

Paár Ádám

A kosztümös film a globalizáció korában

Van-e még relevanciája a kosztümös filmnek egy olyan korban, amelyben a történelmi emlékezet másodlagossá válik? A tanulmány cáfolja, hogy a globalizáció együtt járna az identitások meggyengülésével.





Van-e még relevanciája a kosztümös filmnek egy olyan korban, amelyben a történelmi emlékezet mindinkább föloldódni látszik? Hiszen a globalizáció nem csupán gazdasági fogalom, hanem legalább annyira kulturális hívószó. A globalizáció szűk, gazdaságfilozófiai jelentésében a tőke, áruk, szolgáltatások és munkaerő világméretű piacának létrejötte. Tágabb, és mélyebb jelentésében azonban a globalizáció az emberiség fokozatos egységesülése az életmódok, ízlések és fogyasztási szokások közeledése révén. Egy globálisan összehangolt világban a közösségi identitások bizonyos fokú összeolvadása, feloldódása elkerülhetetlennek tűnik.

Ugyanakkor az egyes történelmi közösségek emlékezetét mégsem kell féltetni a globalizációtól. Az egységesüléssel szemben egy másik folyamatot is láthatunk: az egyes közösségek identitásának megerősítését. Napjainkban az ukrajnai háború eseményei jelzik, hogy a nemzetté válás folyamata korántsem zárult le. Ukrajna ma a saját 1848-49-ét éli, és a szemünk láttára egy új nemzeti identitás teremődik, amelynek alapjává a Putyin által indított agresszió visszaverése válik. Szinte biztos, hogy hamarosan elkészülnek az ukrán filmek, amelyek felidéznek a 2022-es háborút.

Bármennyire is szeretnénk volna hinni [Francis Fukuyama 1992-es tételét](#) a történelmi eszmék végéről, pontosabban arról, hogy a liberális demokrácia maradt az egyetlen győztes eszme, napjaink eseményei mutatják, hogy ez egy elsietett prognózis volt. Ukrajna, de más régiók (Skócia, Katalónia, Koszovó) nemzeti függetlenségi mozgalmainak



példái mutatják, hogy a nemzeti eszme nemhogy tovább él, de megerősödik. Emellett persze más identitások (regionális, etnikai identitások) is erősödnek, olykor éppen a nemzetállam rovására.

Tanulmányomban amellet érvelek, hogy a kosztümös film (ezen belül a történelmi film műfaja) képes kifejezést adni mind a nemzeti érzéseknek, mind az egyes, nemzet alatti közösségek érzelmeinek. A kosztümös film lehetőséget ad a közösségi (nemzeti, regionális, etnikai) identitás(ok) békés formában történő megélésére. A globalizáció következtében mindinkább egy nagy faluvá váló emberiséget számos geopolitikai, biztonságpolitikai, gazdasági és kulturális törésvonal osztja meg. Ezeknek a konfliktusoknak, pontosabban a hozzájuk tapadó érzületeknek a kanalizálása szükségszerű. A politika, a harcászat és a gazdaság inkább a vetélkedés terepe, mintsem a békés egymás mellett élésben megnyilvánuló versenyé.

A globalizáció révén különböző kontinensek, régiók és országcsoporthok összeszerveződnek gazdaságilag, pénzügyileg és katonailag. Ám a globális centrum képviselői nincsenek tekintettel arra, hogy a világ más részén más az emberek időérzékelése. A kulturális összeütközések mögött gyakran az áll, hogy egyes kultúrák, sőt egyazon kultúrákon belül létező különböző politikai, társadalmi mozgalmak, identitásközösségek eltérő időben léteznek. Az „idő” ugyanis, mint [Henri Bergson](#) óta tudjuk, nem abszolút, hanem relatív: egyénektől, társadalmaktól függő. Ennek klasszikus példája az afganisztáni tálib rendszer, vagy éppen a dzsihadista Iszlám Állam nevű terrorszervezet,



amelyek egy sohanemvolt, maguk szempontjából utópisztikus (valójában disztópikus) iszlámfölfogást kívánnak rákényszeríteni az uralmuk alatt álló területek lakosságára.

A Nyugat azért nem tudja kezelni a konfliktusokat, mert a maga zsidó-keresztény üdvtörténeten alapuló lineáris időszemléletét veszi alapul, és nem számol sem az ókori hagyományú ciklikus idővel (a történelem, pontosabban a nagy korszakok visszatérésével), sem az „örök jelenben” élő közel-és távol-keleti társadalmak időfelfogásával. (Ez a probléma persze nem új a Méltányosság Politikaelemző Központ olvasói számára, hiszen az idő jelentősége a politikában kiemelt szerepet kap az [Uralkodó párt című könyvben](#)).

De egyes társadalmakon belül is eltérő időfölfogások lehetségesek, ahogyan arra Daniel Bensaid filozófus figyelmeztetett. Bensaid azt hangsúlyozta, hogy „a ma emberei által megélt különböző idők és terek között nem alakul ki összhang.”¹ A politikai viták és konfliktusok többsége visszavezethető arra, hogy az időről eltérően gondolkodunk. Elég Magyarországra gondolni: valaki számára a jelen a Horthy-korszak, amely ellen harcolni kell, a másik számára a Horthy-korszak éppenséggel az origó, amelyhez vissza kell térni, a harmadik számára a Kádár-rendszer a zsinórmérték, és van olyan is, aki talán legszívesebben még fehér lovat áldozna, és Szent Istvánt árulónak tartja Koppány kivégzéséért...

¹ Jean Leduc: A történelem és az idő. Pozsony, 2006, Kalligram. 15.



A kosztümös film, mint műfaj a maga sajátosságával – egy adott kor és annak társadalmi megidézésén keresztül – alkalmas lehet arra, hogy egy másik társadalom időfölfogását bemutassa a moziban, s ráébressze a nyugati közönséget arra, hogy lehetséges másfajta fölfogása a történelmi haladásnak, mint amely Nyugaton megszokott. És talán a műfaj eléri egy politikai közösségen belül azt is, hogy a társadalom egyes identitáscsoportjai jobban megismerjék egymás gondolkodását!

Hősképek a filmvásznon

A mozi mindig alkalmas volt a képi világánál fogva a propagandára. Az I. világháború idején az amerikai filmművészet alkalmazta a filmet arra, hogy a társadalmat rávegye a belépésre a világháborúba (A császár- *Berlin szörnyetege*, *Pokolba a császárral*, *A kis amerikai*). Ezek a filmek nemcsak egy másik népet – a németet – bélyegezték meg, militarizmussal és túlzott tekintélytisztelettel vádolva, hanem implicit módon segítettek kialakítani egy gondolkodást a saját közösség értékrendjéről. Az amerikaiakat e filmekben a németekkel szemben liberálisabb, egalitáriusabb, individualistább, és végül, de nem utolsósorban, őszintébb, egyenesebb lelkületű emberekként ábrázolták.

Ez az ábrázolás végigkíséri az amerikai katona/kommandós/titkosügynök feltűnését az amerikai moziban.



A mozi által kialakított önképek meglehetősen szívósan képesek tovább élni. Gondoljunk csak arra, hogy megannyi amerikai katonahős a filmvásznon, Rambótól kezdve a *Ragadozó* című horror Dutch Schaefer hadnagyáig egyénileg cselekszik, döntéseket hoz, nemritkán a hős fittyet hány előljárói parancsára. A túlfokozott individualizmus központi szerepet játszik az amerikai hősimázsban, noha a 19. században az Amerikát járt írók és politikusok sokkal inkább a kollektivitást tekintették az amerikai társadalom fő értékének, amerikai jellemvonásnak. Ez a példa jól mutatja, hogy – igazodva az aktuális politikai, katonapolitikai elvárásokhoz – a filmek által bemutatott hőskép képes visszahatni az adott nép megítélésére.

Minden nép igyekszik hősöket kreálni. A két legősibb műfaj, a mese és a mítosz. Különösen utóbbi játszik nagy szerepet a hőskultuszban, hiszen a mítosz feladata a világ értelmezése. A mítoszok választ adnak a világ keletkezésére, a fönnálló rend kialakítására. A mítosz hősei emberfölötti tulajdonságokkal, csodás képességekkel rendelkeznek. Az isteni és félisteni eredetű hősök napjainkig kimutatható a filmművészet karaktereiben. A népköltészet és szépirodalom mellé a mozi is fölzárkózott a hőskultusz kialakításában.

Bár a sci-fik, szuperhősfilmek egy időben azzal fenyegettek, hogy kiszorítják a kosztümös filmeket, erre a jelek szerint nem kerül sor. Végző soron mindkét műfajhalmaz ugyanabból a forrásból fakad: a mítoszból és a meséből. S emellett nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a szuperhősök gyakran rendelkeznek egy-egy kosztümös filmhős

tulajdonságaival, sőt még ruházatában is utánozzák. Az igazságosztó éjszakai lovas, Zorro („Róka”) fekete ruházata ihlette Batman kettős életét és öltözkését, Robin Hood figurája pedig őse minden olyan hősnek, aki védelmezi a gyöngéket. Robin zöld öltözete, csuklyája („hood”) és íjásztudása inspirálta Edgar Wallace „zöld íjászát”, aki pedig a hasonló csuklyás szuperhős névadója lett. Maugli részben megihlette Tarzan figuráját.

A negatív karakterek között Joker pszichopata személyiségében a bohóctól rettegés (*coulrofóbia*) érzése keveredik a népmesék ördögfigurájával (aki elsősorban gonosz csínyek kieszelője). Nem egy Marvel-hős fölidézi a kelta, germán, szláv, görög mondavilág isteneit és hőrozoit. Se szeri, se száma a „jó törvényen kívüli”, a szegénylegény, a „szerencsét próbáló legkisebb fiú”, az elrabolt királykisasszony és a *femme fatale* karakterének a szuperhős-filmekben. Mindezeknek a karaktereknek és toposzoknak a népszerűsége arra utal, hogy a kosztümös film rendelkezik potenciállal.

A történelem, mint téma

Az uralkodók és szabadságharcosok mellett olyan nemzeti hősoök, mint a francia Jeanne D’Arc vagy az angol Francis Drake, hamar mozivásznonra kerültek. Mindez összefüggött persze a nemzetállam-építéssel. A nemzet leginkább mítoszközösség, és e mítoszok építésében a művészetek is kivették / kiveszik szerepüket a politika mellett. Minden nemzetnek vannak olyan irodalmi hősei, akik idővel az adott nemzet



imázsának hordozójává váltak. Ilyen az angoloknak Robin Hood, a spanyoloknak Don Quijote. Magyar vonatkozásban Petőfi Sándor János vitéze, Arany János Toldija és Fazekas Mihály Ludas Matyija, valamint Gárdonyi Géza Bornemissza Gergelye jelentősen hozzájárultak a magyar önimázs kiformálódásához. Nem véletlen, hogy ezek a fiktív nemzeti hősök hamar a filmvászonra költöztek.

A hősök iránti igény nem csökkent a globalizáció korában sem. A globalizáció egyik velejárója a bizonytalanság. A bizonytalan világ pedig kedvez a hőskeresés folyamatának, ahogyan arra Jonathan Kandell és Andy Webster utaltak a Marvel-univerzumot megteremtő Stan Lee - egyebek mellett a Pókember és az X-men atyja - 95. születésnapjára írott [cikkükben](#).

Abban a világban, ahol bármilyen érték megkérdőjelezhető, ahol a gazdaság, kommunikáció és politika egyaránt törekszik, a közösségek gyakran a történelemhez fordulnak. Hiszen a jelen ingatagságával és a jövő bizonytalanságával szemben a múlt biztos, megmásíthatatlan (legfeljebb másként-másként interpretálható), és fogódzót kínál. Nem csupán a poszt szocialista régióban jellemző ez a folyamat, hanem olyan országokban, mint Hollandia, amely az egyik legliberálisabb országgént él a magyar köztudatban. A holland filmművészet célja, hogy látványos filmek keretében földolgozza a holland történelmet. 2015-ben a 17. században élt Michiel de Ruyter tengernagy életéről szóló *Az admirális* című filmmel vette kezdetét a sorozat.



Ezt követte a pogány frízek királyáról szóló *Az utolsó pogány király (Redbad)* című film (2018). A következő film a tervek szerint az államalapító, „haza atyjának” is nevezett Orániai Vilmosról, a Habsburg-ház elleni németalföldi szabadságharc vezetőjéről szól majd.

A közép- és kelet-európai régióban, nem meglepő módon, a szovjet típusú államszocialista rendszerek tükrében a két háború közötti monarchiák, illetve – például magyar viszonylatban – az Osztrák-Magyar Monarchia jelentik az aranykort. A szovjet típusú diktatúrák brutálisan félretolták (illetve próbálták félretolni) a monarchikus korszakok szimbólumait és kellékeit. Ennek ellenhatásaként a rendszerváltozások után mindenütt megindult a monarchikus emlékezet restaurálása (bár sehol nem került sor államformaváltásra). Gyakran nem történt más, mint a korábbi emlékezetpolitika egyszerű tagadásaként a monarchikus korszakok fényezése, és sokszor minden pozitív olvasatot kapott csak azért, mert nem kötődött a szovjet típusú diktatúrához. Vagyis egy korszak árnyalatlan elítélését – igaz, logikusan – egy másfajta árnyatlanság követte. Mindazonáltal a monarchiához kapcsolódó nosztalgikus érzések, valamint az új hazafiság alapját jelentő antikommunizmus és diktatúra-ellenesség fényében igencsak tanulságos, hogy az elmúlt években az uralkodók lettek filmhősök. Így a románok filmet forgattak Mária királynéről (*Mária román királyné*, 2019), a szerbek I. Péter szerb királyról (*I. Péter király*, 2018) és a lengyelek III. Kázmér, Nagy Lajos és Hedvig koráról, a 14. századról (*A koronás sas*, 2018).



Míg a nyugat-európai kosztümös filmekben gyakran a kisemberek felől mutatják be a nemzeti történelmet, addig a közép- és kelet-európai filmekben határozott igény mutatkozik arra, hogy elsősorban a „nagy” történelmi folyamatokat mutassák meg, és királyokat, királynékat választanak előszeretettel főszereplőnek. Ez nyilvánvalóan fakad abból az igényből, hogy a szovjet típusú rendszerek történelemhamisítása után végre a „valós” történelem váljon megismerhetővé. De éppen a „valóság” igénye váltja ki a kritikát a fenti filmekkel szemben, hiszen kérdésessé vált a posztmodern gondolkodás jegyében, hogy mitől is valós valami. Minden közösségnek megvan a maga nézőpontja a történelmi eseményekkel kapcsolatban, és értelemszerűen soha nem lesz egységes a közösségi emlékezet.

A privát történelem ábrázolása gyakran érződik deheroizálásként. Ez történt például a *Matilda* című film (2017) esetében, amelynek főszereplője az utolsó orosz cár, II. Miklós lengyel származású szerelme volt. Az orosz ortodox egyház tiltakozott a szentté avatott uralkodó emlékének állítólagos besározása ellen. Ez mutatja, hogy a filmek – éppúgy, mint más művészeti alkotások – megosztóak tudnak lenni, és képesek törésvonalképzővé válni a társadalomban.

A közép- és kelet-európai történelemfölfogásban igencsak erős a szuverenitás igénye, ami a szabadsághősök kultuszában jelentkezik. A szuverenitás védelme azonban a történelem folyamán nemcsak a keleti és nyugati birodalmakkal szemben, hanem egymással szemben is érvényesült. Az emlékezetpolitika gyakran él és vissza is él az egymásnak



okozott sérelmek fölemlegetésével. A történelem többféle nézőpontú ábrázolhatóságának elfogadása, a narratívák békés egymás mellett élésének tolerálása kivenné a történelmi emlékezetpolitika méregfogát. Elképzelhetőek olyan kosztümös alkotások is, amelyek nem a múltbéli sérelmekre, hanem az együttműködésre és kiengesztelődésre helyezik a hangsúlyt. A koronás sas például fölidézi a 14. századi magyar-lengyel kapcsolatokat. Az 1999-es Jerzy Hoffmann-film, a *Tűzzel-vassal* azáltal próbálta enyhíteni az ukrán-lengyel viszony ábrázolását, hogy Bogdan Hmelnyickijt, a lengyelelleses függetlenségi harc vezetőjét egyenrangú félként ábrázolta az ellenoldal markáns személyiségével, Jeremi Wiśniowiecki herceggel.

A film gesztust tett az ukránok felé: lengyel-ukrán koprodukcióban készült, és sokat tompítottak a regény elítélő Hmelnyickij-ábrázolásán. Nem volt könnyű kiegyensúlyozott filmet készíteni, hiszen a regény két főalakja – Hmelnyickij és ellenfele, Jeremi Michał Korybut Wiśniowiecki – teljesen ellentétes megítélésű a lengyel és ukrán populáris történelemfölfogásban. Míg az ukránoknak Hmelnyickij hős, Ukrajna lovagja, aki nem tűrhette a lengyel pánok (nemesek) és katolikus papok zsarnokoskodását az ortodox hitű ukrán parasztok fölött, addig a lengyelek számára tömeggyilkos, aki ráadásul Ukrajnát följárlotta a cárnak, ezzel pedig hozzájárult az oroszok nyugati előrenyomulásához. Éppen fordított Wiśniowiecki megítélése: míg Sienkiewicz tolla nyomán „jámbor lovag, Krisztus és a nyugati civilizáció szolgája”, addig az ukránok szemében kegyetlen önkényúr, az ortodoxia elárulója.



Hoffmann ügyesen elkerülte a fönti buktatókat. Hmenyickij szerepét ukrán, a főellenség, Bohun kozák atamánét orosz színészre osztotta: előbbiben Bohdan Stupka, utóbbiban Alekszandr Domogarov nyújtott alakítást. Azokat a részeket emelte ki Sienkiewicz művéből, amelyek Ukrajnát, mint közös hazát mutatták be. Sienkiewicz egy darabig az Egyesült Államokban, a vadnyugaton élt, és az amerikai-indián állóháború nagy hatást gyakorolt arra, ahogyan a lengyel-kozák harcokat láttatta a vadonban. Nem a lengyel király, nem a lengyel nemesség, hanem az egyszerű lengyel katonák képviselték a lengyel ügyet, és őket nem lehetett egyoldalúan beállítani az ukrán nép elnyomóinak – lényegében azért sem, mert ha többségében katolikusok voltak is, sokan maguk is Ukrajna született lakosainak számítottak, olyan időszakban, amikor még ukrán nemzeti identitás (és egyáltalán polgári nacionalizmus) nem alakult, nem alakulhatott ki. A nacionalizmus jegyében egy későbbi nemzetfogalom alapján nem lehet értelmezni a 17. századi lengyelséget és ukránságot.

Hoffmann később úgy nyilatkozott, hogy amikor Kijevben járt, több ukránnal beszélgetett Sienkiewicz könyvéről, és ők idézték a könyv azon részeit, ahol az író a lengyel nemességet legalább olyan éles szavakkal marasztalja el, mint a kozákokat. Ebből látható, hogy sokan észrevették: Sienkiewicz, ha érthetően elfogult is saját nemzete iránt (amely, ne feledjük, a könyv megírásakor megoszlott három birodalom között), azért tragédiának látta, hogy a nemesi köztársaság elidegenítette magától az ukránokat. Hoffmann a testvérharcra



helyezte a hangsúlyt. Ezért kapott kiemelt szerepet az, hogy Skrzuteski, a lengyel vitéz szabadon engedi a foglyul ejtett Bohun atamánt a film végén (ez a jelenet nem szerepelt a regényben).

A nemzeti kérdés oly módon hatott a filmművészetre, hogy a nemzetiségek sorsa – beleértve a régi és közelmúlt brutális elnyomási kísérleteit – egyre kevésbé számított tabunak, sőt idővel a nemzeti egységgel szembeni ellennarratívák is megjelentek a mozgóképen. Utóbbira jó példa az olasz *Risorgimento* (újjaszületés) kritikája az 1970-es évek olasz filmjeiben. Már Luchino Visconti *A párdúc* című 1963-as filmje dekonstruálta részben az 1860-as évek garibaldista küzdelmét. A Lampedusa regényéből készült film kíméletlenül ábrázolta a folyamatot, ahogyan a déli elit kiegyezik az északolasszal, hogy megőrizze pozícióját. A *Bronte* című 1972-es olasz filmalkotás leplezetlenül bemutatta a garibaldista vörösingesek egyik sok vitát kiváltó tettét: a Bronte faluban kitört parasztlázadás megtorlásaként végrehajtott kivégzéseket. Ez a cselekedet sokat rontott Garibaldi embereinek reputációján, és mintegy szimbóluma lett a délolaszokkal szembeni északi imperializmusnak.

Az olaszok mellett az amerikaiak is dekonstruálták a dicsőséges múltat. Az 1970-es évek revizionista westernjei visszajára fordították Frederick Jackson Turner amerikai történész tézisét a Nyugat szerepéről az amerikai jellem kiformálódásában. Turner 1893-as előadásában a Nyugatot tekintette az amerikaiság laboratóriumának. Eszerint az amerikai karakter a vadnyugaton született meg, és nem a keleti parton,



vagy a déli államokban. A Nyugat szükségszerűen együtt járt a keletről hozott civilizációs normák meggyengülésével, és új normák kialakulásával. Ilyennek tekintette Turner az egyén önállóságát, a függetlenség eszményét, a demokratikus döntéshozatalt és a nők nagyobb megbecsültségét. Az 1920-60-as évek westernfilmjei hűen azonosultak a Turner-i tézishez. Az 1970-es évektől azonban megkezdődött a vadnyugati mítosz dekonstruálása. Mindez elválaszthatatlan a kisebbségi csoportok (afroamerikaiak és indiánok) polgárjogi küzdelmétől, valamint attól a hatástól, amit (a kulturális globalizáció eredményeként) egy külföldi műfaj, az olasz spaghettiwestern gyakorolt az amerikai filmre. Míg a klasszikus western rendezői a Nyugat társadalmát tekintették a demokratikus amerikai kultúra kohójának, a revizionista westernek hangsúlyozták (olykor a túlzásig) az erőszakot, az ököljogot, az amerikai őslakosok szenvedéseit. A revizionista filmekben nincs éles határvonal a „jó” és a „rosszfiúk” között, a hősök és a gazfickók között gyakran nincs különbség a motivációkban és az eszközökben. A revizionista western hozzájárult egy kegyetlenebb Nyugat-kép kialakulásához. A leghíresebb revizionista western a Clint Eastwood főszereplésével készült *Nincs bocsánat*, de olyan alkotások folytatták a dekonstruálást, mint *A hét mesterlövész* 2016-os változata, amely már a multikulturalizmus világaként értelmezte át a vadnyugatot.

Szuverenitás vs. birodalmiság

Bár az 1980-as években a kosztümös film háttérbe szorult más műfajok (pl. a sci-fi) mögött, azonban az 1990-es években a műfaj váratlanul újjáéledt tetszhalott állapotából. Egyfelől a változás alighanem a hidegháború végének tudható be. A Szovjetunió összeomlásával az amerikai nép végre elkezdhetett önmagára figyelni, és visszanyúlt saját történelméhez. A birodalmiság vége – legalábbis az egyik oldalon – fölértékelte a kisépek útkeresési és függetlenségi törekvéseit. Az 1990-es években valóságos etnikai reneszánsz bontakozott ki a világban, amelyből Hollywood is profitált. Ismét téma lett az ír és skót történelem. 1995 nagy esztendő volt a kelta kisépek történetében: a skót történelem különböző korszakait három amerikai film idézte meg (és ugyanekkor készült *Az angol, aki dombra ment fel, és hegyről jött le* című romantikus angol komédia). A következő évben elkészült a *Michael Collins* című film, amely az 1920-as angol-ír háborúból vette témáját. Egy másik tendencia is kibontakozott: ugyanebben az évtizedben a kosztümös sorozatok divatja is elkezdődött. A kosztümös film átköltözése a kisképernyőre kétségtelenül megmentette a műfajt.

Az 1990-es években a globális kapitalizmus kiteljesedett. A szocializmus nagy meta-narratívájának vereségével nem volt többé semmi, ami a kapitalizmus hadállásait veszélyeztette volna. Ugyanakkor, miközben az emberek világméreteken közelebb kerültek egymáshoz életmódok, fogyasztási stílusok tekintetében, egy ellentétes folyamat is megjelent, ami bizonyos mértékben szintén a globalizáció



hatása: a nemzetállam alatti közösségi - regionális, etnikai, vallási - identitások népszerűsödése. Az „osztályharc” egyszeriben átadta helyét az etnikai és bőrszín szerinti identitások küzdelmének.

A kelta etnikai reneszánsz a Brit-szigeteken, az afroamerikai polgárjogi mozgalmak új generációjának színre lépése (különösen az 1992-es Los Angeles-i zavargások után), a nagy föderációk (Szovjetunió, Csehszlovákia és a legvéresebben Jugoszlávia) szétesése, a muszlim fundamentalizmus erősödése jelezték: lehet, hogy a világ, bár sok tekintetben valóban egy „nagy falu”, de az egyes közösségek emlékezete nem fésülhető össze. A globalizáció sikeresnek bizonyult gazdasági és pénzügyi téren, ám az egyes közösségek féltékenyen őrködtek a szuverenitásuk fölött. Kétségtelenül hozzájárult a kisállami, kismemzeti, kismépi identitások fölkeltéséhez, hogy az Egyesült Államok nyomasztónak érzett fölénye érvényesült a tömegkultúrában, különös tekintettel a filmvilágra – ez a fölény azóta oldódott, és mint annyi mindenben, az unilateralizmust e téren is a multilateralizmus logikája és gyakorlata váltotta föl.

Ám az 1990-es években a birodalmiság szinonimájának számított a Hollywood-CocaCola-McDonalds hármasság. Szociológusok beszéltek a [McWorld](#), [McDonaldization](#), [CocaColonization](#) jelenségről, vagyis arról, hogy a nagy, népszerű világmárkák terjedése révén az amerikai fogyasztói társadalom hegemoniája kiterjed az egész világra, és az amerikai tőke mindent fölfal. Barack Obama elnök tisztában volt a Hollywood által képviselt „soft powerrel”, ahogyan a filmes szakmához

intézett szavai tanúsítják: „emberek százmilliói, akik sosem léptek még az Egyesült Államok földjére, de önöknek köszönhetően megtapasztalták egy kis részét annak, ami a mi országunkat különlegessé teszi. Megtanultak valamit értékeinkből. A világ kultúráját formáltuk önökön keresztül.”² Gyakran vádolták Hollywood-ot azzal, hogy egyfajta informális birodalomépítés eszköze: azzal, hogy uralja az álmokat, egyúttal terjeszti az amerikai életformát, ízlést és fogyasztási mintákat. Ma már azonban talán az amerikai kivételesség eme bástyája is megrokkant: az álmokat ma már Bollywood (Mumbai) és Nollywood (Nigéria) is diktálja a harmadik világban, nem beszélve arról, hogy a Netflix is kihívást intéz Hollywood uralma ellen. A globalizáció fölfalta Hollywood-ot is.

1945 után a hidegháború, azaz a Kelet-Nyugat szembenállás végig elrejtett egy mélyebb konfliktust, amely a modernitás kétféle módja – a kapitalizmus és a szovjet szocializmus – és a mindkettejük által magára hagyott Dél, azaz a „harmadik világ” között húzódott. A nyugati centrumországok vezető körei hosszú ideig nem figyeltek kellőképpen arra, hogy egy ötszáz éve tartó katonai, gazdasági trend megfordult. A harmadik világ országai elnyerték – vagy visszanyerték – a szuverenitásukat. Ahogyan a harmadik világ országai egyre inkább függetlenedtek – legalábbis politikai értelemben – a korábbi gyarmatosítóiktól, azzal párhuzamosan egyre inkább növekedett az

² Peterecz Zoltán: A kivételes Amerika. Az amerikai kivételesség bemutatása. Bp., 2016, Gondolat Kiadó. 257.



igény ezen országok részéről, hogy elmeséljék történelmüket a saját nézőpontjukból. Az egykori gyarmatosítók narratívái elveszítették kizárólagos jogosultságukat.

Míg korábban az észak-amerikai és európai film erősen propagálta a kolonizációt, és alig bukkant föl „színes” vagy fekete hős, jellegzetes hősei fehér emberek voltak, addig a dekolonizációval, a „harmadik világ” ébredésével a volt gyarmati világból érkező hősök is egyenrangú főszereplők lettek.

Jellemző, hogy az Edgar Rice Burroughs amerikai szerző Tarzan-regényeiből forgatott filmekben a fekete szereplők két szerepet töltenek be. Vagy törzsi harcosok, akiknek markából ki kell szabadítani a – nem mindig makulátlan szándékú – fehér utazókat, vagy pedig teherhordók a fehér uraik mellett, és mint ilyenek, fő funkciójuk, hogy „fogyóeszközök”: vadállatok és ellenséges harcosok mészárolják őket. Vétlen áldozatok csupán, akiknek nincs arcuk, nincs nevük, nincs történetük, semmi közük uraik és a főhős közötti konfliktushoz, és az expedíciót ért csapások számolatlanul sújtják őket. Ez a beállítás (az aláztos, engedelmes, mindent tűrő teherhordó) egyenes leszármazása az amerikai Dél és a gyarmatosító birodalmak „jó” rabszolgákról, „jó” feketékről alkotott 19. századi képének.

[Edward Said palesztin történész bemutatta](#), hogy a Kelet képét a gyarmatosító Nyugat alakította ki: a „fejlett”, „gazdag”, „férfias” Nyugattal szemben megkonstruálták a „fejletlen”, „elmaradott”, „passzív”, „nőies” Kelet képét.



Said szerint írók, festők, és nem utolsósorban a filmesek is részt vettek a Keletről kialakult nyugati torzkép fenntartásába. Ez a Kelet-kép, különösen az iszlám vonatkozásában, mindmáig tetten érhető az amerikai akciófilmekben. Egy másik tendencia is érvényesül azonban az elmúlt fél évszázadban. A dekolonizáció folyamata fölerősödött a II. világháborút követően. Az addigi torz ábrázolásoknak szükségszerűen oldódniuk kellett a filmvásznon. Tarthatatlan volt a „nem fehér”, „nem keresztény” afrikai és ázsiai népek politikai elmaradottságának és katonai gyengeségének ábrázolása, nemcsak morális okból, hanem azért is, mert a valóság ékesen rácăfolt erre (ld. India függetlensége, indokínai háborúk sorozata, algériai háború stb.).

Az első olyan „harmadik világbeli” népi hős, aki egyenrangú volt a „fehérekkel”, a maláj Sandokan figurája volt. A maláj kalózoknak rossz hírük volt a 19. században, kegyetlenségük miatt. Emilio Salgari hőséne, Sandokannak azonban nem sok köze volt a valós kalózokhoz – annál több a Robin Hood-szerű népi hősökhöz, bár természetesen Salgari a scotti couleur locale jegyében a legteljesebben belehelyezi Sandokant a kor és a helyi társadalom miliőjébe. Salgari és őt követve a filmrendezők elsősorban szabadsághóst ábrázoltak Sandokanban, aki csak kényszerűen vált tengeri rablóvá. Jellemzőnek vélhetjük a Sandokan-filmek esetében is az időbeli eloszlást:



1941	2
1963	1
1964	3
1976	1
1977	1
1992	1
1996	1
1998	1
2000	1
2004	1

A maláj hősről szóló filmek az 1950-es évekbeli malajziai függetlenségi harcok után készültek, és az alkotások a brit Nemzetközösségen belüli önállóság kivívása (1957) és a Malájziai Államszövetség megalakulása (1963) közötti években sűrűsödtek: összesen négy film készült ebben a néhány évben. Ugyanerre az időszakra tehető a fekete-afrikai gyarmatok függetlenné válásának fölgyorsulása. A gyarmatosítók ellen küzdő „harmadik világbeli” hősöknek tehát megvolt a maguk piaca.

Persze, annyiban éltek a régi beidegződések, hogy a britek ellen harcoló hősről az olaszok és az amerikaiak forgattak filmet, nem pedig maguk a britek. A Sandokan-filmek túlnyomó része olasz, ami logikusan fakad abból, hogy írója, Emilio Salgari olyan tiszteletnek örvendett Olaszországban, mint Verne Franciaországban.

Az idők során az afrikai, indiai, arab hősök mindinkább teret nyertek a nyugati filmvászonon.³ Bár három, párhuzamosan zajló, helyenként összefonódó folyamat – a Szovjetunió terjeszkedése a „harmadik világban”, az arab-izraeli háborúk és az 1979-i iráni forradalmat követő iszlám fundamentalista ébredés – átszínezte a történelmi szereplők ábrázolását, és kialakította a veszedelmes „keleti” képét, lassan elfogadást nyert, hogy a „harmadik világbeli” népi hősök egyenrangúak a nyugatiakkal.⁴ Ez a tendencia jól kifejezi azt a világállapotot, hogy ma minden kontinens bárhol is elérhető, bármely kultúra megismerhető, tehát a korábbi elzárkózásnak egyre kevesebb a realitása.

Hozzá kell tenni mindehhez, hogy a harmadik világ kormányai közül sok tisztában volt a mozgókép jelentőségével, és kiemelt, stratégiai ágazatként kezelte a filmgyártást. Furcsa módon olykor a fejlesztő diktatúrák jót tettek a filmművészet fejlődésének. Argentínában

³ Edward W. Said, a palesztin származású összehasonlító nyelvészeti professzora túloz nagyhatású *Orientalizmus* című könyvében, amikor azt veti föl a mozinak, hogy „a filmvászon vagy a televízió képernyőjén az arabok a szexuális kicsapongás és a vérszomjas gazság szinonimájaként jelennek meg.” Said: i.m. 497.

⁴ Természetesen az nagymértékben árnyalta a képet, hogy a népi hősök konkrétan kik ellen léptek föl. Az iszlám fundamentalista mozgalmak és sok muszlim középosztálybeli, értelmiségi forradalmár népi hősnek tekintette a palesztin terroristákat is. Az ő ábrázolásuk magán viselte Hollywood hagyományos, régi kliséit, amelyben a gyarmati „vadember” ábrázolása megjelent. Másrészt az afganisztáni *mudzsahedinek* bemutatása magán hordta amerikai részről a „nemes vadember” toposzát, aki a beduinokhoz hasonlóan szabadságszerető és vitéz az ellenséggel szemben. Ld. Paár Ádám: Gyarmatosítás hatása a filmvászonon. *Méltányosság blog*. 2020.06.29.

https://meltanyossag.blog.hu/2020/06/29/gyarmatositas_hatasa_a_filmvaszonon, 2021. 02. 22.



Juan Domingo Perón nagyvonalú támogatási rendszert alakított ki, és kötelezte a mozikat a hazai gyártású filmek bemutatására. Az állam támogatása persze kétélű kard volt: Perón negligálta a neki nem tetsző filmeseket. Száműzték a filmekből minden társadalomkritikát. Brazíliában és más dél-amerikai országokban még rosszabb volt a helyzet: a könnyű komédiák és melodramák uralták a mozikat. A dél-amerikai filmek azonban képesek voltak nyertesként kijönni a vesztes helyzetből: a rendszerkritikus írók átképezték magukat forgatókönyvírókká, és nagyban hozzájárultak a telenovella műfajának kimunkálásához, amely oly híressé tette a szubkontinens filmművészetét. Indiában annyi film készült – általában hazai piacra –, hogy a Mumbai-ban található filmgyártás kapcsán joggal beszélnek – Mumbai régi, gyarmati nevére, Bombay-re utalva – Bollywood-ról. Az indiai telenovellák egyenrangúak az észak-amerikai és dél-amerikai műfajtársaikkal.

A harmadik világ mellett a függetlenségüket újra elnyert közép- és kelet-európai államok is gyakran hivatkoznak a függetlenségre, gondolhatunk akár a mai magyar kormány retorikájára. A szuverenitás eszméje a filmművészetben oly módon érvényesül, hogy a kormányzat részéről erős igény fogalmazódik meg a történelmi témájú filmek gyártására. Míg az 1990-es években a hollywoodi műfajok magyaros adaptálása volt általános, addig a 2000-es években a kosztümös film terén egy önálló útkeresés kezdődött el. A *Saul fia*, az *1945*, a *Szürke senkik*, az *Örök tél*, az *Aurora Borealis*, a *Napszállta* vagy a Zrínyi Miklós



utolsó napjáról szóló *Vadkanvadász*at, a *Trianon 100: Apponyi Albert beszéde*, vagy a 2022 decemberében bemutatásra kerülő Hadik András-film egyértelműen kirajzolják a magyar kosztümös film új aranykorát. Az alkotások listájából látható, hogy elsőprő többséggel a 20. századról szóló filmek képviseltetik magukat a listában. Másodszor pedig jól látható, hogy a filmek azokra az időszakokra koncentrálnak, amikor a magyarság választás előtt állt, valamilyen értelemben fordulóponthoz érkezett. A legtöbb alkalommal egy nagyhatalom (vagy nagyhatalmak) szorításában kellett védelmezni a függetlenséget, vagy annak látszatát. Nyilvánvaló, hogy ezt az igényt egy kormányváltás sem tudja negligálni. Itt visszatérhetünk a bevezetőben említett gondolathoz: a történelmi idő eltérhet országtól, kultúrától függően. A magyar történelmi idő alighanem másként pereg, mint a nyugat-európai. Lehet, hogy Nyugat-Európa eljutott egy olyan pontra, ahol a nemzeti szuverenitás védelme már nem kérdés (vagy kikerült a napi politikai kérdésekből), ám Magyarországon, mindössze 32 évvel a rendszerváltás után még mindig ott van a zsigerekben a félelem a szuverenitás elvesztésétől, a birodalmiság visszatérésétől.

Konklúzió

Mint láthattuk, a globalizáció folyamata Janus-arcú jelenség. Korántsem mondhatjuk, hogy a globális kapitalizmus centruma, az Egyesült Államok egyedüli haszonélvezője a kulturális globalizációnak. Ma már nem kizárólag az Egyesült Államok filmművészete uralja a szíveket és az álmokat (talán, ellentétben az amerikai mítosszal, nem is



uralta egymagában sohasem), hanem egyúttal India, Kína, Latin-Amerika, sőt Nigéria filmgyártása.

Az 1990-es években az Egyesült Államok végső soron győztesen került ki a hidegháborúból – azért, mert riválisa, a Szovjetunió összeroskadt. Úgy tűnhetett, hogy a globális kapitalizmus egyközpontúvá válik. S valóban, az 1990-es években volt realitása egy unilaterális (vagy mérsékelt multilaterális) világrendnek, ám a 2010-es években az Egyesült Államok kezdte elveszíteni fölényét a világban, párhuzamosan az otthoni szociális problémák növekedésével.

Sokan féltették a világot egy újfajta birodalmiságtól, mely a korábbi birodalomépítő törekvésektől eltérően nem a katonai erőn, hanem az életmód, ízlés és fogyasztási szokás mintáinak nyújtásán alapul. A világ azonban e téren sem vált „mintakövetővé”: éppenséggel a latin-amerikai, indiai, kínai és nem utolsósorban a közép- és kelet-európai filmgyártás nem a mintakövetést, hanem a saját minta követését tűzte ki célul.

A globalizáció korában a kosztümös filmek nem tűntek el, és valószínűleg nem tűnnek el. Erre jó példa az *Aranykor* című [filmsorozat](#), amely a 19. század második felének Amerikájában játszódik, amikor az iparosítás és a kapitalizmus átrajzolja az amerikai társadalmat és értékrendet. A sorozat címe Mark Twainre utal, aki “aranyozott kornak” nevezte a polgárháborútól a századfordulóig terjedő amerikai évtizedeket, amelyben hatalmas vagyonok keletkeztek, de a társadalmi egyenlőtlenségek kiéleződtek (Nem véletlen, hogy



aranyozott korról írt, és nem aranykorról: szerinte a díszletek mögött az amerikai közélet súlyos társadalmi konfliktusokkal volt terhes, és a sorozat érzékelteti a régi Mayflower-arisztokrácia és az újgazdagok ellentétét). Pusztán azáltal is, hogy ezek a műfajok képesek kanalizálni egyes nemzeti közösségek, népek, régiók lakosságának érzületét, és képesek – miként a *Tűzzel-vassal* mutatja – kiegyenlítő szerepet játszani nemzeti emlékezetek között, ezért a kosztümös filmek továbbélésére számíthatunk.

A kosztümös filmek alapvetően két nagy tematikára bonthatóak, attól függően, hogy erősítik és fönntartják a nemzeti mítoszokat, vagy pedig éppenséggel dekonstruálják azokat.



Nemzeti mítoszokat teremtő/fenntartó filmek	Nemzeti mítoszok dekonstruálása filmvásznon
Sandokan (1976)	A párdúc (1963)
Michael Collings (1995)	Bronte (1972)
Tűzzel-vassal (1999)	Nincs bocsánat (1992)
Az admirális (2015)	Az angol, aki dombra ment fel, és hegyről jött le (1995)
I. Péter király (2018)	A hét mesterlövész (2016)
A koronás sas (2018)	Matilda (2017)
Mária román királyné (2019)	Aranyozott kor (2021)

A kosztümös filmek továbbélését valószínűsíti az is, hogy a közösségeknek – mind a nemzeti, mind a nemzet alatti közösségeknek – szükségük van hősökre, ez ugyanis a nemzet mint mítoszközösség



része. A hősokeet könnyebb megtalálni a múltban, mint a jelenben. Különösen Közép- és Kelet-Európában, ahol a szuverenitásért vívott küzdelem hozzátartozott a nemzeti múlthoz. Az itt élő népeknek mindig védekezniük kellett három-négy birodalom szorításában. Így nyilvánvaló, hogy az évszázados hagyományok tovább éreztetik hatásukat a magyar, lengyel, cseh, román, szerb filmművészetben.

