalmaz a filmtudomány. Az első – melyet jól példáz Higson¹⁷ – a nemzeti és a transznacionális binaritására fókuszál, ahol a nemzeti modell „behatarol”, míg a transznacionális árnyaltabban viszonyul a filmművészetnek a kulturális és a gazdasági alakzatokkal való kapcsolatához, melyek ritkán maradnak meg a nemzeti határok között. Egy ilyesfajta megközelítés a gyártás, a forgalmazás és a bemutatás kérdéseire (vagyis a filmek és a filmkészítők nemzeti határokon átívelő mozgására, illetve a filmeknek a gyártásuk eredeti helyszínein kívüli, helyi közönségek körében való fogadtatására) összpontosít. Ennek a megközelítésnek egyik hátránya az, hogy hajlamos elfedni az ezen transznacionális mozgások során felmerülő hatalmi (politikai, gazdasági és ideológiai) egyenlőtlenségekhez kötődő kérdéseket, nevezetesen a migrációval, a diaszpórával és a másság politikájával kapcsolatos témák figyelmen kívül

hagyásával. A második megközelítés a transznacionális mint regionális jelenség elemzését helyezi előtérbe a közös kulturális örökséget és/vagy geopolitikai határvonalat létrehozó filmkultúrák/nemzeti filmművészetek vizsgálatán keresztül. Erre példa Lu transznacionális kínai filmművészetekkel foglalkozó munkája¹⁸, Nestingen és Elkington transznacionális északi filmművészetrel kapcsolatos gyűjteménye,¹⁹ és Tim Bergfelder, Sue Harris és Sarah Street tanulmánya az 1930-as évek európai filmművészetének díszlettervezéséről.²⁰ Akár fel is tehetnénk a kérdést, hogy a fenti esetekben egyáltalán szükséges-e a „transznacionális” kifejezés használata. Például beszélhetnénk helyette szupranacionális kínai filmművészetről, regionális filmművészetéről vagy pán-európaiáról? Ezzel visszajutunk ahhoz a kérdéshez, hogy pontosan mi is a „transznacionális” fogalmának kritikai hozzáadéka.

A transznacionális filmművészetrel kapcsolatos utolsó megközelítés a diaszpórikus, a száműzetésben készülő és a posztkoloniális filmművészetekre vonatkozó munkákhoz kötődik, célja a nemzetre és a nemzeti kultúrára, illetve ezek kibővítéseként, a nemzeti filmművészetre vonatkozó nyugati (neokoloniális) konstrukció, annak ideológiai normáiban, narratív és esztétikai formációiban megtestesülő állandóságának és eurocentrikusságának elutasítása a kulturális identitás filmművészeti reprezentációjának elemzésén keresztül.²¹ Ezen vizsgálatokra óriási hatással vannak a kritikai kultúrakutatás, a posztkoloniális elmélet és a globalizációkutatás terén felbukkanó elméleti paradigmák.²² Ezeknek szinte kizárólag a száműzetésben, diaszpórában vagy posztkoloniális helyzetben, a nyugati világban működő filmkészítők állnak a fókuszában, mi-

16 Bergfelder: *National, transnational or supranational cinema?* p. 321.

17 Higson: *The limiting imagination of national cinema.*

18 Lu (ed.): *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender.*

19 Nestingen – Elkington (eds.): *Transnational Cinema In a Global North: Nordic Cinema in Transition.*

20 Bergfelder, Tim – Harris, Sue – Street, Sarah: *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

21 Lásd például: Naficy, Hamid: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking.* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001. Marks, Laura: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham – London: Duke University Press, 2000. Enwezor, Okwui: *Coalition building: Black Audio Film Collective and Transnational Post-colonialism.* In: Eshun, Kodwo – Sagar, Anjalika (eds.): *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective.* Liverpool: Liverpool University Press, 2007. pp. 106–129.

22 Lásd például: Appadurai, Arjun: *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.* *Theory, Culture and Society* 7 (1990) nos. 2–3. pp. 295–310. Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.* London: Verso, 1993.

közben teljes mértékben tudatában vannak a centrum-periféria-viszonynak, a beavatott-kívülálló közti hatalmi kapcsolatoknak, akárcsak a globális és lokális közti folyamatos egyeztetéseknek, melyek a transznacionális vagy diaszpórikus filmművészetben gyakran túlterjednek a befogadó társadalom és az otthon binaritásán. A választott filmeket is a migráció, a veszteség és a helyválttatás jellemző témáin keresztül látják, ami az identitások állandó változásához vezet, és ami – megint csak – ellenszegül a nemzeti állandó és rögzített (hegemonikus) fogalmának. Ezen harmadik megközelítés egyik lehetséges korlátja ugyanakkor, hogy a diaszpórikus vagy posztkoloniális „transznacionális” filmművészet rendre a domináns filmkultúrák peremén vagy a filmipari gyakorlat perifériáján helyezkedik el, így majdhogynem lehetetlen megítélni, milyen hatással lennének ezen filmek a fősodorbéli vagy populáris filmművészetre akár nemzeti, akár transznacionális kontextusban.

Mindhárom, a fentiekben felvázolt, átfogó megközelítésben a „transznacionális film” fogalmát, úgy tűnik, egyre növekvő gyakorisággal használják és alkalmazzák, mind leíró, mind konceptuális jelölőként, ugyanakkor sok esetben adottnak kezelik – mint a filmgyártás egy nemzetközi vagy nemzetek feletti gyakorlatának a rövidítését, melynek hatása és elérése túlnyúlik a nemzeti kötelékein. Ennek az a veszélye, hogy egy ilyen típusú elemzésben a nemzeti egyszerűen lecserélődik és a visszájára fordul, akárha megszűnne létezni, miközben valójában a nemzeti továbbra is kifejti hatását még a transznacionális filmgyártási gyakorlatban is. Mi több, a „transznacionális” fogalmát, alkalmanként, egyszerűen a nemzetközi koprodukció vagy a világ különböző részeiről érkező műszaki személyzet és alkotók közti együttműködés jelzésére használják, ezen transznacionális együttműködések lehetséges esztétikai, politikai vagy gazdasági hatásaival kapcsolatos valós megfontolások nélkül – tehát különbségről beszélnek ott, ahol, mondhatnánk, egyáltalán nem számít a különbség. Éppen a „transznacionális” fogalmának mint potenciálisan üres, megfoghatatlan jelzésnek ezen elburjánzása

miatt kérdőjelezi meg néhány tudós a terminus használatának hasznosságát, vagy akár magát a fogalmat.²³

Jelen tanulmánnyal nem az a célunk, hogy egyszerűen elutasítsuk a „transznacionális” terminusát, sem az, hogy még egy konceptuális szóújítást kínáljunk; hanem, hogy kritikailag viszonyulva ezen konceptuális kifejezéshez, megértsük, miként segíthet nekünk annak a dolognak egy formája, amit mi „kritikai transznacionalizmusnak” fogunk nevezni a globális és lokális, a nemzeti és a transznacionális közti felület termékenyebb értelmezésében, valamint a nemzeti-transznacionális bináris megközelítéstől és a kérdéses filmek eurocentrikus olvasási tendenciáitól való elmozdulásban. Természetesen naivitás lenne azt feltételezni, hogy a transznacionális modell nem tartalmaz sajátosan rá jellemző határokat, hegemoniát, ideológiát, korlátokat és marginalizálást, vagy hogy ne másolná mindebben a nemzeti modellt. Ezért szükségszerű elkerülni a transznacionális filmművészetnek a csupán konceptuális-absztrakt alapon történő elméletbe foglalását, lényeges konkrét-specifikus alkalmazásának vizsgálata is, annak érdekében, hogy minden esetben teljes mértékben megvizsgáljuk és feltárjuk a hatalmi dinamikát.

A következőkben két olyan esettanulmányra fókuszálva mutatjuk be, hogyan vált a transznacionális fogalma egyszerre hasznossá és problematikusná, felszabadítóvá és korlátozóvá, melyek termékeny talajt nyújtanak a fogalom vizsgálatához. Az első esettanulmány a diaszpórákban és posztkoloniális helyzetekben kialakult filmművészetek helyét kutatja a transznacionális keretén belül, például nagyrészt a Franciaországban működő észak-afrikai emigráns és maghrebi francia filmkészítők köréből veszi. Lezárásként a Marks²⁴ és Naficy²⁵ által felállított paradigmákat gondoljuk újra, melyek a diaszpórikus és a posztkoloniális filmkészítést csupán a nemzeti filmművészetek átmeneti és marginális tereiben helyezik el; amivel szemben azt bizonyítjuk, hogy a diaszpórikus filmművészet, miközben áthágja és túllépi a nemzeti határokat, képes hatni a nemzeti és transznacionális filmművészeti terek fősodrára. A második esettanulmány a „transznacionális” fogalmának

23 A 2009-ben Glasgow-ban megrendezett Screen Studies Conference egyik transznacionális filmművészetrel kapcsolatos szekciójában különösen élénk vita alakult ki az előadók és a közönség között annak kapcsán, hogy a „transznacionális” kifejezésnek van-e vagy nincs kritikai haszna a filmelméletben.

24 Marks: *The Skin of the Film*.

25 Naficy: *An Accented Cinema*.

a kínai filmművészet tanulmányozásában való használatát vázolja fel, mielőtt folytatná a vizsgálatot a fogalomnak a transznacionális kelet-ázsiai filmművészetek összefüggésében történő alkalmazásával. Épp az ellenkező irányt választja, mint az első esettanulmány, azzal, hogy megkérdőjelezi azt az ünneplő hangnemet, mely a transznacionális kelet-ázsiai filmművészet, például Hollywoodban zajló, fősodorba illesztését fogadja. Ehelyett azt veti fel, hogy több figyelmet kellene fordítani a transznacionális filmkészítés más módjaira, melyek lehet, hogy kívül esnek a popularitás radarjának hatókörén. A konklúzió kritikai transznacionalizmust javasol a filmtudományban azzal a céllal, hogy a transznacionális filmművészet fogalma továbbra is hasznos maradjon a filmtudományok számára.

A diaszpóra és a posztkolonális helye a transznacionális filmben

Míg a transznacionális kérdéssel kapcsolatos korábbi elméletek (nevezetesen Higson²⁶) inkább a filmeknek és a filmkészítőknek a gyártáshoz, terjesztéshez és bemutatáshoz képest történő mozgására fókuszáltak, az utóbbi idők kutatásai a transznacionális filmművészetek központi elemeit jelentő migráció, száműzetés és helyváltoztatás egyéni és kollektív narratíváit vizsgálják.²⁷ Miközben általában egyetlen protagonistát állítanak a középpontba, ezen gyökérvesztési és újratelepedési helyzetek következményei gyakran a diaszpóra kollektív összefüggésében is megjelennek. Csakugyan ezen transznacionális produkciók közül több is egyértelműen diaszpórikus helyzetben születik, ami, közvetve vagy közvetlenül, a befogadó ország és a haza kultúrája közti kapcsolatot artikulálja,

miközben tudatában van a lokálisnak és a globálisnak a diaszpórikus közösségekben tapasztalható, egymással történő összekapcsolódásának. Ez a fajta filmművészet abban az értelemben definiálható transznacionálisként, miszerint előtérbe tolja annak kérdését, hogy a nemzeti filmkultúrával kapcsolatos rögzült elgondolásokat miként alakítja át újra meg újra azon protagonisták (sőt filmkészítők) jelenléte, akik még akkor is, ha annak peremén, de a nemzetben belül vannak jelen, miközben származásuk egyértelműen azon kívül helyezi őket. Naficy amellel érvel, hogy ezen transznacionális folyamatok lehetőséget adnak a nyugati világ diaszpóráiban tevékenykedő filmkészítőknek, hogy miközben a különbözőségüket vagy akcentusukat a nemzeti filmművészetek diszkurzív terén, valamint a hazájuk és a választott ország hagyományos zsánerein belül formálják meg, átalakítják a nemzeti fogalmát.²⁸ Ehelyütt rámutathatunk a populáris vígjátéknak a Franciaországban dolgozó, emigráns algériai filmkészítők körében elterjedt használatára az 1990-es és 2000-es években, melynek során a migráció, az integráció és a multikulturalizmus kérdéseit vizsgálták; a szatíra hagyományaira építettek, ugyanakkor a vígjátékot az arab filmművészetben rendszerint fellelhető, konkrét társadalmi kontextusban helyezték el, miközben elismerték, hogy a vígjáték Franciaország különösen közkedvelt műfaja.²⁹ E tekintetben a transznacionális filmművészetben egyszerre van meg a lehetőség a diaszpórikus tapasztalat megmutatására, valamint a nemzetinek – mint olyan helynek, ahol a kulturális identitás és a képzelte közösségek kialakulnak – a megkérdőjelezésére.

Az 1980-as évek óta a legkülönbözőbb, a diaszpórákban alkotó filmkészítők kulturális produkcióinak jellemzését megkísérlő terminusok (néhány politikailag elkötelezettebb a többinél) láttak napvilágot, többek között: akcentusos, posztkolonális, átmeneti, interkulturális és multikulturális. Ezek mindegyikét akár a „transznacioná-

26 Higson: The limiting imagination of national cinema.

27 Lásd: Ezra – Rowden: General Introduction: What is Transnational Cinema? Higbee, Will: Locating the Postcolonial in transnational cinema: the place of Algerian émigré directors in contemporary French film. *Modern and Contemporary France* 15 (2007) no. 1. pp. 51–64.

28 Naficy, Hamid: Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In: Wilson, Rob – Dissanayake, Wimal (eds.): *Global-Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham – London: Duke University Press, 1996. p. 120.

29 Higbee: Locating the Postcolonial in transnational cinema. p. 58.

lis” fogalma is magába foglalhatná, tekintve, hogy a nemzeti határokon átívelő filmkészítési gyakorlatokkal függnek össze, és a nemzeti kulturális diskurzusok szilárdságát kérdőjelezi meg. Maga ez a tény rámutat a „transznacionális film” konceptuális fogalmának egyik lehetséges gyengeségére, különösen azon esetekben, amikor a különbözőségnek és a kisebbségi kultúráknak a nemzetállamban betöltött helyével kapcsolatos kérdésekkel behatóan foglalkozó filmekről van szó. Ekkor ugyanis a fogalom az emberek, a képek és a kultúrák szupranacionális áramlása vagy transznacionális mozgása ünneplésének kockázatával jár, az ezen mozgás sajátos kulturális, történelmi vagy ideológiai kontextusának kárára. Mi több, a diaszpórikus filmművészet bizonyos elemei igazából inkább foglalkoznak a nemzeti, semmint a transznacionális kontextusokkal. Annak ellenére, hogy rutinszerűen a transznacionális filmművészet egyik példajaként utalnak rá, az 1980-as évek beur* filmművészete (az észak-afrikai bevándorlók francia leszármazottai által készített filmek) valójában sokkal inkább foglalkozott a maghrebi-francia fiatalok jogszerűen betöltendő helyével a francia nemzetben belül, semmint a transznacionális kapcsolatok vagy a Franciaország és Maghreb közti, a Franciaországban lévő észak-afrikai diaszpóra által generált interkulturális mozgással. Példának okáért a *Cheb* (Rachid Bouchareb, 1991) című film a maghrebi-francia főhős Algériába történő, kényszerű „visszatérését” egy elnyugatiasodott fiatalnak egy idegen országba és kultúrába való száműzetéseként ábrázolja. Érdekes módon, a maghrebi-francia filmkészítők álláspontja ebben a kérdésben némiképp átalakult a 2000-es évek során az olyan visszatérés-narratívák elterjedésével, mint a *Végrendelet* (*Ten'ja*, Hassan Legzouli, 2004), a *Száműzetés* (*Exils*, Tony Gatlif, 2004) és az *Algériai történet* (*Il était une fois dans l'oued*, Djamel Bensalah, 2005), melyek a Franciaország és Maghreb közti interkulturális dialógus tágabb értelmezését kínálják.

Bergfelder³⁰ indirekt választ kínál a transznacionális kritikai hozadéknak és megfontolatlan homogenizálásának fenti kritikájára. Nagyban alapozva a szociológus, Ulf

Hannerz³¹ munkájára, Bergfelder mellett érvel, hogy a „transznacionális” fogalmának egyik előnye az, hogy alternatívát kínál a „globalizáció” kifejezés általánosító és pontatlan alkalmazására. Miközben a globalizációt rutinszerűen alkalmazzák bármely és minden nemzeti határon átívelő folyamatra vagy kapcsolatra (politikai, társadalmi, kulturális vagy gazdasági), a transznacionális (Hannerz definíciója alapján) sokkal inkább hozzá van hangolva az ezen mozgások és azok helyi szintű hatásainak arányára, eloszlására és sokszínűségére, valamint figyelembe veszi, hogy ezen mozgások hatást érhetnek el a nemzetállamon belül és kívül is. Bizonyos helyzetekben a transznacionális akár ki is térhet a nemzetállam mechanizmusai elől.³² Ebben az összefüggésben gondolhatunk arra, ahogyan az olyan globális, kozmopolita városok, mint London, New York és Párizs a közösség és az identifikáció (nem is beszélve arról, hogy fontos gyártási csomópontok) központjaiként jelennek meg a diaszpórában alkotó filmkészítőknél, melyekkel szemben a befogadó/otthon binaritás kifejezést nyer. Tehát az algériai emigráns rendezők, Merzak Allouache (*Salut cousin!*, 1997), Mahmoud Zemmouri (*100% Arabica*, 1997) vagy Abdelkrim Bahloul (*Le Thé à la menthe*, 1984) filmjeiben Párizs lokális terei és bevándorlók lakta környékei nagyobb jelentőséggel bírnak a diaszpórában élő főhősök számára, mint a nemzetállam (Franciaország).

Annak ellenére, hogy Bergfelder úgy dönt, inkább nem követi tanulmányában a vizsgálat ezen útját, Hannerz érvelése a „transznacionális” mellett a „globális” és a „nemzetközi” ellenében találó leírása annak, hogy a diaszpórikus vagy posztkoloniális, illetve interkulturális filmművészetet miként lehetne hatékonyabban elemezni transznacionális filmművészetként. A politikai egyenlőtlenségekkel, a befogadó-otthon, az individuális-közösségi, a globális-lokális, sőt a nemzeti-transznacionális közötti megbízhatatlan és állandóan változó identifikációknak, valamint azoknak a feszültségeknek a kritikai értelmezésére van szükség, amit mindez a diaszpórákban készülő filmekben előidéz. A maghrebi-francia fiatalnak és öre-

* A „beur/e, beurette” francia szavak jelentése: másodgenerációs, Franciaországban arab bevándorló szülőktől született fiatal. [– A ford.]

30 Bergfelder: National, transnational or supranational cinema?

31 Hannerz, Ulf: *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London – New York: Routledge, 1996.

32 Hannerz-et idézi Bergfelder: Bergfelder: National, transnational or supranational cinema? p. 321.

gedő, marokkói bevándorló édesapjának annak ellenére egészen más a pozíciója a Franciaországból Európán át Mekkába tartó utazásuk során *A nagy utazás* (*Le grand voyage*, Ismael Ferroukhi, 2004) című filmben, hogy feltételezhetően egyforma maghrebi-muszlim gyökereik vannak. Minél messzebb jutnak a jó öreg Európától, annál kényelmetlenebbül érzi magát a nyugatiasodott fiú, míg az édesapa egyre ismerősebb terepen mozog. Mi több, a kritikai transznacionalizmusnak figyelnie kell a jellegzetes történelmi, kulturális és ideológiai összefüggésekre is, amelyek jelen vannak egy adott film gyártása és fogadtatása során. A transznacionális filmművészetben belül tapasztalható különbség politikájának egyértelmű kifejezése iránti ezen igényre Okwui Enwezor hívja fel a figyelmet, aki az Egyesült Királyságban működő Black Audio Film Collective (BAFC) 1980-as és 1990-es években született kreatív munkáinak elemzése kapcsán vezeti be a speciálisabb, „posztkoloniális transznacionalizmus” fogalmat.³³ E fogalom lehetővé teszi a leírását annak, ahogyan a BAFC tevékenysége az 1980-as évek konzervatív brit kormánya által alkalmazott faji alapú politika és az etnikai kisebbségekkel szembeni rendészeti fellépések harcos kritikáját kínálta; miközben ezzel párhuzamosan, egyrészt elismerte a gyarmatokról a háború utáni időszakban a nyugat-európai nagyvárosokba érkezett migránsok (és azok posztkoloniális leszármazottai) körében érzékelhető közös birodalmi örökséget, másrészt pedig intellektuális, politikai és művészeti párbeszédet indított a szélesebb körben vett fekete-afrikai diaszpórával.

A Nyugaton kialakult diaszpórikus és posztkoloniális filmművészetek transznacionális összefüggéseire vonatkozó teoretizálásban a vita egy következő pontja ezen filmeknek és filmkészítőknek az otthont adó nemzet fősodorbeli filmművészetével való kapcsolata. Vitathatatlan, hogy mind ez idáig, a nyugati diaszpórikus filmművészetrel kapcsolatos elméletekre vonatkozó két legfontosabb intervenció Hamid Naficy-től³⁴, illetve Laura Markstól³⁵ származik. Munkájukban egyértelműen a transznaciona-

litással foglalkoznak, a határátlépésnek, a transzkulturális folyamatoknak és a Nyugaton diaszpórikus/posztkoloniális helyzetekben dolgozó filmkészítők lehetőségeinek kérdéseivel, miközben elutasítják a nemzeti kulturális identitás eurocentrikus konstrukcióit. Ugyanakkor mindketten tartózkodnak a „transznacionális” fogalom alkalmazásától, és inkább az „inter-” (interkulturális vagy intersticiális), semmint a „transz-” előtagot használva gondolkodnak ezen filmekről és filmkészítőkről. Hasonlóképpen, amikor ezen diaszpórában, száműzetésben és posztkoloniális helyzetben született filmek közös esztétikai jellemzőit leíró terminust keres, Naficy az „akcentusos filmművészet” kifejezést választja, megszabadulva saját korábbi megfogalmazásától, a „független transznacionális zsánertől”.³⁶ Végül mind Naficy,³⁷ mind Marks,³⁸ a maga tanulmányában stabilan a transznacionális filmgyártás peremén helyezi el a diaszpórikus és posztkoloniális filmművészetet művészeti és gazdasági szempontból egyaránt. Marks és Naficy megfontolt fókuszálása a kísérleti és az interszticiális filmkészítésre, miközben reflektál arra a tényre, hogy az etnikai kisebbségek és a diaszpórikus filmkészítés továbbra is marginalizált helyzetben van Nyugaton, nem tudja megmagyarázni az olyan, diaszpóra vagy posztkoloniális rendezők, mint Britanniában Gurinder Chadha vagy Merzak Allouache, Franciaországban Rachid Bouchareb és Djamel Bensalah utóbbi időben tapasztalt fősodorba kerülését.

Mindezek kapcsán Bouchareb *A dicsőség arcai* (*Indigènes*, 2006) című filmjének példája különösen tanulságos. A film francia–algériai–marokkói–belga koprodukcióban készült, egy algériai származású, francia filmkészítő rendezte, a főszerepet Jamel Debbouze (maghrebi–francia színész, jelenleg az egyik legnagyobb francia sztár) játszotta. Több mint három millió nézőt vonzott Franciaországban, nemzetközi terjesztésbe került, és Oscar-díjra jelölték. A második világháborúban játszódó *A dicsőség arcai* az észak-afrikai gyarmati katonák Európa *nácik uralma alóli, szövetségesek által vezetett felszabadításában való közreműködésének rejtett*

33 Enwezor: *Coalition building*. pp. 117–120.

34 Naficy: *An Accented Cinema*.

35 Marks: *The Skin of the Film*.

36 Naficy: *Phobic Spaces and Liminal Panics*.

37 Naficy: *An Accented Cinema*. p. 10.

38 Marks: *The Skin of the Film*. p. 18.

történetét helyezi a középpontba. Miközben a film egyértelműen a gyarmati múlthoz tér vissza azzal a céllal, hogy Franciaország posztkoloniális jelenével foglalkozzon, egymagában a posztkoloniális kifejezés nem tudja megfelelően visszaadni Bouchareb történelmi eposzának (transz)nacionális kapcsolatot a fősodorbéli francia nemzeti filmművészettel (az örökségfilm formájában), sem a film Atlanti-óceánon átívelő párbeszédét a hollywoodi háborús filmmel. Ugyanakkor a film felhívja a figyelmet arra a máig tapasztalható igazságtalanságra és kirekesztettségre, melyet a volt francia gyarmatokról származó háborús veteránok szenvednek el, és hozzájárult a törvényi változásokhoz ezen a téren. Tehát *A dicsőség arcai* a transznacionális, diaszpórikus vagy posztkoloniális filmkészítés egyik példája, mely nem csupán a franciaországi fősodorbéli kultúrára van nyilvánvaló hatással, hanem a tágabb értelemben vett közvéleményre, sőt a kormányzati politikára is – és csak a diaszpórikus, az akcentusos vagy interkulturális filmművészetnek, a Naficy vagy Marks által ajánlottnál szélesebb körű interpretációját alkalmazva érthető meg. Modelljünkben a diaszpórikus filmkészítésre alkalmazott szűkebb fókusz ugyancsak korlátozottan használható más, szélesebb vonzerővel bíró, a fősodorbán biztos helyet elfoglaló, transznacionális filmkészítési gyakorlatok elemzése kapcsán is, mint például a kelet-ázsiai filmek esetében, melyeket a következő szakaszban tárgyalunk.

A kínai és kelet-ázsiai filmművészet transznacionalizmusának elmélete

Tekintve, hogy „kevés helynek van összetettebb kapcsolata a nemzetivel, mint a [Kínai] Népköztársaságnak, Hongkong-

nak, Tajvannak és a kínai diaszpórának”,³⁹ nem meglepő, hogy a kínai filmművészeteket kutató tudományos munka a transznacionalizmussal kapcsolatos elméletalkotás élvonalába tartozik. Elsőként azzal, hogy az egyes szám helyett többes számot használva elismeri a kínai „nemzeti” filmművészetek fogalmának pluralitását,⁴⁰ másodsorban pedig a transznacionális koncepciójának mobilizálásával,⁴¹ a több földrajzi területen zajló, mégis valahogy a „kínaiság” bizonyos nyelvészeti és kulturális jellegzetességeiben osztozó filmkészítési gyakorlatok megragadására való alkalmazásával. A *Journal of Chinese Cinemas* című lap transznacionális filmművészetet tárgyaló különiadásának bevezetőjében, Chris Berry és Laikwan Pang vendégszerkesztők utólagos bölcsességgel megjegyzik, hogy Lu 1997-ben *Transnational Chinese Cinemas* címmel szerkesztett kötete „vízválasztó volt a kínai filmművészettel kapcsolatos kutatásokban”, mivel mind a „kínai filmművészetek” (többes számban), mind a „transznacionális kínai filmművészetek” kifejezéseket Lu könyvét megelőzően ritkán használták, azonban mára „meghatározzák az általunk kutatott területet és rutinszerűen alkalmazzuk őket”.⁴²

A kínai „nemzet” definíciója körüli vita és a kínaiság jelentése határozza meg azt, hogy a „transznacionális” kínai filmművészetek fogalmát, míg egy lépéssel elmozdul a „nemzetitől”, nem tudjuk egyszerűen leírásra alkalmazni, de előíró céllal történő használata is vitatható. Lu azon törekvése ellenére, hogy elmozdítsa a „Kína” és a „kínai” címke használatát a filmművészet viszonylatában, Kína, Tajvan és Hongkong filmművészetének egybevonása a „transznacionális kínai filmművészetek” ernyője alatt nem igazán iktatja ki a nemzeti fogalmát, inkább egy nagyobb, pánetnikai vagy szupranacionális keretben helyezi el újra.⁴³ Chris Berry és Mary Farquhar felhívja a figyelmet Lu állításának egy

39 Berry, Chris – Farquhar, Mary: *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press, 2006. p. 14.

* Angolul „cinemas”, amely forma használata ezen összetételekben – ellentétben a magyarral – helyes. Jelen tanulmány esetében, tekintve, hogy annak egyik alapvetése a „filmművészet” többes számban való használatának fontossága, magyarban is használjuk a „filmművészetek” kifejezést, ahol szükséges. [– A ford.]

40 Lásd például: Browne, Nick: Introduction. In: Browne, Nick – Pickowicz, Paul G. – Sobchack, Vivian – Yau, Esther (eds.): *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 1.

41 Lu: Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. pp. 10–11.

42 Berry, Chris – Pang, Laikwan: Introduction, or, What’s in an “s”? *Journal of Chinese Cinemas* 2:1 (2008) p. 3.

43 Lim, Song Hwee: *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. p. 5.

másik, hasonló veszélyére, miszerint „a területileg meghatározott nemzetállam és a nemzeti filmművészet mint a kínaiság helyszíne, elhomályosul az egység és a koherencia egy magasabb szintje, nevezetesen a transznacionális kínai kulturális rend mellett”.⁴⁴ Ehelyett egy alternatívát kínálnak, mely szerint a transznacionálist „nem egy magasabb rendként, hanem a különbséget összekötő, nagyobb színtérként” értelmezzük „ahol a különféle regionális, nemzeti és helyi jellegzetességek, az együttműködéstől a versengésig, különböző kapcsolódási formákban hatnak egymásra”.⁴⁵ Mindazonáltal nehéz belátni, hogy Berry és Farquhar alternatív modelljének alkalmazása a kritikai gyakorlatban miként különbözhet a Lu-féltől, kivéve ha a nemzeti és transznacionális közti kapcsolat kerül minden, a kínai filmművészetekkel kapcsolatos vita középpontjába, és ily módon a nemzetiről a transznacionálisra való elmozdulás, mi több az, hogy mit jelent „kínainak” lenni, nem marad ki.

A közismert nevén Nagy Kína (Kínai Népköztársaság, Tajvan, Hongkong) és a „kulturális értelemben vett Kína” (amibe beletartozik Szingapúr is) földrajzi határvonalán kívül, a transznacionális kínai filmművészetek fogalma utal a diaszpórákban alkotók kínai nyelvű filmjeire is, akik (főként) Nyugaton élnek (például Ang Lee az Egyesült Államokban és Dai Sijie Franciaországban), vagy olyan országokban, ahol a kínai lakosság, bár jelentős kisebbséget alkot, politikai szempontból marginalizált helyzetben van. Ez utóbbi esetben, a transznacionális képzelet alternatívaként alkalmazható, ha mondjuk, egy kínai-malajziai filmes filmkészítői gyakorlatát a transznacionális kínai filmművészetekkel állítaná egy sorba, nem pedig a malajziai nemzeti filmművészetrel. Ez a helyzet például Tan

Chui Mui és James Lee rendezőkkel, akiknek a kínai nyelvű filmjeiben több a közös vonás Tsai Ming-liang és Wong Kar-wai alkotásaival, mint a maláj nyelvű filmekkel.⁴⁶ A képviselő kérdésé egyértelműen fontos ebben az esetben, tekintve, hogy a transznacionális másfajta szövetségek (ez esetben pánetnikai) kialakítására is mobilizálható, ami felhívja a figyelmet az identitás egy bizonyos aspektusának elnyomására a nemzetin belül. Ezen transznacionális szövetségek természetesen kialakíthatók a nemzeti hagyományos konstrukcióit figyelmen kívül hagyó vagy visszautasító identitásképzések összefüggésében is,⁴⁷ mint például a gender (női vagy feminista filmművészet) és a szexualitás (queer filmművészet), vagy az eurocentrikus világgépet megkérdőjelező filmművészetek (a harmadik világ filmművészete).

Miközben a kínai filmművészetekkel kapcsolatos kutatások, különösen a populáris műfajokkal foglalkozók, továbbra is a transznacionális kapcsolatokat hangsúlyozzák,⁴⁸ a transznacionalizmus alapfogalomává válik a kelet-ázsiai filmművészet tárgyalása kapcsán,⁴⁹ ahogy egyre több japán, koreai és hongkongi filmnek készül nagy horderejű hollywoodi remake-je. Az akcióthrillerektől a horrorfilmekig a kelet-ázsiai filmművészet feltűzelte a kritikusokat, akik csodálják őket, amiért képesek legyőzni Hollywoodot a „saját játékában”.⁵⁰ Mi több, Hollywood nemcsak elkészíti a kelet-ázsiai filmek remake-jeit (például Hideo Nakata *A kör* [Ringu, 1998] című filmje, melynek Gore Verbinski készítette el remake-jét *A kör* [The Ring, 2002] címmel), de egyre nagyobb számban hívja meg azok rendezőit, hogy megalkossák saját filmjeik remake-jeit Hollywoodban és Hollywood számára (Nakata maga rendezte meg *A kör 2. – A félelem* [Ringu 2, 1999] című filmje hollywoodi

44 Berry, Chris – Farquhar, Mary: *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press, 2006. p. 5.

45 ibid.

46 Raju, Zakir Hossain: *Filmic Imaginations of the Malaysian Chinese: „Mahua cinema” as a Transnational Chinese Cinema*. *Journal of Chinese Cinemas* 2 (2008) no. 1. pp. 71–72.

47 Lim: *Celluloid Comrades*. p. 6.

48 Chan, Kenneth: *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. Morris, Meaghan – Li, Siu Leung – Chan, Stephan Ching-kiu (eds.): *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005. Lo, Kwai-cheung: *Chinese Face/Off: The Transnational Popular Culture of Hong Kong*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

49 Hunt – Leung (eds.): *East Asian Cinemas*.

50 Cousins, Mark: *The Asian Aesthetic*. *Prospect* (November 2004) p. 20.

remake-jét *A kör 2.* [*The Ring Two*, 2005] címmel). Ráadásul a transznacionalizmus nem csupán a filmek áttelepítését teszi lehetővé, de a rendezőket is: például John Woo, követve az európai, emigráló rendezők hagyományát – akik még a 20. század elején tettek hasonló utazásokat –, Hollywoodban angol nyelvű filmeket készítve második karrierjét futotta be. (Woo példája éles kontrasztban áll a Naficy és Marks által tárgyalt rácsponatok [intersticiális] és kultúrák közötti [intercultural] filmkészítőikkel, tekintve, hogy ő egyértelműen fősodorbelti pozíciót tölt be egy olyan filmiparban, mely nem a sajátja – sőt globális dominanciával bír.) Még egy olyan jól beágyazott amerikai auteur is mint Martin Scorsese, sokat köszönhet „a csodálatos ázsiai filmművészetnek”, amit meg is tett, amikor 2007-ben átvette első rendezői Oscar-díját (Andrew Lau és Alan Mak *Szigorúan piszkos ügyek* című trilógiájára [*Infernal Affairs*, 2002–2003] utalva, melyen díjnyertes filmje A téglá [*The Departed*, 2006] alapult).⁵¹

Követve a kelet-ázsiai filmművészetek transznacionális röppályáját, különösen a filmkritikusok körében érzékelhető egyfajta tendenciózus ünneplő hangvétel, mintha csak ezen filmművészeti tevékenységek a peremvidéknek a központra irányuló ellentámadását reprezentálnák, ami a kelet-ázsiai filmművészet előnyére szolgál. Még ha el is fogadjuk ezen transznacionális folyamatok látható előnyét Kelet-Ázsiára nézve a piaci részesedés és filmkészítőinek szélesebb körű elismertsége tekintetében, a hatalmi egyenlőtlenség valósága azt mutatja, hogy a kelet-ázsiai filmes tehetségek (a szereplőktől a stábig) hollywoodi rendszer által történő kiválasztása vagy a nagy munkai igényű folyamatok (az animálástól a koncepciófejlesztésig) outsourcingja Kelet-Ázsiába pénzügyi szempontból elsősorban a hollywoodi stúdiók és kulturális brókerek számára jelent előnyt.⁵² Emellett Hollywood Kelet-Ázsiával kapcsola-

tos transznacionális fantáziája, amit jól példáznak az olyan filmek, mint az *Egy gésa emlékiratai* (*Memoirs of a Geisha*, Bob Marshall, 2005) és *Az utolsó samuráj* (*The Last Samurai*, Edward Zwick, 2003), gyakran az angol át nem gondolt nyelvi hegemoniáját alkalmazzák a globális profit maximalizálása érdekében, miközben az etnikai és faji különbségek figyelmen kívül hagyásával (például amikor kínai színésznőket választottak japán gésák szerepére) geopolitikai feszültségeket okoznak.⁵³

Az *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film* című kötet bevezetőjében a szerkesztők, Leon Hunt és Leung Wing-fai jelzik különös érdeklődésüket a „transznacionalizmus mutálódó valutái – a remake, a művészfilm, a kultuszfilm/-zsáner/-auteur, a blockbuster – iránt”.⁵⁴ A remake, a művészfilm, a kultuszfilm/-zsáner/-auteur és a blockbuster, tekintve a mozipénztáraknál elért sikereiket és közkeletűséget, jelentős értékre tettek szert a transznacionális kelet-ázsiai filmművészetekkel kapcsolatos kutatásokban, miközben a művészfilmes gyártás transznacionális folyamatai általában figyelmen kívül maradnak. Pedig a transznacionalizmussal kapcsolatos nehéz kérdések a populáristól távol merülnek fel, mint mondjuk a (poszt)kolonializmusra vonatkozóak, ámbar (vagy különösen) kelet-ázsiai kontextusban – például a tajvani auteur, Hou Hsiao-hsien által jegyzett japán nyelvű *Kôhi Jikô* (*Café Lumière*, 2003) esetében.

A *Café Lumière* egy transznacionális projekt, melyet Ozu Yasujiro japán rendező születésének századik évfordulója alkalmából kezdeményezett a Shochiku Stúdió 2003-ban. Hou filmje nem csupán tematikai szempontból a nemzedékek közti családi kapcsolatok tárgyalásával visszhangozza Ozut, hanem a Tajvan és Japán közti összetett (poszt)koloniális kapcsolatot is beleszővi a narratívába. A film narratívájának ez utóbbi

51 A beszéd megtekinthető: <http://www.youtube.com/watch?v=YbbzaS8rcak> (utolsó letöltés: 2018. március 14.).

52 Például Roy Lee, a koreai-amerikai, aki leginkább felelős a kelet-ázsiai filmek remake jogainak hollywoodi stúdiók számára történő értékesítéséért (amiért a „remake-ek királyának” nevezik), a haszonkulcson túl szemlátomást nem érdeklődik különösebben az ázsiai horrorfilmek iránt (Xu, Gary G: Remaking East Asia, Outsourcing Hollywood. In: Hunt – Leung (eds.): *East Asian Cinemas*. pp. 191–202.)

53 Lásd Lim kritikáját az *Egy gésa emlékiratai* című filmről: Lim, Song Hwee: Is the trans- in transnational the trans- in transgender? *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 5 (2007) no. 1. pp. 39–52.

54 Hunt – Leung: Introduction. In: Hunt – Leung (eds.): *East Asian Cinemas*. p. 5. Kiemelés az eredeti szövegben.

történet szála a főhős karakterén, Yoko-n (Yo Hitoto) keresztül valósul meg: egy író alakít, aki Jiang Wenye (japánul Koh Bunya) zeneszerzővel kapcsolatos kutatást végez. Jiang (1910–1983) Tajvanon nőtt fel a japán megszállás (1895–1945) idején, és az 1920-as években Japánba utazott zenét tanulni. Majd visszaköltözött Kínába, ahol 1938-tól zeneszerzést tanított a Beijing Normal University-n (Pekingi Általános Egyetem), majd tajvani–japán háttere miatt megszervezte a *Kulturális Forradalmat* (1966–1976).⁵⁵ A *Café Lumière* jól szemlélteti, hogy a Kína, Tajvan és Japán háromszögön belüli kapcsolatok az elmúlt kétszáz évtől napjainkig éppoly bonyolultak, mint Jiang Wenye összetett identitása és transznacionális karrierje.

Ezen posztkolonialis dinamika korszerűsítése a cselekményben úgy valósul meg, hogy Yoko teherbe esik tajvani barátjától, és úgy dönt, egyedül neveli fel gyermekét Tokióban. A még meg nem született gyermek egyértelműen a Tajvan és Japán közti megbékélés szimbóluma. Mindazonáltal a pillanatot, amikor Yoko felfedi terhessége titkát japán barátjának, Hajimének (Tadanobu Asano), aki úgy tűnik, romantikus érdeklődést mutat irányába, Hou – rá jellemző módon – vizuálisan kitarolja egy oszloppal: a két karakter épp átkel az utcán, hogy megkeresse a kávézót, ahova Jiang rendszeresen járt a gyarmati időkben. Így tehát Hajime reakciója pont akkor nem látszik, amikor a Tajvan és Japán közti kapcsolatok rendezésének szimbóluma napvilágra kerül. Hou korábbi filmjei tematikai és esztétikai szempontból is kötődtek Ozuhoz; azzal, hogy épp őt bízták meg a japán rendező századik születésnapjának ünnepsére készülő film elkészítésével, a korábban Ozu filmjeit gyártó japán stúdió elismerte az ilyen típusú transznacionális szerzőiség létezését. Azonban Hou nemcsak arra használta ezt a lehetőséget, hogy lerója tiszteletét egy japán mester előtt, hanem arra is, hogy problematizálja a Japán és Tajvan közti kapcsolatot, jóllehet oly módon, mely határozottan elutasítja a megbékélést és a lezárást, inkább a kétértelműséget és az akadályozottságot helyezi előtérbe. A film

utolsó előtti képén Yoko és Hajime a háttérben állnak a peronon, miközben az előtérben egy vonat halad el a vászon jobb oldalától a balig, a két karaktert szaggatottan mutatva az ablakokon és a vasúti kocsik közti réseken keresztül. Ez az akadályokon alapuló filmművészet kontrasztban áll azzal az ünnepélyes hangnemmel és populáris minőséggel, mely a Kelet Ázsiában zajló és onnan érkező transznacionális filmkészítést övezi, illetve azzal, hogy sok kutató és kritikus egyszerűen úgy tekint a transznacionálisra, mint olyan módszerre, mellyel a nem tipikus együttműködések és bizonyos filmek gyártástörténete a nemzeti diskurzuson belül vizsgálható. Tehát a *Café Lumière*-hez hasonló transznacionális filmek csendben megkérdőjelezik a nemzeti határokon való túllépést mind a filmkészítésben, mind a mindennapi életben.

A kritikai transznacionalizmus felé

Amint azt a két fenti esettanulmány mutatja, a nemzetiről a transznacionálisra való elmozdulás a filmtudományban szilárd alapokon nyugszik és lendületben van. Kiegészítve Lu azon felvetését, miszerint „*a nemzeti filmművészetek tanulmányozása át kell hogy alakuljon transznacionális filmtudománnyá*”,⁵⁶ Berry és Farquhar felteszi a kérdést, hogy „*mit jelent a «transznacionális filmtudományról» mint akadémiai területéről való gondolkodás?*”⁵⁷ Valószínűleg nincs alkalmasabb időpont ezen kérdés felvetésére mint egy új, *Transnational Cinemas* címmel megjelenő akadémiai folyóirat indulása, ami visszavisz minket a nyitókérdésre: mit rejt magában a transznacionális filmművészet fogalma, és miért épp most bukkant fel? A nemzetiről a transznacionálisra való elmozdulás vajon lehetővé teszi számunkra, hogy elszakadjunk a transznacionális filmek akadémiai diskurzusban lehetséges olvasatának nemzeti-transznacionális bináris megközelítésétől és eurocentrikus irányzatától?

55 Wu, I-fen: Remapping Ozu's Tokyo? The Interplay between History and Memory in Hou Hsiao-hsien's *Café Lumière*. *Asian Cinema* 19 (2008) no. 1. pp. 175., 180. 3. lábjegyzet.

56 Lu (ed.): *Transnational Chinese Cinemas*. p. 25. Kiemelés az eredetiben.

57 Berry – Farquhar: *China on Screen*. p. 13.

Berry és Farquhar szerint az angol nyelvű kínai filmtudományi kutatásokat és azok „gyakori bűnrészeségét az orientalizmussal” „élesen kritizálták” olyan kutatók, mint Yingjin Zhang és Rey Chow. Közülük az utóbbi rámutat, hogy a nyugati kultúrákkal foglalkozó tudósok hajlamosak egyfajta univerzalizmus feltételezésére, míg azoknak a munkáit, akik nem-nyugati kultúrákkal foglalkoznak „általában túl szűk látókörűnek vagy túl specializáltak tekintik ahhoz, hogy általános érdeklődést garantáljanak”.⁵⁸ Noha Berry és Farquhar a transznacionalista filmtudomány mint kutatási terület kialakulásának bizonyítékaként tekint „a kínai filmművészetet tanulmányozó tudósok nemzetközi körforgásának a különböző akadémiai diszciplínákban” tapasztalható gyors növekedésére,⁵⁹ önmagában ez a tény alapvetően nem zavarja meg az univerzalizmusnak a partikularizmus szembeni feltételezését magán a filmtudomány diszciplínáján belül. Ez azt jelenti, hogy amennyiben a transznacionális filmtudományt akadémiai területnek képzeljük, mely most már saját, dedikált folyóirattal rendelkezik, az intézményi és diszciplináris gyakorlatok *való világán* belül ez legjobb esetben is egy folyamatosan bővülő földrajzi és népességi alapokon nyugvó alterület, legrosszabb esetben pedig egy gettó, melynek sajátos érdekei felismeréséért – és elfogadásáért – továbbra is küzdenie kell, tekintve, hogy általánosabb, sőt univerzálisabb alkalmazással és relevanciával bír (amint arról sok, kisebb csoport tapasztalata tanúskodik, akiknek az identitása multikulturális társadalmi különbségen alapul). Másképpen megfogalmazva, a „transznacionális” kifejezésre fókuszálás azzal a kockázattal jár, hogy egyszerűen átveszi az olyan, már létező terminusok helyét, mint a „világmozi”, és pusztán a nem anglofón filmek jellemzésére használjuk majd?

E tekintetben a transznacionális filmtudomány párhuzamba állítható a transznacionális filmművészet alakulásával és hatalmi dinamikájával: miközben mind a transznacionális filmművészet, mind az arra vonatkozó tudományos munka létezésének alapja a határátlépés, a határokat továbbra is rendszabályozzák, az átjárásnak

pedig gyakran megvan az ára, amit néha meg lehet úszni, ha birtokában vagyunk a megfelelő iratoknak. Ha a transznacionális szubjektumokat csoportokba oszthatjuk, mint „azok, akik »mozgatják a tőkét« és azok »akikért mozgatják a tőkét«”,⁶⁰ a transznacionális filmművészeti áramlás úgyszintén, „ellentétben azzal a metaforával, amit a szó sugall”, nem „spontán természeti erő, hanem különböző társadalmi, gazdasági és kulturális erők terméke”.⁶¹ A transznacionális filmtudomány, legyen bár akadémiai terület vagy alterület, nem légtüres térben létezik, hanem dacolnia kell ezen erővel, ha teret akar nyerni magának. Jelen folyóirat elindítása üdvözlésre méltó kezdet, azonban a transznacionális filmművészetnek még van dolga, mielőtt biztosabb alapokat teremtetne magának mint kritikai fogalom és mint a filmtudományi diszciplína elfogadott kutatási területe.

Ennek megfelelően vitatjuk, hogy a filmekben és a filmművészet tanulmányozásában a transznacionalizmus eleve adott vagy biztosított lenne. A „transznacionális filmművészet” fogalma nem lehet csupán leíró, mivel minden, határokon átvélő tevékenység szükségszerűen magával hozza a hatalommal kapcsolatos kérdéseket; azonban nem lehet tisztán előíró sem, mivel ez gyakran semmi mást nem eredményez, mint ábrándozást. Ezért inkább egy kritikai, diszkurzív álláspontot javasolunk a transznacionalizmus kérdése kapcsán a filmtudományokban, ami megteremti az alapját annak, hogy éberrel viszonyuljunk a kihívásokhoz és lehetőségekhez, melyek minden transznacionális irányzatot fogadnak, nyilvánuljon meg az akár egy film narratíváján belül, a gyártási folyamatban, a filmipar bármely részén, vagy akár az akadémiai közegben. A filmek tanulmányozása során a kritikai transznacionalizmus nem különíti el a transznacionális filmgyártást átmeneti és marginális terekbe, inkább azt vizsgálja, hogy ezen filmkészítési gyakorlatok miként viszonyulnak a nemzetihez a különböző szinteken – a kulturális politikától a pénzügyi forrásokig, a különbség multikulturalizmusától addig, hogy miként formálja át a nemzet önmagáról kialakított arculatát. A határokon

58 Chow-t idézi: Berry – Farquhar: *China on Screen*. pp. 13–14.

59 *ibid.*

60 Zizek-et idézi: Ezra – Rowden: *General Introduction: What is Transnational Cinema?* p. 8.

61 Berry – Pang: *Introduction, or, What's in an "s"?* p. 6.

átívelő filmkészítési gyakorlatok különböző formáinak vizsgálata során mindig figyelembe veszi a posztkolonizálizmussal, a politikával és a hatalommal kapcsolatos kérdéseket, valamint, hogy ezek miként fedhetik fel a populáris műfajok vagy a szerzői esztétika árca mögé bújtatott neokolonialista gyakorlatok új formáit. Tüzetesen vizsgálja a nemzeti és a transznacionális közötti feszültségeket és párbeszédet ahelyett, hogy egyszerűen figyelmen kívül hagyná az egyiket a másik kedvéért. Mi több, nem hajlandó a transznacionális filmművészetben belüli áramlásokra vagy mozgásokra úgy tekinteni, mintha azok kizárólag a nemzeti filmművészetek között zajlanának. Ehelyett érti a helyi, a regionális és a diaszpórabeli filmkultúrákban rejlő lehetőségeket arra, hogy hatással legyenek, felforgassák és átalakítsák a nemzeti és a transznacionális filmművészeteket. Ugyancsak figyelemmel kíván lenni a közönség alkotta, nagyrészt negligált kérdéskörre, és vizsgálni akarja a helyi, a globális és a diaszpórabeli közönségek képességét a nemzetek között áramló filmek értelmezésére (nem csupán a moziban, de DVD-n és online is), a jelentések széles körét konstruálva, az adaptációtól és az asszimilációtól, az ezen transznacionális filmek nagyobb kihívást jelentő vagy felforgató olvasatáig. Végezetül pedig konceptuális kifejezésként, részt kell vennie a más, a transznacionálissal és a posztkolonizálissal ugyancsak foglalkozó diszciplinák kutatóival való párbeszédben.⁶²

A kritikai transznacionalizmusnak ránk, filmekkel foglalkozó tudósokra, kutatókra is ki kellene terjednie, akik élvezzük az angolszász akadémiai közeg nyújtotta privilégiumokat: élünk az angol nyelvi hegemonia súlyával, miközben gyakran polifon transznacionális filmekről nyilatkozunk, melyek olyan karaktereket vonultatnak fel, akiknek a helyzete épp a különféle (gazdasági, kulturális, szimbolikus) tőke hiányából fakad. Lehet a transznacionális filmtudomány valóban transznacionális, ha csak angolul szólal meg és angol nyelvű tudományos munkán alapul? Hogyan lehet létrehozni „olyan, egy elemző projekt körül rendeződő, transznacionális tudományos mozgáson és párbeszéden alapuló környezetet, melyről elhisszük, hogy képes és alkalmas oly

módon kibővíteni, hogy magába foglalja más nemzetek, köztük a nyugatiak, filmművészetét is”⁶³ A transznacionális filmtudomány mint a filmművészettel kapcsolatos transznacionális, transzlingvisztikai dialógus eleven területének felemelkedése csak egy olyan, kritikusabb megközelítés elfogadásán keresztül valósulhat meg, mint amelyet a jelen tanulmány vázol fel.

Fábics Natália fordítása

62 Mint például: Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993. Ong, Aihwa: *Flexible Citizenship: The Cultural Logic of Transnationality*. Durham – London: Duke University Press, 1999.

63 Berry – Farquhar: *China on Screen*. p. 15.

Megjelent a Metropolis könyvtár első kötete!

Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben

Kiadja:
Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső
Kávéház Kulturális Alapítvány

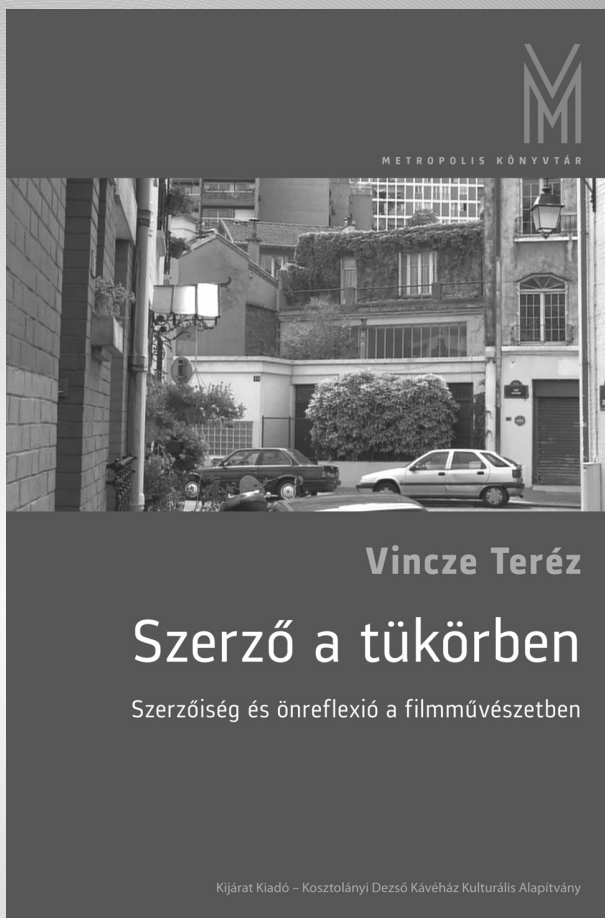
Terjedelem: 296 oldal

Ára: 2600 Ft

A könyv megvásárolható az alábbi helyeken:

Írók Boltja – Budapest 1061, Andrásy út 45.
Gondolat Könyvesház – Budapest 1053, Károlyi Mihály u. 16.
Atlantisz Könyvsziget – Budapest 1061, Anker köz 1–3.
ELTE BTK Jegyzetbolt – Budapest, Múzeum krt. 6–8.
Pécsi Tudományegyetem Jegyzetbolt – Pécs, Ifjúság útja 6.

A könyv online megrendelhető a Kijárat Kiadótól (<http://kijarat.hu>)
és a Metropolis folyóirat szerkesztőségétől
(vidékre postaköltség felszámítása nélkül!
– <http://www.metropolis.org.hu/?pid=23&id=237>).



Gerencsér Péter

Alter/natív identitások

A szlovák film transznacionalitása¹

A transznacionális paradigma

Jonáš Karásek *Kandidát (Az elnökjelölt, 2013)* című politikai thrillerének gyorséttermi jelenete a számos történelmi sérelemmel terhelt cseh–szlovák viszony ironikus reflexiója. Blondáčik, a fiatal szlovák geek és Jazva, a veterán cseh titkosszolgálat – egyfajta felmelegített csehszlovákizmusként – közösen igyekszik felgöngyöltetni a szlovák elnökválasztás körüli médiamanipulációt, amikor a szlovák fiú részben csehül számon kéri társán, hogy a csehek sohasem törték magukat, hogy alkalmazkodjanak hozzájuk, ellenben azt tőlük elvárták. A két eltérő nemzetiségű szereplő (és színész) nyelvi különbségekre épülő humoros párbeszédének csúcspontján Blondáčik azt javasolja kollégájának, hogy Pozsonyban a hamburgerre ne a *buchta* (bukta) szót használja, mert az a szlovákban édes péksüteményre utal, inkább a *zemla* (zsemlye) kifejezéssel éljen, mire Jazva – ignorálva a tanácsot – rendel még egy *buchtát*. A jelenet szellemesen utal a sikertelen szlovák emancipációs törekvésekből fakadó frusztrációkra és az életkori különbségekben is megjelenített cseh kolonializmusra, egyúttal pedig annak a sajátosságának a metaforája, hogy a szlovák film megértéséhez a nemzeti keret gyakorta szűknek bizonyul.

Ezzel szemben a hagyományos filmtörténeti összefoglalók jobbra nemzeti koordináta-rendszerben gondolkodnak, és természetesnek veszik, hogy korpuszokat egy pontosan körülhatárolható földrajzi egység képezi. Ez magában foglalja azt az előfeltevést is, hogy elsősorban a partikuláris összetevőkre, mintsem a nemzeteket és országokat összekötő elemekre

helyezik a hangsúlyt. Amíg Nyugat-Európában a nemzeti film fogalmát – különösen a francia és a brit film esetében – globalizációellenes felhanggal, és ami ennek gyakran szinonimája, a hollywoodi film homogenizáló hatásának ellensúlyozására használják, addig Köztes-Európában² instrumentumként rendszerint a nemzeti identitás építésének szolgálatába állítják.

Ugyanakkor a gyakorlat azt mutatja, hogy a filmes diskurzusok gyakran lépik át a nemzeti-etnikai határokat, és jóval nagyobb szerepet játszanak a nemzetek, államok, etnikumok közötti gazdasági és kulturális kapcsolatok, mint az a filmtörténetekből látszik. Különösen érvényes ez Köztes-Európára, ahol a kulturális identitások és az országhatárok sohasem voltak tiszták, a felosztások politikai gyakorlatai pedig minduntalan történelmi tragédiákba torkolltak. Ezért olyan megközelítésmódra teszek javaslatot, amely az általában különbségekre építő nemzeti keret mellett a keresztkapcsolatokra, a kulturális hibriditásra fókuszál. Ezt az egyetemes és a nemzeti filmtörténetek közé pozícionált újfajta paradigmát transznacionális filmtörténetírásnak nevezhetjük, melynek keretei között a köztes-európai film regionális filmként írható le.

A transznacionalitás természetesen nem új jelenség a filmtörténetben, de az utóbbi évtizedektől figyelhető meg ennek a szemléletmódnak a konjunktúrája. A transznacionális aspektus előtérbe kerülése valószínűleg nem független a fokozódó globalizációs jelenségektől, kiváltképpen az internet új médiumától, amely a távolságok radikális lecsökkentése, a könnyű

¹ Az alábbi tanulmány első változata a Visegrad Literary Residency Program ösztöndíjasaként végzett kutatásaim nyomán született 2016-ban Pozsonyban.

² Köztes-Európa fogalma nem egészen fedi Közép-Európa fogalmát. Amíg utóbbi határai attól függően, hogy politikai vagy kulturális szempontból szemléljük, szerfelett bizonytalanok, előbbi arra a német és orosz területek közé eső multietnikus térségre utal, amely a Baltikumtól a Balkánig terjed, kelet és nyugat felől pedig egyaránt folytonos meghódítási törekvések jellemezték. Minthogy Köztes-Európa fogalma jobban körülhatárolható, és kismemzetei különösen az utóbbi száz évben többé-kevésbé kulturális-politikai egységet képeznek, ebben a tanulmányban inkább ezt a kifejezést részesítem előnyben Közép-Európa helyett.

terjeszthetőség révén hasonló szerepet játszott ezeknek az összeköttetéseknek a katalizálásában, mint a 19. században a vasút. Miközben azonban a transznacionális szemléletet döntően az Európán kívüli filmgyártásokra („Harmadik” világ, Kína, Japán, Hongkong) alkalmazzák, marginális helyet kap a köztes-európai filmes kutatásokban. A szemléletmód befogadásától való ódzkodás részint arra vezethető vissza, hogy a nemzeti identitás hangsúlyozásával a köztes-európai filmtörténetek inkább az elkülönülésekre, mintsem a kereszteződésekre összpontosítanak. Ahogyan egykor a kulturális antropológia hazatelepítése Európába új kulturális meglátásokat eredményezett, úgy a Köztes-Európában meghonosítandó transznacionális megközelítés is gyümölcsöző módon alkalmazható a visegrádi országok filmes gyakorlataira, amit ebben a tanulmányban a szlovák film példáján szemléltetnek.

A gyűjtőfogalomként alkalmazott transznacionalitás új paradigmája nem rendelkezik kiforrott módszertani háttérrel, terminológiája is gyakran esetleges. A lehető legáltalánosabban megfogalmazva: ez a kutatási modell az egyenrangú koproduktióktól a kiegyensúlyozatlan hatalmi viszonyokig a nemzetek közötti együttműködést helyezi előtérbe, és a határátlépések módjait kutatja. A köztes-európai filmben azért is érvényesíthető kitűnően ez a nézőpont, mert többnemzetiségű államokról van szó, melyek a történelem során – és a filmtörténeti szempontból releváns 20. században – gyakran éltek azonos állami keretben, másfelől pedig olyan, egykor a szocialista blokkhoz tartozó országok sorolhatók ide, melyek a „nemzetköziség” ideológiai imperatívusza által is szoros kulturális kapcsolatokat alakítottak ki egymással. Ugyanakkor Közép-Európa és Köztes-Európa fogalma régebbre vezethető vissza a volt szovjet szatellit államok 1945 és 1990 közötti időszakánál. Így a köztes-európai transznacionális film kutatása sem szűkíthető le a második világháború

utáni szovjet-orosz kulturális befolyás (poszt)koloniális vizsgálatára, mint ahogyan azt időnként sugallják,³ mert az 1945 előtti és az 1990 utáni filmtörténeteket eltérő geopolitikai kontextusok jellemzik. Bibó István bírálatából kiindulva Szűcs Jenő nevezetes történelmi esszéjében meggyőzően érvelt amellett, hogy Közép-Európa nem azonos a Monarchia vagy a szocializmus korával, jóval távolabbra nyúlik vissza múltja, regionális elkülönülése a középkorban kezdődött.⁴ Az egyébként középkorkutató Szűcs a demokráciát, a civil társadalmat és az alulról kiinduló kezdeményezéseket lehető tevő nyugatias városi autonómia, valamint a hatalomkoncentráció, az etatizmus és a vertikális struktúrák által jellemzett keleties autokrácia feszültségében ragadta meg a régiót. Mint írja: *„Bárhova is tekintünk, a »nyugatias« szerkezetek mindenütt megvannak, csak éppen valamilyen mértékben deformáltak; hol hiányosan csonkák (mint például a városok), hol aránytalanul túlbujánzóak (mint éppen a nemesség).”*⁵ A történész tehát egyfajta eltorzult, féloldalas Nyugatként határozza meg a térséget, aminek politikai, gazdasági és kulturális specifikumai érvényesíthetők a köztes-európai regionális filmre is.

Andrew Higson 1989-ben vetette fel a nemzeti film definíciójának bizonytalanságait *The Concept of National Cinema* című tanulmányában. Megközelítése britcentrikus volt, de hasznos támpontot nyújthat a szlovák film vizsgálatát illetően. Higson azt állította, hogy a *„koherens nemzeti identitás”* már eleve konstrukció, mert a nemzetet sokkal inkább *„az osztály, a rassz, a nem és a regionalitás stb. különbségei”* jellemzik,⁶ amihez hozzátehetjük az ideológiai-világnézeti komponenst is. Higson szavai mögött Benedict Anderson nagyhatású koncepciója, az *„elképzelt közösség”* fedezhető föl, melynek kiindulópontja szerint minden nemzeti identitás inkább megszerkesztett koherencia, mintsem eleve adott entitás.⁷ Anderson híres terminusa azonban arra is figyelmeztet, hogy a transznacionalitás semmiképpen

3 Lásd például: Mazierska, Ewa – Kristensen, Lars – Närke, Eva: Introduction: Postcolonial Theory and the Postcommunist World. In: Mazierska, Ewa – Kristensen, Lars – Närke, Eva (eds.): *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours On-Screen*. London/New York: Tauris, 2014. pp. 1–39.

4 Szűcs Jenő: *Vázlat Európa három történelmi régiójáról*. *Történelmi Szemle* 24 (1981) no. 3. pp. 313–359.

5 *ibid.* p. 334.

6 Higson, Andrew: *The Concept of National Cinema*. *Screen* 30 (1989) no. 4. pp. 43–44.

7 Anderson, Benedict: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. (ford. Sonkoly Gábor) Budapest:

sem jelenti a „nemzeti” eltörlését, de utóbbi fogalom nem eredendő és abszolutizálható tulajdonságok összessége, hanem párbeszéd, azaz a visszatérő motívumok és az intertextualitás által megalkotott diszkurzív hagyományközösség, ahol a kulturális kontinuitás és az ahhoz való viszony biztosítja az identitás és a nemzeti konstrukcióját.

Higson a nemzeti film négyféle megközelítését írja le.⁸ Elsőként a gazdasági kritériummal foglalkozik, vagyis azzal, hogy „*hol és kik készítik ezeket a filmeket*”. Másodikként említi a szöveg alapú elemzést, nevezetesen azt, hogy „*miről szólnak ezek a filmek*”. Harmadik kritériuma fogyasztásközpontú, amely arra keresi a választ, hogy „*a közönség milyen filmeket néz*”. Végezetül negyediként kritikaközpontú szempontokról beszél, mely kategóriát a globális filmiparral kritikailag szembeeszelő művészfilmre szűkíti le. Higson koncepciója meglehetősen inkompatibilis, nem alkalmaz egységes kategóriákat, és írása a brit filmnek az amerikai film gyarmatosító hatásától való általános félelmét tükrözi. A fogyasztásközpontú szemlélet bevezetéséhez például az a megfigyelés adja a létalapot, hogy a brit közönség nagyrészt hollywoodi produkciókat néz. Ez a szempont adaptálható a szlovák filmre is, ahol a közönség a cseh nyelvű filmeket sem feltétlenül tekinti külföldinek.

A négy elemzési minta átfogható két általánosabb terminussal, melyet intézményi és kulturális megközelítésnek nevezhetünk. Az intézményes kritérium az alkotók nemzetiségét, a film finanszírozását, előállítását, forgalmazását és bemutatását vizsgálja. A kulturális szempont viszont arra keresi a választ, hogyan és miféle kultúrát reprezentál az adott film. Utóbbit Susan Hayward hét szempont alapján tartotta megragadhatónak, melyek a következők: a kultúra önértelmezését szolgáló narratíva, a műfaji preferencia, kódok és konvenciók,

a színjátszási hagyomány, a filmsztárok jellemzői, mit tekint az adott kultúra központi elemnek és perifériakusnak, végezetül pedig, hogy az adott film hogyan építi fel vagy éppen rombolja le a nemzeti mítoszokat, a kollektív emlékezetet.⁹ Higson és Hayward meghatározásai módszertanilag hasznosíthatók transznacionális keretben is.

Emlékeztetni kell ugyanakkor, hogy a nemzeti identitás olyan absztrakció, mely nagyrészt preskriptív módon fogható fel. Esszencializmus és absztrakt idealizmus helyett azonban a transznacionális filmtörténetírás a gyakorlati szempontokat, az induktív módszert részesíti előnyben. Amikor Andrew Higson az 1989-ben született tanulmányát egy évtized múlva revideálta, azt hangsúlyozta, hogy a nemzetinek nevezett kultúra eleve tagolt, s ilyenformán mindig diszperz és hibrid, miközben a nemzeti keret belülről kolonizál. Paul Willemen szavait értelmezve arra a következtetésre jut, hogy „*a nacionalizmus diskurzusa mindig megpróbálja majd elnyomni a nemzetre jellemző kulturális formációkon belüli összetettségeket és belső különbségeket*”.¹⁰

Globális szintéren a transznacionális modell felfutásáról árulkodik a *Transnational Cinemas* címmel 2010-ben indult angol nyelvű nemzetközi filmtudományi folyóirat. A folyóirat programadó tanulmányában Will Higbee and Song Hwee Lim a nemzeti keret elégtelenségére hivatkoznak, melynek helyettesítésére három kategória bevezetését javasolják, a diaszporikus, a regionális és a transznacionális alapú tanulmányozást.¹¹ Az általuk képviselt „kritikai transznacionalizmus” nem bináris jellegű, azaz nem „hazaira” és „idegenre” osztja fel a kulturális teret, hanem – figyelembe véve a periféria/dominancia hatalmi egyenlőtlenségeit is – a nemzetet belülről is plurálisnak és differenciáltnak fogja fel, az átmenetek pedig magukba foglalják a multi-

L'Harmattan/Atelier, 2006. p. 17.

8 Higson: *The Concept...* pp. 36–37.

9 Hayward, Susan: A „nemzeti” fogalmának meghatározása egy ország filmművészetében. (ford. Máthé László) *Metropolis* 5 (2001) no. 1. pp. 21–28.

10 Higson, Andrew: *The Limiting Imagination of National Cinema*. In: Hjort, Mette – MacKenzie, Scott (eds.): *Cinema & Nation*. London/New York: Routledge, 2005. p. 65.

11 Higbee, Will – Lim, Song Hwee: *Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies*. *Transnational Cinemas* 1 (2010) no. 1. pp. 9–10. Magyarul: Higbee, Will – Lim, Song-hwee: A transznacionális filmművészet fogalma. Kritikai transznacionalizmus a filmtudományban. (ford. Fábics Natália) *Metropolis* (2017) no. 3. pp. 8–20.

kulturalizmust, a (poszt)kolonializmust, a kooperációt, a diaszpórát, a globálist, a kisebbségit is. Higbee és Lim esettanulmánya a kínai filmre fókuszál, s ha végiglapozzuk a *Transnational Cinemas* eddig megjelent számait, azt tapasztalhatjuk, hogy az Európán kívüli világ dominál bennük, kevésbé jelenik meg a folyóirat témái között Köztes-Európa.

Legutóbb azonban a lengyel film kapcsán Ewa Mazierska és Michel Goddard javasolta a transznacionális megközelítést,¹² és kétségtelen, hogy olyan szerzők, mint Roman Polański, Jerzy Skolimowski, Walerian Borowczyk, Agnieszka Holland vagy Paweł Pawlikowski nehezen illeszthetők a lengyel film nemzeti keretei közé. Korábban a *Studies in Eastern European Cinema* folyóirat induló számában ugyancsak Ewa Mazierska szorgalmazta új teóriák bevonásával és a populáris filmre is kiterjesztve a kulturális keresztmozgások vizsgálatát a köztes-európai filmben.¹³ Bár számos régebbi és kortárs tanulmánykötet, illetve összefoglaló született a köztes-európai filmről, ezekben gyakori tendencia, hogy különböző nemzetek filmjeit, tendenciáit anélkül helyezik egymás mellé, hogy azok kapcsolataira szorosán rámutatnának, így végső soron megmaradnak a nemzeti paradigmán belül.¹⁴ A köztes-európai film transznacionális vizsgálatának viszont a határokon átlépve, nem pedig továbbra is lengyel, észt, szlovák, román stb. filmes keretben kellene gondolkoznia.

Eddig azonban csak elszórt kísérletek születtek a szlovák film transznacionális megközelítésére. Önálló könyvében Jana Dudková transzkulturális szemléletet alkalmazott, de ezt kizárólag az 1989 utáni szlovák filmre, kiváltképpen Martin Šulík munkáira alkalmazta.¹⁵ Az *Illuminace* című cseh filmtörténeti és filmelméleti folyóirat Petra Hanáková szerkesztésében a kérdésnek tematikus számot szentelt, melynek szerzői többek között a szlovákokra gyakorolt cseh kolonizáló hatást, Alain Robbe-Grillet szlovák filmjeit, illetve a szlovák identitás kortárs filmes reprezentációját vizsgálták.¹⁶ Legutóbb ugyancsak Dudková adaptálta Michel Foucault heterotópia és Marc Augé nem-hely fogalmát szlovák kontextusokra.¹⁷

Ezen elméleti megfontolások után az alábbiakban a szlovák film transznacionális megközelítésére teszek kísérletet. Elsőként a szlovák filmtörténet főbb csomópontjainak kulturális hibridként való újraolvasását szorgalmazom. Ezt követően arra mutatok rá, hogy a nemzeti identitásban kardinális helyet betöltő Jánošík-legenda filmes adaptációinak nemzeti keretben történő vizsgálata csak a belső ellentmondások elfojtása árán lehetséges. Végezetül pedig harmadik irányként egy hiányzó filmkomparatiztika keretében vázlatosan a köztes-európai filmek és a szlovák film műfaji térképének hasonlóságait és különbségeit vizsgálom, reményeim szerint rámutatva e különbségek okaira is.

12 Mazierska, Ewa – Goddard, Michael: Introduction: Polish Cinema beyond Polish Borders. In: Mazierska, Ewa – Goddard, Michael (eds.): *Polish Cinema in a Transnational Context*. Rochester: Rochester University Press, 2014. pp. 1–20.

13 Mazierska, Ewa: Eastern European Cinema: Old and New Approaches. *Studies in Eastern European Cinema* 1 (2010) no.1. pp. 9–10.

14 Néhány kiragadott példát említve: Liehm, Mira – Liehm, Antonín J.: *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1977. Hendrykowski, Marek: Kelet-Közép-Európa változó államai. In: Török Zsuzsa – Balázs Éva (eds.): *Új Oxford Filmenciklopédia: A világ filmtörténetének kézikönyve*. Budapest: Glória, 2004. pp. 660–669. Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower, 2004. Imre Anikó (ed.): *A Companion to Eastern European Cinema*. Oxford: Blackwell, 2012. – Igaz ez a mellérendelő szerkezet még a közép-európai filmet posztkoloniális alapon vizsgáló tanulmánykötetre is, amely ugyan a szomszédos országok egymásról alkotott képét és sztereotípiáit – így a keresztzodéseket – helyezi előtérbe, horizontja mégis a nemzeti filmtörténeten belül horgonyoz le: Mazierska – Kristensen – Naripea: *Postcolonial Approaches...*

15 Dudková, Jana: *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: Vlna, 2011.

16 *Illuminace* 25 (2013) no. 4. pp. 23–94.

17 Dudková, Jana: From Heterotopias to Non-Places: The (National) Identity Reviewed through Spaces of Contemporary Slovak Cinema. In: Virginás Andrea (ed.): *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016. pp. 50–65.

Nyomatékosan szeretném azonban aláhúzni, hogy ez a tanulmány semmilyen szinten nem törekszik kimerítő részletességre, ezért inkább olyan problémafelvető írásként olvasható, mely javaslatokat tesz a későbbi kutatási irányokra, és a transznacionális aspektus termékegyező voltát igyekezik igazolni.

A szlovák filmtörténet transznacionális újraértelmezése

Amellett érvelek, hogy a szlovák film egész története leírható transznacionális szempontból. Beszédeselek azok az egyébként politikailag nem féltetlenül korrekt kommentárok, melyek a szlovák film létezését is megkérdőjelezik, és azt állítják, hogy kulturális és gazdasági értelemben sem rendelkezik önálló gyakorlattal,¹⁸ vagy pedig arra hívják fel a figyelmet, hogy a cseh film árnyékában maradt.¹⁹ Ezek a megjegyzések azonban hasznosak abból a nézőpontból, hogy alátámasztják a szlovák film gyakori transzgresszióit. A retorikai fordulatok, melyek a cseh és szlovák filmes érintkezéseket az idősebb és a pályolgtatásra szoruló fiatalabb testvér viszonyaként ragadják meg, a cseh politikai paternalizmus²⁰ filmes kisugárzásaként írható le, ami a „kisebb testvér” részéről egyfajta Ödipusz-komplexust eredményezett. Ha azonban egy nemzeti filmgyártás autonóm működési mechanizmusait és partikuláris sajátosságait keressük, valószínűleg nagyon kevés olyan nemzeti filmet találunk, amely önálló egységként állna meg a helyét.

Peter Michalovič szlovák filmesztéta írja metaforikusan Közép-Európa kultúrájáról, hogy „itt mindannyian ilyen meszticek vagyunk. Azok, akik nemzeti tisztaságért kiáltanak, családfájuk tüzetes tanulmányozása után megállapíthatnák, hogy ők sem a fajtisztaság mintapéldányai”.²¹ Az alábbiakban ezt a „kulturális meszticizmust” Higson és Hayward fentiekben körvonalazott szempontjai alapján érvényesítem intézményi és kulturális szinteken egyaránt.

Ami a szlovák film intézményi összetevőit illeti, elsőként a gyártó állam és nemzet szerepét vehetjük számításba. A szlovákok lakta terület több államhoz, 1918-ig a történelmi Magyarországhoz (Uhorsko), aztán Csehszlovákiához tartozott, annak feldarabolása után a náci Németország látszólag független bábállama volt, majd az újjáalakult második Csehszlovák Köztársaságot követően csak 1993 óta független ország. Bár hosszú időn át a szlovák nemzet létehez hasonlóan gyakorta a szlovák film önállóságát is elvitták, és Csehszlovákia „elképzelt közösségének” részeként tárgyalták, az önálló államiság hiánya önmagában még nem jelenti az elkülönülő film hiányát is. Analógiaként hozható fel Észtország példája, amely néhány évtizedes rövid időszakot leszámítva imperialista államalakulatok (cári Oroszország, Szovjetunió, Harmadik Birodalom) részét képezte a 20. században, mégis megvannak azok a visszatérő formanyelvi sajátosságai (például a városi életforma és a vidéki periféria térbeli gyakorlatainak dichotómiája), melyek megteremtették az észt film autonóm diskurzusát. Ilyen módon ragadja meg az észt filmet Eva Närepea tanulmánya,²² mely a szlovák film szá-

18 A filmrendező Nemes Gyula, aki egyébként a prágai FAMU hallgatója volt, ezt írja például: „A szlovák filmről csak egy biztosat lehet állítani: nem létezik.” Nemes Gyula: Régi hullám. A cseh és a szlovák film a rendszerváltás után. *Metropolis* 6 (2002) nos. 3–4. p. 59.

19 Hames, Peter: Bratislava and Beyond. *Central European Review* 3 (22. jan. 2001) no. 3. <http://www.ce-review.org/01/3/kinoeye3.hames.html> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

20 Lásd ehhez a számos feldolgozás közül: Bakke, Elisabeth: The Making of Czechoslovakism in the First Czechoslovak Republic. In: Schulze Wessel, Martin (ed.): *Loyalitäten in der Tschechoslowakischen Republik 1918–1938. Politische, nationale und kulturelle Zugehörigkeiten*. München: Oldenbourg, 2004. pp. 23–44.

21 Michalovič, Peter: A meszticekről, a tisztaságról és Közép-Európáról. (ford. F. Kováts Piroska) *Kalligram* 5 (1996) no. 1. <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/1996/V.-evf.-1996.-januar-Meszoely-Miklos-75-eves/A-meszticekrol-a-tisztasagrol-es-Koezep-Europarol> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

22 Närepea Eva: National Space, (Trans)National Cinema: Estonian Film in the 1960s. In: Imre Anikó (ed.): *A Companion to Eastern European Cinema*. Oxford: Blackwell, 2012. pp. 244–264.

mára is tartogat megfontolandó szempontokat. Szlovák vonatkozásban Václav Macek írja le azt a kulturális folyamatot, amelynek során a szlovák film kulturálisan is kezdett elkülönülni a cseh filmtől, és formailag autonóm jegyeket alakított ki, például a folklór és az onirikus poétika hatványozott szerepe által.²³

Ugyancsak transznacionális megközelítést tesz lehetővé az infrastrukturális háttér tanulmányozása. A szlovák film fogalma korántsem magától értetődő, hanem több évtizedes önállósulási folyamat, platonikus vágyakozás eredménye. Az identitásképzés e folyamatszerű voltát tükrözi a szlovák film történetét összefoglaló és közben „*törékeny kinematográfiai identitásról*” beszélő grandiózus munka, a *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969* megváltozott szemléletű, új kiadása, amely a területiális megközelítést (a szlovák területek filmkultúrája) etnikai szempontokkal (a szlovákok filmkultúrája) kombinálja.²⁴ Václav Macek és Jelena Paštéková monográfiája az 1918 előtti időszakot, amikor a magyar és a német elem volt túlsúlyban, területi alapon vizsgálja, és azt „prehisztorkusként” tárgyalja. Szerintük az 1938-ig tartó korszak is csak az első lépéseket jelenti – főként nyelvi alapon – a film nemzetiesítése (szlovákosítása) irányába, de a gyártás továbbra is nemzetközi és interetnikus együttműködési keretben működött. A nagymonográfia úgy véli, hogy az önállósulás alapjait paradox módon a tisói bábállam (1939–1945) vetette meg, amely a finanszírozás, az alkotógárda és a technikai háttér szempontjából is elsőként tette lehetővé a csehektől független gyártást.²⁵ Így a háború alatt készített *Nástup* című propagandisztikus filmhíradók képezik az önálló szlovák film alaprégét, aminek következtében a szerzők a gyártást irányító Ivan Július Kovačevićet tekintik a nemzeti film atyjának, felülbírálván a korábbi nézetet, mely ezt a szerepet Karol Plickának tulajdonította.²⁶

1945 után azonban a filmgyártás rendszerességének hiánya, a megújuló cseh hegemonia, a szovjet gyarmatosítás, valamint az, hogy a pozsonyi Koliba filmstúdió csak 1953-ban kezdte meg a tényleges filmgyártást, ismét megszakította a folytonosságot.²⁷

A Koliba működésének megkezdése azonban csak félig-meddig jelentett intézményi vízválasztót, hiszen a hatvanas évek számos szlovák rendezője a prágai FAMU-t (az AMU filmművészeti karát) vagy a DAMU-t (az AMU színművészeti karát) preferálta, és részint a fővárosi Barrandov stúdióban készített filmeket. Juraj Herz például ugyan szlovák filmben is közreműködött, de rendezései, köztük *A hullaégető* (*Spalovač mrtvol*, 1968), inkább a cseh filmművészethez tartoznak. Az 1960-as évek végén kibontakozó önálló szlovák újhullámot pedig az 1968-as szovjet bevonulás villámgyorsan derékba törte. A szlovák film önállósulásának folyamata tehát szinte azt az utat járta végig, mint a szlovák nemzet megszületésének 19. századi és intézményei megteremtésének 20. századi folyamata. Ahogyan a szlovák/szláv szavak töve (*sloven-/slovan-*) keveredik, úgy a filmtörténet első hatvan évét is úgyszólván a „szláv kölcsönösség tana” formálta.

Az infrastrukturális autonómia dacára ezt követően is fennmaradt a szlovák film transznacionális jellege. Juraj Jakubisko vagy Martin Šulík intézményi szempontból számos módon kapcsolódnak Prágához, mégis nélkülük elképzelhetetlen volna a szlovák film története. A hatvanas évek végén az önálló szlovák film láthatóságát, „nagykorúsítását” célzó törekvéseket ellentmondásos módon olasz vagy francia cégekkel készített koprodukciókkal egyengették. A másik oldalról pedig a Koliba stúdióban készült Jan Švankmajer *Le a pincébe* (*Do pivnice*, 1983) című rövidfilmje, amely a gyártási háttér ellenére is inkább a cseh tradícióba illeszkedik,²⁸

23 Macek, Václav: From Czechoslovak to Slovak and Czech Film. Ford. Helen Fedor. *KinoKultura* 3 (December 2005). pp. 1–8. <http://www.kinokultura.com/specials/3/macek.shtml> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

24 Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav/FOTOFO/Stredoeurópsky dom fotografie, 2016. p. 14.

25 ibid. p. 140.

26 ibid. pp. 147–150.

27 ibid. p. 204.

28 Érdemes itt megjegyezni, hogy a *Slovenský animovaný film* című DVD-kiadvány (Slovenský filmový ústav, 2010) Švankmajer

különös tekintettel arra, hogy a film felfogható úgy is, mint az *Ottóka* (*Otesánek*, 2000) című egész estés film előgyakorlata.

Számosan megfogalmazták már, hogy Csehszlovákia 1992-es felbomlása után ironikus módon intenzívebb összefogás alakult ki a szlovákok és a csehek között, akik az elérhető piac korlátozott mértéke folytán intézményi értelemben is együttműködésre vannak ítéltetve.²⁹ Ilyen értelemben a bársonyos forradalmat követő cseh és szlovák összefonódás az „Európa-film” helyi alakváltozataként írható le, ami a köztes-európai szokásos megkésettiséggel szemben sokban párhuzamosan haladt a páneurópai tendenciákkal.³⁰ Ezt jelzik azok a koprodukciók, a *pohádka* (tündérmese) tradíciót követő *Solymász Tamás* (*Sokoliar Tomáš*, Václav Vorlíček, 2000), a nagyepikát családtörténettel ötvöző *Szőkés Budára* (*Útek do Budína*, Miloslav Luther, 2002) vagy a *Báthory* (*Bathory*, Juraj Jakubisko, 2008) című blockbustert, melyek két, három vagy akár több nemzet filmes korpuszába is szervesen beletartoznak. Szlovák és cseh alkotók Zdeněk Liškától Juraj Nvotán át Jan Hřebejkig, és színészek Emília Vášáryovától Marián Labudáig a mai napig kölcsönösen részt vesznek egymás filmgyártásában, aminek eredményeképpen ezeknek a filmeknek a hovatarozását sem egyszerű megválaszolni. Fellapozva a szlovák film évente kiadott katalógusait, azt tapasztaljuk, hogy a filmfinanszírozást új alapokra helyező Szlovák Audiovizuális Alap (Audiovizuálny fond) 2009-es megalakulásáig intézményileg csak nagyon kevés „tiszta” szlovák produkció található közöttük.³¹

Amennyiben – még az intézményes kritériumoknál maradván – az alkotók és a stáb nemzetiségére összpontosítunk, hasonló átjárásokat találunk. Ráadásul éppen azoknál az alkotóknál, akik a szlovák film belső magvát képezik. Kettős kötődésű volt a néprajzkutató, fotográfus és etnofilmes Karol Plicka. Míg a cseh szülőktől származó és 1939-től Prágában élő rendezőt a szlovák táj és folklór ábrázolójaként kodifikáltak, az új szlovák film-történet egyértelműen cseh filmkészítőként azonosítja.³² Ugyanakkor születési anyakönyve ironikus választ ad arra a kérdésre, hogy nevét szlovákos (Karol) vagy cseh (Karel) alakban helyes-e írni, ugyanis a Bécsben született rendezőt „*Plicka Karl Franz*”-ként jegyezték be.³³ Amikor egy interjúban megkérdezték tőle, hogy szlováknak vagy csehnek tartja-e magát, kitérő választ adott: „*Kétségtelenül csehnek meg szlováknak. Vagy szlováknak meg csehnek.*”³⁴ Így aztán Plicka maga demonstrálja hibrid identitását, miközben legfontosabb filmje, *A föld énekel* (*Zem spieva*, 1933) a szlovák művészfilm úttörőjeként kanonizálódott.³⁵ A morvaországi Zlínben, a Baťa filmstúdióval együttműködve készült alkotás vágója a linzi cseh zsidó, Alexander Hackenschmied volt, aki aztán emigrálása után Hammid néven az amerikai avantgárd kulcsfigurája lett. Amíg az egykorú kritika szerint az alkotás a cseh közönségnek készült, és így felveti az egzotizáló ábrázolásmód és ezen keresztül a gyarmatosító nézői szerep kérdését, Václav Macek az új szlovák film-történetben arra a következtetésre jut, hogy „[a]z állítás, hogy *A föld énekel kizárólagosan szlovák film, ugyanolyan inkorrekt volt, mint az a vélemény, hogy cseh film.*”³⁶

filmjét a gyártás helyszíne alapján a szlovák animációs film reprezentatív darabjai között tünteti fel, így ezzel a gesztussal bizonyos fokig, kulturálisan legalábbis, „gyarmatosítja”.

29 Nemes: Régi hullám... p. 59.

30 Az Európa-film koncepciójához lásd: Bergfelder, Tim: National, Transnational or Supranational cinema? Rethinking European Film Studies. *Media, Culture & Society* 27 (2005) no. 3. pp. 315–331.

31 A *Slovenské filmy / Slovak films* elnevezésű kétnyelvű katalógusok letölthetők az *Audiovizuálne informačné centrum* honlapjáról: <http://www.aic.sk/aic/en/downloads/> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

32 Macek – Paštékóvá: *Dejiny...* p. 95.

33 Az anyakönyv facsimiléjét közli: Pauer, Marián: *Karol Plicka*. Bratislava: Slovart, 2016. p. 12.

34 Ludvík Baránt idézi Pauer: *ibid.* p. 272. Ezek az adatok itt természetesen nem „biológiai”, hanem az identitás transznacionalitása szempontjából fontosak.

35 Votruba, Martin: Historical and National Background of Slovak Filmmaking. *KinoKultura* 3 (December 2005) pp. 6–7. <http://www.kinokultura.com/specials/3/votruba.shtml> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

36 Macek – Paštékóvá: *Dejiny...* p. 99.

Hasonlóképpen forró pontot képez az első cseh-szlovák (és egyben a legelső kelet-európai) Oscar-díjas film, az ilyenformán kitüntetett pozíciót elfoglaló *Üzlet a korzón* (*Obchod na korze*, 1965) hovatartozása.³⁷ A cseh és a szlovák film gyakori szétválaszthatatlanságát példázza az ezzel kapcsolatban *Cseh vagy szlovák?* címmel lezajlott szóváltás.³⁸ Andrew James Horton mutatott rá arra, hogy azok a törekvések, melyek pusztán egyik vagy másik nemzet birtokaként akarják feltüntetni a filmet, a cseh-szlovák kötőjelháborút³⁹ (*pomlčková válka / vojna*) élesztik újjá, és éppen a film üzenetét nem értik meg, amely a köztes-európai etnikai tisztogatásoktól int. Köztes-Európa kovásza ugyanis sok szempontból az etnikai sokszínűség és a heterogén keresztkapcsolatok. Ha figyelembe vesszük a stáblistát, kemény dió eldönteni, melyik nemzethez tartozik a film. Főrendezője a Budapesten született szlovák, Ján Kadár és másodrendezője, a cseh Elmar Klos az ötvenes évektől mindig párban dolgozott, szimbolizálva a csehszlovákizmust. Ugyanakkor női főszereplője a lengyel színésznő, Ida Kamińska volt, aki gyakran jiddisül szólal meg a filmben, és a szlovákot törve beszéli. A stáb tagjai közül a cseh zeneszerző, Zdeněk Liška számos szlovák filmhez készített zenét, így nem könnyű szétválasztani a két nemzet részvételét. A színészgárda többnemzetiségű voltára még eminensebb példa Kadár következő filmje, *A vágy neve Anada* (*Túžba zvaná Anada*, 1969), melyben

szlovák színészek mellett szerb (Radovan Marković), amerikai (Paula Pritchett) és magyar (Darvas Iván⁴⁰) színészek is játszanak. A film kulturális dimenziójához hozzátartozik, hogy a mű Zilahy Lajos *Valamit visz a víz* című regényéből készült, melyet 1943-ban Oláh Gusztávval egyszer már vászonra vitt Magyarországon. Kadárról szóló monográfiája előszavában Václav Macek egy kérdésáradat keretében a rendező életpályájának és filmjeinek bizonytalan nemzeti besorolhatóságára hívja fel a figyelmet: „Hol van Ján Kadár hazája? Hová tartozik? Szlovák vagy cseh? Szlovák vagy magyar gyökerekkel rendelkező zsidó? Amerikai szlovák vagy amerikai cseh? Rendező vagy társrendező? Hol a helye a szlovák, a cseh, az európai és az egyetemes filmben?”⁴¹ Ugyancsak kérdés, hogy mennyiben tartoznak bele a szlovák filmkultúrába észak-amerikai munkái, melyek sok szempontból (zsidó tematika, kisember-központúság, közös munka Ida Kamińskával) logikus folytatásai európai korszakának, másrészt viszont a filmgyártási modell, a nyelv és a színészi attitűd különbségei folytonosan elidegeníték őt az amerikai filmipartól.⁴²

Nem kevésbé izgalmas kutatási téma a szlovák filmnek a nyugat-európai modernizmussal, különösen a francia Alain Robbe-Grillet-vel való együttműködése a hatvanas évek második felében, amit az irodalmár Albert Marenčin, az autonómmá váló pozsonyi filmgyártási szekció akkori irányítója a szlovák film

37 A kérdéssel korábban részletesebben foglalkoztam: Gerencsér Péter: Emberarcú holokauszt? Az identifikációs apóriái Ján Kadár és Elmar Klos *Üzlet a korzón* (*Obchod na korze*) című filmjében. *Apertúra* 9 (2014) no. 2. <http://uj.apertura.hu/2014/tel/gerencser-emberarcu-holokauszt/> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

38 A vitát összefoglalja: Horton, Andrew James: Just Who Owns the Shop? Identity and Nationality in *Obchod na korze*. *Senses of Cinema* 11 (2000. december) <http://sensesofcinema.com/2000/11/shop/> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

39 Stein, Eric: *Czecho/Slovakia: Ethnic Conflict, Constitutional Fissure, Negotiated Breakup*. Ann Arbor: University of Michigan, 2000. pp. 57–60. Hamberger Judit: *Csehszlovákia szétválása: Egy föderalizációs kísérlet kudarca*. Budapest: Teleki László Alapítvány, 1997. pp. 152–153.

40 A transznacionális szempont miatt fontos megjegyezni, hogy Darvas Iván a ma Szlovákiához tartozó Bején (Behynce, 1971 óta Tornaalja / Tornaľa része) született orosz származású anyától, de Prágában nőtt fel, ahol viszont német iskolába járt. Logikus tehát, hogy a magyar színház- és filmművészetnek vált jelentős alakjává.

41 Macek, Václav: *Ján Kadár*. (trans. Dudášová, Zuzana – Lapitková, Zuzana) Bratislava: FOTOFO/Central European House of Photography, 2011. p. 7. A szerző azért utal az amerikai kontextusra, mert *A vágy neve Anada* utómunkálatai közben a rendező az 1968-as szovjet bevonulás miatt emigrált, és haláláig az Egyesült Államokban és Kanadában készített filmeket bevándorló, diaszporikus és multietnikus közösségekről.

42 *ibid.* p. 210.

európai felzárkóztatása érdekében kezdeményezett.⁴³ Robbe-Grillet közreműködését transznacionális összefüggésben legutóbb Jonathan Owen vizsgálta, felvetve azt a kérdést, hogy *A férfi, aki hazudott* (*Muž, ktorý luže / L'Homme qui ment*, 1968) és az *Éden és azután* (*Eden a potom / L'Éden et après*, 1970) melyik nemzeti filmgyártáshoz tartozik. Kitért arra a paradoxonra, hogy a szlovák film úgy igyekezett versenyezni a cseh újhullám nemzetközi sikerével, hogy distinktív karakterének, a szürrealizmusnak a kialakításához a franciákhoz fordult inspirációért, ilyenformán annak stílusa külföldi minták szinkretizmusa.⁴⁴ Owen a két film közül az *Éden és azután*-t kevésbé tartja szlovák filmnek, melynek tárgya kifejezetten a bizonytalan identitás, a francia-szlovák megkettőzés, a szájszinkron disszonáns illeszkedése révén a nemzeti keretektől való elidegenítés: a filmben „Boris az ideális »transznacionális tárgy« proteuszi cseppfolyósságával rendelkezik”.⁴⁵

A szlovák filmben nemcsak a gyártási modellek, a szereplők és a stáb nemzetiségi összetétele, hanem a befogadás is gyakran transznacionális módon működik, amint azt Plicka folklórfilmjei kapcsán érintettem. Ehhez hasznos meglátásokat tartogathat Andrew Higson azon szempontja, mely a (transz)nacionális film fogyasztásközpontú elemzését javasolja.⁴⁶ Megállapítása, miszerint a brit közönség hazáiként fogyasztja az amerikai filmet, ebben a kontextusban abban találja meg a párját, hogy a cseh filmnek a szlovák nézők is természetes közönségét képezik. Ha megnézzük a mindenkori szlovák mozis műsorszerkezetét, rendszeresen szerepelnek a kínálatban cseh filmek, fesztiválokon is gyakori a csehek és a szlovákok közötti kooperáció. Ebből a szempontból felettébb ironikus, hogy Csehszlovákia felbomlása után a csehszlovákizmus „elképzelt közösségének” fikciója bizonyos fokig nagyon is valóságossá vált. A kritikai transznacionalizmus elmélete szerint a keresztmozgások nem binárisak, nem érvényes rájuk



Nap a hálóban (Štefan Uher, 1962)

a hazai-külföldi ellentétpár, aminek paradigmaticus példája a *Nap a hálóban* (*Slnko v sieti*, Štefan Uher, 1962) forgalmazása az 1960-as években. A filmtörténet tanúsága szerint ugyanis Uher filmjének recepciója a szlovák mozis elutasító magatartása miatt a maga korában a csehek táborában talált pozitív fogadtatásra, ami hatástörténetileg abban csúcsosodott ki, hogy a *Nap a hálóban* generációs konfliktusai, megközelítésmódja, mozaikos szerkesztése és drámaiatlan drámája a cseh újhullámos filmet alapozta meg.⁴⁷ Ez a jelenség nemcsak arra vet fényt, hogy a *Nap a hálóban* befogadói kontextusa transznacionális interpretációt igényel, hanem arra is, hogy egy másik nemzet hatása nem feltétlenül marginális, hanem adott esetben katalizátori funkcióval bírhat. Amint a cseh vendégváró mondás tartja: „cizinec je našinec” („a külföldi belföldi”, a magyar megfelelője kb.: „érezd magad otthon!”).

A bársonyos forradalom utáni első évtizedben a szlovák filmet szinte egyedülként Martin Šulík cseh pénzekre is támaszkodó munkái képviselték az egyetemes film térképén. Sokrétű és esztétörténeti távlatokban gondolkodó elemzései közepette Jana Dudková

43 Owen, Jonathan L.: Alain Robbe-Grillet in Slovakia: Transnational Encounters and the Art of Co-Production. *Illuminace* 25 (2013) no. 4. p. 65.

44 ibid. pp. 74–75.

45 ibid. p. 72.

46 Higson: The Concept... p. 37.

47 Hames, Peter: *The Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. pp. 206–207. Macek: From Czechoslovak... p. 2. Votruba, Martin: Historical and National Background... p. 10.

Šulík filmjeit olyan skizofrén helyzet reflexiójaként értelmezi, ahol a határok megnyitásával és a globalizációval előálló transznacionalitás az önálló Szlovákiának az úgynevezett mečiari izoláció korszakában felerősödő nacionalista tendenciával ütközött.⁴⁸ Miközben ezeket a filmeket – a kertmetafora hangsúlyozott alkalmazásával is – látszólagos eszképzizmus, a politikai-szociális kérdésektől való elfordulás jellemzi, Dudková szerint már megelőlegezik a társadalmi dráma műfaját, amely a kortárs szlovák filmben vált dominánssá.⁴⁹

Ez utóbbi példa az intézményi alapú transznacionális megközelítés felől átvezet a transznacionalizmus kulturális aspektusai felé. A szlovák hungarus, Ján Čaplovič (Csaplovics János) nevéhez kötődő „Kis-Európa koncepció” – miszerint Közép-Európa nem más, mint Európa kicsiben – elsőként tudatosította a 19. században a térség multikulturális jellegét a néprajztudomány számára.⁵⁰ Ahogyan a szlovák film sok esetben intézményileg sem különíthető el más közép-európai filmgyártásoktól, különösen a csehtől, úgy kulturális tekintetben is effajta „kis-európaiság” jellemzi. A 66 szezon (66 sezón, Peter Kerekes, 2003), a Határ (Hranica, Jaroslav Vojtek, 2009) vagy a Hajnal szálló (Hotel Úsvit, Mária Rumanová, 2016) multietnikus közösségekben és többszörös határhelyzetben játszódnak. Az 1958-ban a szlovák Vladislav Pavlovič és a magyar Bán Frigyes közös rendezésében készült *Dázdnik svätého Petra/Szent Péter esernyője*, amely a szlovák–magyar történelmi feszültségeket a „testvériség” béketáborban divatozó

jelszavával igyekezett enyhíteni, nemcsak intézményi szinten transznacionális (az első magyar–szlovák koprodukciós film), hanem a kulturális kódok tekintetében is. A film Mikszáth Kálmán regényének adaptációja, aki más szépirodalmi műveit is előszeretettel építette a gömöri-sárosi szlovákok (familiárisan: tótok) közösségeire. Amíg Mikszáth a magyar anekdotairódlom kanonikus figurája, Susan Hayward kritériumai szerint egy másik nemzetet is reprezentál, ami előhívja az idegenség, a szomszédságábrázolás, az imagológia (poszt)koloniális kontextusait. A kulturális összefonódást mutatja, hogy miközben az első világháború végéig Mikszáth volt a legtöbbit szlovákra fordított magyar szerző,⁵¹ a szlovákokat ő fedezte fel a magyar irodalom számára.⁵² Szlovák szempontból pedig Marko Škop dokumentumfilmje, a *Más világok (Iné svety, 2006)* már címével is többnemzetiségű régióként jellemzi Šarišt (Sárost), filmje vezérmotívuma is ez.

Speciális szegmenst jelent transzkulturális vonatkozásban a szlovák film kisebbségképe, főként a magyarok és a romák reprezentációja. Ami az utóbbit illeti, a szlovák film sokszor és sokféle kontextusban ábrázolta a romákat, olyannyira, hogy a romafilm külön kategóriává terebélyesedett. A szlovák Felliniként becézett Juraj Jakubisko *Szökevények és zarándokok (Zbehovia a pútnici, 1968)* című parabolikus filmjének első részében a narratíva Kálmán, a magyar nevű cigány dezertálása körül bonyolódik.⁵³ A szlovák újhullámos film másik jelentős rendezőjének, Dušan Hanáknak

48 Dudková, Jana: Between the Center and the Margin: The Notion of Central Europe in Slovak Cinema after 1989. *Illuminace* 25 (2013) no. 4. p. 83.

49 Dudková, Jana: Contemporary Slovak Film: A Symptom of the Times or a Representation of Society? (trans. Jozef Ferencz) *Slovenské divadlo* 62 (2014) p. 48.

50 Kósa László: A „Kis-Európa”-gondolat a magyar néprajzban. 1822: Megjelenik Csaplovics János etnográfiai értekezése. In: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (eds.): *A magyar irodalom története. II. 1800-tól 1919-ig*. Budapest: Gondolat, 2007. pp. 107–119.

51 Wlachovský, Karol: Mentális mítoszok Mikszáth szlovákképében. (ford. G. Kovács László) *Európai utas* 18 (2007) nos. 3–4. p. 46.

52 Fülöpová, Marta: Mikszáth Kálmán, a tót atyafi. *Jelenkor* 55 (2012) nos. 7–8. p. 759.

53 Jelentéktelennek tűnő voltában is sokatmondó, ahogyan a film a magyar nevet a szlovák nyelvhez asszimilálja. A magyar nyelvben használatos „Kálmán” helyett Jakubisko munkája a „Kalmán” kiejtést és írásmódot preferálja. A szlovák nyelv ritmus-törvénye (*rytmické krátenie*) szerint ugyanis egy szóban egymás után nem fordulhat elő két hosszú szótag, ilyenformán a magyar személynevet a szlovák nyelv magához hasonítja, a film ezen részében viszont tematikailag a magyarok játsszák az elnyomó szerepet.

az 1976-ban készült *Rózsaszín álmok* (*Ružové sny*) című poétikus műve mérföldkönek számított abban, hogy a romák iránti előítéletekkel teljesen nyíltan foglalkozott, ugyanakkor szofisztikált módon a rasszizmust a kisebbségi csoporton belül is tárgyalta. A film a *Rómeó és Júlia* alaphelyzetét romantikus történet keretében etnikai konfliktusra cserélte, és ebben a tekintetben a cseh Jiří Weiss *Rómeó, Júlia és a sötétség* (*Romeo, Julie a tma*, 1959) című filmjében megjelenített zsidó-„árja” tragikus szerelmi viszonyt roma-„fehér” kapcsolattal helyettesítette. Martin Šulík *Cigány* (*Cigán*, 2011) és Ladislav Kaboš *Az összes gyermekem* (*Všetky moje deti*, 2013) című munkái az etnikai előítéleteket és sztereotípiákat hiperrealista keretben vizsgálták, az *Aš városáig* (*Až do mesta Aš*, Iveta Grófová, 2012) a dokudrámát játékfilmmé konvertálta, míg a *Koza* (Ivan Ostrochovský, 2015) a roma férfi kitorési lehetőségeit sportfilmes keretben tárgyalta. Jana Bučka és Marek Šulík munkája, *A boldogság csengői* (*Zvonky šťastia*, 2012) az alárendelt kisebbségi helyzetet a rajongói szubkultúrával keresztelte.⁵⁴ Jaroslav Vojteknek a szlovákiai romák politikai képviseletét középpontba állító és a roma identitás megkonstruálását a kulturális-etnikai heterogenitással tragikomikus módon ütköztető filmje, *A cigányok szavazni mennek* (*Cigáni idú do volieb*, 2012) azt tanúsítja, hogy a posztkoloniális elméletek kiválóan alkalmazhatók a köztes-európai filmben is. A magyar származású Mira Fornay munkája, a *Kutyám, Killer* (*Mój pes Killer*, 2013) azt a kérdést feszegeti, hogy egy helyét nem találó fiú családi okokból és identitáskereséséből hogyan menekül a skinhead közösségbe, illetve hogy a rasszizmussal való játszadozás hogyan fordul át váratlanul romagyilkosságba. Ezeket a romaábrázolásokat a multikulturalitás, a (poszt)kolonializmus és az öngotizálás szempontjából kevésbé vizsgálták.

Lokális és globális kérdésekhez egyszerre kapcsolódik a szlovákiai magyar (vagy részben magyar) rendezők filmjeinek transznacionális vizsgálata. Will Higbee

és Song Hwee Lim az „akcentusos” vagy diaszpórikus filmet azért tartja tanulságosnak, mert az „előtérbe tolja annak kérdését, hogy a nemzeti filmkultúrával kapcsolatos, rögzült elgondolásokat miként alakítja át újra meg újra”.⁵⁵ Minthogy a magyar rendezők nem rendelkeznek önálló infrastrukturális háttérrel, szlovák intézményi keretben működnek, és eklatánsan igazolják a kettős kötődést vagy a nemzeti besorolhatóság elviselhetetlen nehézségét. Erre utal a szlovákiai magyar szlengben meghonosodott „szlovmagy” kifejezés. Peter Kerekes, Prikler Mátyás, Molnár Csaba vagy Kristóf György filmjei többnyelvűek, és beszédes módon nem idegen szemmel, hanem belülről feszegetik a szlovákiai nemzeti-társadalmi kérdéseket, a kulturális hibriditást pedig gyakran ironikus módon közelítik meg, mint Molnár apokrif történelemleckéje, a *Ludovít Štúr utolsó napjai* (*Posledné dni Ludovíta Štúra*, 2011). Ezek a filmek egyszerre tartoznak bele a szlovák és úgynevezett határontúliként a magyar filmbe is, így kitérnek a kisebbségi film kategóriájából. Másrészt a kisebbségábrázolás és a romantikus egzotizálás kérdései vizsgálhatók az olyan alkotásokban, mint a nagyepikai *Az ezeréves méh* (*Tisícročná včela*, Juraj Jakubisko, 1983) a kisepikai *Barackliget* (*Marhuľový ostrov*, Peter Bebjak, 2011), vagy az animációs dokumentumfilm, a *Felvidék – Horná zem* (Vladislava Plančíková, 2014).

Külön aspektust képez a nyelvi hibriditás kérdése. A szlovák filmeknek kezdettől fogva egyfajta vízjele a különféle nyelvek közötti dialógus, az *Úzlet a korzónak* pedig a nyelvi különbségek megértése literálisan és metaforikusan is az esszenciáját képezi. Ezt a nyelvi félreértést a *Minden, amit szerettek* (*Všetko čo mám rád*, Martin Šulík, 1992) angol-szlovák viszonyra cseréli.⁵⁶ A már említettekén kívül a német és a szlovák nyelv közötti párbeszéd kap hangsúlyos szerepet *A meztelenség harangjában* (*Zvony pre bosých*, Stanislav Barabáš, 1965) és *A bokszoló és a halálban* (*Boxer a smrť*, Peter Solan, 1962), a magyar a *Szőkevények és zarándokok* első

54 A cím már önmagában is transznacionális megközelítést kíván. A film ugyanis a szlovák Dara Rolincová és a cseh Karel Gott egykori, népszerű közös dalára utal, melyben az énekesek felváltva a saját nyelvükön énekeltek – populáris szinten szolgálva ki a csehszlovákizmus állami doktrínáját. A kétnyelvű dalt az énekesek 2009-ben újra előadták a(z) immár jellemző módon kötőjel nélkül írt) *Česko Slovenská SuperStar* című tehetségkutató műsorban, ez inspirálja a film szereplőit.

55 Higbee, Will – Lim, Song-hwee: A transznacionális filmművészet fogalma. p. 24.

56 Lásd erről: Dudková: Contemporary Slovak Film... pp. 44–45.

részében, *Az ezeréves méhben* vagy a *Határban*, a nyelvi különbségeknek pedig valóságos Bábele jelentkezik *A boldogság csengői*, *A cigányok szavazni mennek* vagy az *Out* (Kristóf György, 2017) című filmekben. A cseh és szlovák nyelv folytonos keveredése mellett a szlovákiai magyar színészek természetes módon váltanak a nyelvek között, mint a sokat foglalkoztatott Bandor Éva a *Gyerekekben* (*Deti*, Jaroslav Vojtek, 2014) és *A tanítónőben* (*Učiteľka*, Jan Hřebejk, 2016).

Összességében a szlovák filmben mindenféle nemzeti-etnikai kereszteződéseket találunk, az előállítás, a finanszírozás, az alkotógárda és a színészek nemzetisége, valamint a terjesztés és a nézőközönség összetételének vonatkozásában éppúgy, mint kulturális kódok és kontextusok tekintetében, ami lehetővé teszi, hogy a szlovák filmet par excellence transznacionálisnak tekintsük.

A Jánošík-adaptációk és a nemzetépítés

A 18. századi betyárral, Jánošíkkal kapcsolatos legendák tagadhatatlanul a szlovák nemzeti identitás részét képezik, így nem csoda, hogy szinte két évtizedenként készül belőle filmadaptáció. A nagy nemzeti narratívák a nemzeti filmtörténetek kitüntetett részét képezik, mivel eposzi hangvételben és történelmi díszletek között tárgyalják az adott nemzet sorsdöntő eseményeit. Az amerikai filmtörténetben így kapott hangsúlyos, de vitatott szerepet az *Egy nemzet születése* (*Birth of a Nation*, 1915) című Griffith-film, a húszas évek Németországában *A Nibelungok* (*Die Nibelungen*, 1924) Fritz Lang-féle adaptációja, vagy az izlandi filmben a *Gíslí saga* 1979-es filmes átirata (*Útlaginn*, Ágúst Guðmundsson, 1981).

Szimbolikus, hogy a legrégebből fennmaradt szlovák játékfilm, a *Jánošík* (Jaroslav Siakel, 1921) a nemzet efféle reprezentációjának körébe tartozik,⁵⁷ és egyúttal a nemzeti nagyelbeszélésnek, az eposznak – itt részint

a *Szlávia leánya* (*Slávy dcéra*, Ján Kollár, 1824) című hőskölteménynek – a korábban az irodalomban betöltött funkcióját veszi át. Ugyanakkor feltűnő, hogy a szlovák film nem történelmi eseményt vagy mitológiai alakot tesz meg a narratív identitás legfőbb hordozójának, hanem egy kalandos hegyvidéki betyártörténetet, melyet az antik mitológia mintáinak domesztikációjaként allegóriává alakít. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy a szlovákok hosszú időn keresztül nem jelentek meg a történelem színpadán önálló szubjektumként, sem államuk, sem pedig autonóm, központosított vezetésük nem volt, így a 19. század előtti történelmi eseményeket aligha lehetett feltüntetni a szlovák film nemzeti nagyelbeszéléseként. Ezzel szemben a Jánošík-monda éppen a központi hatalmat kijátszó, az állammal szembeszegülő zsványok nemzetépítő funkciójának betöltésére lehetett alkalmas, nevezetesen arra, hogy a szlovák nemzet szabadságharcaként és a történelmi Magyarországtól (Uhorskótól) való elszakadás kezdőfázisaként értelmezzék át a folklórt. Ez a plebejus szemlélet összeköti a szlovák és a cseh ethoszt, amennyiben a politikai elitréteg mindkét esetben idegenekkel azonosítódott, szlovák oldalon a magyar (és az elmagyarosodottként, „magyarónként” értelmezett) urak elnyomásával, cseh oldalon pedig az 1620-as fehérhegyi csata utáni „sötétség korában”⁵⁸ a német kolonizációval. Emellett az állam 19–20. századi megszervezésének hosszú folyamata mindkét nemzetnél alulról kiindul mintát követett.⁵⁹ Ezzel szemben a magyar kultúrában a nemzet reprezentációja mindig is elitisztikus jellegű volt, ami populáris szinten a kosztümös történelmi filmekben öröklődött tovább. A történelmi körülmények folytán a szlovák filmben nem a történelmi film, hanem a betyárfilm képezte az örökségfilmet. A szlovák kultúra egy folklórhőst alakított át történelmi figurává, mert a 19. század előtti korszakból kevés hiteles idollal rendelkezik, aki be tudná tölteni a nemzeti hős reprezentatív szerepét. Bármennyire hangsúlyos pozíciót foglal el azonban a

57 Beszédes továbbá, hogy az első egész estés szlovák animációs film, Viktor Kubal rajzfilmje, a *Jurko, a betyár* (*Zbojník Jurko*) is Jánošíkról készült 1976-ban.

58 A „sötétség kora” elnevezés Alois Jirásek *Temno* (1915) című regényével terjedt el a köztudatban.

59 A kérdéskört a szlovák és magyar források egybevetésével úttörő módon tárgyalja: Demmel József: *A szlovák nemzet születése: Ludovít Štúr és a szlovák társadalom a 19. századi Magyarországon*. Pozsony: Kalligram, 2011.



Jánošík

Jánošík-monda a nemzetépítésben, filmes feldolgozásai transznacionális értelmezéseket tesznek lehetővé.⁶⁰

Már maga a monda is egy európai vándormotívum része, ahol nem az jelenti az alapvető kérdést, hogy mi a tényszerű történelmi igazság az egyes betyártörténetek körül, hanem az, hogy különböző korok milyen érdekek mentén aknázzák ki a történetet, és adnak neki eltérő hangsúlyokat. A Jánošík-monda abba a betyártípusba tartozik, melynek archetípusa Robin Hood, aki a gazdagoktól elvett zsákmányt a szegényeknek adja. Ez a motívum menti fel ezeket a tolvajokat a rablás és az erőszak erkölcsi felelőssége alól, ugyanis a közvélemény őket nem bűnözőként, hanem az igazság helyreállítójaként és az elesettek védelmezőjeként azonosítja.⁶¹ A típust Hobsbawn nevezte el „társadalmi banditának”

(*social bandit*).⁶² Az első, 1908-ból fennmaradt orosz játékfilm szintén egy betyárról, az orosz népköltészetben Jánošíkhoz hasonló funkciót betöltő Sztjenka Razinről szól. Magyar megfelelőjük Rózsa Sándor⁶³ és Sobri Jóska, akikről egyaránt készült filmsorozat, és ehhez a modellhez sorolható a Jánošík korában játszódó, a kuruc-labanc csatákra koncentráló *A Tenkes kapitánya* (Fejér Tamás, 1963-1964) című kalandfilmsorozat.⁶⁴

Az első *Jánošík*-adaptáció transznacionális értelmezését intézményi szinten az támogatja, hogy a film a diaszpórában élő szlovákok műve, szlovák emigránsok finanszírozásával készült 1921-ben. Keresztnevét a rendező, Jaroslav Siakel az USA-ban „Jerry”-re módosította, ami szimbolikusan is kulturális hibriditást jelöl. Michael Cude az amerikai szlovákok kevert azonosság-tudata kapcsán jegyzi meg, hogy „ellentétben a valódi politikai száműzöttekkel, sokuk nem tervezte, hogy hazatér a szülőföldjére”, és „szlovák-amerikaiént kötőjeles identitást” vallottak magukénak⁶⁵ – ami a későbbi cseh-szlovák kötőjelháború fényében felettébb ironikus. Ugyanakkor nemcsak az amerikai szlovák diaszpóra teszi indokolttá a transznacionális vizsgálatot, hanem az alkotófolyamat más körülményei is. A forgatókönyv eredetileg az amerikai szlovák Jozef Žák-Marusiák New Yorkban kiadott regénye alapján íródott volna, mivel azonban nem készült el időben, a filmet a morva Jiří Mahen színdarabja alapján forgatták. A főszerepet játszó Theodor Pištěk cseh nemzetiségű volt, ahogyan az utómunkák is a prágai A-B stúdióban készültek. Figyelembe véve, hogy a legenda a szlovák mellett morva és lengyel területeken

60 Poszkolonialis alapon értelmezte újra a filmeket Peter Hames: Hames, Peter: *Jánošík: The Cross-Border Hero*. In: Mazierska – Kristensen – Närkepea: *Postcolonial Approaches...* pp. 115–145.

61 Jesenský, Miloš: *Jánošík: Between Legend and Fact*. In: *Juraj Jánošík: Velká kniha o zbojníckom kapitánovi*. Martin: Matica slovenská, 2014. p. 15.

62 Fogalommagyarázatát Hobsbawn részint a Jánošík-legendával illusztrálja: Hobsbawn, J. Eric: *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. Manchester: Manchester University Press, 1971. pp. 13–29.

63 Jancsó Miklós *Szegénylegények* (1965) című filmje szintén egy betyárhistoria, Rózsa Sándor szabadcsapatának az 1956-os forradalom utáni átértelmezése.

64 Imre Anikó a szórakoztató és a nevelési funkció összekapcsolására koncentrálna hasonlította össze a Jánošík-filmeket *A Tenkes kapitányával*: Imre Anikó: *Adventures in Early Socialist Television Edutainment*. In: Imre Anikó – Havens, Timothy – Lustyik Katalin (eds.): *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. New York/London: Routledge, 2013. pp. 37–44.

65 Cude, Hobsbawn: *The Imagined Exiles: Slovak-Americans and the Slovak Question during the First Czechoslovak Republic*. *Studia Historica Gedanensia* 5 (2014) p. 288.

is elterjedt, valamint hogy a cseh Alois Jirásek a *Staré pověsti české (Régi cseh mondák)* között szerepeltette, ismét többszintű interetnikus kapcsolatokra bukkanunk.

Aligha véletlen, hogy a produkciós cég neve Tatra volt, amely a földrajz nemzetiesítését jelenti a szlovák himnuszról kezdődően.⁶⁶ A Tatra magas hegycsúcsai ragyogóan ellenpontoszák a magyar Alföld síkvidékét, így a szimbolikus földrajz a nemzeti identitás részévé válik. Minthogy az amerikai szlovákok részint a nemzetiségeket elnyomó dualizmus kori magyar politika miatt vándoroltak ki nagy tömegekben Amerikába, aligha véletlen, hogy az 1921-es *Jánošík*-film erős magyarellenes éllel rendelkezik. Martin Votruba hangsúlyozza, hogy a 19. századi értelmezésben még nem volt döntő a feudális urak etnikai hovatartozása, ami a politikai események hatására került előtérbe.⁶⁷ A film az *Antigoné* mutációjaként indul (amennyiben az anya temetetlen-sége indítja el a lázadást), és a feudális konfliktus etnikai síkra emelkedik az erőszakos, erkölcstelen magyar urak és az idealizált alattvalók ellentétével. Explicit módon is megfogalmazza a magyar nemesi elitől való függetlenedés vágását a film zárata, amely a betyártörténetet nemzeti szabadságharcként értelmezi át.⁶⁸ Ez különös aktuálpolitikai konnotációt kaphatott a saját korában, amennyiben Uhorsko felbomlásával és Csehszlovákia létrejöttével a szlovákok ezt a szabadságharcot sikeres küzdelemként könyvelhették el.

Bár Karol Plicka is tervezett egy végül meg nem valósult *Jánošík*-filmet, a második adaptációt Martin Frič rendezte 1935-ben. Ezt intézményi értelemben a rendező személyének cseh nemzetisége és a cseh filmipari háttér teszi transznacionálissá, a szlovák téma cseh interpretációjává. Frič előszeretettel támaszkodott az ei-



Jánošík

sensteini montázselméletre, amely nemcsak a gyakori vágásokban vagy a kompozíciókban mutatkozik meg, a hatás különösképpen akkor válik árulkodóvá, amikor a rendező az intellektuális montázs eszközhöz folyamodik, mint a narratívát asszociatív módon értelmező természeti képek esetében.

Frič *Jánošík*ja formanyelvileg is transznacionális, amennyiben a kosztümös kalandfilm és a kialakulófélben lévő western műfajának mintázatait mozgatja. Peter Hames szerint a mintát részint a Douglas Fairbanks által játszott Zorro és Robin Hood jelentette.⁶⁹ A műfaji kapcsolatot jelzi a törvényen kívüli állapot, a narratív séma, a nyitott, hegyi környezet, a kaland, a részben magányos főhős, a rajtaütés, az erőszak fokozott jelenléte. Ezért a *Jánošík*-filmeket a konfliktusok, a kellékek, a díszletek, a karaktertípusok, a helyszínek stb. rokonsága alapján a western műfajának tükrében lehetséges újragondolni.⁷⁰ De a szlovák film másik

66 Lipták, Lubomír: A Tatra a szlovák tudatban. (ford. Nádori Lilla) 2000 16 (2004) no. 12. pp. 59–62.

67 „A szlovák irodalmi és társadalmi diskurzus kihangsúlyozta az ő etnikai hovatartozását, amely aztán az akkor politikai túlerőben lévő magyar etnikummal implicit ellentétben jelent meg.” Módosított, online változata: <http://www.pitt.edu/~votruba/sstopics/assets/Martin.Votruba.Hang.Him.High.The.Elevation.of.Janosik.pdf> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.) p. 21. [Korábbi, nyomtatott változata: Votruba, Martin: Hang Him High: The Elevation of Jánošík to an Ethnic Icon. *Slavic Review* 65 (2006) no. 1. pp. 24–44.]

68 Az persze más kérdés, hogy a historiográfiai adatok szerint a valós Jánošík egyaránt szolgált Rákóczi Ferenc hadseregében a Habsburg-ellenes szabadságharc során, majd az osztrákok katonájaként is.

69 Hames: *Jánošík*... p. 124.

70 Ezek részletezése helyett itt egy konkrét kapcsolódási pontot emelek ki: Siakel 1921-es filmjében Jánošík bandája a vadnyugati indiánok reprezentációs mintája szerint táncol a tűz körül.

kedvelt műfajával is összevethető a betyárfilm, nevezetesen a partizánfilmmel. A paradigmátikus analógiát az teremti meg, hogy mindkettő alapját egy gerillaharc narrációja, a természeti jog és a törvény ellentéte képezi, egyik esetben a 18. századi feudális elnyomással, a másik esetben az 1944. évi német megszállással szemben. Mindkét műfaj lényegében nemzeti szabadságharcot beszél el, a Jánošík-filmek modellje az 1944-es náciellenes Szlovák Nemzeti Felkelés (Slovenské národné povstanie) reprezentációjával vág egybe. Legutóbb rövid utalást tett erre az SZNF dokumentumfilm reflexiójáról szóló többrészes tanulmányában Eva Filová, a kérdéssel azonban részletesebben nem foglalkozott.⁷¹ Az SZNF azért volt alkalmas kollektív módon nemzeti nagyelbeszélésre, mert – mint azt Lubomír Lipták összefoglalta – katonai (a világháború menetének befolyásolása), állami (a németektől független államképződmény létrejötte) és politikai (a sokféle politikai irányvonal viszonylagos egysége) értelemben is szlovák nemzeti sikereket foglalt magában.⁷² Összehasonlítva a betyárfilm a *Farkasverem* (*Vlčie diery*, Paľo Bielik, 1948) és a *Dabač kapitány* (*Kapitán Dabač*, Paľo Bielik, 1959) című partizánfilmekkel, sarkosan megfogalmazható, hogy ezekben a filmekben csupán a fegyverek, a kosztümök és a történelmi korszak különbözik, de a partizánfilm felfogható a betyárfilm modern mutációjaként. Hogy az analógia a két műfaj között intézményi szinten sem esetleges, kiviláglik abból, hogy Paľo Bielik egyaránt rendezett partizánfilmet és Jánošík-filmet, az 1935-ös második Jánošík-adaptációnak pedig a főszereplője volt. Több mint szimbolikus, hogy a *Páncéloslandár* (*Tanková brigáda*, Ivo Toman, 1955) című propagandisztikus háborús filmben a szlovák felkelők tankját Jánošíknak nevezik, közvetlenül megteremtve az analógiát a két korszak hasonló történelmi (eposzi) kihívásai között.

A harmadik Jánošík-adaptáció (Paľo Bielik, 1963) nevezhető gazdasági értelemben a legkevésbé transznacionálisnak, kódjai, ikonográfiája és funkciói azonban

összecsengenek a korabeli színes, szélesvásznú múltfilmekkel. Az, hogy a kétrészes mozifilm több órát kitevő látványorientált szuperprodukciónak, eposzi ranggal vérteti fel a mondát, melynek hangsúlyai az etnikai viszállyról immár az osztályharcra kerültek át. A televízióval konkurálni igyekvő szélesvásznú logika a *Ben Hur* (William Wyler, 1959) úttörő szerepe után sorra termelte azokat a történelmi filmepozsokat, melyeket aztán a közép-európai filmekben hazai témákra hangoltak át. A szlovák film a történelmi film modelljét olvasta rá a betyártörténetre. Ironikus, hogy miközben ezekre a filmekre a nemzetépítés funkcióját szabták, többnyire hollywoodi és nemzetek feletti sémákat alkalmaztak. Ahogyan az 1966 és 1970 között a franciákkal és az olaszokkal készített – és Robbe-Grillet kapcsán fentebb említett – újhullámos koprodukciónak, úgy az 1963-as *Jánošík*-változatra is ráillik az „öngyarmatosításnak” a bolgár irodalomtudós, Alexander Kiossev által kidolgozott elmélete.⁷³ Kiossev az öngyarmatosítás terminusát azokra a traumatizált hiánykultúrákra alkalmazza, melyek önszántukból idegen elemekkel vértetik fel magukat, így megfordítják a kolonizációs alávetést: számukra a más, a sajáttól eltérő válik pozitív, követendő mintává. A köztes-európai népek számára alapvetően a Nyugat jelent olyan példaképet, amelynek mintáit önként követik. Ezek közé tartoznak a hollywoodi műfaji képletek alapján gyártott történelmi filmek.

Ezekkel az öngyarmatosító munkákkal a törökellenes küzdelmeket színre vivő balkáni filmek kapcsán részletesen foglalkozott Nikolina Dobрева, azt állítva, hogy ezek a művek a szocialista korszakban paradox módon a nemzeti identitás erősítését szolgálták: „1989 előtt majdnem mindegyik kelet-európai ország készített legalább egy nagy költségvetésű, a nemzeti történelem fontos eseményein alapuló eposzt, melyet a hivatalos diskurzusban arra használtak, hogy a nemzeti büszkeséget lelkesítsék, és megteremtsek a folyamatosságot a múlttal”.⁷⁴ A szerző nem

71 Filová, Eva: Štyrisatpät vitzáných rokov (IV). Slovenské národné povstanie v zkradle doby a non-fiction produkcie. *Kino-Ikon* (2015) no. 2. pp. 7–8.

72 Lipták, Lubomír: A felkelés három hagyománya. (ford. F. Kováts Piroška) In: Lipták, Lubomír: *Száz évnél hosszabb évszázad: A történelemről és a történetírásról*. Pozsony: Kalligram, 2000. pp. 119–133.

73 Kiossev, Alexander: Notes on the Self-Colonising Cultures. In: Pejić, Bojana – David, Elliot (eds.): *Art and Culture in Post-Communist Europe*. Stockholm, Moderna Museet Exhibition Catalogue, 1999. pp. 114–177.

74 Dobрева, Nikolina: Eastern European Historical Epics: Genre Cinema and the Visualization of a Heroic National Past.

foglalkozott a korszak legnépszerűbb, török korban játszódó magyar filmjével, az *Egri csillagokkal* (Várkonyi Zoltán, 1968). Itt a szlovák és a magyar film analóg vonásai közül néhány elemet ragadok ki. Mindkét film szélesvásznú megoldásával, hatalmas szereplőgárdájával, két részre bontott szerkezetével azt az üzenet hordozza, hogy a nemzet egész történetét jelentősen befolyásoló eposzi eseménysorozatról van szó. Mindegyik gyermekkori sérelmekből eredezteti a főszereplők bosszúálló szándékát, és ezzel megteremtik a nézői azonosulás lehetőségét. A Bielik-féle adaptációt tehát a hatvanas évek nemzetközi, és különösen köztes-európai filmpozsainak transznacionális összefüggésrendszerében tanulságos értelmezni. Éppen az eposzi téma érzékenysége miatt lényeges, hogy az ezt a nemzeti nagyelbeszélést demisztifikáló *Pacho, a hibbei betyár* (*Pacho, hybský zbojník*, Martin Ľapák, 1975) elutasítás helyett népszerűvé vált a közönség körében, mivel sokatmondó, hogy egy kultúra mennyiben viseli el a nagy nemzeti műfajok paródiáját és a szentté avatott témák szatíráját.

Bár a Jánošík-történet alapvetően szlovák kulturális-történelmi kontextushoz kötődik, a Tatra északi oldalán, lengyel földön is a folklór része, amit két lengyel filmadaptáció is mutat. Az egyiket mozifilmként és sorozatként a hetvenes években (*Janosik*, Jerzy Passendorfer, 1974), a másikat 2009-ben *Jánošík – Igaz történet* (*Jánošík – Pravdivá história*) címmel nagyjátékfilmként mutatták be. Utóbbi szlovák, lengyel, cseh és magyar koprodukcióban készült, szereplőgárdája ismét nemzetközi. Forgatókönyvét a szlovák Eva Borušovičová írta, a filmet a lengyelként ismert, de több európai filmgyártásban is jártas Agnieszka Holland és lánya, Katarzyna Adamik rendezte, a főszereplőt cseh színész, Václav Jiráček játszotta. Jóllehet a több mint kétórás terjedelem filmpozszi hangvételt sugallna, Jánošík-reprezentációja eltér a korábbiaktól. A film erőszakos, véres és a szexualitásra is hangsúlyt helyező testfilmként ragadható meg, melyben a kézi kamera célja részint az, hogy a betyárélet árnyoldalait közel hozza nézőjéhez

(így értelmezhető az idealizált mítoszt elutasító címadás). A Frič-, a Bielik- és különösen a Passendorfer-féle sportoló-atléta testfelépítésű Jánošík-felfogás helyett a főszereplő itt nem annyira izmos macho, mint inkább szépfíú, aki a nemzet szolgálata helyett a hétköznapi életben szeretne boldogulni. A betyárvezér az önmagával stabil viszonyban lévő nemzeti ikon helyett határozatlan, ami az antihősi magatartás felé orientálja a filmet. A szlovák betyárfilm úgyszólván ezzel a változattal ért el oda, ahová a western a *Délidővel* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). A másik gyökeres különbség a korábbi feldolgozásokhoz képest, hogy a film teljesen eltörli a nemzeti identitásra való utalást, ehelyett egy határokon átívelő gorál közösséget ábrázol. Ebből kiindulva Peter Hames azt állítja, hogy a film „a nemzeti sztereotípiák radikális felforgatása”, és „mind a produkció, mind a megvalósítás szintjén illik a transznacionalitás fogalmához”, hozzátéve, hogy maga a rendező, Agnieszka Holland is „kulturális nomád”.⁷⁵

Miközben tehát a Jánošík-legenda a nemzeti identitás részét képezi, a filmek intézményi és kulturális értelemben is átívelnek a nemzeti határokon, a nemzetépítést paradox módon többszörös transzkulturális jegyek jellemzik.

Köztes-európai filmkomparatiztika

Amíg a köztes-európai nemzetek irodalmának összehasonlító vizsgálata bőséges kutatásokkal és reflektált módszertannal rendelkezik, mint amilyen az egyes irodalmak belső alakulástörténetét szem előtt tartó, s így a teleologikus elvet elutasító szemlélet, addig a köztes-európai filmgyártások összehasonlítása meglehetősen mostohán kezelt. A filmkomparatiztikának elkeresztelhető tudományterület számos módon támaszkodhat az irodalomtörténeti kutatások már meglévő elméleti hátterére és gyakorlatára.⁷⁶ Annál is inkább,

In: Imre: *A Companion*... p. 344.

⁷⁵ Hames: Jánošík... p. 138. p. 139.

⁷⁶ Teoretikus szempontból megfontolandó szempontokat tartogat ehhez a *Literatura* folyóiratnak a komparatiztika 21. századi kihívásait tengelyébe állító tematikus összeállítás: *Literatura* 40 (2014) no. 2. pp. 133–183. Történeti szempontból pedig a magyar–szlovák irodalmi regionalizmussal fóként Milan Pišút, Fried István, Dionýz Ďurišin, Rákos Péter, Karel Krejčí és Richard Pražák írásai foglalkoztak.

mivel könnyen belátható, hogy az egyes médiumok nem különülnek el egymástól, hanem médiarendszert alkotnak, egymást is kölcsönösen formálják, ahogyan például Karol Plicka etnográfiai filmjeinek kompozíciós technikái logikus folytatásai folklórfotóinak. Ahelyett, hogy pusztán kapcsolattörténeti kutatásként definiálnánk a filmkomparatistikát, a szakterületnek a felületi hatások helyett széles kultúrtörténeti és esztétikai platformon azokra a kérdésekre is válaszlehetőségeket kell kínálnia, hogy miért jellemzőbbek egyes elemek az egyik, míg más elemek a másik nemzeti filmre. A komparatív filmtörténetnek nem csak a kiváló alkotókra és a kivételes (vagy szó szerint: rend-kívüli) filmekre kell fókuszálnia, pontosan azért, mert azok a megszokottól eltérnek. A diszkurzív rendszert viszont a „mindennapi” és a „középszerű” működteti, így a populáris film legalább ugyanannyit, ha nem többet képes elárulni egy adott kultúráról, mint a magasművészet. Nem elégséges az a köztes-európai filmkultúráról szóló tanulmánykötetekben megfigyelhető gyakorlat sem, mely egymás mellett, izoláltan foglalkozik az egyes nemzeti filmekkel, minthogy így végső soron éppen az átjárásokra, a párbeszédre és a kulturális különbségekre nem képes rámutatni. A vizsgálat metodológiai szempontjaihoz hasznos támpontot jelentenek Susan Hayward nemzeti filmre kialakított, korábban említett kritériumai, a műfaji térképtől a narratíván át a kódokig, melyek a transznacionális paradigmára is átültethetők. Ebben a fejezetben az átjárásokat és az „akcentusokat” szem előtt tartva más köztes-európai nemzetek filmkultúrájával összehasonlítva közelítem meg – vázlatosan – a szlovák film három csomópontját, elsőként az eastern, majd a folklórfilm, végezetül pedig az új szlovák dokumentarizmus helyét és szerepét.

Hayward a nemzeti film vizsgálatának egyik lehetséges módját az egyes műfajok dominanciájával vagy marginális pozíciójával ragadja meg.⁷⁷ A szlovák filmben lényegében hiányzik, de óvatosan fogalmazva is kisebb szerepet tölt be a régmúltban játszódó, nagyepikai történelmi film kétségtelenül nehezen definiálható kategóriája, mint a magyar filmben. Ennek nem mond ellent, hogy a kétezres évek egyik legnagyobb szlovák kasszasikere, Jakubisko *Báthoryja* történelmi környe-

zetben játszódik, ugyanis cselekménye magyar tárgyú, a szereplőgárda nemcsak *uhorský* (magyarországi, hungarus), hanem *madarský* (magyar) is, ráadásul a film a történelmet inkább díszletként alkalmazza a csejtei úrnő véres történetéhez. Holland és Adamik Jánošíkja azzal közelíti a folklórt az intencionált történelmi film felé, hogy egyes etapokhoz évszámokat rendel, így a címmel összhangban „igaz történetként” hitelesíti magát. Az *ezeréves méh* pedig a nyolcvanas évek nagyepikai tendenciáiba a személyesség, mintsem a történelmi távlatok felől kapcsolódik be.

A szlovák filmben a történelmi nagyelbeszélés perifirikusságának okai történetiek, azzal függnek össze, hogy amíg a Magyar Királyság története dúskál az államért vívott küzdelmekben, melyek alkalmasak a nemzeti filmeposz szerepének betöltésére, a szlovák nemzet történetében a 20. századig kevés ilyen feldolgozható történet áll rendelkezésre. Ezt a hiányt a szlovák film két műfaj előtérbe állításával kompenzálta: a betyárfilm és a háborús film egyik kitüntetett alműfaja, a partizánfilm pótolta a műfajt. Ezzel szemben a magyar filmből teljességgel hiányzik a partizánfilm. Ennek okai is történelmi, ugyanis Magyarország a Német Birodalom utolsó kollaboránsaként alig fejtett ki fegyveres ellenállást a nácikkal szemben, az eltérő földrajzi környezet – a védelmet nyújtó hegyek helyett az átlátható sík terep – sem volt alkalmas a gerillaharcra. A fegyveres ellenállás lényegében csak háborús vígjáték keretében jelenhetett meg, mint ahogyan ezt *A tizedes meg a többiek* (Keleti Márton, 1965) keletkezéstörténetének koncepcióváltása mutatja, mert a heroikus reprezentáció ellenállás hiányában hiteltelen lett volna. A munkamegosztás szerint a nemzeti identitás erősítését szlovák oldalon a betyárfilm és a partizánfilm, míg Magyarországon a kosztümös történelmi film játszotta.

A szlovák és jugoszláv filmet összeköti a partizánfilmek nagy száma, és a műfajnak ezekben a filmkultúrákban betöltött hasonlóan jelentős nemzet- és államépítő szerepe. A jugoszláv filmről sarkosan fogalmazva kijelenthető, hogy az 1960-as évek végéig lényegében alig állt másból, mint partizánfilmből, melyet olyan grandiózus költségvetéssel és sztárgárdával készült munkák fémjeleznek, mint *A neretvai csata* (*Bitka na*

77 Hayward: A „nemzeti” fogalmának... p. 26.

Neretvi, Veljko Bulajić, 1969) és a *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973). Az 1960-as évek jugoszláv újhullámos filmjei (a *novi film* és a *crni talas*), például a *Reggel* (*Jutro*, Mladomir Puriša Đorđević, 1967), nagyrészt a partizánfilmek konvencióinak lebontásával, a propagandafunkció felszámolásával, a narratíva komplexitásával és a deheroizálással alakultak ki. A szlovák filmet tanulságos komparatív (jugoszláv, lengyel, szovjet) szempontból is vizsgálni, mivel az 1960-as évek egyes jelentős szlovák alkotásai szintén a meglévő partizánfilmes minták belülről való módosításával jöttek létre. Ebbe a széles korpuszba tartozik a *Dal a szürke galambról* (*Pieseň o sivom holubovi*, Stanislav Barabáš, 1961), *A mezítlásosok harangja*, a *Szőkevények és zarándokok*, az *Orgona* (*Organ*, Štefan Uher, 1964), *A férfi, aki hazudott*, a *Ha nekem puskám volna* (*Keby som mal pušku*, Štefan Uher, 1971) stb. De az egyébként godard-i tradíciókat követő *Madarak, árvák és bolondok* (*Vtáčkovia, siroty a blázni*, Juraj Jakubisko, 1969) azon jelenete is a partizánfilm konvencióival polemizál, amikor a szereplők Milan Rastislav Štefánik emlékművénél egy máig is harcoló katonával találkoznak, és gúnyosan elhangzik, hogy a háború már húsz éve véget ért. Ez metaforikusan a szlovák újhullámnak a partizánfilmek dominanciájával való szembeszegüléseként is érthető.

Korábban érintettem már a kérdést, hogy a partizánfilm a betyárfilm egyenes ági folytatásának tekinthető, melynek kódjai a western műfaji sémáit követik. Most érdemes azt is hozzátenni, hogy a két zsáner sok szempontból az eastern műfajával foglalható egységes keretbe, mely törvényen kívülieket, keleti cowboyokat

ábrázol gerillaharc keretében. Több mint árulkodó, hogy a jugoszláv partizánfilmek politikailag egyébként kifogásolható módon „gibanica western” néven ismeretek. A magyar filmben főként Szomjas György filmjei, a *Talpak alatt fűtyül a szél* (1976) és a *Rosszemberek* (1979) képezték a western domesztikálásának alapvető irányait. Szomjas filmjeiben a kiossevi öngyarmatosítás alapján is kitűnően tanulmányozható, hogy egy nyugati műfaj hogyan adaptálható keleti környezetre. De az eastern műfaja a jugoszláv westernfilmekkel is rokon vonásokat mutat.⁷⁸ Az 1960-as években NSZK-s kooperációban gyártott Karl May-regényadaptációk, valamint az NDK-s indiánfilmek felfoghatók a partizánfilmek múltba visszahelyezett változataiként, melyekben az indiánok Tito partizánjainak mintáit követik, még ideológiai szempontból is. Ezért aztán a szlovák filmben a betyárfilm és a partizánfilm szoros összefüggését tágabb keretben, nevezetesen az eastern műfajának részeként a kombináció és a transzformáció mentén szükséges újragondolni.⁷⁹

Egy műfaj dominanciája vagy hiánya mellett a másik termékeny értelmezési terepet a köztes-európai filmet illetően az ikonográfia és a szemléletmód vizsgálata szolgáltatja. Számos filmtörténész kiemelte a szlovák filmnek azt a jellemvonását, miszerint erősen támaszkodik a folklorisztikus elemekre és a falusi életmód reprezentációjára, hol affirmatív módon, hol kritikusan szemlélve azt.⁸⁰ Hipotézisem szerint ez azzal a szélesebb politikátörténeti kontextussal magyarázható, hogy egyrészt a szlovák népességre a 20. századig kevésbé volt jellemző a nagyvárosi lakóhely,⁸¹ másrészt nemzetinek

78 Legutóbb a kérdéssel részletesen foglalkozott: Stanković, Peter: 1970s Partisan Epics as Western Films: The Question of Genre and Myth in Yugoslav Partisan Film. In: Jakiša, Miranda – Gilić, Nikola (eds.): *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Transcript, 2015. pp. 245–264.

79 A „kis filmkultúrát” még tágabb kontextusába helyezhető a műfaj az izlandi mondákat adaptáló northern révén, melyet Bjørn Sørensen a japán samurájfilm és az olasz western kombinációjaként ír le, és melynek paradigmaticus példánya *A holló repül* (*Hrafninn flýgur*, Hrafn Gunnlaugsson, 1984). Lásd: Sørensen, Bjørn: The Viking Who Came in from the Cold. In: Nestingen, Andrew – Elkington, Trevor G. (eds.): *Transnational Cinema in Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press. 2005. pp. 341–356.

80 Hames: *The Czech and Slovak Cinema...* p. 206.

81 A 20. század folyamán nagyvárossá váló Pozsony/Bratislava a szlovák lakta területeken belüli extrém földrajzi elhelyezkedésének és multietnikus jellegének köszönhetően számos vonatkozásban kevésbé tudta szimbolizálni a nemzeti fővárost szlovákként. A rendszerváltást követően a város régi, németből és magyarból származó szlovák neve (Prešporok) után és a több nemzetiség együttélése fölött nosztalgizálva sokan tüntetőleg kezdték használni a *prešporáci* (pozsonyiak) önelnevezést a szlávok

tartott nemesi elitréteg híján a népi társadalmat tekintette az önértelmezés igazán szlováknak (szemben a magyarral, amelynél a paraszttársadalom és a nemesi nemzet egyesítésének reformkori programja fialta a modern nemzetet). Itt tehát a népi maga a nemzeti, míg magyar vonatkozásban a népi csak az alapját képezi a népnemzeti kulturális ideológiának. Ebből a szempontból különösen beszédes, hogy a kiterjedt cseh városfilmes tradícióval szemben a szlovák film origóját egy 1933-as „faluszimfónia”, *A föld énekel* jelentette (az 1921-es *Jánošik* némafilmet csak 1970-ben fedezték fel). A filmhez 1938-ban illesztett új bevezetés pedig – amit a szerző, Karol Plicka nem autorizált⁸² – a pozsonyi városi életmódot állítja szembe a hegyi pásztornépek ősiként és hamisítatlanként tételezett világával. A filmben a Tátra egyszerre nemzetiként, misztikusként és fenségesként értelmezett hegyi tájképei olyan imaginárius földrajzot is képeznek, melyek nemzeti szimbólumként túlmutatnak önmagukon. A Tátra-szimbólum a Kriváň-csúcs megmászásának nemzeti hőstettétől⁸³ Murnau *Nosferatu*jának (1922) Árva váránál felvett jelenetein át az ifjabb Martin Hollý hetvenes évekbeli hegymászó filmjeiig hosszú tradícióval bír. A Tátra összevethető a magyar Alföld pusztaságának szimbolikus szerepével, Plicka filmjével időben és szemléletmódjában is funkcionális rokonságot mutatnak a *Hortobágy* (Georg Höllering, 1936) kolonizált képei. A sor kiterjeszhető Fejős Pál és Szóts István munkáira, de még szélesebb távlatokban Dovzsenko ukrán tájaira, a német Bergfilmre vagy Robert Flaherty filmjeinek kolonizációs gyakorlataira. A szlovák etnográfiai filmet az 1920-as évek egzotizáló turistaképei és Plicka idillikus etnofilmjei alapozták meg. További útja leírható úgy, mint amely a népi filmet termelési operettel ötvöző *Szülőföld* (*Rodná zem*,

Josef Mach, 1953) felől a néprajzi film Martin Slivka-féle művészfilmes esztétizálásán át idillikusságának Dušan Hanák-féle lebontásáig (*Egy régi világ képei / Obrazy starého sveta*, 1972), végül pedig a saját idegenségét színre vivő *A cigányok szavazni mennek* posztkolonializmusáig – vagyis a nemzeti identitás megkonstruálásától annak ellehetetlenüléséig terjed.

A szlovák filmet a népi kultúra szempontból a jugoszláv, majd a szerb filmmel – Mihail Bahtyin terminusával szólva – a karneváli magatartás köti össze, amely „a fennálló rend alóli ideiglenes fölszabadulásnak, a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti fölfüggesztésének ünneplése”.⁸⁴ Már Plicka filmjeiben is megfigyelhető a vidám tánc, a népi játékok, a rítusok, a karnevál, de távolról sem a bahtyini vad, vásári, groteszk, felforgató értelemben. Az analógia több mint véletlen, ha figyelembe vesszük, hogy számos jugoszláv filmes tanult Csehszlovákiában (Aleksandar Petrović, Emir Kusturica, Goran Paskaljević, Goran Marković, Rajko Grlić, Srdjan Karanović), ami a jugoszláv filmen belül transznacionális módon kialakította az úgynevezett „prágai iskolát” (*praška škola*). Kusturica cigányrepresentációja és vásári beszédmódja Elo Havetta vitális attrakcióival és nevetéskultúrájával, valamint Juraj Jakubisko szubverzióival vethető egybe. Peter Hames szerzői önvallomás alapján az *Underground* (Emir Kusturica, 1995) előzményeként tárgyalja a *Szökevények és zarándokok* című filmet, Jana Dudková a *Szenvedélyes csókhöz* (*Vášnivý bozk*, Miroslav Šindelka, 1995) hasonlítja, míg Martin Votruba a *Rózsaszín álmokat a Találkoztam boldog cigányokkal is* (*Skupljači perja*, 1967) című jugoszláv filmmel veti össze, melynek rendezője, Aleksandar Petrović a prágai FAMU-n tanult.⁸⁵ Mindez felveti azt a kérdést, hogyan előlegezi meg a szlovák film

Bratislavčania (bratislavaiak) helyett. Cf.: Mannová, Elena: Pozsony historiográfiája: Egy multietnikus város múltjának differenciált bemutatása a 19. és 20. század politikai fordulatai után. In: Czocho Gábor – Kocsi Aranka – Tóth Árpád (eds.): *Fejezetek Pozsony történetéből magyar és szlovák szemmel*. (ford. Szabó Mihály Gizella) Pozsony, Kalligram, 2005. pp. 57–58.

82 Macek – Paštéková: *Dejiny...* p. 96.

83 Lipták: *A Tátra a szlovák...* p. 59

84 Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. (ford. Könczöl Csaba) Budapest: Osiris, 2002. p. 18.

85 Hames: *The Czech and Slovak Cinema...* p. 217. Dudková: *Contemporary Slovak Film...* p. 47. Votruba, Martin: *Historical and National Background...* p. 18.

karnevalizmusa és romareprezentációja a jugoszláv film dionüszoszi⁸⁶ stílusát.

Végezetül dióhéjban a dokumentumfilmek komparatistika szükségességére utalok. A kortárs szlovák film legjelentősebb vonulatát az általam „új szlovák dokumentarizmusnak” nevezett irányzat jelenti, amely gyakran kombinálja egymással a játékfilm és dokumentarista elemeket, funkcionálisan pedig a szlovák filmkritika által az 1990-es évekbeli játékfilmekből hiányolt „társadalomkritikai” feladatot vállalja magára. Ennek szélesebb kontextusához a bársonyos forradalom utáni évekhez kell visszanyúlni, amikor is az elapadó állami támogatások miatt a szlovák filmgyártás tetszhalott állapotba került, évente csupán két–négy játékfilm készült, azok is többnyire nemzetközi koprodukcióban. A helyzetet súlyosította a mečiari politikai izoláció, valamint a Koliba stúdió 1995-ös rejtélyes privatizációja, melynek következtében a stúdió *de facto* megszűnt. Jana Dudková szerint a rendszerváltást követő első évek szlovák filmjét anakronizmus, megkésetttség, vagyis az egyetemes trendekhez képest temporális aszinkronitás jellemezte, bár éppen ő tárgyalja az előremutató tendenciákat is.⁸⁷ A 2000-es évektől viszont egy olyan új, fiatal alkotói nemzedék jelentkezett, akik az anyagi támogatás hiánya miatt költséghatékonysági okokból dokumentumfilmeket kezdtek készíteni, vagyis a hátrányból kivácsoltak erényt. A 2009-től működő szlovák Audiovizuális Alap pedig biztosabb alapot helyezett a finanszírozás kérdését is, melynek következtében nemzetközi díjak, sikerek jelzik a kortárs szlovák film felfutását, amit az 1960-as évekbeli szlovák újhullám után egyfajta „második szlovák újhullámnak” tartok.

A kilencvenes években pályafutásukat elkezdő, de a kétezres években első jelentősebb hazai és nemzetkö-

zi sikereiket elérő, társadalmi-politikai kérdések iránt érzékeny rendezőket (Peter Kerekes, Marko Škop, Jaroslav Vojtek, Pavol Barabáš, Marek Šulík, Zuzana Piusi) Pavol Branko szlovák filmkritikus 2004-ben „90-es nemzedéknek” (*Generácia 90*) keresztelte el.⁸⁸ Ironikus, hogy miközben a rendszerváltás első évtizedében a modern társadalmi problémák szociológiai szinten szinte láthatatlanok maradtak a szlovák filmkultúrában, jelenleg – amint azt Katarína Mišíková megfogalmazza – ennek az alapvetően dokumentarista nemzedéknek köszönhetően a társadalmi dráma (*sociálna dráma*) vált a szlovák film domináns műfajává.⁸⁹ Az új szlovák dokumentarizmust alacsony költségvetés, dokumentatív jelleg, natúrszereplők és amatőr szereplők gyakori szerepeltetése, természetes színhelyek, minimalista eszköztár jellemzi. A moralizáló felfogást kismembekre koncentráló analitikus-leíró elv váltja fel, a valóság dokumentálásának szándéka pedig a fikciós filmekre jellemző elemekkel (narratív szerkesztettség, dramatisálás, tervezett szituációk) ötvöződik. Ugyanakkor ez a mozgalom megtermékenyítette a következő nemzedékek látásmódját és formanyelvét is, amennyiben más tendenciákra és műfajokra is hatást gyakorolt (a szlovák horrorfilm, például Peter Bebjak 2012-es *Zlo/Az ördög* című filmje, dokumentarista karakterű). A dokumentarizmusnak a dokumentumfilmnél szélesebb kategóriáját azért használom ezekre az alkotásokra, mert nemcsak a dokumentumfilmek hajlanak a játékfilmek fikciós elemei felé (Kerekes, Vojtek, Rumanová), hanem fordítva is (Fornay, Škop, Prikler, vagy Martin Šulík *Cigány* című filmje), vagy pedig a dokumentumfilmek rendezői válnak játékfilmek szerzőkké (Škop, Vojtek).

A fikciós és a nem fikciós elemeknek ez a keveredése feltűnően emlékeztet az 1970-es évek magyar filmtör-

86 A kifejezést Goran Gocićtól kölcsönöztem, aki a nietzschei dionüszoszi–apollóni dichotómia segítségével írja le a (poszt) jugoszláv filmet. Lásd: Gocić, Goran: *The Dionysian Past and the Apollonian Future of Serbian Cinema* (Žilnik, Kusturica, Dragojević). *KinoKultura* 8 (August 2009) <http://www.kinokultura.com/specials/8/gocic.shtml> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

87 Dudková: *Contemporary Slovak Film...* p. 43.

88 Branko, Pavel: *Slovenský dokumentarný film – Generácia 90*. *Film.sk* 5 (2004) no. 2. pp. 22–24. Online változat: <http://old.film.sk/show.article.php?id=2013> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.)

89 Mišíková, Katarína: *Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme*. In: Mišíková, Katarína – Ferenčuhová, Mária (eds): *Nový slovenský film – produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televízna fakulta, 2015. pp. 29–36.

ténetének szociológiai érdekeltségű vezető irányzatára, amit „fikciós dokumentarizmusnak”, vagy más néven Budapesti Iskolának keresztelt el a kritika.⁹⁰ Mindezek alapján a mozgalom társadalmi funkcióját és hibrid megoldásait érdemes a Budapesti Iskola függvényében értelmezni. Az új szlovák dokumentarizmusnak nemcsak belső előzményei vannak (Plicka, Slivka és Hanák filmjei), vagy a cseh(szlovák) újhullám mikrorealista irányzatával, mindenképp a Forman-iskola és Věra Chytilová *cinema direct* technikájával állítható párhuzamba, ahol ráadásul szintén a dokumentarista módszer fejlődött tovább játékfilmmé, mint a *Fekete Péter* (Černý Petr, Miloš Forman, 1964) esetében. Az új szlovák dokumentarizmus szélesebb köztes-európai közegben is vizsgálható, különös tekintettel arra, hogy számos vonatkozásban osztozik a román újhullámos film intézményi és kulturális sajátosságaiban, de összevethető a lengyel fekete széria (*czarna seria*) vagy a dán dogma funkcionális és vizuális összetevőivel is.

Az összehasonlító vizsgálatoknak a fentiekből következően az egyedi filmek közötti pusztán párhuzamokon túl arra is szükséges törekednie, hogy mélyebb politikai és kulturális összefüggésrendszerekbe ágyazva kínáljon magyarázatokat a műfajok szerepére és a filmtörténeti stílustendenciák kialakulására.

Köztes többszörös

A tanulmány Köztes-Európát inkább többé, mintsem kevésbé egységes filmtörténeti régióként meghatározza nem arra vállalkozott, hogy szisztematikusan feltérképezze a szlovák film transznacionális jegyeit, inkább kutatási irányokat, kérdéseket igyekezett kijelölni. Amellett kardoskodott, hogy a transznacionalitás, a multikulturalizmus, a posztkolonializmus szempontjai nemcsak távoli nemzetekre és kulturális identitásokra alkalmazhatók, hanem relevánsan érvényesíthetők az „akcentusos”, alter/natív és kötőjeles identitásokban

bővelkedő szlovák film történetéhez is. Ez a kutatási irány nem önmagáért való, hanem azt a célt szolgálja, hogy filmtörténeti tendenciák, hiányok, hangsúlyok vizsgálata révén egyes nemzetek, etnikumok, kulturális formációk önreprezentációit, történelmi szituációkra adott – mienkéhez hasonló vagy eltérő – reflexióit mélyrehatóbban értsük meg. Vagyis egymáson keresztül végső soron önmagunkat.

Péter Gerencsér

Alter/native Identities

The Transnationality of Slovak Cinema

This study intends to demonstrate that transnational approach to In-Between Europe, and especially to Slovak cinema can be capitalized in a fruitful way.

After theoretical considerations with special regard to the new paradigm of transnational cinema described by Will Higbee and Song Hwee Lim, the paper propounds a revision of the main nodes in Slovak film history as cultural hybrids (films of Karol Plicka and Ján Kadár, the Slovak New Wave Cinema, minor film etc.).

Subsequently, the author points at the internal contradictions of the examination in a national framework of film adaptations of Jánošík's legend which has a pivotal role to construct the Slovak national identity.

Finally, Gerencsér will explore the similarities and differences of genre traditions of In-Between Europe and Slovak cinema within the field of film comparatistics focusing on the eastern film, the ethnographic film, and the New Slovak Documentarism named by the author.

90 Összefoglalóan lásd: Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara: Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris: Budapest, 2002. pp. 244–253. Újragondolása: Gelencsér Gábor: *Csend és kiáltvány: A fikciós dokumentarista forma hagyománya*. *Apertúra* 8 (2013) no. 3. <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/gelencser-csend-es-kialtvany-a-fikcios-dokumentarista-forma-hagyomanya/> (az utolsó letöltés dátuma: 2017. 12. 01.) Kötetben: Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol: Magyar filmes szölamok*. Budapest: Gondolat, 2014. pp. 119–140.

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

FILM ÉS TRAUMA

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000

karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet.

Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu

Call for papers

Subjects to be Treated:

SOCIAL HISTORY OF HUNGARIAN CINEMA

FILM AND TRAUMA

CONTEMPORARY HUNGARIAN
SCREEN INDUSTRY

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

*Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY*

Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),

e-mail: metropolis@c3.hu

Árva Márton

A transznacionális műfaji film változó kulturális kontextusai

Zsánerminták és migrációábrázolás a *Rabiában*

A koprodukciónak tárgyaló diskurzus olyankor válik kifejezetten izgalmassá, amikor a szóban forgó filmek több nemzeti kultúra sajátosságait is magukon viselik, különböző narratív konvenciók keverednek bennük, és az intézményi hovatarozásuk sem egyértelmű, így az elemzésükhöz több, olykor egymásba folyó vizsgálati szempont együttes mozgósítására van szükség. Az utóbbi két évtized latin-amerikai filmjét boncolgató szakirodalom különösen gazdag ilyen komplex értelmezési kereteket felállító tanulmányokban, hiszen a régió filmiparát az 1990-es évek óta jellemző átrendeződés legfontosabb csapásirányai közül éppen a nemzeteken átívelő kapcsolatrendszerek, illetve a fesztiválok és egyéb transznacionális intézmények által felkínált lehetőségek kihasználása emelkedik ki.¹ A kortárs latin-amerikai film gyártási és forgalmazási folyamatai tehát előszeretettel kapcsolódnak transznacionális hálózatokhoz, és így a lokális képzeletvilágokból kiinduló alapkoncepciók és a projekteken dolgozó kreatív csapatok is különféle hibridizációs folyamatokon esnek át. Luísel Alvaray a *Hibriditás és műfajiság a transznacionális latin-amerikai filmben*² című tanulmányában amellet érvel, hogy noha a nemzetközi koprodukciónak hajlamosak a domináns nyugati filmkultúrákban kikristályosított zsánerformulákhoz igazodni, ezekben a helyi érdekű történetek és társadalmi kérdésselvetések is hangsúlyt kaphatnak, mert az ilyen jellegű gyártási keretek között „*instabil kontaktzónák jönnek létre, melyekben egy sor nemzeti, regionális és transznacionális tényező játszik szerepet.*”³ Alvaray sze-

rint a határokon átívelő együttműködéssel készült műfaji filmek összetett kulturális funkciói között a helyi nézőket megszólító, népszerű formába öntött társadalomkritika és a nemzetközi art house szintéren történő érvényesülés egyaránt megfér, hiszen a kis filmgyártó nemzetek zsánerdarabjai a hazai multiplexek kommerszfilmes horizontján és a szociokulturális specifikumra éhes fesztiválok programjában egyaránt képesek megtalálni a helyüket.⁴

Ebben a dolgozatban a transznacionális műfajfilmek kulturális funkcióinak és változó kontextusainak problémáját szeretném árnyalni a 2009-ben bemutatott *Rabia (Harag)* című filmmel foglalkozó esettanulmány segítségével. Sebastián Cordero rendezése egyszerre interkulturális adaptáció és nemzetközi koprodukciónak, elemzése így különösen alkalmasnak tűnik a különféle ábrázolási hagyományok és elbeszélési tradíciók találkozásainak megfigyelésére. A film képi-hangi megformáltságában és cselekményvezetésében is mozgósítja a hollywoodi melodráma eszközkészletét, ugyanakkor mindezt olyan sajátos motívumokkal és formai megoldásokkal egészíti ki, melyek kifejezetten a Latin-Amerika és Spanyolország közötti migrációs konfliktushelyzetek ábrázolását teszik érzékletesebbé. Mint látni fogjuk, a *Rabia* esetében nemcsak a nemzeteken átívelő gyártási struktúra és a cselekményben kibontakozó élményanyag között fedezhetünk fel ügyesen kijátszott párhuzamokat, hanem bizonyos melodramai fordulatok (mint például az identitásvesztés kérdése vagy a szereplők közötti – fizikai és érzelmi – távolság manipulációja) is a kortárs gazdasági

1 Falicov, Tamara L.: Film Funding Opportunities for Latin American Filmmakers – A Case for Further North–South Collaboration in Training and Film Festival Initiatives. In: (eds.) Delgado, Maria M.; Hart, Stephen M.; Johnson, Randal: *A Companion to Latin American Cinema*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2017. pp. 85–98.

2 Alvaray, Luísel: Hybridity and genre in transnational Latin American cinemas. *Transnational Cinemas* 4 (2013) no. 1. pp. 67–87.

3 *ibid.*, p. 69. – saját fordítás

4 *ibid.*, p. 75.

migrációhoz kapcsolódó sociopolitikai többletjelentéssel telítődnek, amivel a film a társadalmi érzékenységet díjazó nemzetközi fesztiválok figyelmét is sikeresen magára vonta. Az első látásra filmnyelvi és politikai értelemben is konzervatív szellemben megformált munka többek között a rejtőzködés motívumának áthallásos kidolgozásán és a befogadói térérzet elbizonytalanításán keresztül előlegez meg egy második, progresszívebb olvasatot, amely a szerzői gesztusokat és az adaptációs döntéseket is figyelembe véve emeli ki a spanyol migrációs politika kritikáját.

Deborah Shaw a kortárs latin-amerikai film nemzetközi sikertörténetét elemző kötetének bevezetőjében a régió globális piacon is megkerülhetetlenné vált darabjainak közös vonásait keresve több lényeges pontra mutat rá. Szerinte ezek a filmek tisztán megfogalmazott, mégsem túl konkrét társadalmi-politikai álláspontokat képviselnek, ugyanakkor ezt a kritikus attitűdöt intim hangvételű, a szereplők egyéni sorsának alakulását hangsúlyozó elbeszéléseken átszűrve tompítják. Ezenkívül a szerző szerint a *Che Guevara: A motoros naplójához* (*Diarios de motocicleta*, r: Walter Salles, 2004), az *Anyádat is!*-hoz (*Y tu mamá también*, r: Alfonso Cuarón, 2001) vagy a *Korcs szerelmekhez* (*Amores perros*, 2000, r: Alejandro González Inárritu) hasonló, kiemelkedően sikeres munkák titka nemes egyszerűséggel a szórakoztatás, melynek záloga bizonyos fordulatok „kölcsonvétele” egy vagy több ismert műfajból.⁵ Úgy tűnik, a „kölcsonvétele” fogalmával Alvaray-jal egyetértésben Shaw is arra utal, hogy a nemzetközi láthatóság ambícióját dédelgető filmesek számára elkerülhetetlen a nyugati – és elsősorban a hollywoodi – filmkultúra kelletékéhez nyúlni. Ugyanakkor a szakirodalom a nyugati zsánereket – vagyis Alvaray szavaival „a filmnyelv eszperantóját”⁶ – jellemző módon a domináns reprezentációs formák elbizonytalanítására használható eszköznek tekinti. Tehát a kortárs latin-amerikai film műfajiságát kutatók

többsége azon az állásponton van, hogy éppen a zsánerek használatával nyílik alkalma egy nem nyugati filmesnek arra, hogy olyan munkát tegyen le az asztalra, amely a transznacionális piacon is működőképes és lokális kulturális értékeket is mozgósítani tud (vagyis egyaránt kikerüli a domináns nyugati filmkultúra ábrázolási kliséit és a steril⁷, mindenféle helyi kulturális kódot szisztematikusan elhagyó fogalmazásmódot).

A *Rabia* a nyugati melodráma és a thriller mellett a már önmagában is transznacionális hagyományok mentén kialakuló latin-amerikai melodráma⁸ elemeit felhasználva mesél el egy kolumbiai és egy mexikói bevándorló között lezajló tragikus szerelmi történetet, vagyis az elbeszélés különböző szintjein is megjelenik benne a kortárs kultúrában meghatározó helyváltoztatás és interakció. Ez a több pólushoz igazodó fogalmazásmód óhatatlanul megnehezíti a szigorúan kultúraspecifikus kérdésfelvetés lehetőségét, és az alkotói kommentárokat a koprodukciónak elemző szakirodalomban előszeretettel taglalt „integrált iberoamerikai élményvilág”⁹ elnagyolt diszkurzív erőterébe számúzi. Ugyanakkor hogyan is lehetne pontosabban rámutatni a migrációs konfliktusok kulturális vonatkozására, mint egy számos művészi hagyományt ötvöző, eltérő közegekben is életképes, műfaji és szerzői megoldásokat egyaránt aktivizáló munkával? Ahogy látni fogjuk, a *Rabia* a latin-amerikai figurák ábrázolásakor a nyugati hagyományban gyökeret vert sztereotípiákat használ, emellett viszont arra is kísérletet tesz, hogy erőteljes kritikát fogalmazzon meg azzal az idegengyűlölő gondolatvilággal szemben, melyet bemutat. A Spanyolországba vándorló munkaerő beilleszkedési nehézségein kívül olyan témákat is érint, mint a fejlődő országokból érkező migránsok kiszákmányolása vagy az európai felső középosztály lecsúszása ellenére is fenntartott felsőbbrendűség-tudata. A film-ben látható karakterépítési gyengeségek pedig egyrészt a

5 Shaw, Deborah (ed.): *Contemporary Latin American Cinema: Breaking Into the Global Market*. Plymouth: Rowman & Littlefield, 2007. pp. 4-5.

6 Alvaray: op. cit., p. 80.

7 Jeffrey Middents a lokális sajátosságokat kilúgozó, uniformizált látványvilágú latin-amerikai koprodukciónak az europuding mintájára cine flannak nevezi. Middents, Jeffrey: The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American cinema. Notes on discussing a sense of place in contemporary cinema. *Transnational Cinemas* 4 (2013) no. 2. p. 160.

8 Sadlier, 2010, 4-9. Sadlier, Darlene J.: Introduction: A Short History of Film Melodrama in Latin America. In: (ed.) Darlene J. Sadlier: *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Chicago: University of Illinois Press, 2010. pp. 4-9.

9 Alvaray: op. cit., p. 70.



Rabia

migrációval járó identitáskrizis megragadásának eszközei, másrészt a háttérbe kódolt jelekre (leginkább a főhősöket „csapdába csaló”, gyarmati eredetű luxusvillára) terelik a figyelmet. A példának választott koprodukció értelmező elemzésének tehát nem csupán a gyártási és forgalmazási körülmények áttekintésekor kell figyelembe vennie a transznacionális közeg vizsgálati szempontját, hanem a műfaji alakzatok sajátos működésének és a motívumrendszer politikai jelentőségének számbavételekor is.

A kulturális kölcsönhatások értelmezését a *Rabiát* életre hívó intézményi struktúra feltérképezése tudja megalapozni, összhangban Deborah Shaw meglátásával, mely szerint a transznacionális gyártás, forgalmazás és bemutatás „egyértelmű kapcsolatot hoz létre a filmek finanszírozása és tartalma között.”¹⁰ A *Rabia* az argentin Sergio Bizzio azonos című regényének nemzetközi környezetbe adaptált játékfilm verziója, így az elemzését érdemes – Paul Kerr *Bábel*-tanulmányának¹¹ mintájára – a produkciós háttér és a filmben megfogalmazott központi problémák között fennálló hasonlóságok felderítésével kezdeni. Ahogy a

rendező is elmondta egy interjúban, az argentin regény megfilmesítését Bertha Navarro producer kezdeményezte, és a készítő az ötlet megszületésétől fogva „spanyol helyszíneken és a bevándorlás témájára felfűzve”¹² képelték el a könyv moziváltozatát. A *Rabiát* végül különböző országokhoz kötődő gyártócégek és nemzeti kulturális alapok együttműködésében, Baszkföldön forgatták. A finanszírozáshoz a Baszk Kormány Kulturális Tárcája és az ICAA, vagyis a spanyol Film- és Audiovizuális Művészeti Intézet is hozzájárult, továbbá az EITB, a Baszk Rádió- és Televíziótársaság is támogatta a gyártást. Ezeken az állami és tartományi szerveken kívül spanyol magáncégek is beszálltak az Ibériai-félszigeten is viszonylag ismert alkotók nevével fémjelzett projektbe: ezek a Telecinco Cinema és a Think Studio voltak, az *Árvaház* (*El Orfanato*, 2007, r: Juan Antonio Bayona), a *Spanyol affér* (*Ocho apellidos vachos*, 2014, r: Emilio Martínez Lázaro) vagy a *Hárommal több esküvő* (*Tres bodas de más*, 2013, r: Javier Ruiz Caldera) kommerszfilmekre szakosodott gyártói. Ugyanakkor két latin-amerikai magáncég is a portfóliójában akarta tudni

10 Shaw, Deborah: Deconstructing and reconstructing ‘transnational cinema’. In: Dennison, Stephanie (ed.): *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*. Woodbridge: Tamesis, 2013. p. 53.

11 Kerr, Paul: Hálózatos narratíva a Bábelben – Árukapcsolás a globalizált művészfilmben. *Metropolis* 16 (2012) no. 1. pp. 42–54.

12 Ruiz, Paula A.: Sebastián Cordero: «Algunas historias de inmigrantes pueden ser como una película de miedo». <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Rabia2/Sebastian-Cordero-Algunas-historias-de-inmigrantes-pueden-ser-como-una-pelicula-de-miedo> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04.) – saját fordítás

a *Rabiát*. Az egyik a többek között Guillermo del Toro és Alfonso Cuarón által alapított, Mexikóvárosban és Londonban is tevékenykedő Tequila Gang; a másik pedig a később a Netflixen futó *Narcos* gyártásáért is felelős Dynamo, amely – a cég hivatalos honlapja szerint – „*Latin-Amerika egyik legfontosabb audiovizuális gyártócége, bogotái, madridi és New York-i irodákkal.*” A *Rabia* főcímében ezekenkívül az *Engedj be!* (*Lat den rätte komma in*, 2008, r: Tomas Alfredson) art-vámpírfilmjét tető alá hozó svéd *We Are Good* és az argentin Montfort Producciones tűnik fel gyártóként.

Ez a szerteágazó produkciós háttérrel rendelkező film – tulajdonképpen párhuzamban a projekt szövevényes finanszírozási modelljével – Spanyolországban boldogulni igyekvő latin-amerikai szereplők történetét meséli el. A cselekmény a kolumbiai Martina García által alakított háztartási alkalmazott, Rosa és a mexikói Gustavo Sánchez Parra által eljátszott építőmunkás, José María románcát mutatja be.¹³ Az Európába vándorlással mindketten megélhetési lehetőséget kapnak, az életüket azonban nemcsak a szegénység, hanem az idegengyűlölő közeg is nehézségekkel terheli, a mindennapos atrocitások pedig felszínre hozzák José María agresszív természetét. Az egyik feszült szóváltás alkalmával a férfi egy félkész társasház szerkezetén egyensúlyozva megüti a goromba építésvezetőt, aki több emeletet zuhanva szörnyethal. A riadt vendégmunkás ezután Rosát sem értesítve elrejtőzik annak a háznak a padlásán, melyben a lány szolgál. A nyitány eseményeit követően a film azt a fájdalmas napi rutint követi, mely során a pár két tagja egymástól néhány méter távolságra él, mégsem lehetnek egymáséi. Rosa úgy hordja ki közös gyereküket, hogy sejtelve sincs José María búvóhelyéről, a férfi pedig az önkéntes száműzetésből következő súlyos nélkülözésben tengeti napjait. Hónapokon át embertelen körülmények között bujkál, és egy alkalommal még a Torres család által rendelt patkányirtás mérges füstjét is belelégi, így már haldoklik, amikor a film zárószekvenciájában újra találkozik Rosával és a zaklatott szerelmükből született csecsemővel.

Ahogy a cselekmény rövid összefoglalásából is sejtethető, a *Rabiában* a nyugati melodráma műfaji hatása dominál. Már Sergio Bizzio Buenos Airesben játszódó regénye is eljátszik a melodramai hangulatokkal, de a kiinduló szöveg korántsem kötődik ennyire egyértelműen a hollywoodi klasszikusokra hajazó megoldásokhoz. Germán Ledesma olvasata a könyv szerkesztésmódjában a nyugati típusú melodráma helyett a latin-amerikai népszerű kultúra meghatározó narratív formájának, a szappanoperának a hatásait mutatja ki.¹⁴ Érvelése szerint ezt többek között azok az írói döntések támasztják alá, melyek értelmében a férfi főhős bujkálása időben (a nehezen átveszelt, alvásokkal és evéssel tagolt napok leírásával) és térben is (a különböző emeletek és szobák elfoglalásával) ismétlődő egységekre tagolódik, ami a *telenovellák* szeriális felépítését idézi. A könyv érzelmi konfliktusai is a folytatásos teleregényekből ismert módon aprózódnak fel. Több epizodikus jellegű affér is kiemelt szerephez jut (a filmváltozattal szemben itt Rosát a Torres család alkoholistá fián kívül több férfi is megpróbálja meghódítani, és a cselédlány gyereke sem José Mariától fogan), és a bujkáló férfi heves érzelmi életéről is értesül az olvasó: kezdetben sorozatos féltékenységi vívódásait követjük, majd titokban neveli a szolgálólány kisfiát. Ráadásul a regényben magára a televíziózás motívumára is nagy hangsúly kerül a filmhez képest hosszú, több évet felölelő cselekményben. Ezzel szemben a *Rabia* vászonra álmódott verziójában a szappanopera repetitivitása és stiláris jellegzetességei az észak-amerikai thriller hatáskeltő elemeinek adják át a helyüket, melyek meghatározzák a film első fél óráját. José María bemutatása a férfi pszichológiai ingatagságára és agresszivitására felfűzve kelti fel a veszély és a fenyegetés érzetét, a törékeny és hiszékeny Rosa pedig kezdetben az ideális áldozat szerepében tűnik fel. Ugyanakkor José María halálos kimenetelű összetűzése után a hollywoodi melodráma konvenciói veszik át az irányítást a film cselekményszervezése fölött, így a főszereplő pár „*az elnyomó és egyenlőtlen társadalmi körülmények áldozatává válik [...] a fojtogató és erősen stilizált környezetben*”¹⁵ egy sor olyan

13 A szereplőgárda összeállításának gyakorlata a *Rabia* esetében is hasonló mintázatba illeszkedik, mint amelyet Paul Julian Smith írt le a spanyol–mexikói koprodukciókban tendenciózusan megjelenő spanyol színésznőkről: Smith, Paul Julian: Transatlantic Traffic in Recent Mexican Films. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia* 12 (2003) no. 3. 389–400.

14 Ledesma, Germán: Literatura y televisión en *Rabia* de Sergio Bizzio. *Revista de Lengua y Literatura* 15 (3014) 36, pp. 79–85.

15 Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. New York: Random House. 1981. p. 222. – saját fordítás

helyzetbe keveredve, melyek „minden esetben feszültség-gel [suspense] is járnak”.¹⁶ A készítők kiemelt figyelmet fordítottak az érzelmek zenei kifejezésére is, ráadásul a melodramái hatásfokozás érdekében a szeretők boldogulását akadályozó „grandiózus emberfeletti vagy szubhumán hatóerők”¹⁷ játékát, és a párt összekötő, illetve elválasztó, ellentmondásos távolságérzetet is nagy gonddal teremtették meg, hogy ez jelképezze az érzelmi distanciát is.

Ahogy Thomas Elsaesser is megfogalmazza *A hang és a téboly történetei* című tanulmányában, a melodráma a boldogság elérésének társadalmi akadályait zenével, a mise-en-scène megoldásaival, a díszletekkel és a színekkel jelzi, és gyakran kelti fel a nézőben azt az érzést is, hogy a szereplők között „mindig több a mondanivaló, mint ami elmondható”¹⁸. A *Rabia* esetében a cselekmény pesszimizmusát a képek fakó, sötét tónusai erősítik, és a hősök közti kommunikációs gátat a fizikai közelségük fokozza az elviselhetetlenségig. A film egy adott pontján José María rájön, hogy a gigantikus lakóépületben két párhuzamos telefonvonal is működik, és ez a felfedezése teszi lehetővé, hogy felhívja Rosát, vagyis a rejtekhelye felfedése nélkül beszéljen vele. A rádöbbenés és az azt követő telefonhívás éppen azt a koreográfiát követi, melyet Elsaesser is leír, amikor melodramái fordulópontokról beszél: „az érzelmi hőmérséklet hasonló, szédítő zuhanása központozza a melodramák jó részét – és szinte minden esetben a lépcső függőleges tengelyére koreografálják meg a rendezők.”¹⁹ Az egyetlen snittben bemutatott jelenet elején José Mariát egy keskeny ajtónyíláson keresztül látjuk, ahogy éppen a telefonkönyvben szereplő Torresek számait tárcsázza, hogy ráakadjon barátnője munkáltatóinak elérhetőségére. Az első próbálkozása sikertelen, de ahogy a második számot hívja, a kamera hirtelen hátrálni kezd, és a steadycames felvétel lendületesen alázuhan a patinás belső térben. A rejtekhelyként szolgáló, dísztelen padlás után egyre impozánsabb enteriőrök tárulnak fel a lépcsőn leereszkedő kamera lencséje előtt, majd az épp porszívózó

Rosa arcához érünk, aki a házimunka zajától csak néhány másodperc késéssel veszi észre a telefoncsörgést. A cseléd képen kívülre kerül, amint elindul a kagylóért. Eközben a kamera még egy kört tesz a földszinti helyiségekben, hogy kisvártatva megmutassa az ellenkező irányból érkező Rosát, aki végre felveszi a telefont.

Az argentin irodalmi alapanyagból készült film tehát a műfajiság szempontjából a globálisan is dominánssá váló hollywoodi hagyományokat követő megoldások felé mozdult el a nemzetközi alkotógárda²⁰ kezei alatt, és elhagyta a Bizzio-regény szappanoperai vonásait. Ugyanakkor egy sor olyan jellegzetességet találunk, melyek bár zökkenőmentesen beilleszthetők a rendőrség által üldözött építőmunkás és a zaklatásokat kiálló cselédlány szerelmi melodramájának egyéni érzelmekre fókuszáló koncepciójába, egyúttal a latin-amerikai figurák által Spanyolországban elszenvedett sérelmek transznacionális kontextusú társadalmi kommentárját is szolgálják. Ilyen például a főszereplőket körülvevő ellenséges környezet ábrázolása: az előtérbe tolt xenofóbia kérdésköre. A regénnyel ellentétben, melyben José María észrevétlen lopakodókörútjai alkalmával többször is elhagyja Rosa munkáltatóinak kúriáját, a film mindkét főhőst a ház önkéntes foglyaként ábrázolja, akiknek nincs is más választásuk, mint elbújni a külvilág elől, ahol a bevándorlókat kiszigerelik és megalázzák. A falakon kívüli közeg veszélyessége a film első felében többször kifejezésre jut, olykor leplezetlen didaxissal. Abban a jelenetben például, melyben a fiatal *latino* pár az utcán sétál, Rosa arra panaszkodik egy autószerelő műhelyhez közelítve, hogy „itt mindig mondanak dolgokat”. A műhely munkásai eközben gyűlölködő tekintettel figyelik a főhősöket. Ezt követően pedig az építésvezető tűnik fel, aki kertelés nélkül vágja José María fejéhez: „Nem veszed észre, hogy itt szart sem érsz? [...] Nem otthon vagy!” Mint arra Daniel Parra Mejía, kolumbiai kritikus is felhívja a figyelmet, a *Rabia* által felskiccelt Spanyolországban „a láthatatlanság a túlélés egyik formája”²¹. Az

16 Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London-New York: Routledge, 2000. p. 186. – saját fordítás

17 Grodal, Torben: A fikció műfajtipológiája, In: (eds.) Kovács András Bálint-Vajdovich Györgyi: *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest Palatinus. 2004. p. 340.

18 Elsaesser, Thomas: *A hang és a téboly történetei*. *Metropolis* 16 (2012) 3, p. 23.

19 *ibid.*, pp. 29-30.

20 A filmet az ecuadori Enrique Chediak fényképezte, a spanyol David Gallart vágta, zenéjét az argentin Lucio Godoy szerezte.

21 Parra Mejía, Daniel: *Rabia: la distancia del amor*. http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_8_pan

önvédelemhez a személyes jellemzők és a nemzeti jellegzetességek eltitkolása, illetve a vaskos téglafalak mögötti bujkálás is szervesen hozzátartozik. Rosa a filmben már be is tagozódott ebbe a könyörtelen élethelyzetbe, de a később érkező José María még megpróbál ellenszegülni. A film azt kíséri végig, ahogy kétségbeesett emancipációs kísérletei a bűnelkövetéshez, a bujdosáshoz és az emberhez méltatlan, a padlásra húzódó rágcsálókéhoz hasonlítható élethez vezetnek.

A fenti gondolatmenet tükrében a *Rabia* karakterépítésének sekélyessége az alkotói hanyagság helyett épphogy a már említett életstratégiák, vagyis a különleges ismeretfegyverek és sajátosságok elkendőzésére tett törekvés ábrázolásának is tűnhet. Cordero rendezéséből hiányzik mindaz, ami Bizzio regényében megmagyarázza a férfi főszereplő agresszív természetét: a film ugyanis elhagyja a José María nyomorúságos múltját feltáró *flashback*eket, és ehelyett a vad és veszélyes bevándorló sztereotip képét vetíti a figurára. A filmkészítők a regénybeli Rosa kidolgozott viszonyrendszerét is kilúgozzák, így a kolumbiai alkalmazott a törékeny szolgálólány papírfigurájává, minden férfi szereplő egyszerű vágytárgyává válik. A *Rabia* első látásra leegyszerűsítő reprezentációs stratégiája tehát fontos jelentésrétegekkel is gazdagodik, hiszen bár a latin-amerikai transznacionális migráció következményeképpen létrejövő népeiséget *sudacák*²² homogén masszajaként látta, ezt a bevándorló munkások kényszerű védekezésével, vagyis sajátos megkülönböztető jegyeik eltörlésével indokolja. A filmkészítők gondosan bemutatják, hogy a szereplőknek miért nem áll érdekükben részleteket és (kulturális) specifikumokat elárulni magukról, és ehhez idomulva nem is árnyalják ezeket a karaktereket, csak épphogy annyit mutatnak meg belőlük, amennyit a barátságtalan kulturális ütközőzónában feltétlenül szükséges. Érdekes ezt a szempontot figyelembe véve megvizsgálni azt a néhány képsort, melyek a Torres család kastélyán kívül játszódnak. Ahogy az utcán, úgy a José María lakhelyétől szolgáló

munkásszállón is csak rendezetlen embercsoportokat látunk, akik a háttérbe húzódva olvadnak össze egyműző tömeggé. Mintegy megismételve ezt a homogenizáló gesztust, amikor Rosa elhalad egy ismerőse mellett az utcán, összezavarodik a hasonló csengésű spanyol nevektől, azt sugallva, hogy az arcok is felcserélhető, egymáshoz idomuló személyeket jelölnek: „*Ó Ramón... illetve Ramiro... nem is tudom.*” Egy későbbi jelenetben José María szállására látogatva hat embert látunk összezsúfolódni egy nyomasztóan szűkös szobában, és a rendező egyiküket sem helyezi olyan szituációba, melyben ezeknek a mellékszereplőknek a jelleme megnyilvánulhatna. Az egyéniség háttérbe szorításáról és a különbségeket elhanyagoló csoportképzés szükségességéről tehát mindkét főhős körülményeiből értesülünk, és ezek a boldogságot megakadályozó melodramai vonásokként és a migrációs helyzet társadalompolitikai felületelemzésekként is funkcionálnak a filmben.

Hasonlóan sokrétű motívum maga a szereplőket olykor erődszerűen, máskor börtönre vagy labirintusra emlékeztető módon elrejtő ház, mely a cselekmény fő helyszínéül egy sor specifikus történelmi tapasztalatot mozgat meg a spanyol gyarmatbirodalmak kontextusában.²³ Ahogy arra Juan Ramón Gabriel, a *Rabia* egyik kíméletlen kritikusa is utal, az előkelő alapanyagokból épített belső terekkel és színes díszítéssel ellátott impozáns északspanyol nagypolgári villa az úgynevezett *indiano* építészeti stílus jegyeit viseli magán.²⁴ Indianónak azokat a spanyolokat nevezik, akik a 17. századtól kezdve szerencsét próbáltak a gyarmatokon, és nagyobb vagyoni felhalmozása után, javaikat az Atlanti-óceánon átmentve visszatelepültek Spanyolországba. Ezek a meggazdagodott családok még a kora huszadik században is építettek a filmben látotthoz hasonló, a kolóniák kifosztásából fedezett fényűzésnek emléket állító lakóépületeket, többek között a film forgatási helyszínét adó Baszkföldön is, és így voltaképpen „*a szülőföldjükre költöztették az Újvilágban kialakított környezetet*”²⁵. A *Rabiában* látott ház kulisz-

talla_3_rabia-la_distancia_del_amor.pdf. (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04.)

22 A *sudaca* kifejezés a spanyolban a latin-amerikai származásúak pejoratív egységesítő neve.

23 Köszönöm Josetxo Cerdánnak ezt a megfigyelést.

24 Gabriel, Juan Ramón: *Hidrofobia social*. <http://www.encadenados.org/rdc/sin-perdon/1823-rabia-1> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04.)

25 Samaniego, Fernando: *La arquitectura de los indios salpica la imagen urbana del norte de España*. https://elpais.com/diario/2003/10/10/cultura/1065736810_850215.html (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04.) – saját fordítás


 Rabia

szái tehát egyrészt felidézik az európai gyarmatosítás alatt fennálló szélsőséges társadalmi egyenlőtlenségeket, melyek bizonyos latin-amerikai gondolkodók szerint éppen a globális kapitalizmus és az ezzel járó transznacionális migráció elterjedésével öltenek újfent tragikus mértéket.²⁶ Másrészt ez a helyszín egy Spanyolország és Latin-Amerika földrajzi és kulturális elemeiből ötvözött, hibrid tér képzetét kelti, ami a mai bevándorlókhoz hasonló gazdasági megfontolásból születő, kontinenseken átívelő út mementója. Mint ilyen, a luxusvilla emlékeztet a kontextusváltás lehetőségére, de egyúttal arra is, hogy ez csak az államilag megszervezett erőszakos hadjáratokkal kiváltságához jutók jussa, vagyis José María elkeseredett és magányos harca az adott történelmi és politikai koordináták között soha nem érhet célt. A helyszín révén megidézett komplex történelmi-kulturális örökség tehát az egyszerű rendőrségi nyomozásnál jóval komolyabb erőket sejtet Rosa és José María bujdosása mögött. A ház rejteke kultúrák találkozásának és megismétlődő történelmi traumáknak is szimbolikus terévé válik, így a helyszínválasztás leginkább a transznacionális értelmezési keretben nyeri el teljesértékű szerepét.

Annak ellenére, hogy négy országban is forgalmazták, a *Rabia* nem volt kifejezetten sikeres a nemzeti mozi piacokon, és összesen mintegy 400 000 dollárnyi bevételt produkált. Az áttörés talán éppen azért maradt el, mert a film túl erőteljesen igazodik a zsánerformulákhoz, és alig vonultat fel nemzeti specifikumokat. Cordero munkáját ugyanakkor a nemzetközi art-house szcéna számos előkelő fesztiváljára beválogatták, ami a fent elemzett motívumok fényében talán nem is olyan meglepő. A film többek között Guadalajarában, Tokióban, Torontóban, Rotterdamban és San Sebastiánban is szerepelt. A nemzeti kommerszfilm piacokról transzncionális térbe lépve viszont Cordero az iparos-zsánerfilm alkotó szerepét elhagyva az autonóm filmművész bőrébe búj, ami a rendezőt olyan nyilatkozatokra készítette, melyekben ennek megfelelően, „a szerzők politikáját” követve fogalmazott. Havannában például azt nyilatkozta, hogy „annak ellenére, hogy a film nem a saját ötletemből indult ki, mélyen azonosultam ezzel a történettel, és végül nagyon személyes film lett belőle.”²⁷

Az 1972-es születésű Sebastián Corderót azonban aligha nevezhetjük egyéni hanggal megáldott szerzőnek. Rendre hozott anyagból dolgozik, filmjeiben nem találunk önélet-

26 Grosfoguel, Ramón: Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge, and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System. *Review* 25 (2002) 3. pp. 203–224.

27 González, Mariana: *El ecuatoriano Sebastián Cordero declara que: „Rabia es mi película más personal”*. <http://cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=8207&al=> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 09. 04) – saját fordítás

rajzi utalásokat, alkotásai stílusosan rendkívül sokszínűek, ráadásul még a Timothy Corrigan által leírt kereskedelmi szerzőség is csak korlátozott segítséget tud nyújtani életművének áttekintésekor.²⁸ Cordero nem auteursztár, neve nem szolgál széles körben márkajelzőként, és még csak konzekvens zsánerrendezőnek sem nyilváníthatjuk anélkül, hogy kiegészítő megjegyzéseket tennénk. Munkásságának legmeghatározóbb vonása a koprodukciós gyártás, a többnemzetiségű szereplőgárdával filmre vitt, határokon átívelő cselekmény és a nyugati műfajok különböző keverékeihez történő ragaszkodás. Legyen szó az USA-ból Ecuadorba érkező bűnügyi riporter krimi- és (pszicho)thrillerelemekkel emesélt történetéről (*Crónicas*, 2004), az ecuadori és kolumbiai szereplőket szatirikusan bemutatott drogügyletekbe keverő, kis költségvetésű *road movie*-ről (*Pescador*, 2011) vagy a multikulturális legénységgel a Jupiter felé tartó űrhajón játszódó *found footage sci-fi*-ről (*Az Európa-rejtély [Europa Report]*, 2013), Cordero rendre transznacionális, illetve műfaji keretekben gondolkodik. Ebből a sorból egyedül a rendező bemutatkozó filmje, a teljes egészében ecuadori érdekltségű *Egerek, patkányok és egyéb csatornatöltelek* (*Ratas, ratones, rateros*, 1999) lóg ki, melyben a karakterek sokféleségét a börtönből szabadult piti bűnözőktől a korrupciós köztisztviselőkkig érő társadalmi keresztmetszet szolgáltatja, a műfaji váltások pedig a *coming of age* dráma, az útifilm és a sajátosan értelmezett gengszterfilm között figyelhetők meg. Az életmű egyetlen, szórványosan megjelenő, szerzői jellegű motívuma is ebből a munkából eredeztethető, ami a társadalom legszegényebb rétegeiből kitörni próbáló figurákat a rácsalókkal állítja párhuzamba. Ahogy az első film Ángele vagy a *Crónicas* rács mögé dugott Cepedája, úgy a *Rabia* José Mariája is patkányként húzza meg magát, és élösködni kezd a többségi társadalmon, amit Cordero minden esetben egy-egy látványosan bemutatott testi átalakulással is jelez.²⁹ Ez a motívum ugyanakkor csak az

életmű korai darabjaiban jelenik meg, és ezekben sem konzekvensen: ugyan mindhárom említett főhős bűnelkövető, Cepeda vérfagyasztó antagonistája, míg a másik két karakter azonosulásra hívó főszereplő, akik éppen ambivalens jellemzőik miatt válnak izgalmasan összetett figurákká. A nemzetközi filmfesztiválokon tehát Cordero nem személyes univerzumot építő művészként, inkább a transznacionális élmények szóragoztató krónikásaként kanonizálódott.

A szerzőség állandó átalakulás alatt levő fogalma³⁰, az art-house fesztiválok programjaiban egyre nagyobb teret nyerő műfaji alkotások vagy a globális piacon is sikeres kortárs latin-amerikai filmkészítők pályaképe fényében Cordero stratégiája szimptomatikus értékűnek látszik. Marvin D'Lugo azt figyelte meg az 1990-es évek óta fel-futó latin-amerikai koprodukciónak vizsgálva, hogy ezek legjellemzőbb szerzői kérdésfelvetése a nemzeti kultúra helyét keresi a megváltozott, globális világrendben.³¹ Sebastián Cordero, a *Rabia* rendezője Ecuador fővárosában, Quitóban született, de Franciaországban és az Egyesült Államokban végezte filmes tanulmányait. A *Rabia* esetében argentin regényt adaptált mexikói, kolumbiai és spanyol főszereplőkkel egy pontosan nem meghatározott spanyolországi közegbe. A migrációról alkotott víziójában így elsősorban a nemzeti identitások háttérbe szorulásáról, a helyspecifikus értékek viszonylagossá tételéről, illetve az ezek helyébe lépő transznacionális közeg összetett problémáiról tudott számot adni. Ezt a fókuszválasztást a térbeli bizonytalanság élménye teszi igazán átélhetővé a filmben. A készítő a már idézett lépcsőn leereszkedő képsorhoz hasonló, látványos vizuális megoldásokra ültetik át a regény alapötletét, melyben a José Mariának menedéket nyújtó ház labirintusként jelenik meg. A rendező több olyan szekvenciát is beillesztett, melyek összezavarják és megcsalják a néző távolság- és térérzetét a vágások vagy a belsőket látványos kameramozgásokkal összekötő snittek

28 Corrigan, Timothy: *The Commerce of Auteursism*. In: *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991. pp. 101–136.

29 Igaz, a rendező a *Rabia* esetében nem aknáta ki teljesen ezt a motívumot, és a Bizzio-regény patkányharapás-jelenetét, mellyel még tovább csavarható lett volna a rácsalóvá alakulás metaforája, kihagyta a filmadaptációból.

30 Vincze Teréz: *Szerző a tükörben*. Budapest: Kijárat, 2013. pp. 19–49.

31 D'Lugo, Marvin: *Authorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema: from the Mexican "ranchera" to Argentinian "exile"*. In: (eds.) Guneratne, Anthony R. – Dissanayake, Wimal: *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 2003. p. 109.

révén. Ezek a megoldások destabilizálják a térbeli koordinátákat, megnehezítik a tájékozódást, és ezáltal nemcsak a melodramái – érzelmi – távolság, hanem a transzatlanti migrációhoz köthető – földrajzi, illetve kulturális – távolság kifejezőeszközeivé is válnak. Ez a posztkoloniális térben érzett, kiismerhetetlen távolság a bujdosás motívumával együtt a kortárs közegben átélt, egyenlőtlen és elnyomó találkozások kritikáját sűríti a főhősök tragédiájába.

José María számára a túlélés záloga, hogy észrevétlenül járjon-keljen a nemesi villában, Rosa pedig – mivel szolgálólányként a rendrakás és a takarítás a legfontosabb feladatai közé tartozik – a materiális állapotok változatlan-ságának fenntartásával foglalatostokodik. Tehát a film által bemutatott emigránsi életek a láthatatlanság feltételének vannak alárendelve, vagyis annak, hogy a bevándorlók jelenléte semmilyen hatással ne legyen az őket körülvevő környezetre. De a *Rabia* világában is lehetetlennek bizonyul a tökéletesen nyom nélkül maradó találkozás. A zárószekvenciában egy fokozottan melodramai pillanatban egyesül a család: a haldokló José María felfedi magát, hogy megláthassa újszülött gyermekét a könnyekben kítőró Rosa ölelésében. A katartikus szembenézés elkerülhetetlen, a rejtőzködő bevándorlóknak fel kell fedniük kilétüket, hogy egyszerre omoljon rájuk az elkövetett gyilkosság bűne és az új közegben alapított család öröme. Ha eddig mindössze az egyszerű könnyfacsarásra utazó iparosmunkát láttuk is a filmben, a láthatóság összetett problematikájának végső kibontakozásakor észre kell vennünk a transznacionális migrációval kapcsolatos jelentésszinteket is, melyek a társadalompolitikai diskurzusban is érvényes hozzászólássá avatják a *Rabiát*. Hiszen ahogy szociológusok, háztartási munkások szakszervezetei vagy éppen emberi jogi aktivisták is rámutatnak: az olykor érvényes tartózkodási engedéllyel sem rendelkező emigráns munkaerő láthatóvá tétele kulcsfontosságú lépés a különböző nemzetekből érkező emberek erőszakmentes találkozási terének kialakítása felé.³² Az egyre jelentősebb latin-amerikai kisebbség spanyolországi integrációja, illetve az utazási és munkavállalási lehetőségek szabályainak

megalkotása a globalizáció korának specifikusan transznacionális kérdésköre. A *Rabia* hagyományos kategóriákon felülemelkedő fogalmazásmódja annak példája, hogyan lehetséges a határokon átívelő kortárs problémákról a megszokottól eltérően beszélni.

Márton Árva

Shifting Cultural Contexts of the Transnational Genre Film

Genre Patterns and the Portrayal of Migration in *Rabia*

Observing the context of transnational co-productions, the essay aims at analysing the cultural negotiations at play when it comes to the formulation of genre narratives and the dynamics that turn this kind of films into products of multiple functionality in the global media market. Focusing on the example of *Rabia*, intercultural adaptation of transnational production that involves several European and Latin American participants, it addresses the motives that correspond to Western melodramatic traditions, on the one hand, and the strategies of the film's mise-en-scène that engage in the portrayal of transnational condition, on the other hand. After drawing parallels between its production background and its plot structure, the analysis attempts to explain how *Rabia* could find its way both to commercial distribution and the international festival circuit. Ultimately, it concludes that it is through the destabilized sense of narrative space that the film succeeds in elaborating on the socio-political issue of transatlantic migration and, at the same time, creating an emotionally saturated, highly melodramatic tone.

³² Lásd: Gutiérrez-Rodríguez, Encarnación: *Migration, Domestic Work and Affect – A Decolonial Approach on Value and the Feminization of Labor*. New York – London: Routledge, 2010.; Lutz, Helma: *The New Maids: Transnational Women and the Care Economy*. London – New York: Zed Books, 2011.; (eds.) Hoerder, Dirk-van Nederveen Meerkerk, Elise-Neunsinger, Silke: *Towards a Global History of Domestic and Caregiving Workers*. Leiden-Boston: Brill, 2015.

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2006 no. 1.	A horrorfilm
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2006 no. 2.	Lars von Trier
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2007 no. 1.	Bollywood
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2007 no. 3.	A thriller
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2008 no. 1.	Film és tér
1999 tél	Jean-Luc Godard	2008 no. 2.	Film és építészet
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2008 no. 3.	A filmmusical
2000 no. 2.	Orson Welles	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2009 no. 1.	Az animációs film
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2009 no. 2.	Robert Altman
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2001 no. 2.	Új képfajták	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2003 no. 1.	Fotó és film	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2003 no. 2.	Science fiction	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2003 no. 3.	Szabó István	2011 no. 4.	Michael Haneke
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2012 no. 3.	Melodráma
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2004 no. 4.	Jeles András	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2005 no. 1.	Varratelmélet	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2005 no. 2.	Posztkolonális filmelmélet	2013 no. 3.	Film/test/film
2005 no. 3.	Gaál István	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
		2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
		2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
		2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
		2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@c3.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu/?pid=50>

Fábics Natália

Rabul ejtve a nyugati filmfesztiválok bordélyában

Park Chan-wook *A szobalány* című filmjének
transznacionális feminista olvasata

Park Chan-wook és a mára kortárs klasszikussá vált alkotása, az *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003) a kétezres évek elején világszerte mozinézők százezrei számára volt az egyik első kelet-ázsiai filmélmény. Egy olyan trend főszereplője volt (és az mind a mai napig), amely még a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején indult. A nyugati filmfesztiválok ekkoriban minden korábbinál nagyobb figyelemmel fordultak a nem nyugati filmkultúrák felé.¹ Ezt a felhajtást a kritika kánonképző gesztusai, ha lehet, csak fokozták. Mindennek eredményeképp az ázsiai filmművészet korábban Nyugaton inkább csak réteggözönséget elérő, ismeretlen stílusú és zsánerű alkotásai a művészfilmek szélesebb közönsége figyelmének középpontjába kerültek. Park Chan-wook, a dél-koreai mozi egyik hazai és nemzetközi kedvencének világhódító útja² elég jól leírja több tucat, az elmúlt húsz-huszonöt évben nemzetközi ismertségre szert tevő kelet-ázsiai alkotó transznacionális karrierjét. Ennek a karriernek számomra különösen érdekes – és a jelen tanulmány fókuszában álló *A szobalány* (*Agassi*, 2016) című alkotás szempontjából is fontos – aspektusa a filmfesztiválokra való jelenlét, illetve az annak nyomán

elért sikerek visszahatása a rendező alkotói tevékenységére és jelenlétére, megnyilvánulásaira (médiában, filmfesztiválokra). A filmfesztiválokra foglalkozó szakirodalom³ mára alapvetésnek kezeli a fesztiválszereplés kiemelt fontosságát a kortárs kelet-ázsiai (és más) művészfilmek életében; jómagam is például Takashi Miike munkássága kapcsán vizsgáltam már a fesztiválok hatását az alkotói programra.⁴

A nyugati piacokon való intenzív (sőt sok esetben szinte kizárólagos) jelenlét, és az ezen piacok közönségigényeinek való megfelelésre törekvés a harmadik világ filmkészítői között a hazájukban, de nem a hazájuk moziközönsége (és mozibevétel) számára tevékenykedő transznacionális alkotók körét alakította ki az elmúlt egy-két évtizedben. Ha ezen alkotókat és a nemzetközi filmfesztiválokra bemutatott, ott a globális filmterjesztés számára promótált filmjeiket a posztkolonialista filmelmélet szemüvegén keresztül vizsgáljuk, nagyon érdekes eredményekre juthatunk: például Hamid Naficy-nak a „független transznacionális filmzsáner” („independent transnational film genre”)⁵ meghatározása meglepően jól alkalmazható a kérdéses al-

1 Lásd a *Metropolis* nemzetközi filmfesztiválokkal foglalkozó összeállítását, különösen: Elsaesser, Thomas: A filmfesztiválok hálózata. A filmművészet új európai topográfiája. (ford. Fábics Natália) *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 8–27. és Fábics Natália: Vér és erőszak nélkül a vörös szőnyegen. Takashi Miike, az ázsiai mozi roszfiújának átmeneti domesztikálódása. *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 52–59. Valamint: Wong, Cindy Hing-yuk: Távoli vásznak. Filmfesztiválok és a hongkongi film globális vetülete. (ford. Cifra Réka) *Metropolis* (2010) no. 2. pp. 24–39. és De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, 2008.

2 Lee, Nikki J. Y.: Üdvözet a bosszú urának! Hogyan lett Park Chan-wookból transznacionális szerző. (ford. Hagen Péter) *Metropolis* (2011) no. 2 pp. 54–65.

3 A legfontosabb kötetek, tanulmányok, szaklapok listája megtalálható a *Metropolis* filmfesztiválokkal foglalkozó lapszámának bibliográfiájában.

4 Fábics Natália: *Vér és erőszak nélkül a vörös szőnyegen*.

5 Naficy, Hamid: Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In: Shohat, Ella és Stam, Robert (eds.): *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 2003. pp. 203–226.

kötásokra, köztük a jelen tanulmány témájául szolgáló *A szobalányra* is; akárcsak Park Chan-wookra az, ahogyan a transznacionális filmkészítőkről ír: „*kurvák, akik egy olyan társadalomban dolgoznak, melynek nem teljesen részesei, és melyből valójában nem tudnak elmenekülni*”⁶.

Trendkövetés és önegzotizálás

A *szobalány* a hagyományos, nyugati filmes műfaji rendszerbe érkezve az 'erotikus thriller' besorolást kapta⁷, és ez a nyugati mozinézőben több, jól ismert hűrt is megpendít. A zsánernek épp a nyugati művészmozik közönségének jelentős, a filmfesztiválok döntéshozóinak szinte teljes egészét kitevő, középkorú és idősebb nézők körében kultikussá vált amerikai alkotások sora alakította ki jellemzőit: a *Végzetes vonzerő* (*Fatal Attraction*, 1987, Adrian Lyne), az *Elemi ösztön* (*Basic Instinct*, 1992, Paul Verhoeven), a *Sliver* (*Sliver*, 1993, Phillip Noyce), *A tanú teste* (*Body of Evidence*, 1993, Uli Edel) és így tovább.

A jelen filmművészete tekintetében a művészfilmek rajongói körében különösen jól ismertté és ünnepele-

vált az erotikus filmeknek a fentiekben említett, amerikai erotikus thrillerektől alapvetően különböző, ám hozzájuk sok szempontból mégiscsak hasonlító⁸, újabb hulláma⁹. François Ozon *Fiatal és gyönyörű* (*Jeune et Jolie*, 2013) című filmje, mely akár a prostitúció felszabadító erejéről szóló történeteként is értelmezhető. Lars von Trier filmjei, *A nimfomániás – 1. rész* (*Nymphomaniac*, 2013) és *A nimfomániás – 2. rész* (*Nymphomaniac: Volume II*, 2013) a szadomazo szexuális gyakorlatot hozták be a művészmozik vásznaira, miközben Abdellatif Kechiche *Adèle élete 1-2. fejezet* (*La vie d'Adèle / Blue Is the Warmest Color*, 2013) című alkotása (köz)ismertségének nagyon jól tettek semmit elfedni nem akaró leszbikus szexjelenetei. Mindezen filmeket végignézve és -gondolva nagyon nehéz lenne nem észrevenni hatásukat Park Chan-wook munkájára, főleg, hogy olyan alkotóról beszélünk, aki pályája egésze során többször hangsúlyozta érdeklődését a nyugati mozi iránt, mely még filmkritikusi munkássága kapcsán is nyilván jelentősséggel bírt. Joggal merül fel, hogy nem játszott-e szerepet témaválasztásában az imént felsorolt erotikus művészfilmek sikere épp azokon a fesztiválokon, melyeket *A szobalány* is megcélzott.¹⁰

6 ibid.

7 Yamato, Jen: Inside 'The Handmaiden': A Lesbian Erotic Thriller and the Sexiest Film of the Year. *Daily Beast* (2016. szeptember 16.) <https://www.thedailybeast.com/inside-the-handmaiden-a-lesbian-erotic-thriller-and-the-sexiest-film-of-the-year> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

Bradshaw, Peter: The Handmaiden: the return of erotic cinema. *The Guardian* (2017. március 17.) <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/14/the-handmaiden-the-return-of-erotic-cinema> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

MacDonald, Moira: 'The Handmaiden' review: A lavish, erotic thriller like you've never seen. *The Seattle Times* (2016. október 26.) <https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/the-handmaiden-review-a-lavish-erotic-thriller-like-youve-never-seen/> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

8 Elsősorban arra gondolok különbözőség kapcsán, hogy itt kizárólag művészfilmes alkotásokról beszélünk, melyek több-kevesebb sikerrel szerepeltek a világ jelentős filmfesztiváljain, rendre bekerültek a művészmozikba, miközben az amerikai erotikus thrillerek fősodorbeli filmekként tisztán és bevallottan a minél nagyobb és szélesebb nézettséget célozták meg. Ebből nyilvánvalóan számos alapvető különbség fakad: narratíva, filmstílus, ismeretlen, fiatal színészek vs sztárok alkalmazása stb. Közben pedig, az eltelt bő két évtized és a teljesen más kulturális közeg ellenére, minimum megkérdőjelezhető a filmeknek a modern, független nőről közvetített véleménye, különösen a női szexualitás ábrázolása tekintetében.

9 Bradshaw, Peter: The Handmaiden: the return of erotic cinema. *The Guardian* (2017. március 17.) <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/14/the-handmaiden-the-return-of-erotic-cinema> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

10 *A szobalány* világpremierjére a 2016-os Cannes-i Filmfesztiválon került sor, nagy zajjal és óriási promóciós standdal kísérve a Marché du Film (a fesztivál keretében megrendezett filmpiac) labirintusában. Természetesen a *Fiatal és gyönyörű* és az *Adèle élete 1-2. fejezet* is Cannes-ban volt versenyben, méghozzá mindkettő ugyanazon évben (2013), és az utóbbi meg is nyerte a Palme d'Ort. *A nimfomániás* nem ronthatta esélyeiket, tekintve, hogy Lars von Triert korábban kitiltották Cannes-ból, ezért kénytelen volt szakítani saját korábbi gyakorlatával (*A nimfomániás* előtt minden, a Cannes–Berlin–Vence szentháromságban bemutatott filmjének pre-

A nyugati erotikus mozi egy további körének a lenyomata is fellelhető a filmben. A populáris kultúrában az elmúlt évek során regényben, majd filmben is taroló *A szürke ötven árnyalata* (*Fifty Shades of Grey*, 2015, Sam Taylor-Johnson) csupán visszahozta a mozikba az erotikát, valamint a luxus, a leggazdagabbak élettereinek és -módjának összekapcsolását. Ez már olyan klasszikusoknak, mint az *Emmanuelle* (*Emmanuelle*, 1974, Just Jaeckin) és folytatásai is állandó eleme volt, melyek ráadásul még a nemzeteken átívelő szexuális élményvilágot is „kötelezővé” tették az erotikus filmművészetben. Miközben a nyugati erotikus filmek előszeretettel választják színhelyül a keleti országokat, Ázsia önegzotizálásának egyik alapelemévé vált az erotikus tartalmak felvonultatása az elsősorban nyugati piacokra szánt filmekben.

Feminista! Feminista?

A *szobalány* nem az első alkotása Park Chan-wooknak, mely erős, vagy legalábbis kitartó női karaktert állít a középpontjába. Elég csak a visszacsapását hosszú évekig tervező, a börtön poklát saját bosszúhadjáratának megvalósítására átfordító „Bosszú Asszonyára” gondolni *Lady Vengeance – A bosszú asszonya* (*Chinjeolhan geumjassi*) című 2005-ös filmjéből. Mégis *A szobalány* az, aminek kapcsán igazán előtérbe került a feminizmus kérdése, és hogy egy férfi rendező valóban és egyáltalán képes-e nem „férfitekintettel” alkotni.¹¹ Park Chan-wook feministának tekinti magát, és kimondott célja a patriarchális társadalom lebontása¹². Miközben a kritikusok jelentős része, sőt maga az eredeti regény írója is egyetért ezzel, többen megfogalmazták, hogy a film erős szexuális töltete, a két főhős közötti lesbikus jelenetek miatt sokkal inkább a férfiközönség igényeinek próbál megfelelni a film.

A film első megnézése után valahol a két vélemény között vacilláltam: egyértelműen valami nem volt rendben azzal, ahogy a film a nőket ábrázolja, azzal, ahogy „felszabadítja” őket, de közben éreztem azt is, hogy az alkotói cél valószínűleg tényleg „nemes” volt.

Nagyon összetett, és nemcsak filmtörténeti, -elméleti kérdés az, hogy egy férfi alkotó képes-e megszabadulni attól a bizonyos „férfitekintettől”, vagy, hogy egyáltalán megkell-e szabadulnia. Jelen tanulmányomban én csupán arra vállalkozom, hogy *A szobalány* bizonyos elemeinek mélyebb vizsgálatán keresztül próbálom feltárni annak valós hatását, jelentését, méghozzá elsősorban a nyugati közönség tekintetében. Amint azt a későbbiekben, például a japán és koreai nyelv vagy a kizárólag dél-koreai színeszek alkalmazása kapcsán megjegyzem, nem gondolom, hogy tisztelnem a koreai vagy akár a tágabb kelet-ázsiai közönségnek a filmhez való viszonyulásán gondolkodni, azonban annak átgondolása, hogy a film a nyugat-európai és észak-amerikai filmfesztiválok és művészmozik transznacionális terébe érkezve milyen jelentéstartalmat hordoz, európai (feminista) nőként nemcsak tisztelnem, de ehhez – minden tiszteletem mellett – jobban értek, mint Park Chan-wook.

„...a globális médiakultúra transznacionális feminista megközelítése nem egy speciális alterületet, vagy a csak nőknek és nőkről szóló filmek egy bizonyos körét jelöli ki. A transznacionális gazdasági változások, az információ, a képek és a hangok globális áramlása mindenkire hatással vannak. De nem jelentenek egyenlőségen alapuló játékkeret. A feminizmus, a mi megközelítésünkben, nem egy dekoratív kiegészítés vagy egy opcionális szempont, melyet alkalmazni lehet a transznacionális média tanulmányozása során, hanem annak elismerése, hogy a transznacionális folyamatokat alapvetően meghatározzák a társadalmi és biológiai nemek és az etnikum. Az általuk eltörölt és felállított határok más-más csoportokra más-más hatással vannak.”¹³

miejére Cannes-ban került sor), és erotikus művészfilmjének (amit ő pornónak nevezett) premierjére a Berlinálén került sor, szintén 2013-ban.

11 Bibblani, William: *Interview – Park Chan-wook Fights The Male Gaze With ‘The Handmaiden’*. (2016. okt. 21.) <http://www.mandatory.com/culture/1148405-interview-park-chan-wook-fights-male-gaze-handmaiden> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 15.)

12 Hayes, Britt: *‘The Handmaiden’ Director Park Chan-wook on His Masterful New Thriller and the Universal Language of Filmmaking*. ScreenCrush. <http://screencrush.com/park-chan-wook-handmaiden-interview/> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 15.)

13 Marciniak, Katarzyna – Imre Anikó – Áine O’Healy: Introduction: Mapping Transnational Feminist Media Studies. In: Marciniak, Katarzyna – Imre Anikó – Áine O’Healy (eds.): *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan. 2007. pp. 1–20. id. h. p. 4.



A szobalány (Tae-ri Kim)

A szobalánynak már a története is nemzeteken átívelő, összetett érzelmeken és korántsem baráti törekvéseken alapuló kapcsolatokról indul ki. Mintha az érintett nemzetek – Japán és Korea – közti feszültség leképezése lenne a karakterek közti, egymás kihasználásán alapuló és arra törekvő, a legszélsőségesebb eszközöket sem nélkülöző kapcsolatok rendszere. A pénzéhes szélhámos, Fujiwara őrgrof felbérli Sookee-t, az ifjú zsebtolvajnőt, hogy szobalányként vállaljon munkát a japán (de az épp japán megszállás alatt álló Koreában élő) örökösneő, Hideko mellett, és segítsen őt rávenni, házasodjon össze a férfival, aki így meg tudná szerezni vagyonát. Hideko azonban koreai nagybátyja, a japán és az angol kultúráért egyformán rajongó Kouzuki gyámkodó fogságában él.

Az 1930-as éveket meghatározó, Dél-Koreában a mai napig érzékelhető nyomokat hagyó japán megszállás¹⁴ idején játszódó filmben a gyarmati lét összetettsége különböző formákban jelenik meg. Első – felületes – olvasatra a filmben a koreai–japán–angol hármas mindenféle tét nélkül, a nézők (főként a nyugati) szórakoztatására van jelen. De

ha mélyebbre ásunk, összetett és kritikus, sőt sok szempontból veszélyes tartalmak bukkannak felszínre. A filmet belengő transznacionális atmoszférának különös színt ad, hogy végig egyfajta metakarakterként kísért az angol kultúra, melynek eredményeképp egy Koreában soha nem létezett, viszont több ázsiai ország történelméből nagyon is jól ismert nyugati gyarmatosítói jelenlét hatja át a film egészét. Ez, ahogyan a koreai történelemben, úgy a filmben sem ölt testet: nem hogy nyugati karakterek nem jelennek meg benne, de a történetnek sem része az angol „kapcsolat”. Egyetlen elejtett félmondat hangzik el annak kapcsán, hogy miért keveredik az angol és a japán stílus a film legfontosabb színhelyétül szolgáló házban: „Az *urunk* (értsd: Kouzuki) *Japán és Anglia iránti rajongását tükrözi.*” Ami önmagában sem erős magyarázat, de annak értelmezésében semmit nem segít, hogy a főhősök miért öltöztetgetik egymást és önmagukat angol ruhákba, és miért jelenik meg a birtokon kívül is újra meg újra az angol stílus. A karakterek önként, mindenféle kényszer nélkül húzzák magukra a gyarmatosító kultúra státusszimbólumait.

14 A dél-koreai filmek tekintetében is folyamatosan jelen van a téma. Ebből a körből egyetlen példát emelnék csak ki, a bemutatása évében Dél-Koreában az egyik legnagyobb nézettséget elérő, a valaha gyártott egyik legdrágább koreai filmet, a 2009 – *A végzetes merényletet* (2009: *Lostu memoriju*, 2002, Si-myung Lee), melyet Michael Baskett: *The Attractive Empire – Transnational Film Culture in Imperial Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press. 2008. című könyvében joggal nevez „*Japán-ellenes, koreai, nacionalista propagandának*”. A nagyszabású sci-fiben Korea gyarmatként jelenik meg, ahol Szöul japán feliratokkal, üzletekkel teli, posztmodern metropoliszként a Japán Birodalom harmadik legnagyobb városa.

A Koreában valóban létezett japán gyarmatosítás, el- lentében az angol gyarmati világ éteri jelenlétével, nagyon is hangsúlyos, testet, formát ölt. A dialógok végig kevert nyelven, japánul és koreaiul hangoznak el, a film készítői színekkel ellátott felirattal jelenítették meg, hogy épp melyik nyelvet halljuk. Miközben mindkét nyelv jelen van, a szereplők újra meg újra nyelvet váltanak, amivel valójában teljesen tét és jelentőség nélkül marad az anyanyelv, a nemzeti hovatartozás. Az egész nyelvi, nemzetiségi kérdés egy egzotikus játékká válik. Ahogyan a különböző szerepeket játszó színészek nemzeti hovatartozása is. Egyszerű a képlet: mindenki dél-koreai. Nincs sem tudásom, sem jogom megítélni, hogy egy koreai vagy egy japán néző számára mit jelent mindez. De erősen gyanítom, korántsem jelentéktelen kérdés. A filmnek ezen elemében, mint ahogyan a későbbiekben még több kapcsán is, elsősorban a nyugati nézőközönség értelmezését (pontosabb talán úgy fogalmazni, hogy az alapvetően az ismeretek hiányán, ámde sztereotípiákon alapuló értelmezését) szem előtt tartó alkotói attitűdöt érzem megjeleníteni.

A japán kultúra fojtogató jelenlétét a nyugati nézők által is értelmezhető színnel (vörös) jelzi a film, és ezt az angol (brit) gyarmati világot idéző enteriőrökkel, jelmezekkel fejele meg, ezzel a díszlet, a jelmez a gyarmati világ valószínűleg soha sehol nem létezett keverékét kialakítva. A film jelentős részének helyt adó házban és birtokon keveredik a nyugati és a keleti kultúra: a nyugati stílusú szárnyat egy angol építész tervezte, míg a másik szárny japán stílusú; a birtokon hol finom vonalakkal kialakított japán kertben, hol Jane Austen regényeit idéző parkban sétálgatnak a szereplők. Amint a házvezető megjegyezi, „*még Japánban sincs két stílust kombináló épület*”. A film feminista olvasatának szempontjából is érdekes, hogy az épület különböző stílusú egységei a cselekmény mely részeinek szolgálnak háttérül. A csábítás (átverés), az intrika, részben a parkban játszódik, részben a fogadószobában – mindkettő a nyugati (angol) felségterület része. A két főhős szerelme, szexuális egymásra találása érdekes helyszínváltásokkal zajlik. A film kezdetén, első találkozásuk során elhagyják Hideko pazar, nyugati stílusban pompázó hálószobáját (ahol számos kelet-ázsiai bútordarab is van,

ami erősíti az enteriőr gyarmati hangulatát), és a szolgálólánynak kiosztott, japán hálófülkében lelnék nyugalomra. A két lány közti erotikus jelenetek viszont egytől egyig nyugati stílusú környezetben játszódnak: az elhíresült fürdőkád jelenet, melyben úrnője éles fogát lereszeli Sook-Hee, amikor egymást öltöztetik (angol ruhákba), első (és az összes többi) szexuális együttléjük.

A szexualitás, az erotika helyszíne nem csupán a két lány viszonya kapcsán érdekes. A birtok ura és vendégei erotikus összejöveteleinek otthont adó „könyvtár” – ellentétben a nők tiszta, igaz érzelmeken alapuló erotikus együttléteinek környezetével – keleti berendezésben pompázik, miközben a legvadabb rémregények által is megirigyelhető gépezeteket rejt faburkolatai mögött, melyek a nem kívánatos látogatók távol tartásának, az „engedetlenség” kínzásának, a legperverzebb szexuális fantáziák kiélésének rémisztően hatékony segédeszközei. A „felolvasások” során a keleti enteriőr még hangsúlyosabbá válik, ahogy Hideko japán gésának öltözve olvassa és játssza el az erotikus történeteket.

A valóban létezett gyarmati keretek filmbeli ábrázolásának vizsgálatakor további érdekes, sőt nem túlzás azt állítani, meglepő dolgokat találunk. Az örökös, Hideko szökésének egyértelmű oka, szabadulni abból a perverz szexuális vágyak által generált, kizsákmányolt helyzetből, melynek kiszolgálására kislány korától kezdve célirányosan nevelték. Ez épp azon történelmi kor, melyben a film játszódik egyik legtöbb vitatott jelenségének visszajára fordítása: a Japán Birodalmi Hadsereg a megszállt területeken úgynevezett, „vigasz nőket” („comfort women” vagy japánul „ianfu”) tartott rabszolgaként, akik valójában prostituáltaként szolgálták a japán katonák kényetkedvét, és akiknek – bár valamennyi megszállt területen működtek „vigasz nő-állomáshelyeket” – nyolcvan százaléka koreai volt¹⁵. Ez, miközben valószínűleg semmilyen hátsó jelentéssel nem bír a nyugati néző számára, a japán–koreai gyarmati múlt érzékeny mivolta okán igen csak érdekes adalék, egyfajta bosszú az „Asian Extreme” mozgalom bosszúszakértőjétől.

A birtokon kívül sem szűnik meg a keleti és nyugati környezet váltakozása. Hideko és Fujiwara erotikus jelene-

15 Soh, C. Sarah: *The Comfort Women: Sexual Violence and Postcolonial Memory in Korea and Japan*. Chicago: University of Chicago Press. 2009. és Kimura, Maki: *Unfolding the 'Comfort Women' Debates – Modernity, Violence, Women's Voices*. Palgrave Macmillan. 2016.



A szobalány

(Min-hee Kim és Jin-woong Jo)

teiben rendre felbukkan a kelet-ázsiai (japán) stílus, akár ruhák (kimonók), akár tárgyak, berendezések, sőt teljes enteriőrök formájában. Álnászéjszakájuk egy japán stílusban berendezett vendégházban zajlik, a köztük a birtok parkjában lezajló erotikus jelenetnél a lány kimonót visel, akárcsak a csábításjelenetnél, amikor szexuális vágyat színelve méreggel bénítja le a férfit.

Tehát a filmben a pozitív, a jó kapcsolat, a két lány közti szerelem kiragadja őket a perverz erotikától túlfűtött keleti világból, a szabad, nyugati világba. Nem hagyva hátra mást, mint az egymást pusztulásba vivő, ármánykodó, perverz férfiakat és az őket (ki)szolgáló vénasszonyokat. És ez véleményem szerint teljesen felülírja, de legalábbis megkérdőjelezi azt a bizonyos feminista ünneplést. A keleti nőknek el kell jutniuk Nyugatra ahhoz, hogy szabadok (egyenjogúak) legyenek? A lezárás még továbbviszi a film feminizmusának megkérdőjelezését. A végkifejlet ugyan a két főhősnőt jutalmazza, a maga teljességében csupán az alkotás végére kibontakozó narratíva a nők közötti összefogás és kikezdehetetlen kapocs történetét meséli el, azonban a megint csak nyugati stílusú környezetben (hajóbelsőben) játszódó epilógus tisztán egy leszbikus szexjelenet, amire semmi szükség – feltéve, ha valóban a két nő szerelmének és önrendelkezésének, szabadságának története volt ez. Az ugyanis ott ér véget,

amikor a hajó fedélzetén állnak, mögöttük a CGI-jal feltrubózott végtelen, és boldogan kacagva, teátrálisan megszabadulnak az utolsó bélyektől (jeggyűrű, álbajusz). A korábban, a szenvedéseik, kiszolgáltatottságuk színteréül szolgáló birtokon már látott, mi több a rettegett, perverz felolvasásokban szereplő szexuális segédeszközt felvonulató szexjelenet egy másik történetben értelmezhető csak. A neokolonialista, patriarchális tekintet keleti erotika iránti vonzódásának történetében, melyben a lányok a keleti perverzió kiszolgáltatottságából a nyugati tekintet bordélyházában találnak otthont és munkát.

A soha nem létezett Kelet és a soha nem létezett keleti nő

Kaplan és Grewal a transznacionális feminista kultúratudomány („transnationalist feminist cultural studies”) szükségessége mellett felszólaló tanulmányában azzal érvel, hogy a transznacionalizmus a földrajzi és nemzeti különbségeket előtérbe helyezve figyelmen kívül hagyja a nemi különbségek fontosságát. Ennek során „a neo- és posztkolonializmus multinacionális világát strukturáló konfliktusok és függőségek eltörlődnek vagy kezelve vannak”¹⁶. Ugyanakkor az eurocentrikus feminizmus nem

16 Kaplan, Caren és Grewal, Inderpal: Transnational Feminist Cultural Studies: Beyond the Marxism/Poststructuralism/Feminism Divides. In Kaplan, Caren – Alarcón, Norma – Moallem, Minoo: *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational*

képes értelmezni a kulturális, nemzeti, vallási jellegzetességekből fakadó különbségeket¹⁷, melyek megkérdőjelezzik az alapkoncepciókkal kapcsolatos – mint például gender, nemiség, heteroszexualitás, patriarchális hatalmi struktúrák –, megingathatalannak hitt elképzeléseinket.¹⁸ A transznacionális feminizmus ezen korlátokon kísérel meg áttörni, és nem csupán a patriarchális elnyomás különböző formáinak létjogosultságát támadja, de megkérdőjelezi a feminista kulturális hegemoniát is.¹⁹ Ezen megközelítéssel *A szobalány* feminizmusa hirtelen egészen máshogy értelmeződik, és a szerző, a kritikusok megállapításai az újabb szempontok beemelésével egészen más aspektusba kerülnek.

Kiindulópontom az volt, hogy kételyeim merültek fel azzal kapcsolatban, ahogyan az angolszász filmkritika ünnepelte *A szobalány* feminizmusát²⁰, miközben maga a rendező is úgy nyilatkozott, tudatosan készített feminista filmet²¹, de még az adaptáció alapjául szolgáló regény írója, Sarah Waters is örömmel fogadta a dél-koreai szerző feldolgozását, és tekintette azt a saját (feminista)

elvárásainak megfelelő alkotásnak²². Miközben igazság van mindabban, amit írtak és mondtak a film feminizmusa kapcsán, teljesen figyelmen kívül hagyják, hogy egy Dél-Koreában készített, japán és koreai karaktereket felvonultató filmről beszélnek, mely számos elemében épít a nyugati fesztiválok és közönség keleti egzotikum iránti vágyára. *A szobalány* különböző területek és szempontok átfedésében létezik, miközben a vele kapcsolatos kritikai írások és nyilatkozatok lényegében úgy tesznek, mintha nem egy kelet-ázsiai filmről lenne szó, és eurocentrikus feminista szemszögből üdvözlik azt. Azonban esetünkben egy transznacionális térbe érkező alkotásról van szó, ahol a film feminista törekvései jórészt máshogy értelmezhetőek, értelmeződnek. A film mélyebb rétegeinek feltárásával éppen az állapítható meg, hogy ellenébe megy a filmművészet kapcsán is megfogalmazott transznacionális feminista törekvésnek, mely szakít az első világ eurocentrikus feminizmusával²³, illetve a patriarchális ideológia és az uralkodó nyugati feminizmus előítéleteivel²⁴, és erősít minden, a keleti nővel és szexualitásával kapcsolatos kliséit.

Feminisms, and the State. Durham és London: Duke University Press. 1999. pp. 349–365.

17 A teljességégyenélkül, lásd: Marciniak, Katarzyna–Imre Anikó–Áine O’Healy (eds.): *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan. 2007. és McLaren, Margaret A. (ed.): *Decolonizing Feminism – Transnational Feminism and Globalisation*. London: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017.

18 McLaren, Margaret A.: Introduction. In: McLaren, Margaret A. (ed.): *Decolonizing Feminism – Transnational Feminism and Globalisation*. London: Rowman & Littlefield International Ltd. 2017. pp. 1–18.

19 ibid.

Suner, Asuman: Cinema without Frontiers: Transnational Women’s Filmmaking in Iran and Turkey. In: Marciniak, Katarzyna – Imre Anikó – Áine O’Healy (eds.): *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan. 2007. pp. 53–70.

20 Zeitchik, Steven: The great feminist movie of Cannes? A 1930s-set Korean thriller from the director of ‘Oldboy’. *Los Angeles Times* (2016. május 16.) <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-handmaiden-movie-cannes-park-20160516-snap-story.html> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

21 Zeitchik, Steven: The great feminist movie of Cannes? A 1930s-set Korean thriller from the director of ‘Oldboy’. *Los Angeles Times* (2016. május 16.) <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-handmaiden-movie-cannes-park-20160516-snap-story.html> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

Thomson, Anne: How Park Chan-Wook’s ‘The Handmaiden’ Reveals His Ongoing Passion For Strong Women. *IndieWire* (2016. október 11.) <http://www.indiewire.com/2016/10/park-chan-wook-the-handmaiden-erotic-thriller-1201735155/> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

22 Armitstead, Claire: Sarah Waters: ‘The Handmaiden turns pornography into a spectacle – but it’s true to my novel’. *The Guardian* (2017. április 8.) <https://www.theguardian.com/film/2017/apr/08/sarah-waters-the-handmaiden-turns-pornography-into-a-spectacle-but-its-true-to-my-novel> (Utolsó letöltés dátuma: 2018. április 18.)

23 Shohat, Ella: Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema. In: Guneratne, Anthony és Dissanayake, Wimal (eds.): *Rethinking World Cinema*. New York: Routledge, 2003.

24 ibid.

A szobalány önegzotizálása tehát a gender politikához való viszonyulásában is tetten érhető, amennyiben kiszolgálja a nyugat neokolonizálásának a kelet-ázsiai női szexualitással kapcsolatos elvárásait. A szexuális tevékenység, sőt az átlagostól eltérő szexuális tevékenységnek a nyugati kultúrában megengedettnél jóval szabadabb, bátrabb gyakorlása, aminek kapcsán ráadásul a nyugati neokolonizációs attitűd figyelmen kívül hagyja azt, hogy az – főként az általa valójában ismert és akár megtapasztalt – prostitúció formájában valósul meg, legyen szó akár az ázsiai országokban a turistákat kiszolgáló bordélyházakról, a speciálisabb igényeket kielégítő 'lady boy'-okról, vagy akár az otthon, Európában, Amerikában szolgálatot teljesítő, lényegében szexuális rabszolgaként tartott importlányokról és -fiúkról. Park Chan-wook azt a Keletet jeleníti meg filmjében, melyet Edward Said úgy ír le, mint aminek nincs a világon semmi köze a „valódi Kelethez” hanem a Nyugat imidzsteremtésének kreálmánya, egy „*leromlott, érzéki és avított*” világ²⁵.

Tanulmányom felvezetésében írtam a nyugati filmfesztiválok, a nyugati közönség hatásáról a kelet-ázsiai filmkészítők alkotói munkájára. Az elmúlt években keserűen figyelem, ahogy az általam nagyra tartott rendezők sorra állnak elő olyan alkotásokkal, melyek minden művészi erejük, nagyszerűségük mellett épp azt a torz és veszélyes Kelet-képet erősítik, melytől az olyan gondolkodók, mint Said és társai hatására a nyugati kultúrákba született kutatók minden erejükkel igyekeznek eltávolodni, és a világ legkülönbözőbb pontjain dolgozó társaikkal újabb, bölcsebb, figyelmesebb elméleti alapok építésén fáradoznak. Nyilván a filmművészetben és általában a kultúrában rendkívül összetett folyamatok zajlanak, és nagy hiba lenne kizárólag a filmfesztiváloknak és a művészfilmes közönségnek történő megfelelés vágyát (és annak révén a nemzetközi hírnévre és filmfinanszírozás megszerzésére törekvést) belezárni a dolgba. De ettől még hatásuk és szerepük vitathatatlan: és ezt a hatást és szerepet nyugodtan felhasználhatnák azoknak a bizonyos újabb, bölcsebb, figyelmesebb törekvéseknek a támogatására.

Natália Fábics

Trapped in the Brothel of Western Film Festivals

A Transnational Feminist Reading of Park Chan-wook's
The Handmaiden

The most recent addition to the transnational career of Park Chan-wook, a favourite of South-Korean cinema at home and abroad, was *The Handmaiden* (*Agassi*, 2016). The study argues that while the director, the writer of the original novel that served as the basis for the film, as well as the majority of critics celebrated it as a feminist cinema masterpiece, *The Handmaiden* cannot and should not be approached from a Eurocentric feminist tradition. Instead it offers a reading based on transnational feminist theory, and through a close analysis arrives at the conclusion that the film actually serves the western neo-colonialist expectations in respect to East-Asian women, thus strengthens an image of the "Orient" that thinkers like Edward Said have described as distorted and dangerous.

Suner, Asuman: Cinema without Frontiers: Transnational Women's Filmmaking in Iran and Turkey. In: Marciniak, Katarzyna – Imre Anikó – Áine O'Healy (eds.): Transnational Feminism in Film and Media. New York: Palgrave Macmillan. 2007. pp. 53–70.
25 Said, Edward W. és Christopher Burgmer: Bevezetés a posztkolonizációs diskurzushoz. (ford. Farkas Zsolt) *Magyar Lettre Internationale* (2000) no. 28. pp. 24–29.

Varga Balázs

Honosítások**Transznacionalizmus és társadalmi képzelet az****HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban***

A kortárs európai filmkultúra problémáit tárgyaló elemzések rendre kiemelik azt az ellentmondást, hogy a hazai piacokon sikeres populáris filmek (a nagyobb európai filmgyártások népszerű darabjait leszámítva) a legritkább esetben lépik át az országhatárokat.¹ A nemzetközi moziforgalmazási porondon elsősorban a fesztiválokon sikeres művész- vagy szerzői filmek jelennek meg, és ezek, főképp a kisebb vagy közepes nemzeti filmgyártásokból származó alkotások, külföldön gyakran sokkal nagyobb nézőszámot érnek el, mint odahaza.² Az európai populáris filmek korlátozott mobilitását a töredezett piac intézményi és kereskedelmi korlátjaitól a filmes túltermelési problémáin át a kulturális sajátosságokig terjedő érvek sorozatával szokás magyarázni. Így visszatérő érv annak hangsúlyozása, hogy az európai populáris filmek humora, témája, az utalásaik rendsze-

re nagyon specifikus, így nehezen lefordítható. Ennek mentén merül fel a kisebb nemzeti filmkultúrák populáris alkotásainak sajátosan „hazai”, lokális produktumként való értelmezése – miközben világos, hogy a globális divatok, trendek és műfajok hatása éppannyira jelen van ezekben a filmekben. A kulturaközi, transznacionális filmes remake-ek napjainkban erősödő hulláma nem véletlenül veti fel igen élesen a kulturális adaptáció legváltozatosabb elméleti, jogi, gyártás és intézményi kérdéseit.³

A formátumok vándorlása és adaptálása a nemzetközi televíziós piacon is kulcskérdés, mi több, régóta bevett gyakorlat.⁴ Elsősorban azonban nem a fikciós területen, hanem a különböző szórakoztató műsorformátumok területén van erős hagyománya⁵ – ahogy azt a hazai kereskedelmi televíziózás immár bő húsz éves történetéből is ismerjük. Az elmúlt egy-két

* A szöveg egy készülő, hosszabb tanulmány első, rövidített változata. A munkám során nagyon hasznosak és tanulságosak voltak az Imre Anikóval és Krigler Gáborral (HBO) folytatott beszélgetések, illetve az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékén 2017 őszén tartott Kortárs európai tévésorozatok című kurzus hallgatóival közösen végzett elemzések. A kurzus hallgatóinak dolgozatai közül több a *Filmkultúra* online folyóiratban is megjelent: <https://filmkultura.hu/?q=cikkek/gondolatok-kortars-europai-bunugyi-tevesorozatok> A tanulmány az NKFI által támogatott, „A magyar film társadalomtörténete” című, 116708 számú OTKA kutatás, illetve „A más-ság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban” című, 112700 számú OTKA kutatás keretében készült.

1 Wutz, Josef: Dissemination of European cinema in the European Union and the international market. Notre Europe-Jacques Delors Institute, 2014. <http://www.notre-europe.eu/media/disseminationeuropeanfilm-wutzperez-ne-jdi-ifa-unifr-nov14.pdf>pdf=ok Alaveras, Georgios – Gomez-Herrera, Estrella – Martens, Berin: Cross-border circulation of films and cultural diversity in the EU. *Journal of Cultural Economics* (2018) pp. 1–32. Follows, Stephen: 48 trends reshaping the film industry: Part 3 – Distribution and exhibition. (January 15, 2018) <https://stephenfollows.com/trends-reshaping-film-industry-distribution-exhibition/>

2 Kim, Heeyon – Jensen, Michael: Audience Heterogeneity and the Effectiveness of Market Signals: How to Overcome Liabilities of Foreignness in Film Exports? *Academy of Management Journal* (2014) no. 57. pp. 1360–1384.

3 Smith, Ian Robert – Verevis, Constantine (eds.): *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

4 Chalaby, Jean K.: At the Origin of a Global Industry: The TV Format Trade as an Anglo-American Invention. *Media Culture and Society* (2012) no. 1. pp. 36–52. Bourdon, Jérôme: From discrete adaptations to hard copies. The rise of formats on European television. In: Oren, Tasha – Shahaf, Sharon (eds.): *Global Television Formats: Understanding Television Across Borders*. New York – London: Routledge, 2012. pp. 111–127. Moran, Albert: Global Television Formats: Genesis and Growth. *Critical Studies in Television* (2013) no. 2. pp. 1–19.

5 Moran, Albert: *Copycat TV. Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*. Luton: University of Luton Press, 1998. Chalaby, Jean K.: *The Format age. Television's entertainment revolution*. Cambridge: Polity Press, 2015. Ellis, John – Esser, Andrea – Lozano, Juan Francisco Gutiérrez: TV Formats and Format Research: Theory, methodology, history and new developments. *VIEW Journal*

évtizedben viszont a fikciós területen, és főképp a tévésorozatok piacán is felfutottak az utazó formátumok, avagy transznacionális remake-ek és adaptációk.⁶ Ez a trend nagyjából egyidőben indult el a tévés sorozatgyártás új aranykorával, a „minőségi televíziózás” 2000-es évek elejétől számított új hullámával.⁷

Ebben a szövegben a 2010-es években az HBO által gyártott kelet-európai bűnügyi sorozatokat fogom elemezni egyfelől abból a szempontból, hogy gyártási-produkciós jellemzőik miként értelmezhetők a transznacionális filmkultúra keretei között, másfelől azt kívánom megmutatni, hogy milyen régiós és helyi sajátosságai vannak. Állításom szerint ugyanis ezek a sorozatok eredeti módon, és éppen a transznacionális gyártási és formátum-rendszer érdemi adaptálása, illetve egy globális / transznacionális műfaji minta és utazó formátum helyi változatainak létrehozása révén tudnak erős víziót megfogalmazni a rendszerváltás utáni Kelet-Európáról.

„Ez nem TV, ez HBO”

Az amerikai minőségi televíziós kultúra, illetve a sorozatgyártás történetében az HBO-nak kitüntetett helye van. Az 1970-es években a társaság úttörő szereplője volt a frissen alakuló kábeltelevíziós piacnak, és azóta is az amerikai televíziós piac egyik meghatározó intézménye. Az 1990-es évek végén, a 2000-es évek elején az HBO néhány sorozata, így a *Maffiózók* (*The Sopranos*) vagy a *Szex és New York* (*Sex and the City*) paradigma teremtő volt, és az új tévés aranykor alapító sorozatai között tartják őket számon.⁸

Az HBO azonban az elmúlt évtizedben más területeken, az Egyesült Államokon kívül is aktív szereplő lett. A fordulat



Mammon, norvég tévésorozat (2014)

az 1980-as évek végén, az 1990-es évek elején kezdődött, és a globalizáció (nemzetközi szabadkereskedelmi egyezmények), illetve a kelet-európai, ázsiai és latin-amerikai térségben ekkoriban egyaránt meginduló politikai rendszerváltások demokratizálódási hulláma játszott benne kulcsszerepet. Ebben a kontextusban különösen érdekes, hogy az 1990-es évek elején, a kelet-európai rendszerváltások után – szélesebb európai (médiá)spektrumot tekintve pedig a határokon nélküli televíziózás 1989-es irányelve következtében felszabaduló és globalizálódó piacon⁹ – az HBO nem valamelyik nyugat-európai országban, hanem a frissen demokratizálódó egykori szovjet blokkban, mégpedig Magyarországon építette ki a központját.¹⁰ A magyarországi hidfőállásból indult azután a terjeszkedés a régióban Csehországtól (1994), Lengyelországon (1996) és Bulgárián (2004) keresztül Horvátorszáig (2006), Szerbiáig (2009) és Macedóniáig (2010). Az 1990-es és 2000-es években az HBO a régióban több mint egy tucat, egykori szocialista országban kezdte el tevékenységét.¹¹ A társaság a kelet-európai terjeszkedéssel egyidőben a

of *European Television History and Culture* (2016) no. 9. <http://viewjournal.eu/tv-formats-and-format-research-theory-methodology-history-and-new-developments/editorial/>

6 Perkins, Claire – Verevis, Constantine: Transnational television remakes. *Continuum* (2015) no. 5. pp. 677–683.

7 McCabe, Janet – Akass, Kim (eds.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris, 2007.

8 McCabe, Janet – Akass, Kim: It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality TV. In: Leverette, Marc – Ott, Brian L. – Buckley, Clara Louise (eds.): *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York – London: Routledge, 2008. pp. 83–93.

9 Az állami monopóliumok felszámolásáról és az egységes európai televíziós piac megteremtését célzó irányelvekről részletesebben lásd: Katsirea, Irina: The Television Without Frontiers Directive. In: Donders, Karen – Pauwels, Caroline – Loisen, Jan (eds.): *The Palgrave Handbook of European Media Policy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 297–311.

10 Az HBO magyarországi megalapításáról részletesen beszél életrajzi könyvében Kovács Nimród. László Ágnes – Kovács Nimród: *Jó pincér voltam...* Budapest: Kossuth Kiadó, 2016. pp. 83–89.

11 A teljes listát és az HBO Europe térképét lásd: <http://www.hbo-europe.com/>

latin-amerikai és az ázsiai piacokon is megjelent, a 2010-es évek pedig a terjeszkedés, valamint az HBO-s tartalomfejlesztés és -gyártás új hullámát hozták.¹² Az elmúlt években lezajlott észak-európai vagy a dél-európai terjeszkedés időben azonban csak követte a kelet-európai helyfoglalást – és alapvetően a digitális platformok, az online forradalom „post-network” tévéként avagy Netflix-korszakként jellemzett áttörésének az idejére esett, annak kontextusában értelmezhető.¹³

A következőkben azt a folyamatot követem végig, amelynek során az HBO Magyarországon és Kelet-Európában az előfizetés mozicsatornaként való működés mellett belekezdett a saját tartalomgyártásba is – tévésorozatok és dokumentumfilmek készítésébe. A leírás ugyan lineáris, és a 2010-es évek végének perspektívájából visszavetítve akár folyamatosnak és célirányosnak is tűnhet, ám nyilvánvalóan sok összetevős, véletlenek, próbálkozások, sikerek és kudarckor sorozata által formált átalakulásról van szó. Ezt a folyamatot tehát egyetlen kiemelt téma, mégpedig a saját tartalomgyártás produkciós szisztémájának kialakulása szempontjából fogom összefoglalni. Ebben a témában rejlik ugyanis véleményem szerint a történet egyik legizgalmasabb újdonsága. Az, hogy egy vezető globális médiatársaság milyen módon adaptálódik maga is a helyi és globális környezethez, miközben a rendszerváltás utáni Kelet-Európa átalakuló, újraformálódó televíziós és médiarendszerében, kreatív iparágában bevezet egy, az ottani viszonyok között kifejezetten új tartalomfejlesztési, produkciós szisztémát. Televíziós sorozatok a rendszerváltás előtt és után is szép számmal készültek Magyarországon és a régióban. Az ötlettől az elkészítésig, a megírástól a bemutatásig terjedő út és munkafolyamat azonban nyilvánvalóan és értelemszerűen teljesen más volt, mint ami a 2010-es évek régiós HBO gyártására jellemző.¹⁴

Az HBO tehát a térségben (és egyáltalán, Európában) hosszú időn keresztül nem gyártóként, hanem tematikus, fizetős mozicsatornaként volt jelen, bár már ekkor is prémium szolgáltatásokkal (friss amerikai mozifilmek, nem sokkal a premier után; előfizetéses rendszerben) igyekezett megkülönböztetni magát a piac más szereplőitől. Az „Ez nem TV, ez HBO” ennek a prémium tartalmat szolgáltató műsorcsatornának volt (és maradt) az ismert jelmondata.

Saját, helyi tartalom készítésével az HBO a régióban először a 2000-es évek közepén kísérletezett. Az első magyar gyártású HBO-produkció, a „Darwin-díjas” értelemten halálesetekről mesélő, morbid antológiasorozat, a 2007-es *Született lúzer* ugyan nem volt különösebben sikeres (főképp a következő évtized produkcióival, azok nézői és kritikai presztízsével összehasonlítva), ám gyártási-produkciós szempontból fontos tanulságokat jelentett, és nem utolsósorban a fiatal magyar film és a populáris filmes kísérletek egyik első, sajátos cross-over példája, olyan rendezőkkel, mint Pálfi György, Erdélyi Dániel, Szirmai Márton és Tóth Barnabás, illetve egy olyan írói csapatattal (Lovas Balázs, Krigler Gábor, Hegedűs Bálint), amelynek a tagjai a 2010-es években az HBO, illetve a Magyar Nemzeti Filmalap produkciós-írói kulcsfigurái lettek. A *Született lúzer* esetében az alkotók (forgatókönyvírók, rendezők) elég nagy szabadságot kaptak, azaz az HBO kreatív kontrollja nem volt különösebben erős. Továbbá, mivel antológiasorozatról (tematikusan kapcsolódó, önálló epizódok láncolatáról) volt szó, az írói háttér, a forgatókönyvfejlesztés nem jelentett olyan kihívást, mint egy több epizódon, vagy akár évadokon átívelő televíziós sorozat esetében.

A *Született lúzer* tehát egyfajta innovációs kísérletként, szárnypróbálásként, trial-and-error gyakorlatként, egy tanulási és fejlesztési, fejlődési folyamat első állomásaként értelmezhető. Az HBO a 2000-es évek végén azonban nemcsak

12 Imre Anikó: HBO's e-EUtopia. Kézirat, megjelenés előtt a *Media Industries Journal*-ban. Köszönöm Imre Anikónak, hogy a kéziratot a rendelkezésemre bocsátotta.

13 Steemers, Jeanette: Selling Television: Addressing Transformations in the International Distribution of Television Content. *Media Industries Journal* (2014) no. 1. pp. 44–49. Tyron, Chuck: TV Got Better: Netflix's Original Programming Strategies and Binge Viewing. *Media Industries Journal* (2015) no. 2. pp. 104–116. Schatz, Thomas: HBO and Netflix – Getting Back to the Future. <https://www.flowjournal.org/2014/01/hbo-and-netflix-%E2%80%93-getting-back-to-the-future/?print=print>

14 Fontos hozzátenni azt is, hogy az HBO példáját esettanulmányként, mégpedig a transznacionális film- és televíziós kultúra produkciós-textuális elemzésének esettanulmányaként kívánom elemezni, és nem szándékom egyetlen, kiemelt és főképp kizárólagos vagy ideális példának állítani más gyakorlatokkal. Az utazó formátumok és az adaptációk nyilvánvalóan felvetnek politikai, hatalmi dimenziókat is – és a rendszerváltás utáni Kelet-Európában, a ki- és átalakuló társadalmi és médiarendszer esetében mindez (egy vezető globális-amerikai médiavállalat terjeszkedése és tevékenysége) különösképpen felvetheti ezeket a dimenziókat és kérdéseket is.

a fikciós területen kezdett saját produciók elkészítésébe, hanem a dokumentumfilm területén is. Itt már érzékelhetően más, átgondolt koncepció alapján, párhuzamosan több országban (hazánk mellett például Csehországban) kezdtek el szisztematikusan projekteket fejleszteni és azokból nemzetközi értékesítésre is esélyes dokumentumfilmeket gyártani. Ennek az építkezésnek talán legismertebb hazai darabjai a *Szerelempatak* (Sós Ágnes) és az *Overdose* (Ferenzi Gábor). Az HBO dokumentumfilm tartalomgyártói munkájának értékét csak emelte, hogy Magyarországon mindez egybeesett a filmfinanszírozási szisztéma átszervezésével, hiszen mindez a Magyar Mozgóképi Közalapítvány bezárása utáni és a Magyar Nemzeti Filmalap és a Magyar Média Mecenatúra által fémjelzett új rendszer felállítása és beüzemelése közötti interregnumban történt.¹⁵

Nem sokkal a dokumentumfilm projektek elindítása után az HBO újra belevágott a régiós helyi tévés sorozatgyártásba is. Első lépésként 2009 után négy régiós országban (Magyarország, Románia, Csehország, Lengyelország) felállították a helyi produkciók részlegeiket (OP, Original Production). A koncepció (talán a korábbi kísérletből is okulva) nem a helyi tehetségek felkutatására és a nekik adott szabad kéz módszerére épített, hanem a másutt már bizonyított, sikeres formátumok adaptálására. Az éppen ekkoriban nemzetközi sikerszerűt jelentő izraeli sorozatok pedig kiváló anyagot nyújtottak. Elsősorban a *Be'Tipul*, amelynek ekkorra már elkészült és sikeres volt az amerikai változata, a *terapeuta* (*In Treatment*).¹⁶ Ezért is tűnt logikusnak, hogy az HBO ebben az időben több izraeli produkciót, köztük a *Be'Tipul* is, megvett kelet-európai adaptációk gyártására. A praktikum és a gyártási racionalitás szerint az adaptációt rövidebb idő alatt lehet fejleszteni, mint az eredeti forgatókönyveket. A *Be'Tipul* esetében az alapötlet nagyon erős és kompakt (a sorozat kreatora a magyar származású Hagai Levi volt). A döntően egyetlen helyszínen, a terapeuta lakásában/rendelőjében futó sorozat gyártási szempontból az átlagnál könnyebb, másfelől tökéletesen tudott illeszkedni a prémium minőséget képviselő vonalba, amennyiben a középosztályt megcélözva, középosztályi hősök és élethelyzetek, problémák állnak a középpontjában. A *Be'Tipul* alapján mind a négy, önálló HBO-s gyártási részleggel rendelkező kelet-európai



Aranyélet

országban, Romániában, Csehországban, Lengyelországban és Magyarországon is elkészült a helyi adaptáció – nálunk a Mácsai Pál főszereplésével leforgott és három sikeres évadot megélt *Terápia*.

A *Be'Tipul* mellett az HBO egy másik izraeli sorozatot is megvásárolt, a könnyedebb hangvételű, a romantikus vígjáték és a dramedy tónusai között mozgó *Matay Nitnasheket* (*When Shall We Kiss*), melynek alapján szintén több helyi változat is készült (a magyar *Társas játék*, a román *Rămâi cu mine* és a cseh *Až po uši*, ez utóbbi a vezető helyi midcult-sikereket jegyző Jan Hřebejk rendezésében).

A váltást tehát az adaptációkra való áttérés, a helyi remake-ek elkészítés jelentette. A másutt sikeres formátumokat az HBO az egész régióra megvásárolta, a helyi változatok összehasonlítása, a színészválasztások és a történethangsúlyok különbségei (elég csak arra gondolni, hogy melyik országban melyik vezető színészt választották ki a terapeuta szerepére, és az adott színész által hozott és megteremtett imázs értelemszerűen mennyire más kulturális teret képez); egy szóval a kelet-európai régió egységben, ám mégis lokális, kulturális sajátosságok önálló egységeiként való kezelése önmagában is mutatja az interkulturális adaptáció sokirányú dinamikáját. Ahogy az is az adott piacokhoz való alkalmazkodás vagy alkalmazkodási kísérletként értelmezhető, hogy a két izraeli sorozat közül melyik volt az első, amelyet az adott országban helyi változatban is leforgattak – egyébként ebből a szempontból a magyar piac

15 Stóhr Lóránt: Érzelmek kiáradása. Sós Ágnes dokumentumfilm pályája az intézményrendszer tükrében. *Apertúra* (2016 nyár) <http://uj.apertura.hu/2016/nyar/stohr-erzelmek-kiaradasa-sos-agnes-dokumentumfilm-palyaja-az-intezmenyrendszer-tukreben/>

16 Perkins, Claire: Translating the television 'treatment' genre: *Be'Tipul* and *In Treatment*. *Continuum* (2015) no. 5. pp. 781–794.

volt a kakukktojás, amennyiben csak nálunk előzte meg a *Társas játék* a *Terápiát*, azaz nyitott egy könnyedebb, romantikusabb sorozat, majd következett a midcult pszichológiai kamaradráma.¹⁷

Miközben a régióban javában készültek a két izraeli sorozat helyi adaptáció, az HBO térségi építkezése egy következő fázisba is lépett. A nem licenszen, hanem saját ötleten és fejlesztésen alapuló helyi sorozatok első példáját a cseh *Olthatatlan* (*Hořící keř*, 2013) jelentette. Az 1968-as prágai tavasz eltiprása, az ország megszállása ellen tiltakozó, és magát a prágai Vencel téren felgyújtó Jan Palach történetét bemutató tárgyalótermi dráma és thriller törölmetszett transznacionális produkció.¹⁸ A téma a cseh(szlovák) történelem traumatikus eseménye, amely azonban nemzetközileg is ismert, jól beazonosítható. Az égő fákyaként a szocialista imperialista beavatkozás ellen tiltakozó prágai diák mint univerzális jelkép éppúgy nagyon sok közegben és kontextusban olvasható, ahogy az öngyilkos fiú szüleinek és a családot képviselő ügyvédnőnek a hatalommal vívott csatáit kísérő történet is. Az *Olthatatlan* rendezőjeként az HBO szintén nagyon átgondoltan választotta ki Agnieszka Hollandot, akinek a személye megint csak emblematis. A prágai filmművészeti főiskolán, a FAMU-n végzett, Holland, az 1970-es, 1980-as évek lengyel ellenzéki filmese, Wajda és Zanussi egykori asszisztense, aki nem sokkal a szükségállapot bevezetése előtt emigrált és előbb Európában készített koprodukciós filmeket, majd Hollywoodban is rendezett, a nemzetközi és a kelet-európai filmkultúra magas presztízsű alkotója. Mindezen túl az amerikai televíziós színtérnek is ismerője, aki az új ezredfordulós tévés aranykor több ikonikus sorozatának epizódjait is jegyezte (*Kemény zsa-*



Pusztaság

ruk / *The Wire*; *Gyilkosság* / *Killing* – a dán *Egy gyilkos ügy* / *Forbrydelsen* amerikai remake-e).¹⁹ Agnieszka Holland személye tehát megkülönböztető embléma. Egy lengyel-európai rendező, markáns nemzetközi és amerikai filmes és tévés kreditekkel. Maga a minisorozat, az *Olthatatlan* pedig egy fiatal és ambiciózus hazai, cseh forgatókönyvírói csapat által írt és fejlesztett projekt – és mindezek mögött ott állt a vezető nemzetközi médiavállalat, az HBO gyártási és szervezési rendszere. Az *Olthatatlan* helyi és nemzetközi sikere után ugyanez a csapat írta meg a *Pusztaság* (*Pustina*) című cseh thrillert²⁰, illetve futott fel más régiós országokban is (elsőként Lengyelországban) a hazai fejlesztésű HBO-s produkciók sorozata.

Az HBO kelet-európai sorozatait tehát a minőségi televízió amerikai és nemzetközi sztenderdjeit próbálták és próbálják meghonosítani a régióban. Az első körös adaptációk után saját fejlesztésekre koncentrálnak, kiemelten figyelve a

17 A *Társas játék* vezető alkotói (Herendi Gábor és Fonyó Gergely rendezők, Divinyi Réka forgatókönyvíró) nemcsak a 2000-es évek magyar sikervígjátékainak kulcsfigurái, de Herendi és Fonyó a hazai televíziós sorozatgyártásban (bár más műfajban, a sitcomok terén) is kipróbálták már magukat korábban. A *Társas játékkal* való kezdés ennyiben tehát akár biztonságosnak is tűnhetett (a magyar tévés sorozatkultúra sokkal kiforrottabb volt akkoriban, mint a lengyel vagy a cseh, a romantikus vígjátékok viszont legalább a mozis-filmes alapozást megadhatták).

<http://www.sorozatjunkie.hu/2016/11/06/beszelgetes-krigler-gaborral-az-aranyelet-showrunnerjevel/>

18 Az *Olthatatlan* forgatókönyvét az írók első körben a cseh közszolgálati tévének kínálták fel, ők azonban nem vállalkoztak a gyártásra. Így került a projekt a cseh HBO-hoz. Szczepanik, Petr: Transnational Crews and Postsocialist Precarity. Globalizing Screen Media Labor in Prague. In: Curtin, Michael – Sanson, Kevin (eds.): *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland, CA: University of California Press, 2015. pp. 88–103.

19 Holland, a lányával, Katarzyna (Kasia) Adamikkal közösen készítette el 2007-ben az *Ekípa* című lengyel politikai thriller televíziós sorozatot. Kasia Adamik pár évvel később az egyik rendezője az HBO saját fejlesztésű lengyel sorozatának *A falkának* (*Wataha*).

20 Vass Alexandra Irina: A társadalmi problémák pusztasága. *Filmkultúra* (2018) <https://filmkultura.hu/?q=cikkek/gondolatok-a-tarsadalmi-problemak-pusztasaga>

forogatókönyv- és a filmtervfejlesztés folyamatára és annak kidolgozottságára. Hazai írókkal dolgoznak, de jellemzően nagyon sok körös egyeztetés zajlik az HBO nemzetközi főnökségével.²¹ A különböző munkakultúrák és nyelvek találkozása, egyeztetése és együttműködése egyszerre alapja és kihívása ezeknek a produkcióknak – ahogy a nemzetközi koprodukcióknak és szervizmunkáknak is. Nem véletlen, hogy az HBO, amely mindegyik sorozatát külső gyártásban készíti el, az első magyar sorozat-remake-jének a gyártására a Pioneer Productionst kérte fel, azt a céget, amelynek nagy tapasztalata volt már komoly költségvetésű angolszász (gyakran hollywoodi) filmek és sorozatok magyarországi szervizmunkájában. A filmterv és forogatókönyvfejlesztés terén az egyik legfontosabb tényező az írószoba (writers room) gyakorlatának a bevezetése volt a régióban, hiszen Kelet-Európában ez a módszer korábban szinte teljesen ismeretlen volt.²²

A televíziós film- és sorozatkészítés a magyar és kelet-európai film- és mozgóképes kultúrában a szocializmus idején, de még a rendszerváltás után is jó darabig a játékfilmkészítésnél alacsonyabb presztízst jelentett. Mindazonáltal a szerzői szemlélet, illetve az, hogy egyes sorozatok az alkotó-ötletember-író személyével kapcsolódtak össze (mint mondjuk a *Szomszédok* Horváth Ádámmal), itt sem volt ismeretlen. A kollektív szerzőiség, illetve a megosztott kontroll kérdései és produkciós gyakorlata azonban a kelet-európai filmes és televíziós szintéren érdemben (és a nyugati vagy amerikai szisztémával akár csak vázlatosan

összevethető módon) csak a kereskedelmi tévék megjelenésével, az 1990-es évek végétől, de inkább a 2000-es években jelentek meg.²³ Az amerikai televíziós piacon jellemző showrunner (a sorozat tartalmi és részben vagy gyakran produkciós kérdéseinek egyszemélyi főnöke) szerepköre nem mindig vagy nem teljesen feleltethető meg az európai televíziós gyártási szisztémák le- és beosztásainak. Az HBO kelet-európai produkciói alapvetően azért az angolszász modellt követik, amennyiben mindig megvan a kreatív vezető vagy főnök (aki tehát nem azonos a producerrel – és nem a rendező a produkció egyszemélyi kreatív gazdája). Mindazonáltal a rendező(k) személye, ahogy arról korábban már volt szó, korántsem lényegtelen. Sőt. Az HBO térségi gyakorlatára is kifejezetten jellemző, hogy neves alkotókat bíznak meg a sorozatok rendezésével. A prémium tartalom promóciójában, illetve a kelet-európai régió hagyományosan erőteljes művészfilmes hagyományainak átalakulása, továbbélése szempontjából különösen fontos, hogy szinte mindegyik országban vezető művészfilmes rendezők jegyzik a sorozatokat – de legalább ennyire lényeges az is, hogy mellettük fiatal, dinamikus, a populáris filmkultúra felé nyitott alkotók is jelen vannak (így például Enyedi Ildikó mellett *A nyomozóval* debütáló Gigor Attila a *Terápiában*, majd Nagypál Orsi a második évadban; de hasonlóképp jellemezhető a pályáját művészfilmes sikerekkel kezdő Alice Nellis és a reklámfilmrendező Ivan Zachariáš párosa a cseh *Pusztaság* esetében).²⁴

21 „Hogy kell elképzelniünk az HBO Magyarországi működését? Mennyiben független az anyacégtől?

Az amerikai HBO, a Time Warner az anyacégünk. Függetlenek vagyunk abban a tekintetben, hogy van egy meghatározott gyártási keretünk regionálisan – hogy ezt mire fordítjuk, abban szabad kezet kapunk. Természetesen mindenből kapnak példányt és örülnek a sikereinknek, de nem szólnak bele a napi működésünkbe. Ők a végeredményre kíváncsiak, a helyi sikerekre, illetve a kritikai sikereket nagyon értékelik: ha egy-egy dokumentumfilmünk jól szerepel valamelyik fesztiválon. Természetesen riportolási kötelezettségeink vannak és egy évben egyszer meg szoktak minket látogatni.” Vodál Vera: Legyen valami magyar íz. Interjú Schulteisz Katalinnal, az HBO executive producerével. *Filmtett* (2012) <http://www.filmtett.ro/cikk/3019/interju-schulteisz-katalinnal-az-hbo-executive-producerével>

22 Az írószoba gyakorlatáról és az HBO forogatókönyvfejlesztési munkáiról: <http://www.sorozatjunkie.hu/2016/11/06/beszelgetes-krigler-gaborral-az-aranyelet-showrunnerjevel/> illetve Klacsán Csaba: Itt a könyv van mindenekelőtt. *Aranyélet* 2. évad. Krigler Gábor kreatív producer és Tasnádi István forogatókönyvíró. *Filmkultúra* (2016) <https://www.filmkultura.hu/?q=cikkek/arcok/HBO-Tasnadi-Krigler>

23 Arról a folyamatról, ahogy a cseh közszolgálati tévé áttért (bevezette) az írói szoba gyakorlatát (és adaptálódott a kereskedelmi tévés szintéren bevett sorozatfejlesztési- és produkciós gyakorlathoz) lásd: Pjaj-íková, Eva – Szczezanik, Petr: Group Writing for Post-Socialist Television. In: Banks, Miranda – Conor, Bridget – Mayer, Vicki (eds.): *Production Studies, The Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries*. New York – London: Routledge, 2016. pp. 105–119.

24 Ez a sor folytatható az HBO román sorozatainak alkotóival, hiszen azokat többek között a fesztiválkedvenc Marian Crisan, illetve Bogdan Mirică jegyzi; de például a frissen induló 2018-as horvát HBO-sorozatot Danis Tanović rendezi.

Eredendő bűnök

Ugyan az HBO első kelet-európai sorozatai más műfajúak voltak (dramedy, romantikus vígjáték, pszichológiai kamaradráma), az elmúlt években a bűnügyi műfajok kerültek az előtérbe. A magyar *Aranyélet* bűnügyi szálakkal átszőtt családtörténete, a cseh *Mammon* (*Mamon*, 2015–) és a lengyel *Paktum* (*Pakt*, 2015–) politikai thrillerje, a román *Az árnyak* (*Umbre*, 2014–) gengszter-noir variációja, a cseh *Pusztaság* (*Pustina*, 2016–) és a román *A néma völgy* (*Valea Mută*, 2016–) krimije, illetve a lengyel *A falka* (*Wataha*, 2014–) akcióthrillerje a bűnügyi műfajok és alműfajok skáláját majdnem teljesen lefedi, szinte csak a hagyományos detektívtörténet hiányzik közülük. A nyomozók és a nyomozástörténetek persze nem vesztek el, az említett sorozatok majd mindegyikében megvan ez a szál, épp csak a noir és a thriller motívumival megcsavarva. Az irodalomban, filmben, tévésorozatokban bő tíz éve nemzetközi diadalmenetét élvező északi bűnügyi történetek, a Nordic Noir komor társadalmi krimijeinek hatása és hangulata természetesen a kelet-európai bűnügyi változatokat sem hagyta érintetlenül.²⁵

Nemcsak a bűn univerzális, hanem a bűnügyek elmesélésére, értelmezésére, feldolgozására szolgáló narratív minták és műfaji öntőformák is. A bűnügyi történetek mindenütt ott



Az Árnyak

vannak és könnyen útra kelnek (könnyen adaptálható utazó formátumok).²⁶ A helyi szálak, a lokális történetmesélési módok, hangsúlyok, hangulatok, karaktertípusok és nem utolsósorban helyszínek azonban ettől még legalább ennyire meghatározók. A bűnügyi történetek meghatározó szerepet játszanak a társadalmi önismeret és képzelőerő munkájában, a társadalmi rend határainak és mechanizmusainak bemutatásában és formálásában. Az HBO kelet-európai bűnügyi sorozatai a társadalmi hatóerő és a popularitás, az univerzális narratív toposzok, a globális divatok, a transznacionális adaptációk és a lokális kulturális, társadalmi sajátosságok rettentően izgalmas és dinamikus hálózatában élnek a maguk életét. Az HBO régiós (bűnügyi) sorozatai azonban nemcsak a gyártási, produkciós kontextus transznacionális dinamikája miatt érdekesek. A

25 Az izraeli sorozatok ezredforduló előtti felfutása után, a 2010-es évek legelején a nemzetközi porondon legkapósabb északi sorozatok esetében a siker titkát nagyon sokan (többek között) a tudatos építkezésben, az amerikai minták okos honosításában és a sokszálú fejlesztésben látják. Az adott esetben a közszolgálati tévék által gyártott dán, svéd vagy norvég sorozatok nemcsak alapötletben, kreatív tartalomban, hanem gyártási, produkciós kivitelben is versenyképesek lettek. A dán televíziós fejlesztésről Redvall, Eva Novrup: *Writing and Producing Television Drama in Denmark. From The Kingdom to The Killing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. Hansen, Kim Toft – Waade, Marit Anne: *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017. Bondebjerg, Ib – Redvall, Eva Novrup – Higson, Andrew (eds): *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

26 „Még formátumként került hozzánk, eredetileg egy finn sorozat volt, amit adaptációként kezdtük el fejleszteni. Tematikáját, témafelvetését tekintve szerintem az egyik legjobb pilot, ami nem angol nyelvterületről származik. Azonnal megéreztem benne, hogy olyan kérdéseket boncolgat, amik itthon is nagyon érvényesek, és még érvényesebbé tehetők. Az írócsapattal el is kezdtük fejleszteni, és ahogy dolgoztunk rajta, egyre több minden billegett benne, éreztük, hogy ez, vagy az mégsem így működik Magyarországon. Alakítottuk, formálgattuk, és amikor a vezetőségnek megmutattuk, azonnal rámutattak a dramaturgiai bizonytalanságokra.

Dönteniünk kellett, hogy vagy hagyjuk az egészet, vagy elfelejtjük az eredetit és újra építjük az elejétől. Személyesen engem nagyon érdekelt a téma, ez a sztori és mindaz, ami a magyar társadalomról elmondható általa, így hát vettünk egy nagy levegőt, fogtuk az alap kiindulópontokat, a családot, akikről szól, és elkezdtük újra gondolni, hogy mitől lesz ez teljesen magyar. Szétszálazva, majd újravarrva építettünk valamit, ami teljesen unikális. Az első részben még van hasonlóság a finn sorozathoz, a másodiktól már szinte semmi sincs.” Gyürke Kata: Krigler Gábor: «Nagyon szorosan együtt dolgozunk az írókkal» Interjú az HBO Magyarország saját fejlesztésű sorozatairól. *magyar.film.hu* (2015) <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/krigler-gabor-nagyon-szorosan-egyutt-dolgozunk-az-irokkal-hbo-magyarorszag-aranyelet-sajat-fejlesztesu-sorozatok>

lokalitás, közelebbről, a kelet-európai társadalmi környezet és a rendszerváltások posztszocialista tapasztalata ugyanis feltűnően erőteljesen és saját(os) verziókban jelenik meg bennük. Állításom szerint (melyet majd egy következő tanulmányban kívánok kifejteni) az HBO sorozatai a rendszerváltás utáni társadalmi átalakulás megértésének, újraértésének izgalmas példái, amennyiben egy új rend és egy új világ, a posztszocialista (vad)kapitalizmus alapító mítoszait mesélik el és teremtik meg (*Aranyélet*, *Mammon*, *Paktum*), illetve a társadalmi rend határainak bizonytalanságát, a tisztességes egyéni és családi karrierminták megteremtésének nehézségeit mutatják meg (*Aranyélet*, *Pusztaság*, *Az árnyak*, *A farka*).

A tisztességes élet és a meggazdagodás két olyan tematikus motívum, amely lényegében mindegyik, fent említett kelet-európai bűnügyi sorozatban kulcsszerepet játszik. Mondhatjuk, hogy nem véletlenül, hiszen a bűnügyi történetek alapmotívumairól van szó, de éppen ez a lényeges: az univerzális témák, motívumok lokálisan specifikus megjelenése egy alapvető társadalmi átalakulás időszakában. Mít tesz tisztességesnek lenni: nem hazudni, nem csalni, nem lopni, nem korrumpálódni, nem sodródni át a sötét oldalra – és hogyan lehet egzisztenciát teremteni, vagyont szerezni tisztességes úton. Ezek a sorozatok (és persze a velük párhuzamba állítható kelet-európai kortárs filmes és irodalmi krimik és bűnügyi történetek *A viszkistől* a hasonló cseh, lengyel és román példákig²⁷) a maguk módján a kapitalizmus alapító történetét, azaz a vagyonszerzés és a társadalmi felemelkedés, a self-made man történetét mesélik el. Ebben a kontextusban lesz különösen fontos a kérdés, hogy lehet-e tisztességesen vagyont szerezni, vagy egyáltalán megélni a rendszerváltás utáni vagy épp a mostani Kelet-Európában.²⁸

Az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozatai tehát nem csak produkciós sajátosságaik miatt, hanem műfaji, kulturális adaptációs működésük okán is markáns példái a transznacionális keresztkapcsolatoknak. Az utazó formátumok, a variálódó és honosított munkakultúrák globális dinamikája mellett világosan megmutatják azt is, hogyan találják meg az eklatánsan helyi, régiós társadalmi problémák a helyüket és értelmezési keretüket a határokon átvélő kulturális áramlatokban.

27 Recent Eastern European Crime Films. Q and A Dialogue of the Members of the Contact Zones Research Group. http://contactzones.elte.hu/wp-content/uploads/CZ_2018_1_ha_f3-13.pdf

28 Csiger Ádám: Bukarest árnyai. *Filmvilág* (2015) 12. pp. 51–53.

Pop, Doru: Deterritorialized cinema, dislocated spaces and disembodied characters in Bogdan Mirica's *Caini*. *Caietele Echinox* 32 (2017) pp. 252–266.



Paktum

Balázs Varga Adaptations

Transnationalism, social imagination and the HBO's
Eastern European Crime Series

Cross-border and cross-cultural exchanges of contemporary transnational television are usually analysed without the framework of the interaction and dynamic of standardization and localization. Balázs Varga's article aims at discussing the production history and textual-generic specificities of HBO's Eastern European content production, focusing on the consequences of format trade in terms of knowledge transfer, production culture (the change/conversion of practices and know how), and textual practices (localised content).

In the early 2010 HBO Central Europe expanded its production in the region by adapting formats and opening local programming teams/departments in their most important target countries (Czech Republic, Hungary, Poland and Romania). Their first experiments were remakes / local adaptations of Israeli formats such as the dramedy *When Shall We Kiss* and the psychological drama *In Treatment*. In parallel with format trade the company also tried to develop original, local content (*Burning Bush*, *Wataha*, *Wasteland*). The article discusses the production history and practices of HBO's regional production in the context of the local screen industries, and argues that these crime series portray post-socialist transformation as the old-new foundational myth of capitalism (how to make money and stay honest in the transforming society).

Transznacionális film – Válogatott bibliográfia¹

- Allan, Seán – Heiduschke, Sebastian (eds.): *Re-imagining DEFA: East German Cinema in its National and Transnational Context*. New York – Oxford: Berghahn Books, 2016.
- Appadurai, Arjun: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society* 7 (1990) no. 7. pp. 295–310.
- Appadurai, Arjun: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996.
- Bacon, Henry (ed.): *Finnish cinema: a transnational enterprise*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Bergfelder, Tim – Harris, Sue – Street, Sarah: *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Bergfelder, Tim: National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. *Media, Culture & Society* (2005) no. 3. pp. 315–331.
- Berghahn, Daniela – Sternberg, Claudia (eds.): *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Berghahn, Daniela: *Far-Flung Families in Film: The Diasporic Family in Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.
- Berry, Chris: What is Transnational cinema? Thinking from the Chinese situation. *Transnational Cinemas* (2010) no. 2. pp. 111–127.
- Chan, Kenneth: *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.
- Chung, Hye Seung – Diffrient, David Scott: *Movie Migrations: Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2015.
- Cook, Pam: Transnational Utopias: Baz Luhrmann and Australian Cinema. *Transnational Cinemas* (2010) no. 1. pp. 23–36.
- Dennison, Stephanie – Lim, Song Hwee (eds.): *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower Press, 2006.
- Desai, Jigna: *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. London: Routledge, 2004.
- Dudrah, Rajinder Kumar: *Bollywood Travels: Culture, Diaspora and Border Crossings in Popular Hindi Cinema*. London: Routledge, 2012.
- Durovicová, Natasa – Newman Kathleen e. (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*, London: Routledge/American Film Institute Reader, 2010.
- Ezra, Elizabeth – Rowden, Terry (eds.): *Transnational Cinema: The Film Reader*. London and New York: Routledge, 2006.
- Fisher, Austin and Smith, Iain Robert (eds.): *Transnational Cinemas: A Critical Roundtable*. *Frames Cinema Journal* (2016) no. 9. <http://linkis.com/framescinemajournal.com/umQIn>.
- Giovacchini, Saverio – Sklar, Robert (eds.): *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012.
- Goebel, Walter – Schabio, Saskia (eds.): *Locating Transnational Ideals*. New York: Routledge, 2010.
- Handyside, Fiona – Taylor-Jones, Kate (eds.): *International Cinema and the Girl: Local Issues, Transnational Contexts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.
- Hannerz, Ulf: *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London – New York: Routledge, 1996.
- Higbee, Will – Lim, Song Hwee: Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. *Transnational Cinemas* (2010) no. 1. pp. 7–21. [Magyarul: Higbee, Will – Lim, Song-hwee: A transznacionális filmművészet fogalma. Kritikai transznacionalizmus a filmtudományban. (ford. Fábics Natália) *Metropolis* (2017) no. 4. pp. 8–20.
- Hunt, Leon, Leung, Wing-Fai (eds.): *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*. London: I–B. Tauris, 2008.

- Iordanova, Dina – Martin-Jones, David – Vidal, Belén (eds.): *Cinema at the Periphery*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2010.
- Kaur, Raminder – Sinha, Ajay J. (eds.): *Bollyworld: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi – Thousand Oaks: Sage, 2005.
- Khoo, Olivia – Smaill, Belinda – Yue, Audrey (eds.): *Transnational Australian Cinema: Ethics in the Asian Diasporas*. Maryland: Lexington Books, 2013.
- Krings, Matthias – Okome, Onookome (eds.): *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013.
- Loshitzky, Yosefa: *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2010.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng (ed.): *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997.
- Marciniak, Katarzyna – Imre Anikó – O'Healy, Aine (eds.): *Transnational Feminism in Film and Media*. New York: Palgrave, 2007.
- Marciniak, Katarzyna – Bennett, Bruce (eds.): *Teaching Transnational Cinema*. New York: Routledge, 2016.
- Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.
- Mazdon, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: British Film Institute, 2000.
- Mazierska, Ewa – Goddard, Michael (eds.): *Beyond the Border: Polish Cinema in a Transnational Context*. New York: Rochester University Press, 2014.
- Meeuf, Russell – Raphael, Raphael (eds.): *Transnational stardom: international celebrity in film and popular culture*. New York: Palgrave, 2013.
- McIlroy, Brian (ed.): *Genre and Cinema: Ireland and Transnationalism*. London – New York: Routledge, 2007.
- Morris, Meaghan – Leung Li, Siu – Chan Ching-kiu, Stephen (eds.): *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.
- Naficy, Hamid (ed.): *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. London – New York: Routledge, 1998.
- Naficy, Hamid: *An Accented Cinema: Exile and Diasporic Filmmaking*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.
- Nagib, Lúcia – Perriam, Christophet – Dudrah, Rajinder Kumar (eds.): *Theorizing World Cinema*. London: I. B. Tauris, 2012.
- Näripea Eva: National Space, (Trans)National Cinema: Estonian Film in the 1960s. In: Imre Anikó (ed.): *A Companion to Eastern European Cinema*. Oxford: Blackwell, 2012. pp. 244–264.
- Nestingen, Andrew – Trevor G. Elkington (eds.): *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.
- Oliete-Aldea, Elena – Oria, Beatriz – Tarancón, Juan A. (eds.): *Global Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema*. London: Bloomsbury, 2016.
- Palacio, Manuel – Türschmann, Jörg (eds.): *Transnational Cinema in Europe*. Wien: Lit Verlag, 2014.
- Pérez Melgosa, Adrián: *Cinema and Inter-American Relations: Tracking Transnational Affect*. London: Routledge, 2012.
- Prime, Rebecca (ed.): *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema*. London: Bloomsbury, 2016.
- Rawle, Steven: *Transnational Cinema: An Introduction*. London: Palgrave, 2018.
- Rivi, Luisa: *European cinema after 1989: Cultural Identity and Transnational Production*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Shaw, Deborah: Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'. In: Dennison, Stephanie (ed.): *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin Film*. Woodbridge: Boydell and Brewer, 2013. pp. 47–66.
- Shaw, Deborah: *The Three Amigos: The Transnational Films of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Shohat, Ella – Stam, Robert: *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. London: Rutgers University Press, 2003.
- Shohat, Ella – Stam, Robert: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London – New York: Routledge, 1994.

- Smith, Iain Robert: *The Hollywood Meme: Transnational Adaptations in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- Smith, Iain Robert – Verevis, Constantine (eds.): *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Stone, Rob – Cooke, Paul – Dennison, Stephanie – Marlow-Mann, Alex (eds.): *The Routledge Companion to World Cinema*. London – New York: Routledge, 2017.
- Transnacionális film. *Metropolis* (2017) no. 4.
- Vertovec, Steven: Conceiving and Researching Transnationalism. *Ethnic and Racial Studies* (1999) no. 2. pp. 447–462.
- Wilson, Rob – Dissanayake, Wimal (eds.): *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Wilson, Rob – Dissanayake, Wimal (eds.): *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

[K r i t i k a]

LÁSZLÓ STRAUZS: *HESITANT HISTORIES ON THE ROMANIAN SCREEN*. BASINGSTOKE UK, PALGRAVE MACMILLAN, 2017.

A román filmek elsőprő kétezres évekbeli sikere nemcsak a kritika, hanem a tudományos kutatás figyelmét is a román új hullám, vagy ahogy az érintett filmek inkább szeretik nevezni, az új román film felé fordította. Bár Strausz László könyve is ennek a trendnek a része, különlegessége abban rejlik, hogy az eddig megjelent könyvekkel ellentétben sokkal kiforrottabb elméleti apparátussal dolgozik. A szerző megkísérli egy olyan, a román film leírására és értelmezésére szánt fogalom kidolgozását, amely képes áthidalni a régebbi és az újabb filmek közti különbségeket, és egyetlen általános jellemző mentén, egységes elméleti keretrendszerben teszi lehetővé az elmúlt ötven év román mozgóképeinek a vizsgálatát. A *Hesitant Histories* a szó valódi értelmében teoretikus mű, vagyis nagyon sok filmelméleti munkával ellentétben nem pusztán korábbi szövegek újrendezését tűzi ki célul, hanem egy merész húzással teljesen új elméleti fogalmat vezet be, és a könyv minden értelmezését és elemzését erre alapozza.

A könyv magvát egy komplex terminus, a *hezitálás* képezi, amelyet három alkalmazási területtel bíró elméleti eszközként vélek érteni. Egyrészt Strausz a hezitálás egyedi filmek interpretációjára használja, ahol egyszerre alkalmas a szereplők motivációinak, valamint a filmek ábrázolási stratégiáinak és kifejezőeszközeinek a magyarázatára. Másodrészt a hezitálás a könyvben különböző román mozgóképes médiaszövegek (screen media text) reprezentációs stratégiájának közös leíró fogalmaként működik, ezáltal pedig a mozgóképek történeti megközelítésének eszközévé válik. Így a szerző azt látszik állítani, hogy létezik egyfajta nemzeti vagy regionális állandó, amely a több évtizeden keresztül, különböző politikai rendszerekben működő, és különböző generációk által megvalósított filmgyártásban folyamatosan jelen van, megfigyelhető. Végül Strausz számára ez a fogalom lehetővé teszi, hogy a tárgyalt médiaproduktumokat romániai történelmi és társadalmi realitásokkal kösse össze, így valósítva meg egy kultúratudományokhoz közel álló diskurzust.

A hezitálás kifejezés alapvetően a kelet-európai és különösen a román szubjektum pszichés és intellektuális

attitűdjét írja le a zavarba ejtő, többértelmű történelmi és társadalmi valósággal szemben, amely ellenáll minden leegyszerűsítő és végleges magyarázatnak. Egy olyan realitásról van szó, amelyet bizonytalanság, a transzparencia hiánya, homályos és változó jelentéstartomány jellemez. E fogalom talán legfontosabb tulajdonsága a hibriditás, abban az értelemben, hogy Strausz szerint ez az attitűd nemcsak a filmbéli szereplők viselkedésében érhető tetten, hanem szerves részét képezi a román mozgóképes médiaszövegek konstrukciójának, kifejezőeszközeinek és ábrázolási stratégiájának. Ennek következtében pedig a hezitálás – származásuktól függetlenül – a román filmek nézőire is jellemző attitűddé válik, amint „(...) a mi jelentésteremtő képességeink összekapcsolódnak a szereplőkével” (p. 2). Ez alapján pedig a hezitálást az elmúlt ötven évben gyártott legtöbb román mozgóképes médiaszöveg (játékfilmek kivül televíziós közvetítésekről is szó esik a könyvben) központi és szerves jellemzőjeként azonosítja Strausz.

Elméleti szempontból meglehetősen eklektikus érveléssel építi fel a fogalmat a szerző. Első körben a fogalmat André Bazin azon kortárs újraértelmezéseiből származtatja, amelyek újraértékelték a francia teoretikus életművét. Ezekben a transzparens realizmus feltételezett naivitásának leegyszerűsítő elutasítása helyett különböző kutatók (Ian Aitken, Colin MacCabe, Daniel Morgan, Philip Rosen) szövegeit dolgozza fel a könyv) azt állították, hogy Bazin álláspontja nem normatív, előíró kiállást jelentett a realizmus mint stílus mellett, hanem a realizmusra mint (politikai) célkitűzésre utalt írásában. Strausz meglátása szerint ebben a megközelítésben a realizmus mint politikai célkitűzés lecseréli a stíluskategóriaként értett realizmust, lehetővé téve, hogy ezen realizmusfogalmon belül többféle stílus létezzen párhuzamosan. Így a hezitálás fogalma a könyvben egy olyan kulturális-interpretatív stratégiaként jelenik meg, „amely a film különböző realista elméleteinek középpontjában áll”. (p. 18) Ezen a ponton kell említést tenni arról, hogy ahhoz hasonlóan, ahogy Bazin realizmusát újraértelmezték az elmúlt években, Strausz az egész könyv során a transzparens realizmus leegyszerűsítő címkéje helyett, amelyet a kritikai és helyenként a tudományos recepció az új román filmre aggatott, a realizmus eltérő interpretációját kínálja. Úgy véli, hogy a transzparencia és az azonnaliság félrevezető,

amennyiben azt a radikális újszerűséget kívánjuk megérteni, amit a kétezres években megjelenő román játékfilmek a filmművészet számára jelentettek. (p. 19) A realizmus fogalmának elvetése ellenére a hezitálás nagyon közeli kapcsolatban áll a külső társadalmi valósággal, ezáltal természetesen a fogalom és a belőle kibontott elmélet nem tagadja a valószerűségnek azt a benyomását, amelyet kortárs román filmeket nézve mindenki érez. A kiindulópont tehát továbbra is a realizmus megkérdőjelezhetetlen hatása, azonban Strausz olyan fogalmat dolgoz ki, amely túllép a valószerűség pusztá tudomásulvételén, és így képes a valóság (gyakran ideológiailag terhelt) ábrázolásának néhány elméleti vonatkozására is reflektálni.

Miután feltárja, hogy a kortárs újraolvasások révén Bazin realizmusát lehetséges akként is érteni, amely túlmegy az objektív, független valóság pusztá feltételezésén, a következőkben Strausz Lefebvre és de Certeau tételmeleteit használja megközelítésének alátámasztására. Úgy véli, hogy mivel a realizmus és a tér ontológiai kérdései szorosan összetartoznak, a tér-teremtés, a megélt tér és a tér retorikája fogalmak megvilágítók lehetnek a realizmus problémájával kapcsolatosan. A két elmélet rövid bemutatása után Strausz arra jut, hogy ahhoz hasonlóan, amint de Certeau számára a megélt városi tér mindennapi használata ellenáll a totalizáló diskurzusnak, ugyanúgy a hezitálás kulturális stratégiáját is mozgásban lévőnek, dinamikusnak kell tekintendünk, amely kicsúszik a diszkurzív ellenőrzés alól. Következtetése az, hogy a hezitálás olyan, a társadalmi folyamatok leírására szolgáló realista-modernista stratégiaként értendő, amely a román film és mozgóképes médiaszövegeknek (screen media text) teljes története során beazonosítható. (pp. 20–26)

A gondolatmenet következő, meglepő lépése Velázquez híres festményének, *Az udvarhölgyeknek* az elemzéséhez vezet, ahol a megsokszorozott és így mozgásban lévő szemszögek a hezitálás korai stratégiájaként értelmeződnek. Strausz számára ez a festmény remekül példázza, hogy a képek nem csupán reprezentálnak valami rajtuk kívül állót, hanem létre is hozzák tárgyukat, és így mutat rá a politikai ellenőrzés és az ábrázolás egymástól való függésére. (pp. 26–30) A következőkben egy híres román népballada, a *Miorița* és annak Lucian Blaga író és filozófus által adott

értelmezése kerül terítékre, arra szolgáló példaként, hogy megmutassa, „*a kollektív kulturális képzelet miként vetít rendszeresen térbeli vonatkozásokat kulturális termékekre.*” (p. 31)¹ Végül annak érdekében, hogy a könyv érvrendszerét újabb teoretikus diskurzusokban való lehorgonyozás révén még tovább erősítse, Strausz a posztkoloniális elmélet három fogalmát idézi meg.

Bár mindezek az elméletek és példák önmagukban megfelelőek, és Strausz remekül használja őket központi fogalmának támogatására, első pillantásra mintha túl távoli forrásokból származnának. Felvetődik a kérdés, miként tudja egy 17. századi spanyol festmény, egy román népballada, valamint Lefebvre és Bazin egyszerre alátámasztani ugyanazt a teoretikus fogalmat. A megközelítés eklektikus mivoltát egyébként a szerző is tudatosítja a posztkoloniális kontextus taglalásakor. (p. 42) Mindezek ellenére az egész gondolatmenet végén a hezitálás fogalmának világos és megvilágító erejű definícióját találjuk: „*A hezitálás, mint egy térbeli aktus, valamint ennek megfelelően mint egy mind narratív, mind stilisztikai tereket magába foglaló művészeti trópus arra az állandó ingadozásra utal, amely a társadalmi realitások konstrukciójában az alulról felfele és a felülről lefele tartó folyamatok közt megfigyelhető.*” (p. 38)

Egy ilyen fogalom esetében két kérdés szorult tisztázásra: az újonnan bevezetett terminus leíró értéke és az exkluzivitása. Az első arra vár választ, hogy vajon a fogalom valóban leírja-e a szóban forgó művek egy jelentős jellemzőjét, és amennyiben ez így van, vonatkozik-e mindegyik vagy legalábbis a legtöbb esetre? Ebből a szempontból Strausz gondolatmenete meglátásom szerint meggyőző. Az exkluzivitás kérdése a fogalom kizáró jellegére utal: vajon a hezitálás egy olyan attitűd, amely kizárólag a román filmre jellemző, vagy más nemzeti filmgyártásokban, esetleg egyéni életművekben is fel lehet hasonló gesztusokat és viselkedésmódokat fedezni? Ez azért fontos, mert ha az utóbbi bizonyul igaznak, akkor megkérdőjeleződik a fogalom leíró és történeti értéke – erre a kérdésre a könyv nem kínál megnyugtató választ.

A *Hesitant Histories*, amint címe is utal rá, mindezek mellett a román film (és részben média) történeti áttekintését is kínálja. A szerző úgy véli, hogy a hezitálás szerves részét képezi a román filmtörténet legalább három típusú mozgóképes médiaszövegeinek.

A modernista hezitálás az államszocialista korszak szerzői filmjének a jellemzője, ahol a pontos ábrázolás lehetetlenségére utaló önreflexió egy autoriter rendszerrel szembeni ellenállási stratégiaként értelmezhető. A legitimáló hezitálás az 1989-es fegyveres felkelésről sugárzott televíziós közvetítés jellemzőjeként jelenik meg. Ebben az esetben a tévében látható események körüli bizonytalanság és homályosság magukat a közvetített eseményeket befolyásolta, valamint az ellentmondásos felvételek elterjesztése közvetlen hasznót hozott bizonyos politikai szereplőknek, akiket pont e tévéközvetítések narratívái és értelmezései legitimáltak. Végül a performatív hezitálás a kétezer utáni új román film stratégiájaként tételődik. A performativitás fogalma – a Lefebvre által a tér társadalmi konstrukciójával kapcsolatosan kidolgozott gondolatmenetet követve – a néző aktív részvételére utal a társadalmi realitások létrehozásában. A hezitálás ebből a szemszögből annak a bizonytalankodásnak a kifejeződése, amelyet a társadalmi valóság különböző konstruált verziói között választani kénytelen néző átél. (p. 20)

Az elméleti pozíció és háttér részletezése után következő fejezetek különböző időszakokból származó mozgóképes médiaszövegeket vizsgálnak: az államszocialista korszak, az 1989-es felkelés, valamint a 2000 utáni új román film kap külön fejezeteket. Minden esetben a vonatkozó filmek tárgyalása szorosan összefonódik azon kulturális, történelmi, politikai, vagy akár irodalmi viták ismertetésével, amelyek meghatározták a jelen vagy a múlt eseményeinek közfelfogását a román társadalomban. Ennek köszönhetően Strausznak lehetősége nyílik rámutatni arra, hogy a történelmet és a kultúrát miképpen hozták létre különböző szereplők és szövegek, valamint alkalma adódik a filmek interpretációjakor a tágabb kontextus megvilágítására is. Meglátása szerint ugyanis a hezitálás fogalma segítséget nyújt azon különböző diszkurzív pozíciók társadalmi térben való mozgásának a feltérképezéséhez, amelyek a társadalmi valóság megkonstruálásában részt vettek. (p. 51, valamint pp. 55–56) A legnagyobb figyelmet természetesen az új román film kapja, amelyet négy tematikus fejezetben tárgyal a könyv. Az első az államszocialista múlt kortárs ábrázolásával foglalkozik, a második a mobilitással és a határátlépéssel, a harmadik kórházakhoz, börtönökhöz

és kolostorokhoz hasonló szabályozó intézményekbe helyezett narratívákat tekinti át, a negyedik pedig azokat a filmeket elemzi, amelyek középpontjában a család, a nemi szerepek és a generációs konfliktusok megváltozásának problémája áll.

A könyv harmadik fejezete talán a legkevésbé meggyőző, amelyben négy 1989 előtti szerzői film modernista hezitálását írja le Strausz. Egyrészt a tárgyalt filmek alacsony száma megkérdőjelezi a kutatás filmtörténeti relevanciáját, másrészt azzal, hogy a modernista önreflexiót a hezitálás speciális variánsaként értelmezi, a könyv középponti fogalmának teoretikus alapjait ingatja meg, mivel túllentül kitér a terminus jelentésének határait. Ezzel szemben a negyedik és ötödik fejezet kifejezetten megvilágító erejű, és még azok számára is lenyűgöző olvasmány, akik tájékozottak a közelmúlt román történelmének eseményeiben. A negyedik fejezet, amely a romániai forradalom televíziós közvetítését állítja célkeresztbe meggyőzően mutat rá, hogy „a forradalom eseményeinek kaotikus és homályos jellegét jelentős mértékben a televíziós közvetítések révén teremtették meg”, azáltal, hogy hezitáló történelemábrázolást hoztak létre (p. 109 és p. 111) – olyan helyzetet kreálva, amely az ezekben a napokban színpadra lépő új politikai erőnek kedvezett leginkább. A könyv minden részében magával ragadja az olvasót a jelenetek, képek és filmes kifejezőeszközök figyelmes fenomenológiai leírása, amelyek minden esetben gondosan beépülnek az elméleti fejtegetésekbe. Ezáltal a könyv azok számára is informatív tud lenni, akiket kevésbé érdekel a központi fogalom teoretikus kidolgozása, hanem az egyedi filmek részletes, elméleti és történelmi alapossággal megírt elemzésére és értelmezésére kíváncsiak.

A könyvből ugyanakkor hiányzik az új román filmről született teoretikus diskurzus olyan részletes kritikai összefoglalása és kontextusba helyezése, amely többet kínál az „alutheoretizáltság” pusztá megállapításán (p. 5). Amellett, hogy ez az áttekintés a kutatás jelenlegi állapotának a leírását nyújtotta volna, arra is lehetőséget teremtett volna Strausz számára, hogy ugyanúgy, ahogy a hezitálás fogalmának elméleti előképeivel tette, saját megközelítését viszonyba hozza a korábbi kutatásokkal. Dominique Nasta könyvének² kritikai analízise vagy a Doru Pop által előtérbe helyezett

román új hullám címkének a taglalása javára vált volna a gondolatmenetnek. Különösen Doru Pop könyve³ lehetett volna jó referencia, mert ő Strauszhoz hasonlóan egy középponti fogalom (az új hullám) köré építi fel a kortárs román film elemzését.

Fontosnak tűnik megjegyezni, hogy a fenti szerzőkkel ellentétben Strausz nem beszél románul, és nem is élt ott, ami két szempontból is javára vált könyvének. Egyrészt lehetővé tesz számára bizonyos kritikai távolságtartást a bemutatott eseményekkel, szereplőkkel, terekkel és médiatermékekkel szemben, másrészt így olyan elemzést és értelmezést tud elénk tárni, amely hozzáférhető Kelet-Európa vagy Románia történelmi és társadalmi valóságától távol élő olvasók számára is.

A *Hesitant Histories on the Romanian Screen* nagyon jól megírt könyv, amely címével ellentétben olyan meglátásokat is tartalmaz, amelyek túlmutatnak a román filmtörténeten, hiszen azok számára is értékes eszmefuttatásokat kínál, akik általában a kultúratudományi megalapozottságú film- és médiaelmélet iránt érdeklődnek. Fontos adalék, hogy Strausz tollából a hazai filmelméletben ritka mű született: egy először angolul megjelenő, neves tudományos kiadó által publikált, a nemzetközi szakma érdeklődésére is számot tartó könyvet tartunk a kezünkben.

Gyenge Zsolt

1 Az elemzés problematikusa miatt, esszencializmusára és egzotizáló jellegére helyesen hívja fel a figyelmet Andrei Gorzo. Lásd: Gorzo, Andrei: Two new books about the New Romanian Cinema. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* (blog) (2017. 11. 21) <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2017/11/21/two-new-books-about-the-new-romanian-cinema/> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 04. 17.)

2 Nasta, Dominique: *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. London – New York: Wallflower Press, 2013.

3 Pop, Doru: *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

PIELDNER JUDIT: PÁRHUZAMOS MONTÁZS

GELENCSÉR GÁBOR: VÁRATLAN PERSPEKTÍVÁK.

JELES ANDRÁS FILMJEI¹

Az utóbbi három évben Gelencsér Gábor három nagy munkát tett a magyar filmtörténetírás asztalára: 2015-ben jelent meg átfogó magyar adaptációtörténeti munkája *Forgatott könyvek: a magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* címmel,² 2016-ban *Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei* című Jeles-monográfiája,³ és 2017-ben *Magyar film 1.0* című ismeretterjesztő magyar filmtörténete.⁴ Mindhárom könyv a szerző több évtizedes kutatómunkájának eredményeit tartalmazza, és a filmhistoriográfiai munkára vonatkozó tapasztalatait hasznosítja, elsősorban azt, hogy – amint a *Forgatott könyvek* előszavában írja – „[m]a már könnyen belátható, hogy nem lehet a filmtörténetet megírni – még egy nemzet fél évszázados filmtörténetét sem –, legfeljebb különböző szempontrendszerek kijelölésével hozzá lehet járulni a filmtörténetírás végtelen folyamatához”.⁵ Minden bizonnyal már egy jó ideje nem lehet filmtörténetet írni a Nagy Történetek iránti szkepszis nélkül, anélkül a belátás nélkül, amelyet a Kristin Thompson–David Bordwell szerzőpáros így fogalmaz meg: „nem létezik a Filmtörténet Nagy Története, amely felsorol, leír és magyarázattal szolgál mindenre, ami a film történetében lezajlott. Úgy véljük, hogy filmtörténetet írni azt jelenti, hogy kérdéseket teszünk fel, amelyekre válaszokat keresünk egy érvelés keretében.”⁶

Gelencsér utóbbi munkáinak „trilógiájában” a filmtörténetírás mikéntjének a kérdésére a kétely mellett egy pozitív válasz is megszületik, hiszen mindegyik munka egy lehetséges alternatívát kínál A Nagy Történetre: a *Forgatott könyvek* az adaptáció diskurzusa felől „olvassa újra” a magyar filmtörténet fél évszázadát, a *Váratlan perspektívák* Jeles András eddigi filmrendezői munkásságának (eminens módon nemcsak) monografikus megközelítése, amint erről alább részletesen szó lesz, a *Magyar film 1.0* pedig az ismeretterjesztés regiszterébe lép át: a címe is jelzi, hogy ez a könyv a magyar film – elsősorban a fiatal generációhoz szóló – színes és olvasmányos, hangsúlyosan egy lehetséges története. A különböző megközelítésmódokat összekapcsolja a módszer, amivel a szerző dolgozik, és pedig a filmtörténeti és a társadalomtörténeti szálak egymásba fűzése, együtt mozgatója, valamint a film

nyelvén megfogalmazódó társadalmi jelentéseknek az innovatív stílustervezésekkel való együttes vizsgálata, a történeti és az esztétikai szempont ötvözése. A *Forgatott könyvek* tudományos vállalásához és regiszteréhez képest a *Magyar film 1.0*-ban kitűzött ismeretterjesztési cél figyelemre méltó regiszterváltási gesztus, amely egyben a tudományos munka próbájaként is felfogható: elmondható-e közérthetően, Balassa Péter egyik Jeles-kritikájának címére utalva, „szépen, nyugodtan, egyszerűen”⁷ a magyar film története? A *Váratlan perspektívák* című Jeles-monográfia pedig egyazon művön belül valósítja meg a regiszterváltást, ezen alapul a kötet koncepciója. Az alábbiakban azt próbálom kifejtetni, hogy hogyan szolgálja ezzel az eddigi Jeles-életművet bemutatató/elemező könyv a filmekben kibontakozó rendezői szemléletet.

Jeles András filmalkotásainak monografikus számbavételével és az ezt szervesen kiegészítő mély analízisével Gelencsér Gábor hiányt pótol, hiszen bár Jeles pályájának stációit végigkísérik az értő és értékelő esszék, kritikák, tanulmányok, és összegezte többek között a *Metropolis* 2004/4-es Jeles-lapszáma, monografikus – és egyben a monográfia műfaji keretein túlmutató – igényű szintézis mind ez idáig nem született. Ugyanakkor ez a könyv a mélyreható elemzések révén, Jeles András filmművészetének nemcsak filmtörténeti helyét kutatja, hanem történelemfilozófiai és bölcséleti jelentőségét is kiemeli, azt demonstrálva, hogy ebből a szellemi távlatból nyílik igazi rálátás Jeles filmalkotói módszerére. Nem kell különösebben hangsúlyozni a szellemi rokonságot, amely az alkotót és a filmtörténész-esztétát összeköti, elég, ha csak *A Titanic zenekara* című – a maga nemében szintén hiánypótló – kötetnek *A kis Valentinó* által inspirált címére gondolunk, valamint arra a számtalan tanulmányra, esszére, kritikára, amelyekben Gelencsér Gábor a jelesi formabontás gesztusait kutatja, Jeles filmjeinek szellemiségét próbálja felfejteni.

Ahogy Jeles András életműve merőben rendhagyó életmű, úgy a *Váratlan perspektívák* is rendhagyó monográfiának tekinthető. Jeles filmrendezői pályáját a film médiumával szembeni szkepszis formálja és kíséri végig. Gelencsér írja az *Előszóban*: „A jelesi forma mindig az adott médium lehetőségei ellenében bontakozik ki” (p. 9), hiszen le kell győznie a film médiumának a szellemi tartalmak iránti ellenállását, mindazokat a sémákat,

konvenciókat, ideológiai tartalmakat, amelyek az idők során a filmnyelvi kifejezés módozataira ráakódtak. Jelesnél a filmtörténeti hagyományból öröklött műfajok, narratív eljárások és stílusesszék ellenében, mintegy azokat lebontva, dekonstruálva születik a forma, amelyet Gelencsér „paradox formatörekvésként” határoz meg. Ez is az egyik ok, amiért Jeles a magyar filmtörténet nagy kívülálló alkotója, aki nem tartozik trendekhez, iskolákhoz, akinek művészi magánya a hozzá legközelebb állók, Erdély Miklós és Bódy Gábor távoztával még inkább elmélyül. Az egyik legfontosabb kérdés és ugyanakkor legmélyebb paradoxon Jeles András művészetének kapcsán éppen ez, különállósága, elszigetelődése, visszhangtalansága nemzetközi viszonylatban, miközben a hetvenes évektől meghatározó módon van jelen a magyar filmtörténet évtizedeiben, „egész estés játékfilmjeivel alakítója és részese, a hetvenes évek dokumentarista irányzatának (*A kis Valentinó*), a nyolcvanas évek korszakváltó törekvésének (*Álombrigád*), ugyanezen évtized képzőművészeti ihletésű új érzékenységének (*Angyali üdvözlés*), a kilencvenes évek emlékezetpolitikájának (*Senkiföldje*) és az ezredforduló (nem létező, ezért retrospektív »árnyalati») filmes neoavantgárdjának (*József és testvérei*)” (p. 11). A válasz erre a kérdésre csak belülről, Jeles filmrendezői habitusának, világgépének és filmnyelvi törekvéseinek ismeretében adható, és erre tesz kísérletet Gelencsér Gábor könyvnyi terjedelemben, a monográfia koncepcióját meghatározó sajátos szövegdinamika révén.

Ahogy a formarombolás és a váratlanul előálló perspektíva köztesében formálódik a művészi igazság Jeles poétikájában, úgy a Jeles filmjeiről szóló értelmező diskurzus – amint azt a kötet koncepciója sugallja – akkor képes a legpontosabban reflektálni erre a köztességre, ha maga is színre viszi azt az írás médiumában. Ennek a szolgálatában áll, a jelesi életmű iránti legmélyebb hódolatként, a monográfiában alkalmazott írásmód, azaz a – tipográfiailag is elkülönülő – kettős diskurzus, a monografikus, illetve a dőlttel jelölt esszéesztikus szál váltogatása. A szerző az utóbbit, nem pedig a diszkurzív logikát érzi közelebb Jeles filmművészetének szellemiségéhez, akárcsak Balassa Péter – az ő emlékének ajánlja könyvét, mint Jeles legmélyebb ismerőjének. A monográfia „konvencióinak” megfelelő beszédmód forma- és társadalomtörténeti szempontból közelít a filmekhez, a műfaji-diszkurzív „konvencióértés” mozzanatát pedig

a szabadabb, oldottabb, a bennük manifesztálódó bölcséleti tartalomra nyitott írásmód képviseli, mintegy átmediatizálva az írás közegébe a rendező szemléletmódját, a másként látás, perspektívaváltás jellegét. „A kettő közötti résben, a rendező módszerét idéző folyamatos perspektívaváltásban pedig – írja Gelencsér – reményeim szerint Jeles művészetével adekvát értelmezési javaslatok tárulhatnak fel” (p. 15). A kétfajta beszédmód „párhuzamos montázsként” is Jeles szellemiségét közvetíti, hiszen a rétegzettség, a párhuzamosság mint szerkesztési elv, illetve a párhuzamos montázs átfogó szerepet játszik Jeles egész életművében, a vizsgafilmjeitől az egész estés játékfilmekig: „A kis Valentinó »elágazásai« az eredeti koncepció szerint kidolgozott, önálló epizódok lettek volna, s mint ilyenek, párhuzamosak a fő cselekményszállal, sőt ezen a módon jóval inkább egy mellérendelő szerkezetű film jöhetett volna létre. Az Angyali üdvözlés történeti színeit eredetileg nem időben, hanem térben helyezték volna egymás mögé az alkotók, amelyen mintegy »átláthatott« volna a kamera. Végül a kiválasztott történeti színek képi világa, díszletei és narratívája (ti. valamennyi szín »halálós«) valósította meg a párhuzamosság/ismétlődés eme koncepcióját. A Senkiföldjében a főhős olvasmányélményéből épül fel a valóságos mellett egy párhuzamos világ (a film korábbi címváltozata Párhuzamos életrajzok volt). A József és testvéreiben két történet, a szakrális bibliai és a profán jelen idejű kerül egymás mellé. A legutóbbi, két valós eseményt felidéző dokumentumfilm címe pedig: Párhuzamos halálrajzok.” (pp. 26–27)

Gelencsér Jeles-könyvének külön hozadéka, hogy az öt egész estés játékfilm mellett részletes bemutatását/ elemzését nyújtja, a kötet több mint harmadát kitevő terjedelemben, Jeles 1968 és 1974 között készült hat rendezői vizsgafilmjének (*Meghallgatás, Így fog leperegni, Fehér sereg, Törédék, Vasárnap, április 12, Félálom*), továbbá az egyetlen BBS-ben készült filmjének (*Montázs*), tévéfilmjének (*Csokonai*), egész estés riport-dokumentumfilmjének (*Párhuzamos halálrajzok*), valamint a Tarr Béla által kezdeményezett *Magyarország 2011* című szkeccsfilm Jeles által készített epizódjának, a *Cogito...* című etűdnek. A szerző a főiskolai vizsgafilmeket ugyanazzal az alapossággal elemzi végig, mint az egész estés játékfilmeket, hiszen ezekben csírájában már megtalálható a későbbi filmalkotások formaromboló eszköztára. Jeles formarombolása egész pályáját jellemzi, a konvenciósertés

által alkalmazott módozatai azonban nagyfokú változatosságot mutatnak. Ahogyan Gelencsér fogalmaz: „Jeles minden formai hagyományt csak egyszer használ – azt is csak azért, hogy lerombolja, s a romokon valami újat építsen fel –, egyéni stílusmegoldásai viszont továbbélnek és filmről filmre variálódnak életművében” (p. 90). Ezek közé tartozik a dokumentum és fikció formáinak egymás elleni kijátszása, a rétegzettség/„rétegyűrődések”, a párhuzamos szerkesztési elv széles körű alkalmazása, az intermedialis feszültségek kiaknázása, azaz a filmszerűségnek a társművészetekkel – zenével, irodalommal, festészettel, színházzal – való folyamatos konfrontálása, továbbá a véletlen, a rögtönzés, a talált kép és szöveg, a torzítás, valamint a „gyermekség”, a naiv gyermeki jelenlét mint a művészi lényegét váratlanul előállítani képes eljárások, technikák, elemek. Jeles filmjeiben kiemelt szerepet játszik a véletlen poétikája; ahogyan a leégetett szemetes helyén váratlanul előtűnik egy női aktot formázó szobor, maga a jelen(t)és *A kis Valentinóban*, miközben Bach *Pastoraléja* hangzik fel, úgy a formaromboló eszközök alkalmazása is valami hasonlót céloz meg, egy váratlan, kimozdított perspektíva megmutatkozását, ahol hirtelen felsejlik a művészi lényeg.

Legyen bár a megközelítés szociológiai (*A kis Valentinó*), politikai (*Álombrigád*), lételméleti (*Angyali üdvözlés*), történelmi (*Senkiföldje*) vagy mitikus/profán (*József és testvérei*), Jeles nyugtalanító idegenségeket felmutató, mélyen antropológiai ihletettségű filmjeinek általános jellemzője Gelencsér meglátása szerint, hogy adott egy konkrét társadalmi vonatkozású életvilág, amit a filmek magukkal hoznak, megjelenítenek, és ahonnan ugyanakkor elmozdulnak, legyűrve a médium ellenállását, az egyetemes, szellemi, metafizikus dimenzió felé. Gelencsér szerint Jeles poétikájának sarkalatos eleme a nézőpont kimozdítása: „Jeles valamennyi játékfilmjében felismerhető a konkrét történelmi-társadalmi-politikai adottságoktól elvonakoztató látásmód, méghozzá bármifajta parabolikus vagy metaforikus jelentéstágítás nélkül. Művészetének lényege az adott anyagban végrehajtott változtatás, a megszokott perspektíva finom elmozdítása, amelynek köszönhetően releváns és fulmináns összefüggések tárulnak fel” (p. 204).

Jeles formaromboló gesztusai nem öncélú formajátékok, hanem mélyen társadalomkritikai indíttatásúak, de ugyanakkor olyan nézőpontot

teremtenek, amely túlmutat a társadalomtörténeti dimenzión, az egyetemes emberi létmeghatározottság felé. A jelesi vízió elemi ereje egyrészt a konkrét és a szellemi közötti feszültségből származik, másrészt pedig abból, hogy a művészi ábrázolás tétje Jelesnél sohasem kevesebb, mint a láthatóban a láthatatlan megjelenítése, a filmművészet rangjának a visszanyerése azáltal, hogy betagozódik a láthatatlan megérzékítésére aspiráló metafizikai hagyományba. *Teremtés, lidércnyomás* című könyvében Jeles arról a titokzatosságról beszél a film kapcsán, amelyet a film anyagának és az anyagban rejlő metafizikának, azaz a láthatónak és a láthatatlannak az együttes jelenléte eredményez; számára a filmkészítés igazi feladata, hogy ezt a titokzatosságot „témává, történetté, halmozott mértékű érzelmi agresszióvá” alakítsa, hogy „metafizikai akcentusokkal” elrajzolja a filmképen megformált realitást, és ezáltal újra aktiválja az alkotó képzeletet, amelyet a játékfilmes hagyomány a filmtörténet során sikeresen elaltatott.⁸

Gelencsér a kimozdítást a „fel-” illetve „lestilizálás” irányában azonosítja Jeles poétikájában, az előbbi alatt az esendőtől az egyetemes felé, az utóbbi alatt pedig a fordított irányt, az egyetemestől a hétköznapi felé való elmozdulást érti. Előbbire az *Álombrigád* vagy *A kis Valentinó* szolgálhat példaként, amelyekben a perifériára szorult emberi létezés lényegül át általános antropológiai jelentőségűvé, utóbbira pedig az *Angyali üdvözlés* és a *József és testvérei* lehet példa, ezekben a történelmi, illetve bibliai szint „fordítódik le” a hétköznapi szintjére. A *Senkiföldje* ebben az értelmezési keretben is „senkiföldjének” minősül, hiszen benne „olyan hétköznapi, esendő történetet látunk, amely saját történelmi jogán, azaz nem esztétikai segítséggel eltérített irányultsága következtében mutat az önmagán túllépő jelentésre, nevezetesen a holokauszt botrányára” (p. 204). A holokauszthoz vezető események gyermeknézőpontból történő megjelenítése a kimondhatatlannal szembesíti a nézőt. A kimondhatatlan, az értelmezhetetlen arra a – Jeles által kíméletlen tárgyilagossággal megfogalmazott – belátásra vezethető vissza, hogy „Auschwitz mindig is volt, és most már nem múlik el”,⁹ a holokauszt botránya visszavonhatatlanul a bűnösség állapotába sodorta az emberiséget, amelyből megváltás nincs és nem lehetséges. A filmforgatás során lehetővé tett rögtönzések kapcsán jegyzi meg Gelencsér: „Az alternatív és a civil

színhátság működésének micsoda ismeretére vall, hogy Jeles ebben a minden elemében fiktív, akkurátusan stilizált, történelmi környezetbe helyezett filmjében is helyet tud adni a rögtönzésnek, a színészi helyzetgyakorlatnak, amikor talán számára is meglepetésszerűen, ám tőle nem függetlenül megnyílnak azok a bizonyos »váratlan perspektívák«, kiszámíthatatlan jelen(t)ések” (pp. 206-207).

A jelesi szellemiség jegyében fogant és azzal dialogizáló, a monográfus/esszéíró által kitaróan végigvitt párhuzamos írásmód, a más perspektívából való folytonos újraközelítés a jelesi életmű komplexitását, sokrétűségét viszi színre, megerősítve a hermeneutikai belátást, miszerint az értelmezés a műtől elválaszthatatlan, s a kettő találkozásaiban-réseiben nyílnak meg „azok a bizonyos” váratlan perspektívák, amelyek a művészet tapasztalatában, az értő befogadás örömeiben részesítik a nézőt/olvasót.

1 A recenzió Románia Kutatási és Fejlesztési Minisztériuma által támogatott PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418, PNCDI III számú CNCS – UEFISCDI Feltárási Kutatási projekt keretében készült.

2 Budapest: Kijarat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015. 564 old.

3 Budapest: Kijarat Kiadó, 2016. 264 old.

4 Budapest: Holnap Kiadó, 2017. 272 old.

5 Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest: Kijarat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015. 11.

6 “So there is no Big Story of Film History that will list, describe, and explain everything that took place. We think that writing film history involves asking a series of questions and searching for evidence in order to answer them in the course of an argument.” Kristin Thompson – David Bordwell: *Film History: An Introduction*. McGraw Hill Higher Education, 1994. xiv. Saját fordítás. A kötet magyarul: Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. (ford. Módos Magdolna) Budapest: Palatinus, 2007. id. h. p. 22.

7 Balassa Péter: Szépen, nyugodtan, egyszerűen. *Filmvilág* (1993) no. 11. pp. 45–47.

8 Jeles András: *Teremtés, lidércnyomás. Írások filmről, színházról*. Budapest: Kijarat, 2006. pp. 10-11.

9 Jeles András: *Füzetek. „Főúr, füzetek!”* Pozsony: Kalligram, 2007. p. 10.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknevét áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelen szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknevét áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknevét áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurzíválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeteket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurzíválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Szerzőink

ÁRVA MÁRTON

1989-ben született Budapesten. Az ELTE-BTK-n diplomázott spanyol–filmelmélet és filmtörténet alapszakon, majd filmtudomány mesterszakon. A XXX. OTDK Filmtudományi szekciójának első helyezettje *A ranchón túl – A mexikói új film rövid története* című dolgozatával. 2010 óta jelennek meg filmes tárgyú írásai online és nyomtatott folyóiratokban. A Prizma spanyol és latin-amerikai filmekkel foglalkozó rovatának alapítója. 2014 óta az ELTE-BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója, emellett 2016-ban a mexikóvárosi UNAM és 2017-ben a madridi Carlos III Egyetem vendéghallgatója volt. Kutatási területe a kortárs latin-amerikai film.

FÁBICS NATÁLIA

1972-ben született Budapesten. 1993-ban az ELTE angol nyelv-tanár szakán, 2001-ben az ELTE Szociológiai, Szociálpolitikai Intézet és Továbbképző Központ média szakán végzett. 2009-ben az ELTE BTK mozgóképkultúra és médiaismeret szakirányú továbbképzésén, majd ugyanott filmtudomány mesterszakon diplomázott. Az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjában 2016-ban szerzett abszolutóriumot; jelenleg disszertációján dolgozik *Kortárs kelet-ázsiai filmek percepciója az európai és észak-amerikai filmfesztiválokon és művészmozikban* címmel. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen 2011 óta tanít filmtörténetet, filmelemzést és prezentációs ismereteket, illetve szabadúszó kommunikációs tanácsadóként dolgozik. Filmes tárgyú fordításai a *Metropolisban*, tanulmányai a *Metropolis*, az *Acta Universitatis Sapientiae – Film and Media Studies* és az *International Journal of Film and Media Arts* folyóiratokban jelentek meg.

GERENCSÉR PÉTER

1977-ben született Kapuváron. Magyar, irodalomelmélet és történelem szakon végzett a Szegedi Tudományegyetemen. A SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában szerzett doktori fokozatot. Kutatási területei: internetes művészet, újmédiák, cseh/szlovák film, közép-európai animációs film.

GYENGE ZSOLT

Filmkritikus és filmteoretikus, a MOME Elméleti Intézetének adjunktusa. Művészettörténet diplomát a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemen (2000), mesteri fokozatot pedig a franciaországi Paris XII Université Val de Marne képzésén (2001) szerzett. A PTE Kommunikációelméleti Doktori Iskolájában doktorált (2013). Főbb kutatási területei: fenomenológiai filmelmélet, experimentális film és videóművészet, kortárs román film. Könyve: *Kép, mozgókép, megértés. Egy fenomenológiai filmelemzés elmélete*. Budapest: L'Harmattan, 2017. Kritikái, filmes szakkikvei és tanulmányai 2000 óta jelennek meg különböző nyomtatott és online folyóiratokban.

WILL HIGBEE

Filmtörténész, a University of Exeter oktatója. Fő kutatási területe a francia és a frankofon film, ezen belül is kiemelten a bevándorló és posztkoloniális film Franciaországban. Számos publikációjában a nemzeti, transznacionális és diaszpórikus mozi tágabb témáival is foglalkozik. 2006 és 2014 közt a *Studies in French Cinema* című folyóirat szerkesztőségi asszisztense, máig a lap tanácsadói testületének elnöke. Könyvet írt Mathieu Kassovitzról, illetve a kortárs francia-arab filmkultúra kérdéseiről. Legfrissebb kötete: *Post-Beur Cinema: Maghrebi-French and North African émigré filmmaking in France since 2000*. Edinburgh: EUP, 2013.

SONG HWEE LIM

Filmtörténész, a Hongkongi Kínai Egyetem oktatója. Kutatási területei a kortárs film és a kritikai kultúrakutatás (queer film, posztkoloniális és diaszpórikus film) különböző kapcsolódási pontjait érintik. A *Journal of Chinese Cinemas* alapító szerkesztője. Főbb művei: *Celuloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. University of Hawaii Press, 2006. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. University of Hawaii Press, 2014.

PIELDNER JUDIT

A Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Csíkszeredai Kara, Humántudományok Tanszékének oktatója. Egyetemi tanulmányait Kolozsváron, a Babeş–Bolyai Tudományegyetemen végezte, 2013-ban szerzett doktori fokozatot ugyanitt. Az Acta Universitatis Sapientiae, Philologica című szakfolyóirat segédszerkesztője. Írásai az irodalomelmélet, összehasonlító irodalom, irodalomkritika, irodalom és film viszonya (adaptáció, intermedialitás) témaköreiben jelentek meg. Könyvei: *Szóveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében*. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, 2015. *Az értelmzés ideje. Tanulmányok, kritikák*. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, 2013. *Beszédterek, képterek. Tanulmányok, kritikák*. Kolozsvár: Komp-Press, 2007.

VARGA BALÁZS

1970-ben született Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott történelem-népművelés szakon. Ugyanitt, a Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programon, 2008-ban szerzett PhD fokozatot. 1993 és 2007 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa volt. 2007 óta az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének munkatársa. A *Metropolis* alapító szerkesztője. 1991 óta jelennek meg írásai magyar filmtörténetről és kortárs filmről különböző magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Kutatási területe a kortárs magyar és kelet-európai film. Könyvei: *Final Cut – A tankönyv*. Budapest: L'Harmattan, 2016. *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*. Budapest: L'Harmattan, 2016.

Vol. 21. no. 4.

Editorial board:

Yvette Bíró
 Gábor Gelencsér
 Tibor Hirsch
 Jenő Király
 András Bálint Kovács

Editors:

Györgyi Vajdovich
 Balázs Varga
 Teréz Vincze

Editor of present issue:

Balázs Varga

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
 Tel.: 06-20-483-2523
 (Helén Jordán)
 E-mail: metropolis@c3.hu
 www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Transnational Cinema

- 8 *Higbee, Will – Lim, Song-hwee: Concepts of Transnational Cinema Toward a Critical Transnationalism in Film Studies*
- 22 *Péter Gerencsér: Alter/native Identities The Transnationality of Slovak Cinema*
- 44 *Márton Árva: Shifting Cultural Contexts of the Transnational Genre Film Genre Patterns and the Portrayal of Migration in Rabia*
- 54 *Natalia Fábics: Trapped in the Brothel of Western Film Festivals A Transnational Feminist Reading of Park Chan-wook's The Handmaiden*
- 66 *Balázs Varga: Adaptations Transnationalism, social imagination and the HBO's Eastern European Crime Series*
- 70 **Transnational Cinema – Selected Bibliography**

Book Review

- 74 *Zsolt Gyenge: László Strausz: Hesitant Histories on the Romanian Screen*
- 77 *Judit Pielder: Parallel Editing Gábor Gelencsér: Unexpected Perspectives. András Jele's Film*

Metropolis is published by
 Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
 Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
 Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
 printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154

