



Paár Ádám – Szirmák Erik

## Konfliktus és kohézió

A film szerepe a nemzeti közösség kialakításában

### Bevezető

„A régi elméletet, amely szerint a film úgy tekinthető, mint tisztán szórakozás vagy művészet, vagy alkalmilag mindkettő, növekvő szkepticizmussal szemlélik. Széles körben úgy vélekednek, hogy a film reflektál a napi eseményekre és attitűdökre, akár társadalmi, akár politikai értelemben.”<sup>1</sup>

Így kezdi két svéd szerző, Leif Furhammer és Folke Isaksson a politika és a film kapcsolatáról szóló monográfiáját, amely az I. világháborútól az 1960-as évekig vezeti végig az olvasót a filmtörténet jelentős mérföldkövein, bemutatva mind műfajokon, mind konkrét alkotásokon keresztül, miként reflektált a film a történelem olyan csomópontjaira, mint az I. világháború, az 1917-es oroszországi forradalmak vagy a náciizmus hatalomra kerülése.

A filmművészet szinte egyidős a 20. századdal. Bár nem filmtörténetet írunk, úgy helyes, már csak a kezdőpont kijelölése miatt is, ha adatoljuk: a Lumiére fivérek 1895. december 28-án rendezték

---

<sup>1</sup> Leif Furhammer – Folke Isaksson: Politics and Film. In Movie Magazin Ltd., 1971, 6.

meg az első nyilvános kinematográfus vetítést.<sup>2</sup> Beletelt némi időbe, amíg az életképek összeálltak történetté, mesévé, és megjelent bennük a politika is. Hogy pontosan mikor, azt nem lehet megmondani.

Ha a politikát abban a klasszikus, tankönyvi értelemben használjuk, hogy az a közügyekkel való foglalatosságot jelenti, akkor az 1903-as *A nagy vonatrablás* is tekinthető politikai mondanivalójú filmnek. Ettől a ponttól kezdve is jól végigkísérhető a máig mindaz, ahogyan az amerikai film – és mögötte az amerikai társadalom – a moralitásról és a közrendről gondolkodott. Az akkori közgondolkodást tekintve elfogadhatatlan lett volna, hogy a zsványok és rendőrök tűzharcából az előbbiek ép bőrrel meneküljenek. A film követte és leképezte a társadalmi normákat, ezáltal *nevelt* is. Hasonlóképpen az 1906-os *A fekete kéz* című alkotás is, amelyben olasz-amerikai maffiózók elrabolják egy hentes lányát, de persze megbűnhődnek. A néző ez esetben is a társadalmi és morális rend megerősítését kapta. Ilyen értelemben ezek a filmek is politizáltak: a fennálló rendet reprezentálták. De nem kellett sokáig várni, csupán a nagy válság éveig, hogy a westernben feltűnjön Jesse James és bandája, akiknek véres tettei átértelmeződtek a kapitalizmus akkori legnagyobb krízisének hatására, sőt két korabeli „Jesse”, Bonnie és Clyde lettek a kor hősei, az első motorizált zsványok, akik nem lóháton, hanem autómobillal portyázták végig a Nyugatot.<sup>3</sup> A válság sújtotta társadalomban a sajtó modern Robin Hoodot csinált belőlük.

---

<sup>2</sup> Nemeskürty István: A magyar film története (1912–1963). Bp.: Gondolat Kiadó, 1965, 7.

<sup>3</sup> Berkes Ildikó – Nemes Károly: Az amerikai film. Bp.: Uránusz Kiadó, 2006, 53–54., 98.

Az 1950-es, 60-as években a rend embere az amerikai filmen – a seriff, a marsall, a rendőr – már nem mindig tudja, ki az igazi ellenfél, a normaszegők-e vagy saját fölöttesei, és olykor habozik, sőt összeomlik (ld. a *Délidő* című 1952-es filmet). A normán kívüliek (akiknek a skálája igen széles, a „vörösöktől” és 68-asoktól a hippiken át a hobókig és motoros „cowboyokig”) gyakran pozitív figurák, értékeik szerint ők a *valódi amerikaiak*: akik hisznek még a függetlenség értékében, és szemben állnak a kertvárosba mint a biztonságos és anyagi jólét erődítményébe húzódtott fehér, angolszász és protestáns (WASP) középosztály „álságos” értékrendjével. Ezzel párhuzamosan a film „demokratizálódott”: megjelentek az első fekete és indián „jófiúk”, akik már nem csak mellékszereplők. Az 1980-as évek ismét változást hozott: a „Reagan-forradalom” jegyében készült rendőrfilmek a legkisebb engedményt sem túrték a bűnözéssel, sőt a normák megszegésével és megsértésével szemben. Ahogyan a normán kívüli rétegekhez viszonyult, a film reprezentálta a társadalom nagy változásait és megrázkódtatásait.

Azonban nem csupán a játékfilmeket nevezhetjük politizáló filmnek. Már korán megjelentek a filmhíradók mellett az egyes politikai eseményekről szóló dokumentarista, fél-dokumentarista alkotások (pl. az 1898-as amerikai–spanyol háborúról), majd ezeket játékfilmen is megörökítették. Politizáló filmnek nevezhetjük tehát a konkrét politikai eseményekkel foglalkozó, azokat ábrázoló, földolgozó filmeket is.

Ebben a tanulmányban a politikát a szó legtágabb értelmében használjuk: nemcsak a pártokat, mozgalmakat, hivatalokat, egyszóval a politika intézményes oldalát értjük alatta, és nem is csupán a politikai versenyt a közhatalom megszerzéséért és megtartásáért, hanem

mindenekelőtt a konfliktusok artikulálását. Mindenféle konfliktusét. Ismét hivatkozva Leif Furhammerre és Folke Isakssonra, akiknek ars poeticája szerint: „minden, bizonyos távolságból, politika, és egy *Film és politika* címet viselő könyvnek foglalkoznia kell a politikával és a költészettel, a politikával és a művészettel meg a politikával és a vallással.”<sup>4</sup>

Lehetetlen lenne a politika és a film kapcsolatának részletes, sokrétű bemutatása, ezért ebben a tanulmányban a *konfliktus* köré sűrítjük a film és a politika viszonyának vizsgálatát, abból a nem túl eredeti felfogásból kiindulva, hogy a politika egyik fő jellemzője a konfliktus. Ugyanakkor a konfliktust nem öncélúnak tekintjük, hanem olyanak, ami jó esetben *kohézióhoz, integrációhoz* vezet.

Napjaink legnagyobb konfliktusa Európában kétségkívül a nemzetállami szuverenisták és a valamilyen föderációban gondolkodók között húzódik, és minden nemzetállamban vannak különböző mértékű és súlyú, kisebbség és többség közötti konfliktusok. Ebben az írásunkban két filmművészetről szóló esettanulmányban vizsgáljuk a feketék–fehérek egyesült államokbeli és az olasz meg az amerikai Észak–Dél-konfliktust, ezek filmes reprezentációján keresztül. Mindenekelőtt azonban a tömegkultúrával, benne a tömegfilmekkel kapcsolatos két markáns álláspontot vázoljuk két „sztáríró” véleményének ismertetésével, és egyértelműen letesszük a garast a filmek, köztük a tömegfilmek edukáló és szocializációs hatása mellett. Ez után jön a két esettanulmány: az elsőben az afroamerikai kisebbség, a másodikban a polgárháborús nemzetépítés (amerikai és olasz) példáján mutatjuk meg ezt a kétféle

---

<sup>4</sup> Furhammer–Isaksson: i.m. 6.

hatást. Ennek során választ keresünk arra is, hogy mit tanulhat a konfliktusfeldolgozás és kohézióteremtés mozgóképes módjairól a magyar filmművészet.

## **Tömegfilmek és társadalmi konfliktusok**

Manapság a film az egyik leghétköznapibb művészeti ág. Sokan beszélnek és írnak arról, hogy, miként Mario Vargas Llosa perui író fogalmazott, „a tömegkultúrában a kép és a hang, vagyis a képernyő uralkodik a betű fölött.”<sup>5</sup> Llosa szerint a szórakoztatás kultúrája átvette a valódi kultúra helyét, és megkérdőjelezi, hogy a „brazil szappanoperák, a hollywoodi filmek, a Shakira-koncertek” bármilyen módon időtlen értékek lennének. Úgy véli, ezek csupán a pillanatnyi örömszerzést szolgálják.<sup>6</sup> Ennek a látványcivilizációnak a jellemzői: a demokratizálódott kultúra aprópénzre váltása tömegkultúraként, a mennyiség előtérbe helyezése a minőség és művészi érték rovására, a magaskultúra eltűnése, a kritika műfajának kihalása a sajtóban és visszaszorulása az egyetemekre, a könnyű irodalom és film terjedése, a kultúra szó relativizálódása (ma már szinte mindennek van kultúrája), a kultúra és a kulturátlanság közötti határvonal elmosódása, a tudás és oktatás trónfosztása.<sup>7</sup>

Magunk részéről túlzásnak tartjuk Llosa pesszimista kultúrakritikáját, és inkább abban bízunk, hogy a kultúra (a tömegkultúrát és a tömegfilmeket is beleértve) képes betölteni „klasszikus” hivatását, az edukációt a 21. század viszonyai közepette

---

<sup>5</sup> Mario Vargas Llosa: A látványcivilizáció. Bp.: Európa Könyvkiadó, 2014, 26.

<sup>6</sup> Llosa: i.m. 31.

<sup>7</sup> Llosa: i.m. 36–39., 75–79., 95.

is. Éppen a konfliktusok filmes ábrázolása adhat okot az ebbéli reményre és arra, hogy azt mondjuk: a filmek alapvető és megkerülhetetlen szerepet játszanak a társadalmi-politikai nevelésében.

Ilyesmit mond Umberto Eco is,<sup>8</sup> aki szakadást lát a magas és a népi, vagyis inkább „újnépi” kultúra, a tömegkultúra között, hasonlóan a középkorhoz, amikor e kettő szétvált (nem is oly élesen, mint sokkal később, a kora újkor végén).<sup>9</sup> Az „értelmiségi kultúra és népi kultúra között nyílt” rést napjaink kultúrája a „vizualitással” tölti be, a fogalmakat és diskurzusokat a „képek nyelvére fordítják le”, ezzel igazodva a tömegkultúra igényeihez. Eco szerint a katedrális, a „misztikus képregény” egykori funkcióját – a „történetmesélést” – a televízió tölti be, és a filmsztárok korunk szentjeinek felelnek meg: olyanok ők, akik nem rendelkeznek politikai hatalommal, ám életük, tetteik példaként szolgálnak a többség számára.<sup>10</sup> Eco szerint, ellentétben Llosával, nem a kultúra devalválódása következik be, hanem egy új kultúrafogalom kialakulása, amely a középkorhoz hasonlóan a képre, a vizualitásra épül.

A magunk részéről inkább Eco kultúrameghatározását fogadjuk el, nemcsak azért, mert az nem tekinti barbárságba süllyedésnek önmagában a mediatizációt, hanem legfőképpen azért, mert észreveszi a televízió „történetmeselési” funkcióját: a tévé és a katedrális között ebben az értelemben nincs különbség.

---

<sup>8</sup> Umberto Eco: Az új középkor. In Uő: Az új középkor. Bp.: Európa Könyvkiadó, 2008, 17–47.

<sup>9</sup> Ld. erről a kérdésről: Peter Burke: A népi kultúra kora újkori Európában. Bp.: Századvég, 1991.

<sup>10</sup> Eco: i.m. 41.

Közép- és Kelet-Európában bizonyos okokból divatos a pesszimista kultúrkritika jegyében a hollywoodi filmek lenézése. Ám – hívja föl Frank Tibor történész a figyelmünket – az amerikai filmrendezők legjobbjai a forgatókönyvet és a kamerát a társadalmi érzékenység szolgálatába állították: „[...] az amerikai filmipar egy rokonszenves ága mind határozottabban fordul az emberi kapcsolatok, a szolidaritás, a fair play egykor jellegzetesen amerikai, puritán gyökerű értékeinek bemutatása felé. Steven Spielberg, Robert Zemeckis, Oliver Stone, Michael Crichton és néhány más rendező és forgatókönyvíró filmjei mintha az amerikai film reneszánszát indították volna el, amely abból a társadalmi méretű óhajból meríti erejét, hogy újra a klasszikus amerikai kvalitások jelenjenek meg példaként.”<sup>11</sup> Úgy mint (a Frank által említetteken kívül) a konszenzuseresés, a humánus, a kisközösségek és a család ereje.

Ezek a klasszikus kvalitások vagy értékek egészen mások, mint amelyeket például az 1990-es években a *Dallas* sugallt. Ennek alapján a magyarok a materializmussal, a pénzhajszával, a szabados és macsó erkölcsökkel és a „mucsaisággal” azonosították Amerikát, különösen Texast (feledve például Texas nagyon is liberális és baloldali populista hagyományait).<sup>12</sup> Nem kifogásolva a *Dallas* vetítését, látnunk kell Amerika másik arcát is, amely az amerikai filmiparban ugyancsak jelen van. Azt az arcát, amelyben tükröződnek az amerikai társadalom és politika konfliktusai, melyek adott esetben kohézióhoz vezetnek. Azt az arcát tehát, amelyben nem a gazdagság fénye ragyog, hanem a peremhelyzetű csoportok nézőpontja, értékei,

---

<sup>11</sup> Frank Tibor: Az amerikai kultúra értékei és bírálói. In Uő: Amerika világi. Bp.: Gondolat Kiadó, 2018, 473.

<sup>12</sup> Ld. erről: Saloutos, Theodore: *Farmer Movements in the South 1865–1933*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960; Hahner Péter: *Sam Houston – Texas hőse*. In: Uő: *A Vadnyugat. 20 hős 20 talány*. Bp.: Animus Kiadó, 2012, 140–147.

érdekei és küzdelmei is megjelennek, elősegítve az ilyen csoportok befogadását-elfogadását és integrációját. Az amerikai filmek tehát igen nagy szerepet játszanak a társadalom önreflexiójában és önnevelésében. Ennek, avagy – Frank Tiborral fogalmazva – „az amerikai társadalom öngyógyító képességeinek aligha lehetnének meggyőzőbb dokumentumai, mint az *E.T.*, *A cég*, *a Zaklatás*, *Az ügyfél*, *a Forrest Gump*, *a Philadelphia*, *a Doc Hollywood*, *a Mrs Doubtfire* – *Apa csak egy van*, *a Ha a férfi igazán szeret*, *a Driving Miss Daisy*, *A szerelem hullámhosszán*. Mindez megannyi különböző ábrázolása a mai amerikai társadalom válságtüneteinek és eszménykeresésének.”<sup>13</sup>

Frank, véleményünk szerint, pontos képet ad az amerikai film fejlődéséről az elmúlt évtizedekben. Ahogyan utal rá, egy film vagy filmsorozat képes befolyásolni széles körben a véleményeket, elképzeléseket az adott társadalomról, akár jó, akár rossz irányba, következésképp nem mindegy, hogy egy adott társadalom vagy kultúra milyen módon jelenik meg a mozgóképen: egy film képes terjeszteni s gerjeszteni az előítéleteket, de képes elfogadásra, bizalomra, együttműködésre is nevelni.

Természetesen az, hogy különböző témák milyen módon, milyen filmnyelvi eszközökkel kerülnek bemutatásra, az nagyon különböző lehet korszaktól függően. Thomas S. Kuhn tudományfejlődés-elméletét a filmtörténetre adaptálva: a filmművészetben is vannak *normál* és *forradalmi* időszakok.<sup>14</sup> Vagyis a filmek és az egyes filmműfajok (pl. a western, sci-fi, háborús film)

---

<sup>13</sup> Frank: i.m. 473.

<sup>14</sup> Thomas S. Kuhn: A tudományos forradalmak szerkezete. Bp.: Gondolat Kiadó, 1984



hasonlóan fejlődött a tudományhoz és az egyes tudományterületeken működő tudósközösségekhez: hosszú ideig hasonlóak az ábrázolások, a konfliktusok megjelenítése és cselekményesítése, majd egy válság hatására elindulnak a forradalmak, amelyek az addigi paradigma érvényességét megkérdőjelezzik.<sup>15</sup>

A filmművészetben a fordulatok általában a társadalom, politika változásaira reflektálnak. A western műfaján lehet ezt talán a legplasztikusabban bemutatni. Ezek a filmek hosszú ideig romantizálták a Vadnyugatot: a vadnyugati férfi, a Broncho Bill- és Tom Mix-féle hős tiszta tekintetű, tiszta erkölcsű volt, bátor, lovagias, aki csak elfogta a bűnözőket, de nem ölt – egyszóval olyan, amilyennek az amerikaiak a puritán hagyományok tükrében látni akarták magukat. Belpolitikai, gazdasági „válságok”, faji konfliktusok megingatták ezt a képet, és az 1960-as évekre a hagyományos western kifulladt. A revizionista western, amely realiztikusabban” ábrázolta a Vadnyugatot, egyértelműen forradalmat jelentett a western műfaján belül. E filmes forradalomhoz, éppúgy, ahogyan a tudományos forradalmakhoz, a rendszer „működési zavarai” következtében előálló válság vezet el.

Az 1950-es évek „válságai” és az 1960-as évek polgárjogi mozgalmak nélkül nem lett volna revizionizmus, amely kiszabadítja a cowboy figuráját a korábbi morális puritán kötöttségekből, megingatva az individualista mítoszt, és amely rehabilitálja az indiánt, a mexikóit és az afroamerikaiakat (ráadásul utóbbiak tették ki a cowboyok jó egyharmadát, de erről a régimódi western sokáig nem vett tudomást). Ugyanez a téma- és hangsúlyeltolódás minden más műfajban is

---

<sup>15</sup> Kuhn: i.m. 29., 129.

végigkövethető. Természetesen a forradalmak soha nem állnak le. Ami tegnap forradalmi volt, az ma hétköznapi, holnap reakciós lesz. Sok jele van annak, hogy napjaink filmes multikulturalizmusával szemben újfajta forradalom érlelődik (pl. a *Csontok és skalpok* című 2015-ös film visszahozta témaként a „rossz indián”, az „ördög” figuráját).

Ellentétben Llosa pesszimista jóslatával, úgy véljük, hogy éppen az amerikai filmek mutatják meg plasztikusan, hogy a tömegkultúra nem feltétlenül megy a magas kultúra által is kítűzött célok rovására. A tömegkultúra és a tömegfilm eszközeivel is lehet alakítani a nemzeti közösséget. Ennek bemutatására teszünk kísérletet az alábbiakban. Két esettanulmányban, az afroamerikai kisebbség és az amerikai meg az olasz nemzetépítés (azon belül az Észak és Dél közötti konfliktus) példáján keresztül mutatjuk meg, hogy a film képes lehet tartós és pozitív hatást gyakorolni a társadalomra.

### **Kizárás és befogadás – első esettanulmány**

Az Egyesült Államok a filmművészetten keresztül dokumentálta saját történelmét: ahogy a mítoszok és legendák, az eredettörténetek, a népmesék hozzájárultak más országok identitásának megformálásához, úgy az alapító atyák története, a függetlenségi háború, a westernvilág vagy az Észak és Dél közötti polgárháború filmes elbeszélése is fontos alkotóeleme volt az amerikai nemzeti eszme kialakulásának.

Az Egyesült Államokat mindvégig regionális, etnikai és vallási megosztottság is jellemezte, amit később, a 20. század második felétől a hollywoodi filmipar feldolgozott és kibeszélhetővé tett.

Ezekből a filmes elbeszélésekből az is kiderülhetett, hogy a kohézió az Egyesült Államokban is hosszú küzdelmek során jött létre, vagyis legkevésbé sem volt magától értetődő. Az amerikai nemzet próbatétele az Észak és Dél között dúló polgárháború volt, amely egy évszázaddal később is fájó seb volt a két országész kapcsolatában, nem beszélve a fehér és fekete közösségek viszonyáról.

A filmipar kialakulásának hajnalán a fekete szempont megértését nehezítette, hogy Amerika fontos korszakai a filmvásznon (ahogy más művészeti ágakban is) gyakorlatilag csak a fehér-angolszász-protestáns narratívában elevenedtek meg. Erre kiváló példa D. W. Griffith 1915-ös *Egy nemzet születése* című filmeposza, amely ráadásul a vesztes Dél szemszögéből dolgozta fel a polgárháború történetét.

A film több szempontból is kuriózumnak számított: Griffith az ún. „brüsszeli tizenkettő” ranglistán a világ legjobb rendezői közé került – igaz, egy másik alkotása révén; de az *Egy nemzet születésének* Ku-Klux-Klan-párti állásfoglalása miatt a rendező nem került ki a filmművészt kánonjából, sőt maga az alkotás hivatkozási alap lett a modern mozgókép történetében. Nem melleleg ez a film volt az első, amelyet a Fehér Házban is levetítettek, és megnyerte a déli régió szívéből, Virginiából származó Woodrow Wilson elnök tetszését. A film érzékeny témája és a kirívó egyoldalúsága miatt vegyes érzelmeket váltott és vált ki napjainkban is a nézők, valamint a filmszakma körében. Ugyanakkor ez a mű a 19–20. századi amerikai társadalom fontos korlenyomata, hiszen maga a rendező családi indíttatása miatt nyúlt a déli államok történetéhez (apja a déli Konföderáció ezredese volt), majd a régió újbóli felfedezésének katalizátorává vált.

Az *Egy nemzet születése* a 19. századi amerikai történelem fontos eseményeit sűrítette magába: a polgárháborút, a rabszolgatartást, a Ku-Klux-Klan történetét. A film ezt a korszakot egy északi és egy déli család életén keresztül mesélte el: két testvér, Phil és Ted Stoneman Piedmontba, Dél-Karolinába utazik, hogy meglátogassák barátaikat, a Cameron családot. Barátságuk azonban megpecsételődött, mivel a két családnak egymás ellen kellett harcolniuk a polgárháborúban. A film egyértelműen a déliek pártjára állt, és értelmezésében a feketék – akiket színesbőrű statiszták és feketére festett színészek alakítanak – testesítették meg a bűnös oldalt (csalnak a választásokon, nőket erőszakolnak, isznak, verekednek) a fehér déliekkel szemben. Ezzel a koncepcióval a film hangsúlyossá tette a faji alapú szembenállást, azonban a polgárháború befejezése után ötven évvel a vesztes déli narratívát is beemelte a diskurzusba.

A film bemutatója egybeesett a Konföderáció emlékezetének átértékelődésével. Valóságos konföderációs emlékezeti reneszánsz bontakozott ki a 20. század első felében: többek között a Pulitzer-díjas regény, az *Elfújta a szél* megjelenése után, 1939-ben, amikor elkészült a regényből készült film. Ezen emlékezet jegyében készült alkotások jelentősen árnyalták a „vesztes Dél” és a „győztes Észak” narratíváját, nem beszélve arról, hogy az egykori rabszolgatartó társadalom lelki talpra állását, valamint a feketékkel való viszonyrendszerük megértését is szolgálták.

Az *Elfújta a szél* Scarlett O'Harának, egy déli ültetvényes lányának boldogulásáról szól az amerikai polgárháború, illetve az elesett Dél viszonyai között. A szerelmi dráma és az útkeresés viszontagságait bemutató mű különlegessége, hogy mindezt a bukott Konföderáció környezetében dolgozta fel. A rabszolgák ábrázolása

némileg árnyaltabb lett: a feketét, ellentétben Griffith filmjével, nem gonosztevéként jelenítette meg. Ennek ellenére sokan bírálták/bírálják ezt a művet is, mivel a feketék ábrázolásában hangsúlyossá váltak a szociokulturális különbségek. A jelenkori kritikák sok esetben történelmietlenek tűnhetnek, mivel a 19. századi feketék ábrázolásán nem lehet számon kérni a 20. vagy a 21. század afroamerikai közösségről kialakult képet.

Mindkét filmben tehát a többségi társadalom által megalkotott feketék jelentek meg – annyi különbséggel, hogy míg az egyikben a civilizálatlanság, a romlottság szimbólumaként ábrázolták, addig a regény alapján készült filmben egyszerű, szerény háziszolgaként vagy az ültetvényeken dolgozó munkásként mutatták be őket. A filmes alkotásokban aztán rögzültek a sztereotípiák: a feketék afféle színfoltként, „couleur locale”-ként jelentek meg, azaz nem befolyásolták a cselekményt, csak a háttérben – mint ahogy a társadalomban betöltött szerepük szerint is –, másodrangú karakterekként voltak jelen. Ennek alapján elmondható, hogy a filmművészet kísérte a valóságot, konzerválta a hétköznapi tapasztalatokat és az előítéleteket, nem adván esélyt a fekete nézőpont és narratíva megismerésére.

A fekete színészek eleinte még hiányoztak is a filmekből (ahogy már az *Egy nemzet születése* című filmnél jeleztük), a néger szereplőket feketére mázolt arcú, fehérrel vastagon kihúzott szájú fehér színészekre bízták, akik így parodisztikus formában imitálták a feketét; az afroamerikaiak évtizedekig nem is válhattak színészekké.

A filmekben a fekete karakterek eleinte egy-egy tulajdonságot jelenítettek meg, olyan tipizált figurákként, mint amilyenek a középkori

commedia dell'arte karakterei voltak. Például a „Fekete Buck” volt a törvényen kívüli, dühös, agresszív néger, aki megtestesítette a fehér ember félelmét az afroamerikaiktól – ez a típus dominált D. W. Griffith filmjében is. Másik véglet az úgynevezett „Uncle Tom”, vagy másképpen a „Tamás bátya”, a visszahúzódó, alázatos fekete férfi karaktere (maga a név pedig Harriet Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhója* című regényéből származott), melyet egyszerre használtak a lojalitás és a megalkuvás szimbólumaként is.

Tipikus fekete női karakter volt a „Mammy”, a testes, jóindulatú asszonyosság, aki a fehér családban vezeti a háztartást. Ez a karakter az 1852-es *Tamás bátya kunyhójában* jelent meg először Chloe néni alakjában, de az egyik legemlékezetesebb megformálása az *Elfújta a szél* filmváltozatában tűnt fel, melyben a házvezetőnőt Hattie McDaniel alakította. Ő volt az első fekete színésznő, aki szerepéért Oscar-díjat kapott: 1940-ben a legjobb női mellékszereplő kategóriában vehette át az elismerést, ámde a ceremónia alatt nem ülhetett egy asztalhoz a többi fehér színésszel.

Az idő előrehaladtával már egyre tarthatatlanabb volt a feketék kizárása a nemzeti közösségből. Az afroamerikai lakosság is mind erőteljesebben követelte a jogot saját történeti narratívájának elmeséléséhez. Egy fehér bőrű amerikai író, Scott Nearing volt az első, aki kijelentette, hogy csak forradalom vethet véget a feketék elnyomásának – pontosabban *a fekete és fehér dolgozók közös forradalma*. A 19. század végi fekete farmerpopulizmus, az 1905-ben megalakult a W.E.B. Du Bois és W. M. Trotter vezette Niagara mozgalom, valamint az 1950-es években Martin Luther King mozgalma még az integrációt tűzte ki célul, de az olyan mozgalmak, mint a 20. század elején kialakuló Iszlám Nemzet vagy az 1960-as

évekbeli Fekete Párducok, elmentek az ellenkultúra és ellentársadalom hirdetéséig.

A fekete radikálisok ideológiai hátterében keveredett a populizmus, marxizmus, iszlám, a pánafrikanizmus, a szeparatizmus, vagy akár a fehérek elleni sovinizmus és – némileg új elemként, leginkább az Iszlám Nemzet soraiban – az antiszemitizmus is. Sőt, feltehetően karibi hatásra, egyfajta fordított rasszizmus is megjelent, igaz, a fekete radikálisok nem önmagukban a fehéreket tartották alsóbbrendűnek, hanem inkább a fehéreket majmoló feketéket és – ősi ellentétként – a félvéreket (emlékezhetünk, Barack Obamát sem tartotta sok fekete „elég feketének”). A feketéket ért atrocitások, lincselések ellenére a fekete többség az integrációt óhajtotta (tehát – bármennyi különbség is van köztük – W. E. B. Du Bois és Martin Luther King által kitűzött cél elérését). A radikális fekete mozgalmak, irányzatok relatíve gyengék maradtak *politikai* értelemben, de kulturális hatásuk nem lebecsülendő: maguk módján kétségkívül hozzájárultak a fekete öntudatosság és egy büszkébb feketekép kialakításához. A Fekete Párducok bőrdzsekije, barett sapkája, a pánafrikanizmus Afrika-romantikájának elemeként az afrikai hajviselet stb. mind a radikális szubkultúrából szívárogtak le a fekete fiatalok életébe, és 60-as évekbeli kontextusukat elveszítve ma is jelen vannak a popkultúrában meg a filmen.

A filmművészet a második világháború előtti feketék tipizálása után (a társadalmon kívüli vagy a társadalom alsó rétegeiben elhelyezkedő „négertől”) a 60-as évek amerikai polgárjogi mozgalma alatt eljutott a fekete értelmiségi karaktereinek ábrázolásáig is. Az egyik ilyen legemlékezetesebb a *Tanár úrnak szeretettel* (1967) című film, amelyben Sidney Poitier főszereplésével az értelmiségit egy

fekete férfi alakította, míg a normán kívülieket a többségében fehér diákok jelenítették meg. Poitier alakja azért is volt jelentős a fekete közösségnek, mert korábban, 1964-ben első fekete színészként megkapta a legjobb főszereplőnek járó Oscar-díjat a *Nézzétek a mező liliomait* című filmben nyújtott alakításáért.

A hetvenes évekre a fekete történelem is részévé tudott válni a nemzeti történelmi emlékezetnek, ehhez pedig Alex Haley színesbőrű író regényéből forgatott *Gyökerek* című nyolcrészes tévésorozat (1977) járult hozzá. Ez nemcsak minden idők egyik legnagyobb televíziós sikere volt az Egyesült Államokban, de azzal, hogy először szólt a feketék nézőpontjából a rabszolgaságról, segítette az országnak szembenézni a múltjával. A sorozat a kollektív emlékezetbe is belevésztette magát: sokan úgy emlékeztek vissza, hogy amikor 1977 januárjában elkezdték vetíteni, az utcák elnéptelenedtek, üresen tátongtak a színházak, állítólag a bűnözési és baleseti mutatók is visszaestek. Szinte [az egész ország nézte](#) a generációkon átívelő történetet a fiatal fekete fiú, Kunta Kinte, valamint leszármazottai életéről. Addig az amerikai televíziózásban nem volt hasonló vállalkozás: fekete főszereplőkkel, az Afrikából behurcoltak szemszögéből, főműsoridőben mutatták be az amerikai rabszolgaság történetét, annak teljes brutalitásával. A befejező részt 130 millióan, az amerikai háztartások négyötödében látták.

Alex Haley korábban az Iszlám Nemzet vezéregyéniségének, Malcolm X-nek az életrajzírójaként szerzett hírnevet, de a legnagyobb elismerést mégiscsak a *Gyökerekkel* érte el. Az általa írt történet egy úgynevezett dokumentumregény, amelyben visszavezette családfáját egy Kunta Kinte nevű afrikai fiúig, akit 1767-ben elfogtak, és rabszolgaként eladtak Amerikában, Virginia államban. A könyv azt az



üzenetet közvetítette, hogy minden afroamerikai megtalálhatja saját gyökereit, saját identitását. A *Gyökerek* első kiadása 200 ezer példányban jelent meg, ami fekete író esetében rekordnak számított. A könyve a New York Times sikerlistájára is feljutott, majd 1977-ben Pulitzer-díjat kapott, egy év alatt több mint 1 millió darabot adtak el az Egyesült Államokban

Ugyanebben az évtizedben az Egyesült Államok fekete alkotói megteremtették a tipizáláson alapuló zsánert, a blaxploitationt, vagyis az olyan, feketéről szóló, könnyedebb formátumú filmeket, amelyekben nem féltek karikírozni és felnagyítani az afroamerikai társadalomról kialakított sztereotípiákat. A blaxploitation különböző műfajokban is termékeny volt, és mindegyikben megteremtette a saját fekete karaktereit, akik szerethetők voltak a többségi társadalom számára is, az afroamerikaiak körében pedig az összekacsintás élményét nyújtotta. A műfaj óriási siker lett, és utat tört a fekete filmesek számára, hogy az amerikai filmipar szerves részévé válhassanak.

A blaxploitation után egyre több fekete színész továbblépett a vegyes szereplőgárdájú alkotásokba. Ezek a játékfilmek már kifejezetten a nagyközönség számára készültek. A 60-as évektől kezdve olyan szerepekben mutatták be az afroamerikaiakat, amelyekben sokáig nem lehetett: rendőrök, ügyvédek, bírók, ügyészek, titkos ügynökök, szuperhősök. Persze nem könnyű eldönteni, hogy a közvélemény követte-e a filmeket, vagy a filmek a társadalomban zajló változásokat. Az biztos, hogy egy idő után a kettő egymást erősítette. A 60-as évektől a polgárjogi emancipáció eredményeként a feketék számára egyre több munkahely nyílt meg, a filmek pedig hozzájárultak a nemzeti kohézió erősödéséhez, hiszen a

társadalom egyenjogú tagjaiként ábrázolták azokat, akik korábban marginális helyzetben voltak.

A [Seattle Times](#) című kanadai napilapban megjelent cikkben a Fekete Történelmi Hónap alkalmával szakértőkkel taglalták, hogy a nézők számára a filmek, illetve a televíziós műsorok milyen szinten képesek formálni egy közösségről alkotott képet. Patricia Turner, a Kaliforniai Egyetem afroamerikai tanulmányokkal foglalkozó professzora szerint a 20. század első felében készült klasszikusok (*Egy nemzet születése*, *Elfújta a szél*) alapvetően torz képet jelenítettek meg a feketékről, nem csupán a leegyszerűsített, tipizált karakterábrázolással, hanem a történelmi tények mellőzésével is. Turner többek között az *Elfújta a szél* és az *Észak és Dél* (1985) című minisorozat ábrázolását bírálta, mondván, hogy csak nagyon kevés fekete asszony dolgozott házi szolgaként. Meglátása szerint nagyon gazdagnak kellett lennie ahhoz, hogy valaki női cselédeket tartson a házában. Azt is mondta, hogy az újabb alkotások alapvetően pozitív indíttatásból készültek el, de pontatlanságuk miatt a történelmi tisztánlátást nehezíthetik. Példaként az *54. hadtest* (1989) című filmet említette, amely szerinte azt a benyomást keltette, hogy a feketék főleg Délről származtak, és analfabéták voltak. Ez azonban nem igaz: „Többségük szabad fekete volt Északról, akik túlnyomórészt tisztességes műveltséggel rendelkeztek” – mondta.

A Patricia Turnerrel egyetértve Roberto Pomo, a Kaliforniai Állami Egyetem dráma- és művészeti professzora és Michele Foss Snowden, az intézmény kommunikációjával foglalkozó professzora is [azt nyilatkozta](#), hogy pozitív példaként és filmtörténelmi szempontból megkerülhetetlen a *Gyökerek* című sorozat, amely reális és átérezhető módon mutatta be a rabszolgaságot. Pomo, aki argentin

bevándorlók gyermekeként érkezett az államokba, személyes élményét is megosztotta ezzel a filmmel kapcsolatban: a sorozat hatalmas ráeszmélést váltott ki belőle, ez értette meg vele „a feketék kultúra lényegét” az Egyesült Államokban. Az 1962-es *Ne bántsátok a feketerigót* című filmre is nagyszerű alkotásként hivatkozott a két professzor, merthogy ez szerintük „hűen mutatta be az 1930-as évek rasszizmusát”.

A hétköznapi rasszizmust, a faji alapú bűncselekményeket, gyilkosságokat Hollywood is elkezdte tehát megfilmesíteni – számos esetben igaz történetek alapján, és nemcsak a feketék szemszögéből, hanem a fehér társadalom perspektívájából is. A közönségsikerek közül példaként lehet említeni a *Lángoló Mississippit* (1988), amely a meggyilkolt polgárjogi aktivisták utáni nyomozáson keresztül próbálja ábrázolni a Dél legrosszabb arcát. Egy Mississippi állambeli kisvárosban általános az erőszak és a fajgyűlölet, azonban az igazság oldalát többek között a fehér FBI nyomozók jelenítik meg. A „többek között” miatt például Patricia Turner illetve kritikával a filmet, mert az szerinte dicsőítette az FBI-t. Ennek akkori vezetője, John Edgar Hoover nemcsak a baloldaliság minden megnyilvánulásával, hanem a fekete és indián polgárjogi mozgalmakkal szemben is föllépett. Állítólag öngyilkosságba akarta hajszolni King tiszteletest, akiben csak egy kommunistát látott, fegyverrel lépett föl a Fekete Párducokkal szemben, különösen „rászállt” Muhammad Alira, aki az Iszlám Nemzet tagjaként elutasította a vietnami háború idején a katonaságot, mondván, hogy “a Vietkong soraiból nem neveztek niggernek.” Igaz, Hoover sikert ért el a Ku-Klux-Klan meggyengítésében, de azt nem rasszizmusa, hanem rendszerellenes jellege miatt támadta, tehát pont azért, amiért – *mutatis mutandis* – a kommunistákat is.

A fekete társadalom frusztrációja, a fehér intézmények iránti bizalmatlanság, a generációkon keresztül öröklődő félelem, a kiszolgáltatottság motiválta bosszút is megfilmesítették, mint például a *Ha ölni kell* (1996) című filmben. Egy feldühödött fekete apa a bíróságon lelövi azt a két férfit, aki megerőszakolta tízéves kislányát. Tettét egy korábbi eset motiválta: a fehér bőrű elkövetők szabadon távozhattak a bíróságról. Ugyanígy az igazságszolgáltatásba vetett hit teljes hiányának, a haragnak, a törvényt kívülségnek (és a rasszizmusnak) az ábrázolását tűzte ki célul Spike Lee színesbőrű író-rendező az *X* című 1992-es filmjében, melyben egy egyszerű szélhámusból megszületik a radikális polgárjogi mozgalom vezető alakja, Malcolm X.

### **Konklúzió**

Az afroamerikai társadalmi és foglalkozási átrétegződése, a szövetségi kormányzat emancipációs törekvései és a fekete közösség sokirányú polgárjogi mozgalma egymást erősítették. Ezt a folyamatot az irodalom, majd ezen művek filmes adaptációi és más filmek többnyire követték, aminek köszönhetően a legnagyobb amerikai kisebbségről alkotott kép megváltozott.

A feketék különböző társadalmi, foglalkozási szerepekben, élethelyzetekben való szerepeltetése, illetve ezeknek időbeli eltérése reprezentálja az emancipáció útját. Ennek főbb állomásai konkrét filmekben, illetve azok jelenetein keresztül is megragadhatók: 1929-ben léptek föl először csoportosan fekete színészek filmben (*Halleluja*), 1965-ben elcsattan az első fehér-fekete csók (*Fekete-fehér*), 1967-ben pedig először üthetett meg fekete nyomozó egy fehér bűnözőt (*Forró éjszakában*), 1972-ben pedig először költözhet egy fekete elnök a Fehér Házba (*A férfi*).

A filmek s rendezőik részben hatottak a társadalomra, érzékenyítették tagjait, formálták tudatukat. A mozgóképek – ránk vonatkozó tanulságként ezt vonhatjuk le az amerikai filmtörténetből – szerepet játszhat a magyarországi romák és nem romák közötti korlátok lebontásában és az összetartozás-tudat megerősítésében egyaránt. Vagyis a feketékről szóló amerikai filmek példát jelenthetnek számunkra. Megtanulhatjuk belőlük, hogy miként lehet egy kirekesztett s hátrányos helyzetű csoport társadalmi-politikai helyzetén változtatni úgy, hogy nem kerdőzzük el a szociokulturális problémákat, az ebből fakadó és a múltban gyökerező konfliktusokat, ugyanakkor a közös, ám többféle képp s több nézőpontból elbeszélhető történelemre helyezzük a hangsúlyt.

### **A nemzeté válás gyötrelmes útjai – második esettanulmány**

Manapság az európai életben éles ellentét feszül a szuverenisták, azaz a nemzetállami szuverenitás megőrzését-védelmét célul kitűző politikai erők és az európai föderalisták között. Furcsa módon jó kétszáz évvel ezelőtt hasonlóan éles érdekellentét a nemzetállam megalapítói és a helyi, regionális identitások/életmódok védelmezői között feszült. Ma természetesnek vesszük a nemzetállamok létét, sokszor elfeledkezve arról, hogy mennyire nem voltak mindig természetesek, és hogy létrejövésük korántsem volt „sima menet”.

Az alábbiakban az óceán két oldalának kétféle nemzetépítését mutatjuk be. Az amerikai és olasz esettanulmány egymástól távolinak tűnhet, ám akadnak közös pontok. Ilyennek tekinthető, hogy a nemzetépítés erőszakos folyamata az 1860-as évekre tehető, és „puha” formában, gazdasági, szociális harcokon keresztül a két

országgrész ellentéte lényegében az 1960–70-es évekig fennállt. Ugyancsak közös pont a két déli országgrész lakosságának „áldozatmítosza”: az amerikai és olasz Dél lakosai generációkon szocializálódtak abban a tudatban, hogy agresszió áldozatai voltak csupán, és az északi országgrész elitjét nem jó szándék, hanem egyszerű imperialista hajlam mozgatta: a belső gyarmatosítás és a déli munkaerő fölötti kontroll. Mindmáig él az amerikai és olasz déli folklórban a „lost cause”, a „vesztett ügy” emléke, amely dalokban, anekdotákban, mesékben és végül filmekben manifesztálódik.<sup>16</sup> Persze nem elhanyagolható az a különbség sem, amely abból adódott, hogy az észak-amerikai példában egy speciális kisebbség, az afroamerikai lakosság déli helyzetének javítása, emancipációért vívott küzdelme is befolyásolta a két országgrész elitjének és lakosságának politikai mozgását, míg ilyen kisebbség nem létezett Dél-Olaszországban, legfeljebb azon belül horizontálisan szerveződött, regionális közösségi identitásokról beszélhetünk.

Az alábbiakban bemutatjuk, hogy a két nemzet egybeolvadásának (olvasztásának) folyamata miként jelent meg mozgóképen, és hogyan változott a konfliktus ábrázolása s megítélése az egyes korszakokban.

---

<sup>16</sup> Az amerikai polgárháborús emlékek visszaköszönnék a country zenében, éppúgy, mint a polgárháborús műemlékek kultuszában (pl. a georgiai Stone Mountain reliefje). Az 1910-es években egy konföderációs reneszánsz bontakozott ki, nem véletlen, hogy e korszakban állították a legtöbb konföderációs emlékművet, és e kor lenyomata az *Egy nemzet születése* című film (1915). (Ld. erről: Paár Ádám: [Közös hősök és ellenfelek.](#)) Mindmáig kedvelt, több formában feldolgozott populáris délolasz dal a Canto dei Sanfedisti, amely az 1799-es kalábriai felkelésnek állít emléket. A Ruffo bíboros vezette Szent Hit Hadserege visszafoglalta Nápolyt a megszálló franciáktól és a „jakobinusoktól”. Az 1860-as évek Risorgimento-ellenes, pontosabban Piemont-ellenes és Bourbon-párti paraszthatárk párhuzamot vontak saját harcuk és Ruffo hadjárata között. Mindkét esetben szegény rétegek, parasztok és zsványok védelmezték a függetlenséget. (Ehhez lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=yQpJ--eByQ8>.)

## Észak–Dél ellentét az amerikai filmművészetben

A korábban tárgyalt etnikai konfliktusok témakörében jeleztük, hogy az Egyesült Államok törésvonalai sok szempontból specifikusak voltak, mivel az Észak–Dél ellentét lefedte a rabszolgotartás kérdését, vagyis a legnagyobb, legerősebb etnikai konfliktust is. Az amerikai polgárháború lezárását követően Északon és a volt rabszolgák körében Abraham Lincoln elnök mítosza erősödött meg. Ez például Quentin Tarantino 2015-ös *Aljas nyolcas* című filmjében mellékszálként meg is elevenedett, amikor a színesbőrű Marquis Warren őrnagy büszkén mesél a Lincolntól kapott levélről, amely akkora megtiszteltetésnek számított, hogy azt a fehér fejedelmű utazótársa képtelen volt elhinni, és a kérdezz-felelek párbeszédéből egy szórakoztatóan elnyújtott „tarantinos párbeszéd” alakult ki, ezzel is megidézve a westernvilág utolsó éveit.

A Lincoln-mítosz az Egyesült Államokon – a földrajzi megosztottság és történelmi sérelmek ellenére – végigsöpört, és sikeres tudott lenni. Ezeknek a filmeknek se szeri, se száma, melyeket a 1910-es évektől napjainkig a legkülönbözőbb formában alkottak meg: feldolgozták a fiatalkori Lincoln éveit, a polgárháborúban betöltött szerepét, megválasztását és halálát.

Az Észak–Dél konfliktus esetében is egyértelműen kirajzolódott, hogy a „győztesek írják a történelmet”, ám a filmművészet lehetőséget adott a vesztesek értékeinek, érdekeinek bemutatására is. Külön megjelent a fekete katona szempontja. Erre egyik jeles példa az *54. hadtest* című film, amely az elsőként megszervezett feketékből álló egység történetét elevenítette fel. A kékkabátos Robert Gould Shaw ezredest megbízzák, hogy szervezze

meg az 54. massachusettsi gyalogezredet, amely szökött rabszolgákból és szabad polgárokból állt. A film elsősorban Shaw családjának írt leveleire épült, melyek a mai napig megtalálhatók a [harvardi levéltárban](#). A történet a fekete hősiesség ábrázolásán túl bemutatatta az első fekete–fehér katonai együttműködést, bajtársiasságot, amely az „amerikai hadviselés pátoszához” is hozzátartozik, és amelyet későbbi világháborús és hidegháborús filmalkotásokban is bemutattak. Természetesen ezekben a filmekben sem mellőzték az etnikai konfliktusokat, a hétköznapi rasszizmust, bármelyik oldalról is legyen szó.

A korábban említett filmekből (*Elfújta a szél*, *Egy nemzet születése*) Hollywood a 20. század első felében a „győztes északi” narratíva mellett képes volt a déli értelmezést, a vesztesek világát is megjeleníteni. Az 1985-ös *Észak és Dél* sorozat John Jakes regénytrilógiája alapján készült, és két West Pointban összebarátkozott akadémista életén, családjuk történetén és – mint egy igazi angolszász regényben – szerelmeiken keresztül mutatta be az Észak és Dél közti háborút. Azonban a regény hosszú éveket ölelt át, amíg a kadétkoból a fronton harcoló katonákká, majd a polgárháború végeztével megtört emberekké váltak. A regény többek között a két jómódú családból érkezett barát (Orry Main, a dél-karolinai ültetvénytulajdonos fia és George Hazard, a pennsylvaniai acélgyártulajdonos fia) kapcsolatán keresztül érzékeltette az író, hogy az Észak és Dél közötti szembenállás nem a jó és rossz küzdelméről szólt, nem volt egyik fél sem morálisan a másik fölé rendelve.

Az amerikai westernfilmekben tetten érhető egy sajátos sztereotíp földrajzi-kulturális hármasság. Honnan jönnek a rosszfiúk, pl. a korrupt bankárok, vasúttársaságok, a marhabárók? Keletről



érkeznek. Abból az országrészből, amelyben már a kapitalizmus törvényei érvényesülnek, és egy olyan régióba, a Nyugatra, ahol ez a szervezett kapitalizmus még nincs jelen, tehát egyfajta anarcho-liberális, liberális anarchista, anarcho-kapitalista társadalomnak lehet tekinteni a nyugati társadalmat. Ott van a Dél, amely egy „kis Európa”, amelyet a polgárháború során és után pacifikáltak és „amerikanizáltak”, abban az értelemben, hogy a szabad munkaerő felváltotta a rabszolga munkaerőt. Tehát a Kelet – a vadkapitalizmus világa, a Dél egy „kis Európa” társadalmi értelemben, amelyet amerikanizálni kellett – ez a polgárháború után megtörténik –, és velük szemben a jó értelemben vett anarcho-liberális vagy liberális Nyugat, amelynek megtestesítője a tipikus westernhős.

A déli polgárháborús tiszt és katona nem feltétlenül negatívan jelenik meg a polgárháborús filmekben. Az amerikai westernekben (és az italo- vagy spagettiwesternekben) sokszor a kopott szürke egyenruhás, helyét nem találó konföderációs katona, a tipikus Johnny Rebel (Lázadó Jancsi) az, aki leszámol a kisvárost rettegésben tartó bandával. A konföderációs veterán a „jó lázadó” archetípusa lesz az amerikai westernben, aki ragaszkodik az északi, „jenki” plutokrácia és nyárspolgáriasság szemszögéből avítnak számító lovagias becsületkódexhez, mint a sajátosan déli életmód és identitás tartozékához, amely a Délt kulturálisan Európához, az angolszász gyökerekhez köti (nem véletlen, hogy Délen valóságos Walter Scott-kultusz volt a polgárháború előtt). Nem a rabszolgaságon alapuló déli gazdasági rendszer fenntartásáért harcol, még csak nem is önmagában a déli életmód megőrzéséért; nem ilyesfajta materiálisan megfogható érdekekért, hanem a Dél becsületéért.

A vereség után afféle szociális lázadó lesz, aki gyakran a kisváros lakosait védelmezi a korrupt jenki kalandorokkal szemben, és ezzel összemosódnak a politikai és szociális érdek- és értékellentétet. A westernnek a nemzeti megbékélés jegyében bizonyára eltúlozzák a déli katonatisztek készségét a társadalmi igazságosság képviselőjére, de valószínűleg számos olyan kései Don Quijote bolyongott a vadnyugaton, mint *Josey Wales* vagy a *Shane* című western sztereotip „jó délije”, nem találva a helyét a pénzközpontú, profithajhász jenki plutokrácia által dominált világban.<sup>17</sup> Így a western utólag egy kiegyenlítést vitt végbe Lincoln öröksége (a demokrácia) és a bukott Dél lovagjának becsülete között, leválasztva róluk a szélsőségeseket (egyik oldalról a jenki plutokráciát, másik oldalról a Ku-Klux-Klant). Gondoljunk csak a Jesse James alakját fényező filmekre: ő is egy konföderációs különítményben harcolt, ám ezt a westernnek jelentős része homályban hagyja, és inkább a „társadalmi bandita” Jesse James mítoszát építik.<sup>18</sup>

### **Észak–Dél ellentét az olasz filmművészetben**

Ha nem is abban a formában, mint az Egyesült Államokban, az Észak–Dél regionális ellentét végighúzódik az olasz történelmen, a

---

<sup>17</sup> Ilyen déli igazságosztó karakter bukkan fel *A törvényenkívüli Josey Wales* című filmben (Clint Eastwood, 1976). Egy déli „jófiú” sikertelenül száll szembe a banditákkal a *Shane* című filmben (George Stevens, 1953) Az olasz spagettiwesternek egyikében, az *Egy lyukas dollárban* (Giorgio Ferroni, 1966) szintén az igazságosztó „jó déli” a főszereplő. Jesse James karaktere több filmben is fölbukkan, és ezek némelyikében a déli gerillák jófiúja (*Prérik fegyverese* (Edwin L. Marin, 1949), *Frank és Jesse* (Robert Boris, 1994) és *Az amerikai törvényen kívüliek* (Les Mayfield, 2001)). Ehhez lásd: Hahner Péter: [Észak Dél ellen](#). (Filmvilág, 2007/3, 22–29.)

<sup>18</sup> Magyar nyelven a Jesse James-kultusz gyökerét elemzi és mítoszát cáfolja: Berkes Ildikó – Nemes Károly: *Az amerikai film*. Bp.: Uránusz Kiadó, 2006, 53–54. Hahner Péter: Jesse James afféle Robin Hood volt. In *Uő: Száz történelmi tévhit, avagy amit biztosan tudsz a történelemlről – és mind rosszul tudod*. Bp.: Animus Kiadó, 2011, 268–273.

*Risorgimento* győzelmétől kezdve, de természetesen ennek történelmi, kulturális, szociokulturális okai az itáliai középkori és kora újkori fejlődésben gyökereznek.

Nem követhetjük nyomon részletesen a Risorgimento történetét, be kell érünk azzal az állítással, hogy Dél-Itália lakosságának jelentős része az Olasz Királyság megalakulását hódításként fogta föl, amelynek keretében a Szárd-Piemonti Királyság magához csatolta a csaknem egész Dél-Itália területét magában foglaló Nápoly-Szicíliai Kettős Királyság területét.<sup>19</sup> Utóbbi területe, különösen Kalábria és Szicília, észak-olasz szemmel nézve elmaradott területeknek számítottak. Lehetett akár alkotmányos monarchia, fasizmus vagy köztársaság, a dél-olaszok jelentős része belső gyarmatosításként élte meg az egységes Olaszország létrehozását.

Az amerikai Dél védelmezője a kopott, szürke egyenruhás konföderációs tiszt és katona volt – az olasz Dél lakosai a lázadó archetípusát a bandita alakjára húzták rá. Az 1860-as években dúlt a *brigantaggio*, vagyis a banditizmus, amely – nem először és nem utoljára az olasz történelemben – egyszerre kapott szociális és politikai színezetet. A nápolyi királyi hadsereg tisztjeit átvették az új olasz hadseregbe, a katonákat azonban szélnek eresztették. Közülük több tízezernek nem volt más egzisztenciális választása, mint a banditalét. Az új és korábbinál magasabb adók miatt háborgó parasztok és az antiklerikális törvénykezéstől rettegő papok hathatós támogatást nyújtottak a félzsivány, félgerilla Bourbon-pártiaknak. A

---

<sup>19</sup> Ld. erről a kérdésről: Harry Hearder: Olaszország rövid története. Bp.: Maecenas Könyvkiadó, 1992, 162–170.

szárd-piemonti hadsereg valóságos hadjáratot indított a Dél pacifikálására.<sup>20</sup>

Ha politikai és társadalmi körülményeit illetően nem is, de lényegében felállítható analógia az ugyanekkor zajló amerikai polgárháborúval: mindkét országban egy erőszakos nemzetegyesítés zajlott, amelynek keretében az északi (jenki, illetve észak-olasz) sajtó és közvélemény a konzervativizmussal, a nemzeti eszme elárulásával bélyegezte meg a Délt, melynek értékrendjét a haladás nevében halálra ítélték. Hasonló még az éles politikai ellentét: lényegében egy „liberális” nacionalista Észak állt szemben egy „konzervatív” regionalista Déllel (természetesen a liberális szót a korabeli kontextusban értelmezve). Ám sem az északi, sem a déli elit nem foglalkozott – ismét egy közös pont – a szociális kérdéssel. A déli elit védelmezte privilégiumait, beleértve azokat, amelyek fölött eljárt az idő, az északi pedig jogegyenlőséget ígért, nem pedig aktuálisan kézzelfogható szociális jogokat. A nép tehát két tűz közé került, de ha már, akkor inkább azokat támogatta, akik szintén „déliiek” voltak. Az északi elit aztán kiegyezett a délivel azok feje fölött, akiket „felszabadított” és akiket „legyőzött”. Ugyancsak közös pont a félbandita, félgerilla eszközök alkalmazása, amely fölértékelte a zsványokat.

A banditák Napóleon kora óta politikai hősök a déli folklórban.<sup>21</sup> Hogy milyen mély ellentét feszült az északi és déli történelmi emlékezetben, azt jelzi, hogy az utolsó olyan film, amely tiltólistára került Olaszországban, a Pasquale Squitieri által rendezett *Úgy hívtak*

---

<sup>20</sup> Sztanó László: *Olaszok, taljánok, digók. A nemzeti sztereotípiák fogságában*. Bp.: Corvina Kiadó, 2014, 320–321.

<sup>21</sup> Sztanó: i.m. 313.

*bennünket... banditák!* című 1999-es film, éppen a *brigantaggio* világából veszi témáját. A film két bandita-lázadónak, Carmine Croccónak és Ninco Nancónak állított emléket. Az alkotás VHS és DVD kazettán történő terjesztését éppen a Risorgimento ábrázolására hivatkozva tiltották meg. A filmben egyebek között a piemonti katonák lemészárolnak civileket, köztük egy papot is, ami történetileg ugyan hiteles ábrázolása a délvidéki erőszaknak, ám ellentmondott a Risorgimento közkedvelt mítoszának. Mégis lenne mit tanulni ebből a filmből. Ha egyszer valaki venné a bátorságot, hogy Rózsa Sándor 48-as tetteiről filmet forgasson, mintának ezt a filmet ajánlanánk! Minden pátosz nélkül, ám méltányosan mutatja be a szembenálló feleket, alaposan megvilágítva a társadalmi, politikai és társadalomtörténeti hátteret.

Egy Don Pietro nevű pap, aki ellenállást szervez az „istentelen” piemonteiek ellen, választja ki Croccót a népi ellenállás vezérének. Erre a piemonti hadsereg brutális terrorral válaszol, és a film hűen mutatja be, hogy a „rendcsinálás” nem kíméli a nőket és gyerekeket sem. A szegény rétegek tehát az „üllő és kalapács” közé kerülnek: ha együttműködnek az állammal, a „régvi világot” védelmező banditák irtják őket, ha nem működnek együtt, akkor a piemonti katonák kegyetlenkednek velük, és kivégzik őket, feleségükkel, gyerekeikkel együtt. Van azonban egy döntő különbség: a piemontiak, az „északiak” „idegenek”, míg az előbbieket mégiscsak a „mieink”. Ez a film is – mint megannyi modern banditafilm, azaz gengszterfilm – bemutatja azt, amiről az állami hatóságok szeretnek nem tudomást venni: a bűnözés nem rendőri, hanem szociális kérdés, és az erőszak mit sem ér, amíg van egy támogató szubkultúra a bűnözés mögött.

A film nem nosztalgiazik: világosan bemutatja, hogy a banditák, még ha szerintük jó ügyet védelmeztek is, végső soron a polgári rend, a magántulajdon ellen küzdöttek, s ezért sorsuk a bukás. A Franco Nero által alakított öreg zsandár némileg megértően szemléli a hegyekbe menekülő parasztokat, akik nem kívánnak együttműködni az „idegen” állammal. Ahogyan egyikük keserűen megfogalmazza a zsandárnak: „vagy emigrálunk, vagy banditák leszünk”. Másként nem tudnak megélni, a nagybirtok szorítása, a rossz természeti adottságok miatt. Az utolsó képek a paraszti ellenállás megdöbbentő mértékét érzékeltetik, ahogyan a kamera mutatja a hosszú sorokban hegyi sziklákra felfelé kapaszkodó parasztcsaládokat. Persze sokan választották az emigrálást is, mint a *Keresztapa* hőse, Don Corleone. És aki látja a film végén a törvénynek ellenálló parasztsorait, az nem kételkedik benne, hol kell keresni az amerikai olasz maffia gyökereit. Amerikán kívül, az olasz társadalomtörténet megoldatlan problémái mögött.

Az *Úgy hívtak bennünket... banditák!* párja tematikájában az id. Alexandre Dumas regényéből forgatott *Lusia San Felice* című 2004-es film. A regényben minden van, ami kell egy izgalmas filmhez: romantika, szentimentalizmus, realizmus, politikai intrikák, csaták, kis horror és meseszerűség. A Bourbon-dinasztia először 1799-ben használta fel a banditákat saját védelmében, amikor a franciák megszállták Nápolyt, és a király Szicíliába menekült. Ám a kormányzat a francia megszállók ellen a néphez fordult, a parasztsághoz, amely a királyhoz és egyházhoz hű – és a nép egyetlen aktív fegyverforgató részéhez, a banditákhoz, akiknek tevékenységét a belső, világtól elzárt területeken hallgatólagosan meg kellett tűrni.

A filmben a királpárti ellenforradalom szervezője, Ruffo bíboros, aki a „vörös rongyokba öltözött” Nápoly megbüntetésére indul fehér lován, kalábriai hadával, megáld egy öreg zsványt, aki gyónásért folyamodik hozzá. A paraszbandita csimbókos szakállú, ragacsos hajú, sovány arcú, sunyi, gonosz szemű, egyszóval megtestesítője a nép iránt előítélettel viseltető „urak” parasztképének. Mintha Móricz Zsigmond *Barbárokjának* és Jancsó Miklós *Szegénylegényekjének* bűnös pásztorai lépnének elénk a filmvászonon – csak dél-itáliai környezetben. Amikor Ruffo bíboros megígéri, hogy bűneiért a földön és a mennyben is kegyelmet nyer, ha ezentúl a „jakobinusokat” gyilkolja, a zsvány örömmel csatlakozik a királpárti sereghez, sőt egy levágott „jakobinusfővel” kedveskedik a bíborosnak. A későbbiek során a Ruffo-féle ellenforradalom volt hivatkozási alapja a dél-olasz Bourbon-párti szeparatisták mozgalmának.<sup>22</sup> A déliek számára az ördög egyszer jakobinus, franciapárti, aztán liberális, majd kommunista gúnyában jelentkezett – és valamennyi Északról érkezett.

A 19. század végi Európában a betyárvilág lassan megszűnt, bár Itáliában és a Balkán-félszigeten a felszámolása elhúzódott egészen az 1930-as évekig. A közlekedés fejlődése, a városiasodás és iparosodás, a folyószabályozások, mocsárlecsapolások, a független élethez kapcsolódó foglalkozások és életformák – pákászok, halászok, szénégetők, pásztorok – lassú megszűnése, amely a betyárok segítőinek utánpótlását biztosította, fokozatosan kihúzta a talajt a zsványvilág alól. Ám a betyárvilág Szicíliában és Nápolyban észrevétlenül átmentette magát, *maffia* és *camorra* név alatt.

---

<sup>22</sup> *Luisa San Felice* (Paolo Taviani – Vittorio Taviani, 2004)

A szicíliai *Cosa Nostra* nemcsak egyszerű bűnszervezetként funkcionált. Jelentősége és viszonylagos népszerűsége abban rejlett, hogy a *mafiosi* a „vesztett ügy” déli lovagjainak szicíliai megfelelőiként szemben álltak az északi állammal, amely még az 1940-es, 1950-es években is idegen volt a szigeten. Az 1943-as szicíliai partra szállás, amelyet az észak-amerikai olasz maffia tevékenyen segített, megmutatta, milyen törékeny az olasz egység kerete: az amerikai csapatokat nem megszállókként, hanem jótevőként fogadták, és a házfalakon feltűnt a „Le Olaszországgal” felirat, amely persze az adott kontextusban antifasiszta hívószó is volt.<sup>23</sup>

A *Corleone* című 1978-as film brutálisan ábrázolta a „közelmúltat”, az 1945–47-es szicíliai parasztmozgalmat. A filmben Michele Labruzzo kommunista agitátor vezeti az *Internacionálé* dallamára a parasztokat, akik el akarják foglalni a báró földjét. A maffia azonban, amely védelmezi az „urakat”, terrort alkalmaz a szegényparaszti mozgalommal szemben. A helyi maffiózó, Don Giusto megöletti Labruzzót.<sup>24</sup> Don Giusto számára a kommunizmus eszméje nemcsak azért ellenszenves, mert az fölforgatja a társadalmi rendet, a patriarchális szicíliai viszonyokat; hanem főleg azért, mert a kommunista köntösben Észak-Olaszország újabb imperialista kísérletét látja Szicília beolvasztására, ráadásul a szicíliai értékvilágot kifejező vallás és család ellen is támadást intéznek a kommunisták, az északiak, „akik megtagadták az Urat”.

A film érzékelteti, hogy a maffiózók nem egyszerűen erőszakkal kényszerítik ki a lojalitást a szicíliai társadalomból. Egy sajátos szicíliai

---

<sup>23</sup> Christopher Duggan: A bódult nemzet. A Mussolini-imádat anatómiája. Bp.: Park Kiadó, 2016, 440.

<sup>24</sup> Paár Ádám: A szicíliai tragédia. In Filmvilág, 2018/9. 35.



vérközösségre és sorsközösségre hivatkoznak, amely egybefűzi a szicíliai társadalom osztályait, és közösen szembeállítja őket az Északkal (hasonlóképpen, ahogyan láthattuk az amerikai példán: a sajátos déli életmódra apelláló konföderációs politikusok hangsúlyozzák a nagybirtokos és a kisfarmer sorsközösségét). A szicíliai parasztnak azt mondják: mindketten testvérek vagyunk, mert szicíliaiak vagyunk, nem északiak, nem *megszállók*. Don Giusto megveregeti a fiatal paraszti származású maffiózó, Vito Gargano vállát, és joviálisan azt mondja neki: „Előbb-utóbb kiérdemled, hogy úgy szólítsunk: Don Vito Gargano.”<sup>25</sup>

Másként fogalmazza meg Észak és Dél viszonyát a *Rocco és fivérei* című film. Luchino Visconti alkotása egy Dél-Itáliából, Basilicatából az ország túlsó részébe, Milánóba költöző paraszti, majd munkáscsalád életét kíséri nyomon öt fivér sorsán keresztül. A legidősebb fivér, Vincenzo már Milánóban lakik, amikor az anya és négy fia megérkeznek; éppen jegyességét ünnepli, és kimondja, „nincs kedve visszamenni Délre”, Milánóban akar családot alapítani. A vendégek sugdosott megjegyzései („falusi”, „tudod, hogy nem szeretem a délieket”) utalnak a regionális és társadalmi ellentétekre. Az idegen környezetben a Pandori család széthullik. A tragédia Északon következik be, de a film nem hagy kétséget aziránt, hogy a bűnös nem Észak, hanem maga az olasz kapitalizmus, amely kizárólag munkaerőforrásként tekint az alulképzett déli migránsokra. A Délről érkezett belső emigránsok sorsa az emberi és közösségi kapcsolatok meggyengülése. A szereplők párbeszédéből kiderülnek a déli társadalmi állapotok: Rocco mesél Nadiának, a börtönviselt prostituátnak a földre vágó, lázadó szegényparasztokról, akiket

---

<sup>25</sup> *Corleone* (Pasquale Squitieri, 1978)

„megbilincseltek” és bebörtönöztek. Nadia azt mondja neki, hogy „és ezért jöttök ti Északra.”<sup>26</sup> Az egyik fiú, Ciro már egy jobb, igazságosabb társadalomról álmodik, hogy senkinek ne kelljen elhagynia az otthonát. Mi már tudjuk, hogy az igazságosabb világ eljövetele ezúttal is elmaradt. Nem a forradalom, hanem az olasz gazdasági csoda dobott mentőövet a Délnek.

A dél-olasz lesz a hollywoodi filmek nagy részében az olaszság megtestesítője, ennek minden hátrányával együtt. Az amerikaiak a Dél-Itáliából érkezett bevándorlókat előítéletek alapján a maffiával azonosították, majd a szesztilalom idején az olasz-amerikai bűnszervezet alapot adott a sztereotípiáknak. Se szeri, se száma az olasz-amerikai bűnözőknek az amerikai filmvászonon (az első, *A fekete kéz* című film már 1906-ban elkészült, de gondolhatunk olyan alkotásokra, mint a *Keresztapa*-trilógia, *Nagymenők*, *Corleonétól Brooklynig*, *Bronxi mese*).<sup>27</sup> Az amerikai filmesek fejében az olaszokról kialakult sztereotípiákat jól jellemzi, hogy egy 1993-as felmérés szerint a hollywoodi filmekben az olaszok 40%-a bűnöző (ugyanakkor három népszerű bűnügyi sorozat hőse is olasz nemzetiségű: Kojak, Colombo és Petrocelli). Másrészt a dél-olasz és északi közötti mentalitásbeli különbséget gyakran ábrázolták olasz–angol szerelmi kapcsolatok formájában, amelyben az angol szereplő hűvösségét egészítette ki a dél-olasz szenvedély (*A férfi a házban* (1947), *A vér szava* (1948), *A rémült ember* (1952)).<sup>28</sup>

### **Konklúzió**

---

<sup>26</sup> Rocco és fivérei (Luchino Visconti, 1960)

<sup>27</sup> Paár Ádám: A szicíliai tragédia. In Filmvilág 2018/9. 33–34.; Jeskó József: [Bevándorlók Hollywoodban](#).

<sup>28</sup> Sztanó: i.m. 324., 343.

Ahogy a fenti két példán láthattuk, a film képes hatni pozitívan egy-egy megosztott, törésvonalaktól szabdaltságot mutató politikai közösség kohéziójára, integrációjára. Ennek fényében Llosa kritikáját nem tarthatjuk megalapozottnak. Inkább Eco véleményét igazolják a filmek, mely szerint a mozgókép a történetmesélés legjobb eszköze napjainkban. A történeteket a film eszközeivel el lehet mondani más kultúrákból érkezett emberek számára is. A kép mint közös nyelv lehetővé teszi a politikai, társadalmi, nemzeti szempontok kibékítését.

Az 1860-as évek amerikai polgárháborúja és a dél-itáliai polgárháborúja egyaránt sajnó sebet jelentett a két országrész lakosságának emlékezetében. A filmrendezők azzal próbáltak hozzájárulni a nemzeti trauma feldolgozásához, hogy gyakran a „vesztett ügy” híveinek nézőpontjából ábrázolták az eseményeket. Különösen az amerikai polgárháború emlékezetéről szóló filmekben becsülendő a szándék a vesztes fél motivációinak megértésére. A magyar filmművészet is tanulhatna, miként lehetne 1918–19 vagy 1956 kapcsán olyan filmet készíteni, amelyek nem mentik fel a bűnösöket, de kísérletet tesznek az események komplex, többsíkú ábrázolására.

Az amerikai és olasz történelmi emlékezet egyaránt küzd azzal, hogyan építse be a két oldal hőseit a nemzeti Pantheonba. Hosszú ideig az volt a megoldás, hogy mindkét fél hősei egyaránt tiszteletnek örvendtek, például köztéri szobrok révén. Míg Olaszországban ez a többszólamúság mindmáig természetes (Kalábriában egyszerre tartják tiszteletben Carmine Croccót és Garibaldit), addig az Egyesült Államokban az utóbbi idők szoboreltávolításai (például Lee tábornoké)

és a körülöttük zajló botrányok jelzik egy ki nem mondott hallgatóságos konszenzus végét.<sup>29</sup>

Akárhogyan is magyarázzuk, a nemzetállami egység mind Európában, mind a tengerentúlon nem a semmiből alakult ki, hanem azokból a struktúrákból formálódott ki, amelyek évszázadon keresztül maguk is lassan alakultak ki. Egy fölülről építkező integráció csak tapintattal, empátiával alakíthatja át a létező intézményeket. A tapasztalatok szerint a filmek a maguk módján segíthetnek a történelmi traumák feldolgozásában és a kiengesztelésben.

---

<sup>29</sup> [The Statue at the Center of Charlottesville's Storm](#). (*New York Times*, Aug. 13. 2017)