

Revolverhőstől az átlagemberig

A western és neowestern viszonya

Kollár Bálint

Budapest
2024. 06.

Tartalom

1. Bevezetés.....	3
2. A műfaj meghatározása.....	5
2.1 Filmes műfajok kialakulása.....	5
2.2 A műfaj a gyártók, fogyasztók és forgalmazók szempontjából	6
2.3 Műfaj, mint kulturális intézmény	7
3. A western műfaji definíciói.....	8
3.1 Értekezés a vizsgálat módszerről	8
3.2 A western vizuális konvenciói Edward Buscombe	9
3.3 A klasszikus western cselekménye: Will Wright: A hatlövetű és a társadalom.....	12
3.4 A western esszenciája: Kelet-Nyugat oppozíció	13
3.5 Karizmatikus hős.....	14
3.6 A western műfaji változásai	16
4. A neo-western meghatározása.....	19
4.1 A neo-western definiálása és ennek problémái	19
4.2 Érvek a neo-western alműfaji elgondolása ellen.....	20
4.3 Érvek a neo-western beható vizsgálata mellett	21
4.4 A vizsgálati módszer részletei: szöveg analízis	22
4.5 A western fogalmi konvenciói (klasszikus, modern, neo)	23
4.6 A neo-western film struktúrája:.....	26
5. Összegzés és végkonklúzió:	28
Irodalomjegyzék:.....	31

1. Bevezetés

Jelen tanulmányom téma választását az a probléma inspirálta, amelyet neo-western állít a teoretikusok elé. Széleskörben elfogadott szemlélet ugyanis, hogy a terminus a western egyik alműfaját jelöli¹. Ebből adódóan hazánkban is több olyan elméleti írás született, amely a vizsgálat tárgyát képező film vagy filmek identifikálásához az utóbbi kategóriát vette alapul. Ezzel párhuzamosan a neo-western fogalma a közönség szintjén is realizálódni látszik. Ennek reprezentációs módjával találkozhatunk például olyan internetes platformok által, amik amatőr filmkedvelők véleményét veszik alapul a műfaji osztályozásnál. Az elmondottak alapján úgy tűnhet, hogy a neo-western fogalma megfejtett és stabil alapokon nyugszik. Azonban ennek pont az ellenkezője igaz. Sőt, egy kis túlzással azt is ki lehet jelteni, hogy egy műfajelméleti anomáliával van dolgunk. Mint már korábban említettem, az tény és való, hogy készülnek olyan (legtöbb esetben ráadásul színvonalas) írások, amelyek egy adott filmet a neo-western égisze alatt vizsgálnak, ugyanakkor szinte egyetlen olyan tanulmány se született, ami azt próbálná meghatározni, hogy mi is tulajdonképpen a neo-western. Viszont ennek hiányában minden a témára irányuló kérdés voltaképpen csak sötétben tapogatódzás. Feltehetően ebből következik az a jelenség is, hogy a terminusnak legalább három különböző egymásnak többnyire ellenmondó meghatározás létezik, amelyből kettő a mai napig közhasználatban van.

Jelen dolgozatommal ezt a patthelyzetet, ha úgy tetszik bábeli zűrzavart szeretném feloldani. Ebből adódóan azzal a meggyőződéssel, avagy alaptétellel vágok neki a vizsgálódásnak, hogy a neo-western, mint alműfaj egységes és ily módon meghatározható. Ez a gyakorlatban két dolgot jelent. Először is a vizsgálat során nem kérdőjelezem meg azt a széleskörben elfogadott szemléletet, miszerint a terminus egy műfaji alosztályt jelöl. Másrésztől viszont ezen keretek közt mozogva azokat a sajátos ismertetőjegyeket, illetve definíciókat keresem, amik a neo-westernt a legkarakteresebben elhatárolja a zsáneren belül.

¹ Kovács, Patrik: Egybegyűrt kánonok – A neowestern 1, <http://prizmafolyoirat.com/2012/02/06/kovacs-patrik-egybegyurt-kanonok-a-neowestern-1/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.20.)

Továbbá a fenti kijelentéssel egybehangzó álláspontot képvisel Angol Filmintézet is. – Mitchell, Neil: 10 great modern westerns, <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-modern-westerns> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.23.)

Annak ellenére, hogy ez a kijelentés elsőre (különösképpen az első) magától értetődőnek hathat, korán sem az, ha figyelembe vesszünk néhány dolgot. Először is a neo-western mai napig használatban lévő definícióinak közös metszetébe esik, hogy a cselekmény kortárs közegben játszódik. Másrészt viszont a vadnyugati film megszokott formájában az összes többi műfaj közül a legkötöttebb a cselekmény helyét és idejét illetően. Ebből a szemszögből nézve felmerülhet bennünk a kérdés, hogy vajon tényleg a western alműfaja-e a neo-western? Amennyiben követjük a korábban megfogalmazott irányelvet, akkor a válasznak szükségképpen igennek kell lennie. Ennek értelmében azonban fel kell oldani azt a vélt vagy valós ellentmondást, ami abból következik, hogy azok a vizuális ismertető jegyek, cselekmény sémák és morális értékek, amelyek eredetileg meghatározták a zsánert, látszólag mostanra teljesen átalakultak vagy eltűntek. Ez nem egyik pillanatról a másikra következett be, hanem egy folyamat eredményeként. Kezdetben a vadnyugati film az amerikai eredetmítosz mozgóképes reprezentációja volt, ideológiájának középpontjában pedig a féktelen és ideális vadnyugat meghódítása állt. A későbbiekben azonban a spaghetti- és a revizionista westernek kiforgatták ezt az eszmét, ez pedig kisebb-nagyobb mértékben a hagyományos cselekmény struktúráját is megváltoztatta. Viszont ezek a filmek még mindig használták a korábban már rögzült vizuális konvenciókat. Azonban a neo-western esetében ez az utolsó összekötő kapocs is eltűnőben van. Így felmerül kérdés, hogy beszélhetünk-e egyáltalán egy egységes műfajról, illetve, ha igen, akkor mik azok a közös nevezők, amik ezt lehetővé teszik.

Ennek értelmében tanulmányom arra kíván rávilágítani, hogy a neo-westernben hogyan változnak meg a műfajt korábban meghatározó jellegzetességek, és melyek azok a közös vonások, amelyek még mindig legitimálják, hogy a western műfaján belül helyezzük el. Mindehhez azonban először magát keretrendszert és annak tulajdonságait kell meghatároznom, ebben az esetben a keret tágabb értelemben maga a műfaj, míg szűkebb értelemben pedig specifikusan a western műfaja és annak sajátos jellemzőit.

Mindezek alapján dolgozatomban során először is azt fogom megvizsgálni, hogy miképpen jön létre egy zsáner, ezt milyen tényezők okozzák, és mik azok a dolgok, amelyek lehetővé teszik, hogy megváltozzon. A tanulmányom második nagyobb szakaszában a westernt és annak lényegét kívánom meghatározni, ennek a gerincét két tanulmány adja. Az első Edward Buscombe nevéhez köthető, aki a westernt (és általában a műfajokat), és annak a vizuális konvenciói alapján próbálta meghatározni (*The Idea of Genre in the American Cinema*). A második pedig Will Wright-hoz (*A hatlövetű és a társadalom*). A tanulmányom harmadik részében az eddigiek alapján arra kérdésre kívánok választ adni, hogy mi is tulajdonképpen az

a neo-western. Ehhez először is egy ahhoz hasonló szempontrendszer fogok használni, mint amit Buscombe megalkotott. Azzal a lényegi különbséggel, hogy az általam használt eljárás a western definiálásának fogalmi konvencióit vizsgálja (szó kutatás). Végezetül pedig a Will Wright által átmeneti témaként meghatározott cselekmény struktúrát vettem össze a neo-westernével.

2. A műfaj meghatározása

2.1 Filmes műfajok kialakulása

A filmgyártás korai időszakában még nem beszélhetünk kiforrott tipológiáról, kezdetben hosszuk és a megjelenített témáik alapján csoportosították az alkotásokat: „bunyós filmek az 1890-es években vagy story filmek 1904 után”². Később a filmek számának gyarapodásával párhuzamosan egyre elterjedtebbé vált, hogy a nézők különböző műfaji osztályok szerint gondolják el a mozgóképes produktumokat.

Azonban még az első világháború előtt is az irodalmi és színházi hagyomány volt a domináns a csoportosítás során, vagy az is előfordult, hogy csak egyszerűen megnevezték a film tárgyát, és így differenciálták a különböző filmeket³. Ezt követően olyan műfaji leírások születtek meg, amelyek két összetevőre épültek: Altman ezt a két komponenst a megkülönböztető jelző és az általánosító főnévként definiálja. Így született meg például: western-melodráma, a western-románc vagy a western-eposz. Altman ebből jelző–jelzett szerkezetből indul ki, amikor a műfajok kialakulásáról beszél. Amint a megkülönböztető jelző önálló értelmet nyer, azaz kialakulnak a csak rá jellemző sémák (például cselekmény, karakter típus) elválík az általánosító főnévtől, és önálló műfajjá alakul (ez az egyik, de nem az egyetlen módja egy műfaj kialakulásának, például a film noir esetében másfajta módszerrel találkozhatunk⁴).

Ennek a folyamatnak a megértéséhez elég, ha átgondoljuk western-melodráma fogalmát. Ez esetben a western, mint a melodráma egy típusa jelenik meg. Következésképpen a western-melodráma tartalmaz valami olyat, amivel önmagában a melodráma nem rendelkezik. Ez a meg nem nevezett plusz kezdetben lehet viszonylag periférikus jelentőségű is. Például a western

² Altman, Rick: A film és műfajok. In: Nowell-Smith Geoffrey (ed.): Oxford Filmenciklopédia. Budapest, Glória, 1998. p. 284.

³ Ehhez hasonló leegyszerűsítő kategorizálást a mainapig jelen van például a különféle streaming szolgáltatóknál (vagy korábban videótékáknál): olyan műfajok mellett, mint például a vígjáték, a dráma vagy a horror megtalálható az animáció műfajában is, amely tartalmi felépítését tekintve lehet bármilyen műfajú.

⁴ A film noirt Nino Frank francia kritikus nevezte el és határozta meg. ibid. 291.

fogalma eleinte jelezhet csupán egy földrajzi területet vagy egy korszakot, amelyben a film cselekménye játszódik. Viszont azáltal, hogy egyre több kontextusban jelenik meg, azaz (a korábbi példáknál maradva) már nemcsak western-melodrájáról, hanem mondjuk western-románról beszélhetünk, a western által jelölt pluszjelentés fokozatosan telítődik. Egy idő után már nemcsak egy korszakot vagy földrajzi területet jelöl, hanem sajátos karakter- és cselekménytípust is. Végezetül kialakul egy önálló műfaj. Ugyanakkor tévedés lenne ezt a folyamatot úgy felfogni, mint egyszerűen a különbségek összegét. Ugyanis a western, mint önálló műfaj, maga is tartalmaz olyan elemeket, amelyeket integrált azokból a műfajokból, amelyekkel korábban kapcsolatban volt.

2.2 A műfaj a gyártók, fogyasztók és forgalmazók szempontjából

Azonban az imént leírt folyamat nem önmagától megy végbe, hanem külső tényezők hatására. Abban, hogy a mai értelemben vett műfajok és műfaji filmek kialakulhassanak, nélkülözhetetlen szerepe volt a stúdiórendszerek és a filmek köré szerveződő kultúripar fejlődésének. Az utóbbiak elősegítették standardizációt, amely révén specializálódott a filmgyártás, és kialakultak a műfaji normák. Ennek alapja egy pozitív visszacsatolás (feedback loop) a filmgyártók, a forgalmazók és fogyasztók között.

A filmgyártó szempontjából a korábban már sikeresnek bizonyult formulák: történetek, cselekmények és karaktertípusok követendő sablonná, vagy legalábbis referenciaponttá váltak. A standalizáció hatására professzionizálódott a filmkészítés, és költséghatékonyabbá vált a gyártási folyamat egésze. Ez konkrétan a filmkészítés szempontjából egyrésről abban nyilvánult meg, hogy a sablonok hallgatólagos tudomásul vétele mellett valósul meg a kreatív munka egésze (forgatókönyvírás, rendezés). Másrésről azonban bevált helyszíneket, már felépített díszleteket és raktáron lévő jelmezeket hasznosítanak újra. A filmgyártásban ez a fajta standalizációs folyamat határozta meg és idézte elő a sztárrendszer kialakulását is.

A fogyasztók (avagy filmnézők) számára a műfaj egy olyan előzetes tapasztalaton alapuló konstrukció, amely lehetővé teszi a különböző filmek differenciálását. Más szóval, a néző realizál bizonyos visszatérő elemeket a filmekben: színészeket, cselekmény- vagy karaktertípust stb., és ehhez valamilyen viszonyt alakít ki magában. Amennyiben ez a viszony pozitív (tetszett a cselekmény, a színész játéka stb.) akkor a későbbiekben is hasonló elemekkel rendelkező filmeket fog keresni.

Forgalmazók számára a műfaj egy módszer a termékek differenciálására, ami elősegíti a filmek terjesztését az által, hogy kommunikációs csatornát hoz létre a filmgyártók, a fogyasztók és a mozi tulajdonosok között.⁵ Más szóval: a műfajnak tágabb értelemben a forgalmazók, szűkebb értelemben pedig a marketing vonatkozásában az az elsődleges feladata, hogy elősegítse a közönség különböző rétegeinek megtalálni az ízlésüknek megfelelő filmeket a gyártók, illetve a mozik kínálatából⁶.

2.3 Műfaj, mint kulturális intézmény

Király Jenő Mágikus mozi című írásában többek között arra a megállapításra jut, hogy a műfajokat az azok köré szerveződött kulturális intézmény kultiválja. „A műfaj intézményesülése a tartós szükséglettartós kielégülésén alapul, s a kodifikáció révén tökéletesül és szilárdul meg.”⁷ Egy műfaj intézményesülésben szerepet játszik az adott zsánerre specializálódott kommunikációs csatornák (témánál maradva például: csak westernfilmmel foglalkozó filmfesztiválok). Továbbá ilyen kultiváló faktor még a műfajtudat kifejlődése az emberekben. Ez szolgáltatja a különböző műfajokkal foglalkozó teoretikusi és filmkritikusi munkák hivatkozási alapját, illetve befolyásolja a nézői recepciót (ugyanis műfajtudattal való rendelkezés az adott zsánerhez tartozó előzetes percepció meglétét feltételezi). Ettől a kialakult képtől való eltérést a közönség szankcionálja, ezzel biztosítva az adott film műfajhűségét. Az imént említett szankció megnyilvánulhat például az által, hogy a rajongók nem váltanak jegyet a filmre, vagy esetleg negatív kritikai fogadtatás formájában: nem igazi western csak lelketlen kísérlet. Az intézményesülésben fontos szerepet játszanak még a rajongói klubok és zsánerre specializált gyűjtők megjelenése, más szóval a műfaj kultuszának kialakulása⁸. Király Jenő ezen megállapításaival kapcsolatban fontosnak tartom felhívni a figyelmet egy olyan jelenségre, amire ő maga nem tér ki ebben a fejezetben, viszont az argumentum szempontjából létfontosságú. Az első olasz western az *Egy maréknyi dollárért* bemutatója után David McGillivray angol forgatókönyvíró és filmkritikus a következőkkel jellemezte a látottakat: „Kezdve John Fordtól Martin Ritten át Andrew V. McLaglenig [...] hozzászoktattak minket egy bizonyos fajta költészethez, mely régre visszanyúló tradíción alapszik. Az európai

⁵ Altman: A film és műfajok. pp. 284-285.

⁶ Gunning, Tom: „Nagyon finom teveszőr ecsettel rajzolták”: a filmes műfajok eredetei. In: Vajdovich Györgyi (ed.): A kortás filmelmélet útjai. Budapest, Palatinus, 2004. p. 284.

⁷ Király, Jenő: Mágikus mozi - Műfajok, mítoszok és archeotípusok a filmkultúrában. Budapest, KORONA KIADÓ, 1998. p. 25.

⁸ ibid. p. 25.

westernben ez a tradíció nem létezik, így az ebben a műfajban készült filmek nem mások, mint a steril piaci verseny által kitermelt lelketlen kísérletek”⁹. David McGillivray egyöntetűen negatív véleményével nem volt egyedül. Az olasz westernre a korabeli kritikusok jelentős része megvetéssel tekintett. Ez azzal magyarázható, hogy az előzetesen a műfajról kialakított képet (műfajtudatot) forgatta fel Sergio Leone westernje (amit a kritikusok egy hányada szankcionált). Azonban rövid időn belül egyértelművé vált, hogy az olasz western végérvényesen megreformálta emberek műfajról alkotott képét. A közönség egyre inkább az új irányt részesítette előnyben. Ez akarva akaratlanul is az amerikai westernek műfaji revíziójához vezetett. Ebből következően elmondható, hogy az emberekben kialakult műfajtudat nem monolitikus, hanem a műfajjal együtt fejlődik.

3. A western műfaji definíciói

3.1 Értekezés a vizsgálat módszerről

Eddigiekben a műfajról csak általános elvont elméleti kategóriákként volt szó annak ellenére is, hogy a kialakulásának, mint megállapításra került empirikus, praktikus okai voltak. A következőkben konkrétan a western műfaját kívánom górcső alá venni azzal szándékkal, hogy a nyilvánvaló jegyek és az implicit sajátosságok bemutatása, illetve feltárása révén közelebb kerüljek a tanulmány premisszáját adó kérdés megválaszolására: azaz tényleg a western alműfaja-e a neo-western? Azonban ehhez először is a vizsgálat helyes módszertanát kell tisztázni. Ahogy az előzőekben már megállapításra került, maguk műfajok a közönség tanulási folyamatának eredményei, amelyet a moziban sajátítanak el a filmekből (mint a korábban már élvezett élmények kategóriája). Viszont az átlagos fogyasztó csak érzetszerű nem pedig teoretikus műfajtudattal rendelkezik. Mindebből az következik, hogy a westernnel (és egyéb műfajokkal) kapcsolatos teoretikus vizsgálat során sem szabad el vonatkoztatni az érzetszerű műfaj képtől¹⁰ más különben a teória könnyen elveszítheti kapcsolatát a filmekkel. Ily módon a vizsgálat során először is a western legkézenfekvőbb sajátosságait tartom szükségesnek meghatározni majd probléma felvetések és arra adott válaszok révén bővítem a definíciót.

⁹ Benke, Attila: Egy maréknyi forradalmár: Az olasz western tendenciái. Metropolis (2015) no. 1. <https://metropolis.org.hu/egy-mareknyi-forradalmar-az-olasz-western-tendenciai-1> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.22.)

¹⁰ Király: Mágikus mozi. p. 39.

Az Amerikai Filmintézet definíciója szerint a western olyan filmes műfaj, ami az amerikai vadnyugaton játszódik, és megtestesíti az új határ szellemét, küzdelmét és megszűnését¹¹. Hasonló meghatározással találkozhatunk Encyclopedia Britannica oldalán is, amely szintén a kötött földrajzi helyszínt és idő intervallumot (1850-es évektől a 19. század végéig tartó időszakot) teszi meg a western műfaji lényegéként.¹² Ezen a definíciók ugyan eredményesen ragadják meg a kérdéses zsáner azon lényegét, ami az átlagos (azaz átfogó műfaji ismeretekkel nem rendelkező) nézőben is (legnagyobb valószínűséggel) artikulálódik egy westernfilm nézésekor, de túlságosan „szükszavúak” ahhoz, hogy jelen vizsgálódásnak tényleges kiindulópontja lehessen.

3.2 A western vizuális konvenciói Edward Buscombe

Edward Buscombe *The Idea of Genre in the American Cinema* című tanulmányában a műfajok definiálásának nehézségével foglalkozik, ugyanakkor megoldást is kínál a problémára. Buscombe abból indul ki, hogy mivel a film esetében vizuális médiummal van dolgunk, ezért az egyes műfajok leírásához is ezt kell szemelőt tartani. Ennek tükrében egy olyan modellt vázolt fel a western meghatározására, ami vizuális konvenciókon (és azok szemantikai funkcióján) alapul. Buscombe szerint a legfontosabb vizuális ismertetőjegyei a westernnek a következők:

A western cselekményének egyaránt lehet külső vagy belső helyszíne. Ugyanakkor mindkét esetben specifikusa terekkel van dolgunk. Külső esetén ezek a sivatagok, síkságok, hegyek, erdők. A belső helyszínek lehetnek: börtönök, tárgyalótermek, tanyák, szállodák, szalonok és bordélyok, tehát olyan helyek, ahol a vándorló, szabadon élő emberek is megfordulhatnak.

Jellemző öltözet a westernekben: a széles karimájú kalap, farmernadrág, kivágott ing (bizonyos esetekben sállal) és végezetül a bőrcsizma sarkantyúval. Ugyan az imént felsoroltak alapvetően a banditákra és a cowboyokra jellemző, de más karaktertípusok is ehhez hasonló módon kódolva vannak viseletük vagy kiegészítőik révén, például a megjelenésük alapján a katonák, illetve az indiánok is a rögtön felismerhetők. A kiegészítők különböző foglalkozási körökre utalhatnak ily módon bírónak gyakran van zsebórájuk, prédikátortoknak meg fekete kalapjuk.

A fegyverek jelenléte is kitüntetetten fontos vizuális jegyei a westernnek, ennek értelmében

¹¹ American Film Institute: AFI's 10 TOP 10. <https://www.afi.com/afis-10-top-10/> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.22.)

¹² Encyclopedia Britannica: Western. <https://www.britannica.com/art/western> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.22.)

ezeknek egész arzenálja jelenik meg változatos formában a filmekben, ráadásul általában ezek azonosíthatók is. Például: Colt pisztoly, Winchester és Springfield puskák. Buscombe meglátása szerint azonban a fegyverek körülményes megválasztásának nem öncélú, hanem nagyrészt stilisztikai okai vannak. (Ennek megértésére elég Sergio Leone Egy maréknyi dollárért című művére gondolunk. a film során az antagonistá Ramón egy Winchester puskát használ, amellyel szemben a Névtelen emberrel pisztolya látszólag kevés a győzelemhez. azonban a Clint Eastwood által alakított karakter ravaszsága révén végezetül mégis képes felülkerekedni, így módon film a konklúziója (többek között), hogy az ész győzedelmeskedik az erővel szemben. Ez az üzenet pedig közvetett módon a szembe álló felek által használt fegyverekből következik). A westernfilmekben a különböző fajta pisztolyokon és puskákon túl előfordulnak még kések, ostorok, a katonák által használt vagy hátra hagyott ágyúk, illetve íj és a nyíl, amiket elsősorban az indiánok használnak.

Edward Buscombe vizuális konvenciókra épülő modelljének következő állomása szűkebb értelemben a lovakkal, míg tágabb értelemben a közlekedési eszközök (és használatuk) szimbolikus funkciójával foglalkozik. A westernfilmekben az indiánok alapvetően nem használnak nyeret a lovagláshoz, ez a fajta ábrázolásmód az indiánok természet közelségét hívatott szimbolizálni. Részben ebből következik az is, hogy ha egy nő a ló megüléséhez szintén nem használ nyeret, akkor ő nem igazi hölgy, így módon a vadon és a civilizáció konfliktusa van megjelenítve filmben. Ebből következik, hogy a postakocsiban alapvetően az utóbbihoz tartozó karakterek utaznak.

A tanulmány végezetül a gyakran visszatérő fizikai objektumokkal foglalkozik: ez alatt a vonatokat, bányákat, boltokat és az erődöket kell érteni. Ezek esetében sem csak a pusztán jelenlétük a fontos, hanem az is, amit jelképeznek. Például bányák gyakran együtt járnak a pénz, avagy becsvágy által előidézet romlottsággal. Míg a boltok ennek az ellenkezőjét testesítik meg (mint a tisztességes ipar erénye). Buscombe ezután leszögezi, hogy az imént felsoroltak mind csupán formális elemek ebből következően a westernfilmek nem ezekről szólnak. A vizuális konvenciók pusztán keretet adnak, amelyen belül a történet elmesélhető. Azonban az adott forma sajátoságaiból adódóan nagyobb valószínűséggel jön létre egy bizonyos tartalom (Ezt Buscombe a szonett és a szerelmes vers kapcsolatán keresztül mutatja be). Mindezek után a szerző megállapítja, hogy azok a filmek nevezhetők a westernnek, amelyek legalább egyet tartalmaz az imént felsorolt elemekből¹³.

¹³ Buscombe, Edward: The Idea of Genre in the American Cinema. In: Barry Keith Grant (ed.) Film Genre Reader III. Austin, University of Texas Press, 2003. pp. 15-16.

Buscombe műfajjal kapcsolatos elmélkedése minden pozitívuma ellenére is hiányosnak mondható abban az értelemben, hogy önmagában ezen szempont rendszer alapján nem ragadható meg kétséget kizáróan egy filmes zsáner. (Igaz, ami igaz, a szerző szándéka se egy egységes modell felállítása volt, hanem sokkal inkább egyfajta szemléletmód közvetítése.) A gyakorlatban inkább talán egy műfajcsalád megállapítását teszi lehetővé, mint sem egy teljes műfajét. Mint a későbbiekben látni fogjuk az általam ellenpéldaként felhozott filmek kapcsán, hogy ezek ugyan tartalmazznak olyan elemeket, ami a westernnek is a sajátjai, de maguk a filmek korán sem sorolhatók az utóbbi kategóriába. Buscombe elméletének az a sajátos hibája, hogy túlságosan a külső formákra, vizuális jegyekre támaszkodik. A probléma szemléltetésére elég visszagondolni az iménti listához és konklúzióra: ha egy film legalább egyetlen elemet tartalmaz innen, akkor westernről beszélhetünk. Vegyük a helyszínek közül például a sivatagot, mind Star Wars, mind a Mad Max franchise-ban szisztematikusan előfordul, ugyanakkor ezek közel sem nevezhetőek westernnek. Első benyomásként javasolhatnánk azt, hogy emeljük meg a limitet kettőre. *Az elveszett frigyláda fosztogatóiban* az imént említetten túl a helyszíneként feltűnik még az erdő is, ezentúl a listán konkrétan megnevezett fegyverek közül például szerephez jut az ostor, illetve Indiana Jones megjelenése sok szempontból hasonlóságokat mutat cowboyokéra (ez már négy közös elem, és a felsorolás még folytatható lenne).

Azonban miközben arra törekszünk, hogy úgy igazítsuk a meghatározást, hogy kiszűrje azokat a filmeket, amelyek nem tartoznak a westernhez, szükségképpen abba a hibába esünk, hogy olyan filmeket is kizárunk, amelyek ténylegesen a műfajhoz tartoznak. Buscombe szempont rendszere hibája ellenére mégis képes hasznosat mondani számunkra. Az ugyan nem alapítható meg általa, hogy valami western-e, de az igen, hogy az adott film hasonlít-e rá.

Ugyanakkor ahhoz, hogy szóban forgó műfajt ténylegesen definiálhassuk, nem elégséges csupán a külső formákat, azok közvetett funkcióját és jelentését figyelembe venni. Tehát ha csak annyit mondunk, hogy az indiánok nem használnak nyeret a lovagláshoz, és ez azt jelenti, hogy mindenki másnál közelebb állnak a természethez, akkor csak a western lényegéből fakadó következményt írtuk le, és nem pedig magát a lényegét. A western esszenciájának megértéséhez a filmek cselekményét meghatározó oppozíciókat kell tetten érni. Azonban ez az állítás közvetett módon azt is implicálja, hogy a magára a western cselekményének leírására is szükség van. Mindehhez Will Wright *A hatlövétű és a társadalom* című tanulmánya, pontosabban A klasszikus western struktúrájáról szóló fejezet szolgáltat kiindulópontot.

3.3 A klasszikus western cselekménye: Will Wright: A hatlövetű és a társadalom

Will Wright tanulmányában a western cselekményének négy fajtáját állapítja meg / különíti el: 1. klasszikus, 2. bosszú-változat, 3. átmeneti téma és 4. profi cselekmény¹⁴. A következőkben az imént felsoroltak közül a western lényegének meghatározásához a klasszikus cselekményt fogom részletesebben bemutatni, ugyanis ez tekinthető az összes többi elődjének, avagy prototípusának. A hős kívülállóként kapcsolatba lép egy közösséggel, társadalmi csoporttal, akiről rövid idő után kiderül, hogy különleges képességek birtokosa. Ezt az adott közösség is felismeri, és különbséget tesz önmaga és a hős között: ezen folyamat révén a hős speciális státuszhoz jut, azonban társadalom még nem fogadja el őt teljesen. A klasszikus westernben a konfliktus a gazemberek és a társadalom között kialakult érdekkülönbségből adódik. A gazemberek erősek, míg a társadalom gyenge, az utóbbi nem képes megvédeni magát. Ugyanakkor a hős és a „gazember” között erős kötelék vagy tisztelet alakul ki. A banditák veszélyt jelentenek a közösségre, azonban a hős (akinek megvan a képessége ahhoz, hogy legyőzze őket) nem akar belekeveredni a konfliktusba. Ez azonban megváltozik amikor a gazemberek a hős egyik barátját meg fenyegetik, ennek hatására a hős aktivizálódik és megküzd az ellenséggel, végezetül pedig győzedelmeskedik, ezzel megmentve a társadalmat. Ennek hatására társadalom elfogadja a hőst, aki végezetül lemond, vagy elveszti különleges státuszát. Mint az összefoglalóból látható, a klasszikus cselekményben a karakterek három csoportjával találkozhatunk, melyeket négy oppozíció mentén különíthetjük el egymástól (Will Wright meghatározásában ezek közül az első három tekinthető a klasszikus western szerkezetének fundamentális részének, míg a negyedik szembenállás külön kezelendő). Az első és egyben a szerző szerint talán legfontosabb szembenállás a társadalmon kívüli és belüli elhelyezkedés. Ez szeparálja el a hőst a közösségtől. Az előbbi mindig társadalmon kívülről érkezik, ezzel szemben gazemberek néha azon belül vannak, néha azon kívül. A második a jók és a rosszak szembenállása, ez az, ami elválasztja a társadalmat és a hőst a gazemberektől. A közösség haladó értéket képvisel. Ők azok, akik iskolák templomok stb. formájában elhozzák civilizációt a nyugatra. Ezzel szemben a gazemberek önzőek, és csak a saját anyagi érdekeiket helyezik előtérbe. Wright szerint a jók és a rosszak szembenállása olyan tulajdonságok által is kódolva

¹⁴ Wright, Will: *Six-guns and Society: a Structural Study of the Myth*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1975. pp. 30-31.

A tanulmány magyar fordításban is megjelent. Ennek ellenére én az eredeti szöveget (illetve saját fordításomat) veszem alapul.

Wright, Will: *A hatlövetű és a társadalom*. In: Berkes Ildikó (ed.): *A western*. Antológia. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1980. pp. 20–52.

van, mint a kedveség és az udvariasság. Ez utóbbi teszi lehetővé, hogy a hős is jó lehessen annak ellenére, hogy a társadalommal szemben nem a civilizáció hírnöke. (Wright megállapításaival ezen a ponton nem vitatkoznék részletekbe menően, azonban fontosnak tartom kiegészíteni konklúzióját: azt, hogy klasszikus westernhőst jónak tartjuk, csak részben adódik az olyan tulajdonságokból, mint kedveség és az udvariasság, ennél sokkal jelentősebb szerepe van annak, hogy végeredményben szentesíti a társadalom által képviselt értékeket azáltal, hogy megvédi őket a gazemberektől. Ily módon a westernhős beteljesíti az a fajta fejlődés elvű világnézetet, ami a klasszikus westernnek ideológiai alapját szolgáltatta.) A harmadik az erősek és a gyengék szembenállása. Ez az, ami megkülönbözteti a hőst és a gazembereket a társadalomtól. Mint már megállapításra került korábban, hogy a hős különleges képességek birtokosa, ugyanakkor nem csak ő bánik kompetensen a lőfegyverrel, a gazemberek szintén erősek, mind egyedi harci képesség tekintetében, mind számszerűleg fölényükből adódóan. Ezzel szemben a társadalom gyenge, nem képes megvédenie önmagát. A közösség tagjai ritkán tartanak maguknál fegyvert, ha mégis akkor se tudnak bánni vele. Számbeli fölényüket sem tudják kihasználni családjuk és otthonuk megvédelme érdekében ergo teljesen védtelenek a gazemberekkel szemben. A társadalom gyengesége vizuálisan is kódolva van a filmekben, ugyan is a lakosság alapvetően gyerekekből, nőkből és idős vagy kövér férfiakból tevődik össze. A negyedik és egyben utolsó elkülönítés a vadon és a civilizáció szembenállása ez az ellentét, ami hőst mindenki mástól elválasztja. A felsorolt három karakter csoportból egyedül ő rá igaz, hogy jó is és erős is, ez pedig abból következik, hogy vadonhoz tartozik míg mindenki más a civilizációhoz. A westernhős a nyugat szülöttje a szeszélyes, megműveletlen, ugyanakkor tiszta vadonhoz tartozik. Ezzel szemben a többi szereplő a kelet romlott kultúráját és szellemét képviselik. Ebből fakadóan keleti part szülöttjeinek hagyatéka a gyengeség, a gyávaság és az önzés¹⁵. Voltaképpen ezen az oppozíción keresztül érthető meg western lényege is, és ez az, amire az Amerikai Filmintézet korábban szűkszavúnak ítélt definíciója is utalt az „új határ szelleme” alatt. Azonban Will Wright meghatározása csak félig igaz, ugyanis a westernben megjelenő Kelet-Nyugat (és az abból következő Civilizáció-Vadon) szembenállás során nem egyszerűen pozitív vagy negatív jelentésű elemekkel van dolgunk.

3.4 A western esszenciája: Kelet-Nyugat oppozíció

A westernekben egyszerre van jelen egy modern evolucionista (fejlődéselvű) és egy ősi eszkatológikus (üdv történeti) szemlélet. Az előbbi szempontjából Kelethez olyan képzetek

¹⁵ ibid. pp. 29-59.

társíthatók, mint a rend, a kultúra, a kiművelt személyiség stb. ezzel szemben utóbbihoz pedig olyanok, mint káosz, műveletlenség és így tovább. Ezen fejlődéselvű attitűd értelmében a kelet egyöntetűen pozitív, míg a nyugat egyöntetűen negatív értékeket képvisel. Ennek értelmében az a boldog befejezés, ha a civilizáció győzedelmeskedik a vadon felett. Ha viszont eszkatológikus szempontból vizsgáljuk meg a kelet és nyugat viszonyát, akkor az utóbbi testesíti meg a földi paradicsomot, ami itt és most elérhető az emberek számára. A kelet ebből a perspektívából a negatív múltat, igazságtalanságot és az egyént korlátozó konvenciót testesíti meg. Míg a vadnyugat a szabadságot és az újra kezdés lehetőségét szimbolizálja¹⁶. Annak ellenére, hogy az eszkatológikus és az evolucionista szemlélet látszólag kibékíthetetlen egymással, a klasszikus western még is feloldja ezt a belső konfliktust a hős által. Mint ahogy Will Wright tanulmányában olvasható volt, hogy ő a vadon szülöttje, s ebből következik, hogy egyszerre képes erős is és jó is lenni¹⁷, ugyanakkor, mint az eszkatológikus pozitív nyugat felfogás megtestesítője az által, hogy megküzd a gazemberekkel legitimálja, ha úgy tetszik megváltja a társadalmat és annak értékeit, amelynek következtében civilizáció győzelmét a vadon felett.

Ahhoz, hogy jobban megértsük a hős szerepét a westernben, valamit még szükséges körül járni Will Wright fejtegetésével kapcsolatban. Ugyan *A hatlövétű és a társadalom* című tanulmányában még nem volt expliciten kimondva, de későbbi 2001-es *The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory* című könyvében (pontosabban a Bureaucracy and the Cowboy fejezetben¹⁸) egyértelmű párhuzamot von a cowboyok és Max Weber által használt karizma, karizmatikus hős fogalmak között (amelynek hatása egyértelműen érezhető klasszikus westernhős bemutatása során).

3.5 Karizmatikus hős

Weber fogalmi rendszerében a karizma alatt egy ember nem mindennapi tulajdonságát értjük.¹⁹ Ennek megléte egyrészt az egyedi személyes tulajdonságokból, másrészt pedig különleges történelmi körülményekből adódik, és csak utólag felismerhető. A karizmával rendelkező személy szükségképpen változást idéz elő. Azonban ő maga is a változás előidézésén keresztül válik felismerhetővé. Az ilyen személyt az emberek önszántukból követnek, szembe szállva a

¹⁶ Király: Mágikus mozi. pp. 118-119.

¹⁷ Wright: Six-guns and Society. p.57.

¹⁸ Wright, Will: *The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE Publications, 2001. pp. 106-122.

¹⁹ Hidas, Zoltán: *Törékeny értelemvilágaink. A világalakítás rendje és szabadsága*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2018. p.184.

már meglévő társadalmi szabályokkal. A weberi gondolatmenet alapján a karizmatikus vezetők jézusi figurák, olyan személyek, akik a test és a lélek sajátos ajándékaival rendelkeznek, és akiket nem határolja a megszokott, kívül esnek a bevett rend kötelékén, csak a belső elszántságot és a belső visszafogottságot ismernek. A karizmatikus vezetőt sohasem a hatalomvágy vezérli, hanem a közösség érdeke, ily módon az általa helyesnek tartott irányba tereli az embereket. Will Wright meglátása szerint ezek tulajdonságok megegyeznek a westernhős tulajdonságaival, viszont a későbbiekben rámutat arra is, hogy a Max Weber által meghatározott karizmatikus hős egy lényegi ponton különbözik a cowboytól. Ez az ellentét abban nyilvánul meg, hogy az utóbbiak (míg az előbbi igen) sohasem hoznak létre társadalmi rendet személyes tekintélyük, különleges adottságaik köré²⁰.

Az imént leírtak célja nem az volt, hogy egyszerűen szemléltessem, hogy Will Wright munkásságára miként hatott Max Weber, hanem hogy bemutassam a karizmatikus hős fogalma körüli diskurzust, ugyanis ez utóbbi terminus fontos részét fogja képezni az elemzés további szakaszának. Ugyanakkor azt lényeges még kiemelni, hogy az általam továbbiakban használt karizmatikus hős meghatározás csak referenciaként, avagy tézisként tekint az imént elhangzottakra. Arra, hogy bemutassam, hogy szigorú értelemben a westernnek vonatkozásában mit jelent a karizma fogalma, Sergio Leone *Volt egyszer egy Vadnyugat* című filmjének zárását fogom röviden elemezni, majd ez alapján következtetéseket levonni:

Miután Harmonika végzett Frankkel ő is és Cheyennet is elhagyta Sweetwatert. A film zárásának legfontosabb része ezután következik be. Cheyennet halálát követően a kamera premier plánban mutatja Charles Bronson arcát, majd felhangzik a vonat hangja, amire egy daruzást követően a kamera Sweetwatert mutatja távolból, ily módon a civilizáció kiépülését, a vadnyugat fénykorának végét láthatjuk. Azonban ezen ponton már nem kapunk senkiről közeli²¹. Sergio Leone mindezzel azt hangsúlyozza, hogy az olyan karizmatikus karakterek, mint Harmonika nem lehetnek részei a civilizációnak és az ahhoz kapcsolódó „arctalan” társadalomnak, hacsak fel nem adják a nem-mindennapiságukat. Ezt dilemmát szimbolizálja westernek két visszatérő befejezése: mely során a hős vagy feladja különlegességét, és ily módon letelepedik, vagy ellovagol a naplementében (a tradicionális cselekményben ez kettő gyakran össze fonódik). Mint ahogy már korábban megállapításra került a karizmatikus hős az, aki képes változást előidézni. A klasszikus westernekben ő a mérleg nyelve, aki azért, hogy megküzd az ellenséggel, megtisztítja a civilizációt annak romlottságától, így letéve az Újvilág

²⁰ Wright: *The Wild West*. pp. 113-120.

²¹ A *Volt egyszer egy Vadnyugat* kapcsán elemzett jelenet idő kódja 2:41:14-2:44:05

alapjait. Azonban az, ami ezt a folyamatot korábban lehetővé tette, azaz a változást előidézésének képessége, a nem-mindennapiság azonnal devianciába csap át amint ezen Újvilág-társadalmirend alapjai rögzülnek. Voltaképpen ugyanaz a dinamika jelenik meg ily módon a tradicionális westernbe, mint ami *Ivan Karamazov A nagy inkvizítor*²² történetben: Jézus az inkvizíció idején, ugyanabban az alakban, mint korábban visszatért földre. Számos csodát is végre hajt, azonban a nagy inkvizítor elfogadtatja és bezártatja. Majd számonkéri őt: „Miért jöttél hát, hogy zavarj bennünket?”²³ A jelen összehasonlítás szempontjából a konklúzió, hogy Jézus mint karizmatikus vezető újbóli megjelenése veszélyezteteti intézményesült egyházat pontosan annak intézményesültsége miatt.

Nézzünk egy példát, hogyan mindezek hogyan jelennek meg egy konkrét filmben: *A Hatosfogat* végén, Ringo Kid szerelmével, Dallasszal együtt elhagyja a végső összecsapás színhelyét szolgáló várost a későbbi letelepedés ígéretével²⁴. A kivonulás ezen premisszája minkettejüknek visszaállítja társadalmi státuszát. Ringo törvényen kívüliből családos emberré válik – megállapodik, ugyanez igaz Dallasra, aki korábban a társadalom peremén létező prostituált volt, most pedig mindent újra kezdhet, mint hűséges, szerető feleség és családanya. Továbbá a *Hatosfogat* végén Henry Gatewood és a Plummerek mint a Kelet szellemének züllöttségét megtestesítő karakterek elnyerik méltó büntetésüket, ennek következtében az a civilizáció, amely korábban győzedelmeskedett a vadon (indiánok) felett, ezzel beteljesítve evolucionista happy endet, megtisztul eszkatológikus szemlélet negatív vonzataitól.

Összegezve: A westernben a hős a megváltó, és ily módon a vadnyugati film a közösség és a társadalom megváltásáról szól²⁵. Ugyanakkor amint ez bekövetkezett, a hősnek szükségképpen fel kell adnia saját karizmatikusságát is, ugyanis ez az újonnan kialakulásnak indult társadalmi rend érdekével ellentétes. Ily módon a hős nem-mindennapiságáról való lemondásának rituáléjaként jelenik meg klasszikus westernnek végén a házasság, az ellovaglás vagy a halál.

3.6 A western műfaji változásai

Ugyanakkor az imént elhangzott megállapítások legalábbis ebben a formájukban csak a klasszikus westernre igazak. A revizionizmus megjelenésével átformálódott a műfaj belső

²² Dosztojevszkij. Fjodor Mihajlovics: A Karamazov testvérek. <https://www.tanit.hu/nagy-inkvizitor-reszlet-karamazov-fiverekbol> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.22.)

²³ ibid.

²⁴ *Hatosfogat* fenti elemzésének fontos idő kódjai: 1:14:16 - 1:17:52 (a civilizáció győzelme az indiánok felett); 1:23:24 – 1:23:53 (Henry Gatewood letartóztatása); 1:32:03 – 1:35:00 (Plummerek veresége és Ringoék kivonulása)

²⁵ Király: Mágikus mozi. p. 129.

dinamikája. Az ebben a szellemben készített filmek felülvizsgálták és megkérdőjelezték klasszikus western, illetve tágabb értelemben az Ó-Hollywood által megjelenített értékeket. Annak ellenére, hogy már a spaghettiwestern megjelenése előtt is készültek olyan alkotások, amelyek kilógtak az akkori kánonból (pl. *Délidő*), mégis Sergio Leone munkássága tekinthető a végső katalizátornak, illetve ő teremti meg azt az újformát, ami későbbiekben olyan filmeknek szolgál mintául, mint a Sam Peckinpah által rendezett *Vad Banda*.

Leone a *Dollár-trilógia* során fokozatosan megszűnteti protagonista és az antagonista között meghúzódó különbséget. Ezzel párhuzamosan eltörli a gyenge, de jószágos társadalom toposzát és a bajtársiasság eszméjét. A *Pár dollárral többértben* a társadalmat a fogadás, a könnyűvérű felesége, a korrupt serif és végezetül Moncónak pénzért információt szerző gyerek képében ismerhetjük meg. Az imént felsorolt szereplők egyike se árulkodik egy idilli közösség képéről. A jó, a rossz és a csúfban mindegyik karakter aktívan árt a másiknak, legfeljebb a jutalom érdekében teszik félre ellentétüket és dolgoznak össze. Leone világában a nyugat már nem földi paradicsom, hanem veszélyes és erőszakos világ. Végül a jóból is rossz lesz, nincsenek már hősök vagy magasztos eszmék, mindenkit saját önös érdekei vezérelnek. Azonban a műfaji felülvizsgálat korán se merül ki ennyiben. A revizionista westernnek különböző módokon viszonyulnak a forrásanyaghoz. Ugyan ennek a részletes bemutatása túlmutat azon, amit tanulmányommal szemléltetni szeretnék, de a teljesség igénye nélkül néhányat fontosnak tartok kiemelni. Először is beszélhetünk olyan revizionista westernekről, mint például a *Hallgatóember*, a film cselekménye a *Hatosfogaté*hez hasonlóan egy postakocsis utazás köré szerveződik. Azonban az film főhőse, John Russell az apacsok között nevelkedett ez utóbbi szolgáltatja a film ideológia kritikájának alapját, ugyanis az indián perspektíva beemelésével összeomlik a klasszikus westernben megjelenő evolucionista mítosz, mivel indián szemszögből a telepesek a földi paradicsomot elfoglaló véres kezű hódítók.²⁶

(1) Mindebből az következik, hogy a film alkalmazza a már korábban rögzült műfaji normákat, ugyanakkor ezeket egy új perspektíva beemelése által arra használja, hogy ideológia kritikát fogalmaz amerikai eredetmítosszal szemben.

(2) Beszélhetünk ezen felül még olyan műfaji filmek halmazáról is, amelyek részben vagy egészben elidegenítik a nézőt a műfajtól és műfajiságtól. Ehhez a csoporthoz tartozó alkotások

²⁶ Király, Jenő: A film szimbolikája. III. kötet. Kaposvár – Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgókép kultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 276.

nem csak alkalmazzák, hanem egyben tudatosítják is a normaszegést, ezzel leleplezve (bizonyos esetekben kigúnyolva) a műfaji konvenciókat. (*Kis nagy ember*).

(3) Fontos megemlíteni még egy harmadik csoportot is: az ide tartozó filmek az előző két kategóriával egyetemben felülvizsgálja a klasszikus hollywoodi értékeket, azonban ez esetben már nem műfaji keretek között. Ezek már olyan modern művészfilmek, amiben műfajiság már nem hangsúlyos, csak nyomokban kimutatható.²⁷

Viszont nem könnyű megítélni, hogy a normaszegés mikor ér el egy olyan szintet, ami már kikezdi magát a műfajt. Ergo, hogy mi a különbség az olyan művészfilmek között, amik alkalmaznak műfaji sémákat (3) és az olyan műfaj filmek között, amik átvesznek művészfilmes elemeket²⁸ (1-2). A kettő közötti különbség némiképp absztrakt, ugyanakkor nagyvonalakban meghatározható az által, hogy az adott film jelentéstartománya mennyiben függ egy műfajjal való kapcsolatától. Például a *Hallgatag ember* által megfogalmazott ideológia kritikájának mikéntje és módja szorosan összefügg a western hagyományával (1), míg a *Nagyítás* vonatkozásában marginális az, hogy tartalmaz olyan elemeket, ami a bűnügyi filmeknek is a sajátjai (3).

Bizonyos értelemben amikor arra kérdezzük rá, hogy vajon neo-western ténylegesen a western alműfajának tekinthető-e, akkor azt kell eldöntenünk, hogy az imént bemutatott három kategória közül melyikbe tartozik bele. Azonban ahhoz, hogy a kérdés a maga komplexitásával együtt megválaszolható legyen, nélkülözhetetlen a western cselekményének helyszín és időbeli változásairól beszélni, ugyanis, ha abból indulunk ki, hogy a neo-western mint alműfaj egységes és ily módon meghatározható, akkor fel kell oldani azt az ellenmondást, ami abból fakad, hogy nem abban a korban (és ebből következően nem abban a miliőben) játszódik, mint amit westerntől megszoktunk. De mikor is játszódik ténylegesen a western?

A korábban már használt *Encyclopedia Britannica* definíciója alapján a western cselekménye általában 1850-es évektől a 19. század végéig tartó időintervallumban játszódik²⁹. Azonban ez a meghatározás nem teljesen helytálló, ugyanis mint ahogy Pápai Zsolt a rámutat a hollywoodi reneszánsz során a fontos westernnek (*Kis nagy ember* kivételével) nagyrésze a 20.század elején játszódna³⁰. Ezzel párhuzamosan sok esetben maga a helyszín is megváltozott. Például *A halál*

²⁷ Pápai, Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz - Formátörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas-hetvenes években*. Budapest: Gondolat kiadó, 2020. pp. 204-205.

²⁸ ibid, p. 497.

²⁹ Encyclopedia Britannica: Western. <https://www.britannica.com/art/western> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.22.)

³⁰ Pápai: *Hollywoodi Reneszánsz*. p. 153.

csöndje című filmben már a havas táj határozza meg a cselekmény képvilágát. Ugyan nem minden korabeli westernben jelenik meg ennyire egyértelműen a változás, de az elmondható, hogy különböző mértékben és formában a vadnyugati táj és milió kiüresítése gyakran visszatérő stilisztikai eszközévé vált a revizionista rendezőknek. Mindebből az következik, hogy a klasszikus western által megfogalmazott (helyszín és időbeli) kánontól való eltérés nem a neo-western sajátja, hanem a revizionizmussal együtt jelen meg vagy legalábbis vált rendszerszintűvé.

4. A neo-western meghatározása

4.1 A neo-western definiálása és ennek problémái

Voltaképp az előbbi fejezetben már megelőlegeztem neo-westernnek egy szűkszavú definícióját, amikor azt állítottam róla, hogy nem abban a korban (és ebből következően nem abban a milióban) játszódik, mint amit westernről megszoktunk. Ugyanakkor ez a meghatározás korán sem teljes. A teljesség hiánya viszont abból fakad, hogy a neo-westernnek nincs egy egységes definíciója. A terminus megszületése Gilles Deleuze nevéhez fűződik³¹, aki a második világháború utáni vadnyugati filmeket illette ezzel a megnevezéssel. Elméletének az volt a kiinduló pontja, hogy 1945 után megváltozott az amerikaiak viszonya saját eredetmítoszukhoz. Ez az identitásválság pedig meghatározta filmek jellegét is. Ebben az értelemben a neo-western többé-kevésbé, mint a revizionista western szinonimájaként jelenik meg azzal a különbséggel, hogy az előbbi korábbra nyúlik vissza, és kialakulását tekintve független az olasz hatástól. Ugyanakkor Deleuze definíciója csak egy a sok közül. Ráadásul annak ellenére, hogy ő alkotta meg a kifejezést, a neo-western nem ebben a jelentésben maradt fent a közhasználatban. Egy másik és mai napig használt meghatározás szerint a terminust a kortárs westernnel feleltethető meg. Ebben az értelemben használja a neo-western kifejezést például: Kovács Patrik is a *Prizma* filmművészeti folyóiratban megjelent *Egybegyűrt kánonok – A neowestern 1-2.* című tanulmányában. Ennek szemléletnek viszont az az egyik sajátos problémája, hogy nem világos, hogy hol végződik a revizionista és hol kezdődik a kortárs western. Példának okáért Kovács Patrik írásában az egyik első kortárs westernként *Az utolsó cowboy* című film van

³¹ CAMPBELL, NEIL: Defining Post-Western Cinema <https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-4438-4964-7-sample.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.20.)

megnevezve³², azonban ugyanezzel a filmmel Pápai Zsolt a revizionizmus reprezentáns jegyeinek vonatkozásában foglalkozik.³³ A második probléma abból fakad, hogy az ily módon definiált neo-western fogalma túlságosan tág, az ide tartozó filmek alaphelyzete, cselekménytípusa, dramaturgiája stb. lényegesen eltérhetnek egymástól. Harmadik, és talán legelterjedtebb definíció szerint a neo-western ismertető jegye az, hogy kortárs közegben játszódik és a revizionizmus önreflexív, hagyománytörő tendenciáját folytatja. Amennyiben azt akarjuk bebizonyítani, hogy a terminus egy egységes alműfajt jelöl, akkor a legnagyobb valószínűséggel az utóbbi definíció vezet sikerhez, ugyanis a két mai napig használt meghatározás közül (mint a másik részhez) ez határolja el legkarakteresebben a neo-western-t a többi vadnyugatifilmtől.

Azonban még mielőtt megvizsgálnám azt, hogy milyen érvek szólnak amellett, hogy a terminus egy egységes alműfajt jelöl, először is azt tartom szükségesnek szemléltetni, hogy milyenek szólnak ellene.

4.2 Érvek a neo-western alműfaji elgondolása ellen

Ahhoz, hogy ellenérvet találjunk, nem kell túlságosan sokat keresni, mivel Pápai Zsolt az előzőekben már többször hivatkozott munkájában közvetett módon szolgált is egyet. Az *Éjféli cowboy* című filmmel kapcsolatban két, az argumentum szempontjából fontos megállapításra jut. Először is amellett érvel, hogy a szóban forgó film a klasszikus westernmítosz egyik legbehatóbb reflexióját adja³⁴. Ezután viszont rögtön leszögezi, hogy mindezt annak ellenére teszi, hogy maga az *Éjféli cowboy* nem tekinthető westernnek, ugyanis ezt a cselekmény kortárs közege kizárja³⁵. Más irányból (egészen pontosan egy másik műfaj felül) közelítve a kérdést egy újabb ellenérvvel találkozhatunk. Paul Schrader noirról szóló értekezésében megemlíti, hogy szinte mindegyik kritikusnak saját definíciója van a noir fogalmára, amit különböző filmekkel és dátumokkal kívánnak igazolni³⁶. Ez az általam vizsgált kérdés vonatkozásában azért lesz érdekes, mert ez a jelenség Paul Schrader gondolatmenetében abból következik, hogy a noir nem tekinthető műfajnak. Annak ellenére, hogy jelen tanulmányom nem kíván állást foglalni a noir körül kialakult vitában (műfaj vagy sem), úgy vélem, hogy Paul Schrader

³² Kovács, Patrik: Egybegyűrt kánonok – A neowestern 1, <http://prizmafolyoirat.com/2012/02/06/kovacs-patrik-egybegyurt-kanonok-a-neowestern-1/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.20.)

³³ Pápai: Hollywoodi Reneszánsz. p. 168.

³⁴ ibid.

³⁵ ibid.

³⁶ Schrader, Paul: Notes on Film Noir, <https://cinenegropress.files.wordpress.com/2014/07/notes-on-film-noir-paul-schrader.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.20.)

megállapítása még, ha indirekt módon is, de fontos problémára mutat rá az általam vizsgált témával kapcsolatban is. A neo-western esetében, mint korábban látható volt legalább három egymásnak többnyire ellenmondó meghatározás létezik, amelyből kettő a mai napig közhasználatban van. Ezzel kapcsolatban felmerülhet a gyanú, hogy az egybecsengő definíció hiánya voltaképpen arra vezethető-e vissza, hogy maga a neo-western nem egy műfaji kategória, hanem (mondjuk) olyan modern művészfilmek téves csoportosítása, amiben még felfedezhetők western ismertető jegyei.

4.3 Érvek a neo-western beható vizsgálata mellett

Az imént elmondottak ellenére a neo-western fogalma biztosan létezik a közhasználatban. Miben nyilvánul meg ez? Kialakult a rajongótábora, és az így létrejött szükségletet a különböző filmekkel foglalkozó weboldalak megpróbálják kielégíteni az által, hogy neo-westernnel kapcsolatos tartalmakat gyártanak (például top 10-es listák formájában). Abban, hogy a kortárs közeg és ebből adódóan a megváltozott vizuális ismertető jegyek ellenére a közönség bizonyos hányada ezeket a filmeket mégis a western egy fajtájaként definiálja, vitathatatlan szerepe volt a film forgalmazók (marketing) tevékenységének. Amennyiben megvizsgáljuk olyan neo-western filmek plakátjait, mint a *Melquiades Estrada három temetése* és a *Cry Macho*, akkor egyértelműen feltűnik ezeknek (különösképp a betűkészletnek) a vizuális hasonlósága (egyezése) az olyan híres westernnek plakátjaival, mint a *Volt egyszer egy Vadnyugat* és a *Vad banda*. Továbbá az is kijelenthető, hogy nemcsak a forgalmazók, hanem filmgyártók is aktívan dolgoznak azon, hogy a kortás környezet ellenére a nézőben az artikulálódjon, hogy voltaképpen még is csak egy westernnel van dolga³⁷. Egy szó, mint száz az, ami korábban megállapításra került egy műfaj kialakulásával kapcsolatosan az ebben az esetben is megfigyelhető. Mindezek alapján bátran ki lehet jelenti, hogy a neo-western él és virul, és ezzel a filmteoretikusoknak kezdeniük kell valamit. Tehát a kérdés nem lehet az, hogy létezik-e a neo-western, hanem csak az, hogy milyen minőségben létezik. Ennek feltárásához két megközelítési módot fogok alkalmazni, az első azt hívatott megvizsgálni, hogy a formális jegyeik vonatkozásában mennyiben hasonlít egymásra a western új és a régi formája. Ez követően viszont azt kívánom szemügyre venni, hogy a neo-westernnek miképpen

³⁷A *Cry macho* werkfilmjének 8 perce körül elhangzik, hogy azt szerették volna elérni, hogy film stílusa és kinézete a westernre hasonlítson <https://www.youtube.com/watch?v=sEcXXvXzNJo>

viszonyulnak a korábbi vadnyugati filmek cselekmény vezetéséhez, és az azok lényegét adó Kelet-Nyugat oppozícióhoz.

4.4 A vizsgálati módszer részletei: szöveg analízis

A western és neo-western viszonyát először is egy ahhoz hasonló szempontrendszer alapján fogom vizsgálni, mint amit Buscombe megalkotott. Azzal a lényegi különbséggel, hogy míg ő a műfaj vizuális konvencióit határozta meg, addig az általam használt eljárás a western definiálásának fogalmi konvencióit vizsgálja. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy összegyűjtöttem 77 westernfilmnek a szinopszisát, majd ezeket szétválogattam aszerint, hogy klasszikus, revizionista (innenről modern) vagy neo-western. Majd ehhez a három kategóriához tartozó szövegekben megnéztem, hogy milyen a műfajra jellemző fogalmak (például: pisztoly, sivatag, ló stb.) jelennek meg, és ezek hogyan változnak a zsáner különböző fejlődési stádiumában. A korábban már említett filmek kiválogatásához kiindulópontként az IMDb nevű online filmes adatbázist használtam. A weboldal segítségével generáltam egy listát a legmagasabb pontszámokkal rendelkező westernekről azzal a kritériummal, hogy a listán szereplő mindegyik filmet legalább 10 000 embernek kellett értékelnie. A filmeket 6,9-es értékelésig bezárólag gyűjtöttem össze, ugyanis ez alatt már megnőtt azoknak a műveknek a száma, amelyek nehezen kategorizálhatóak (például *Jonah Hex* cselekménye ugyan western miliőben játszódik, ennek ellenére elsősorban képregényfilmnek minősül). Ezt követően kiszelektáltam a listáról az olyan elemeket, amelyeket nem találtam relevánsnak a vizsgálat szempontjából (ezek főként animációk, illetve vígjátékok voltak). Ezzel párhuzamosan bővítettem is a listát olyan filmekkel, amiket hiányoltam előzőleg róla (például: *Nem vénnek való vidék*). Fontos leszögezni, hogy az ezzel a módszer készített vizsgálat értelemszerűen nem képes rekonstruálni a konkrét műveket. Ugyanis attól, hogy egy film cselekménye a sivatagban játszódik, az még nem jelenti azt, hogy ez annak szinopszisában is megjelenik. Ily módon ez a fajta vizsgálat pusztán tendenciák kimutatására alkalmas.

4.5 A western fogalmi konvenciói (klasszikus, modern, neo)

A lent látható táblázatban Buscombe western modelljéből kinyert terminusok vannak feltüntetve. Ezen szavak³⁸ segítségével elsőként azt kívánom demonstrálni, hogy a western formális jegyei milyen intenzitásban jelennek meg a különböző irányzatoktól függően.

desert	mountain *	plain	wood	saloon	jail
courtroom *	ranch	hotel	Mexican	prostitute *	gun
Indian	gambler	preacher	bowler *	doctor	judge
ride	stagecoach	train	mine	hero	sheriff
bank	robberie *	horse	colt *	winchester	springfield *
rifles	shotgun	knife	cannon *	bow	arrow
Mexico					

Amennyiben a klasszikus, modern és neo-westernekhez tartozó szinopszisok szavait előfordulásuk gyakoriságától függetlenül vetjük össze a fenti táblázatban szereplő harminchét szóval akkor azt az eredményt kapjuk {függelék 1}, hogy mind a klasszikus, mind a modern western esetén a harminchétből huszonkilenc szerepel, míg neo-westernben ez az arány lényegesen rosszabb ugyanis a harminchétből csak tizenkilenc. Mindezzel kapcsolatban két észrevételem van. Egyrészt abból még nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket, hogy az utóbbi esetében rosszabb arány figyelhető meg, mint a másik kettőnél. Ugyanis az adatbázisban a neo-western szinopszisok száma alul reprezentál. Ennek kézenfekvő oka van, még pedig, hogy kevesebb ilyen film készült. Azaz könnyen lehet, hogy csak ez utóbbi mutatkozik meg az eredményben, ugyanis a kevesebb szinopsziszból értelemszerűen kevesebb egyezési lehetőség következik. Másrészt azt is fontosnak tartom még megemlíteni, hogy a táblázatban szereplő kifejezésekből ugyanaz a nyolc hiányzik mind a klasszikus, és mind a

³⁸ Angol – Magyar megfelelő: desert – sivatag; mountain – hegység; plain – síkság; wood – fa; saloon – szalon; jail – börtön; courtroom – tárgyalóterem; ranch – tanya; hotel – hotel; Mexican – mexikói; prostitute – prostituált; gun – lőfegyver; Indian – indián; gambler – szerencsejátékos; preacher – prédikátor; bowler – keménykalap (polgári életforma); doctor – orvos; judge – bíró; ride – lovagolni; stagecoach – postakocsi; train – vonat; mine – bánya; hero – hős; sheriff – seriff; bank – bank; robberie – rablás; horse – ló; colt – colt (fegyvertípus); winchester – winchester (fegyvertípus); springfield – springfield (fegyvertípus); rifles – puska; shotgun – sörétes puska; knife – kés; cannon – ágyú; bow – íj; arrow – nyíl; Mexico – Mexikó

modernből, illetve ezeknek a hiánya továbbá a harmadik kategória esetében is megfigyelhető³⁹. Az első tesztalapján összeségében elmondható, hogy mind a három csoport tartalmazza a westernnek identifikálásában nélkülözhetetlen szerepet játszó szavak nagyobbik részét. A következőkben csökkenteni fogom a mintát annak érdekében, hogy részletesebben képet kapjak arról, hogy ezek a főneveknek és igék milyen intenzitásban jelennek meg a zsáner különböző fejlődési stádiumában. Ennek a logikája a következők alapján fog felépülni: először is veszem az adatbázisban a három kategóriákhoz tartozó filmek számát bontásban (klasszikus: 30; modern: 36; neo: 11). Ezt követően ezeknek meghatározom a negyedét (Például: a modern esetén ez 9), majd kikötöm, hogy az adott csoportban szereplő szavak előfordulási számának, nagyobbak kell lennie, mint az így meghatározott negyed ahhoz, figyelembe vegyem a vizsgálat során. Végezetül az így leszűkített mintákon elvégzem ugyanazt a kísérletet, mint az előbb {függelék 2}. Ezután ezt az egész folyamatot végigjátszottam még egyszer, csak ezúttal az adott kategóriákhoz tartozó filmek számának a felével (Például: modern esetén ez 18) {függelék 3}. Amennyiben összevetjük az így kapott két kísérlet eredményét, a korábbival és egymással, akkor a következő megállapításokra juthatunk.

A Buscombe-féle kifejezésekből minden esetben a neo-western tartalmazza a legkevesebb, míg a klasszikus és a modern westernekben ezek nagyon hasonló számban jelennek meg.

- Eloszlás a limit nélkül vizsgálat alapján: klasszikus 29/37, modern 29/37, neo 19/37.
- Negyed limitű eloszlás: klasszikus 16/37, modern 15/37, neo 11/37
- Feles limitű eloszlás: klasszikus 6/37, modern 7/37, neo 5/37

Érdekes következtetéseket lehet levonni abból is, ha megfigyeljük, hogy miképpen változik az olyan szavaknak az előfordulása, mint a ride és a horse. A negyedes bontásban mind a két kifejezés szerepel mind a három kategóriában, ugyanakkor a feles bontásban ez megváltozik, ugyanis már csak a klasszikus és a modernben vannak jelen. Az, hogy két szó együtt mozog, koránt se meglepő, se különösebben érdekes, minthogy a horse a lovat jelenti, a ride pedig ebben az esetben a lovaglást. Viszont az már sokkal izgalmasabb jelenség, hogy a neo-western vonatkozásában az utóbbi kifejezések kevésbé meghatározók. Ennek az oka pedig a kortárs közegből adódik. Mindez igazolható is, amennyiben megvizsgáljuk a neo-westernekhez tartozó szinopszisokban a gyakran ismétlődő szavakat, felbukkanásuknak gyakorisága szerint {függelék 4}. Ebből az látszik, hogy neo-westernben egyértelműen a drive, mint vezetni

³⁹ A mindegyik mintából hiányzó szavakat a táblázatban csillaggal jelöltem.

(például autót) kifejezés dominál a ride szóval szemben. Azonban helytelen lenne azt hinni, hogy az előbbi kifejezés csak pusztán felváltotta az utóbbit, ugyanis a lovaglásnak amennyiben megjelenik fontos karakter ábrázoló szerepe van.

Amennyiben az utóbbihoz hasonló módon megvizsgáljuk az Mexican és az Indian szavakat, akkor azt láthatjuk, hogy egyrészt a Mexican kifejezés a negyedes bontás esetében mind a három kategória által reprezentálódik. Másrészt viszont az Indian szó csak klasszikusban, illetve a modernben szerepel. A Mexican kifejezéssel kapcsolatban érdemes szemügyre venni a feles bontású listát is. Ennek alapján az figyelhető meg, hogy ott ez a szó csak a neo-western vonatkozásában jelenik meg. Mindebből az következik, hogy míg a neo-western esetében az Indian kifejezés csak kis mértékben jellemző (csak az alsó limit nélküli listán található meg), addig a Mexican (és ennek más szóalakjai) nagyon is meghatározóak. Az, hogy a neo-western esetében az Indian (indián) kifejezés kevésbé jellemző, alapvetően szintén a kortárs környezetből következik. A klasszikus westernben megjelenő fejlődéselvű szemlélet alapján az indiánok testesítették meg a nyugat civilizálatlan vadságát. Azonban most, hogy a civilizáció győzedelmeskedett, az ilyesfajta karakter-archetípusok szerepe visszaszorult. Ugyanakkor a neo-westernből az indiánok maguk nem tűntek el teljesen (például *Wind River* egy indiánrezervátumban játszódik). A mexikóiak és általánosságban Mexikó szerepének felértékelődésének összetett okai vannak. Először is a neo-westernben a Kelet–Nyugat opozíciót sok esetben az Észak–Dél ellentét pár váltja fel. Így azt, amit korábban a vadnyugat jelképezett, most Mexikó szimbolizálja. Ez alapvetően két módon nyilvánul meg a neo-westernben. Mexikó egyrészt úgy jelenik meg, mint a szabadságot és az újrakezdés lehetőségét magában hordozó hely, amely mentes a civilizáció züllöttségétől. Másrészt azonban egy veszélyes és kegyetlen környezet. Az, hogy ebből a két Mexikó képből melyik dominál, az filmről filmre változhat. Például a *Melquiades Estrada három temetése* című filmben az előbbi reprezentálódik, míg *Hozzátok el nekem Alfredo Garcia fejét!* -ben pedig az utóbbi.

Az eddig elmondottakon túl még egy összefüggésre hívnám fel a figyelmet. Ez az által lesz látható, ha megvizsgáljuk az 50 leggyakrabban megjelenő szó eloszlását a különböző kategóriákban majd egyesével mindegyik csoportot összehasonlítjuk a többivel {függelék 5}. Az eredmények között ugyan jócskán lesz az argumentum számára irreleváns információ is, azonban egy érdekes és fontos összefüggés rajzolódik ki amennyiben a modern és a neo-western szavainak közös halmazát megvizsgáljuk meg. Ebből az látszik, hogy mindkét kategóriában felértékelődött (a klasszikus westernhez képest) az olyan kifejezések szerepe,

amelyek a halálra utalnak (die; dead). Ebből az következtetés vonható le, hogy nagy valószínűséggel a modern western által megjelenített kegyetlen vadnyugat kép és az ehhez párosuló deheroizálás a neo-westernnek is a sajátjai.

Konklúzió: A fogalmi konvenciók vizsgálatából az derült ki, hogy a neo-westernben is jelen vannak azok a formális elemek, amik a műfaj korábbi szakaszait meghatározták. Azonban ezeknek a száma a kortárs közegből adódóan lecsökkent. Ugyanakkor a megváltozott miliő nem jelenti azt, hogy a western lényegét adó evolucionista és eszkatológikus szembenállás eltűnt volna ezekből a filmekből. Viszont ennek a reprezentációs keretét szolgáltató Kelet – Nyugat oppozíciót sok esetben az Észak – Dél szembenállás váltotta fel. Ennek következményeként, amit régebben a vadnyugat jelképezett, most Mexikó szimbolizálja. Azonban a neo-western követi a revizionista western hagyományát abban, hogy nem oldja fel a fejlődéselvű és az üdvtörténeti szemlélet közt meg húzódó feszültséget. Ennek következtében ezek a filmek a klasszikus westernekkel szemben egy sokkal kegyetlen világot jelenítenek meg.

Az iménti következtetésekkel kapcsolatban azonban szükséges még egy dolgot tisztázni. Mint már korábban megállapításra került Buscombe modelljének vonatkozásában: az, hogy egy film tartalmaz olyan formális jegyeket, amelyeket egy adott műfaj sajátjainak gondolunk, abból még nem következik, hogy a film valójában ahhoz a műfajhoz is tartozik. Az ilyenfajta megközelítéssel mindössze csak azt tudjuk igazolni, hogy valami hasonlít-e az adott műfajra vagy sem. Ennek értelmében ahhoz, hogy az iménti megállapításomat kétséget kizáróan legitimáljam, szükséges egy más fajta vizsgálati módszer is.

4.6 A neo-western film struktúrája:

A neo-western cselekményének leírásához Will Wright korábban már idézett *A hatlövétű és a társadalom* című munkáját fogam alapul venni. Ugyan a könyv nem tartalmaz egyetlen olyan modellt se, ami egy az egyben igaz lenne a vadnyugatifilm ezen fajtájára. Azonban a szerző által átmeneti témaként meghatározott cselekmény struktúra viszonylag nagy számban tartalmaz olyan elemeket, amelyek a neo-westernnek is a sajátjai. Az átmeneti témának a legfontosabb karakterjegye abban nyilvánul meg, hogy itt a már társadalom nem gyenge és védtelen, mint ahogy az klasszikus westernben látható volt. Ezzel párhuzamosan szerepük is megváltozott. Most már ők töltöik be azt a funkciót, amit korábban a gazemberek. Ennek értelmében megszűnik a pozitív társadalom (és tágabb értelemben civilizáció) kép. A hős itt is rendelkezik, speciális képességekkel azonban ezeket arra kell, használja, hogy megvédjen egy gyengébb csoportot a társadalomtól. Ennek következtében az utóbbiak kitagadják őt maguk

közül, illetve később a hős is megtagadja őket. Ergo ő a film elején társadalmon belül helyezkedik el, míg végén már azon kívül van.⁴⁰ A neo-westernekben ugyanúgy, mint az átmeneti téma esetén a negatív társadalom és civilizáció kép válik a meghatározóvá. Továbbá szinten visszatérő fordulat ezekben a filmekben, hogy míg a hősök a közösség részeként jelennek meg a történet elején, addig a végére azon kívül helyezkednek el. Például a *Melquiades Estrada három temetése* című filmben is ugyanezzel a felállással találkozhatunk: Pete Perkins a társadalom részeként kezd, azonban amikor meggyilkolják barátját Melquiades Estradát, elrabolja a felelőst (Mike Nortont), majd arra kényszeríti őt, hogy vele tartson Mexikóba, ahol tiszteségesen eltemethetik a címszereplőt. Ugyan a Clint Eastwood által rendezett *Cry Macho* konfliktusa más alapokon nyugszik, viszont Miko társadalomban betöltött szerepének változása ugyanezt a struktúrát követi. További példának lehet felhozni még a *Leszámolás Mexikóban – Hozd el nekem Alfredo Garcia fejét* című filmet. A neo-westerneket a kortás közeg mellett ez a „kivonulás” motívum határozza meg leginkább. Ahhoz, hogy ennek miértjét megértsük, megint csak a western lényegét adó evolucionista és eszkatológikus szembenállást kell megvizsgálnunk. Mint korábban megállapításra került, a klasszikus vadnyugati filmben a hős az, aki feloldja a kettő között meghúzódó konfliktust. Azáltal, hogy mint az eszkatológikus pozitív nyugat felfogás megtestesítője meg küzd a gazemberekkel, ezzel megválva a civilizációt bűneitől. Azonban már hatvanas, hetvenes évek revizionista filmjei is leszámoltak a westernben megjelenő fejlődéselvű világnézettel. Ennek értelmében pedig a civilizáció fogalmának (eszkatológikus) negatív konnotációja került előtérbe. Azonban neo-western ebből a szempontból nem pusztán a revizionista hagyomány tovább vivője, ugyanis míg az utóbbi esetében még csak a civilizáció előre töréséről beszélhetünk addig az előbbinél a kortás (városi) közegből adódóan annak végleges győzelméről. Ily módon ezekben a filmekben a bűn, a korrupció és az önzés egyfajta össztársadalmi állapotként jelenik meg. Ebből következik tehát az, hogy a hős végül elhagyja a civilizációt. Viszont a neo-western cselekménye abból a szempontból lényegesen eltér az átmeneti témától, hogy a hős itt már nem mások (avagy egy csoport) megvédése érdekében lép akcióba. Általában saját anyagi vagy morális érdekei készítetik a társadalomból való „kivonulásra”, még akkor is, ha útközben esetleg az eredeti cél megváltozik vagy értelmét veszti. Abban a ritka esetben, amikor a neo-western hőse mégis egy kollektív védelmező szerepben tűnik fel, akkor szükségképpen elbukik. Az utóbbi formációval találkozhatunk például a *Nem vénnek való vidékben* is. A film során a Sheriff karaktere testesíti

⁴⁰ Wright: *Six-guns and Society*. pp. 74-85.

meg a klasszikus westernhőst⁴¹ és az általa hordozott pozitív morális értékeket. Ugyanakkor a film végén nem sikerül elkapnia az antagonistát (Anton Chigurh). Mindez pedig azt fejezi ki, hogy mostanra már a világ olyan romlott és erőszakos lett, hogy a sheriff és ily módon a régi erkölcs nem képes irányítása alávonni vagy hatni a történésekre, csak reagálni tud rájuk. Mint az előző példa is mutatja, a neo-western abban is különbözik az átmeneti témától, hogy hősei nem rendelkeznek szükségszerűen különleges képességekkel. Sőt ennek megléte viszonylag ritka és csak akkor jelenik, meg amikor a vadon szerepe, mint a civilizáció ellenpólusa hangsúlyos (Például *Melquiades Estrada három temetése*). A neo-westernben megjelenő hőskép bizonyos mértékben felfogható, mint a korábban már használt karizmatikus hős fogalmának dialektikus ellentét párja. Tetteik már nincsenek összhangban a társadalom érdekeivel. Ezzel párhuzamosan nem-mindennapiságukat is nagyrészt vagy teljesen elvesztették, pedig már a revizionista western időszakában is jelen volt deheroizálás és mítoszrombolás folyamata. Viszont a neo-westernben ez a tendencia felerősödött azáltal, hogy hősei kiöregedett sheriffek, elfeledett rodeóstárok, lezüllött zenészek és egyszerű tehénpásztorok közül kerülnek ki.

5. Összegzés és végkonklúzió:

A dolgozat bevezetőjében abból a gondolatból indultam ki, hogy annak bizonyítása érdekében, hogy a neo-western valójában a western egyik alműfaja. Így szükségképpen fel kell oldani azt az ellentmondást, ami az iménti kijelentés magában hordoz. Még pedig, hogy azok a vizuális ismertető jegyek, cselekménysémák és morális értékek, amelyek eredetileg meg határozták a zsánert, látszólag mostanra teljesen átalakultak. Mint a vizsgálat során kiderült az iménti mondatban a hangsúly látszólagon van. Ennek igazolásának első lépését az megállapítás (együttes) jelentette, miszerint a műfajok a közönség tanulási folyamatának eredményei, amelyet a moziban sajátítanak el a filmekből. Viszont az így kialakult műfaj-tudat nem monolitikus, hanem a műfajjal együtt fejlődnek. Ergo a zsáner különböző diskurzusfolyamok eredménye, s ily módon a változás lehetősége a műfajok immanens sajátossága egészen addig, amíg az a hagyománnyal folytatott párbeszédre épül.⁴² A vizsgálat szempontjából hagyományt

⁴¹ Ez utóbbi vizuálisan is kódolva van a filmben. Egyrésztől ő az egyetlen karakter, akit visszatérően láttuk lóháton. Másrészt pedig történet vége felé abban a jelenben amikor visszatér a gyilkosság színhelyére: az ajtó kinyitását követően az árnyéka a falra vetül, az így keletkezett vetület kísértetiesen hasonlít Andy Warhol Triple Elvis képére, (1:41:11).

⁴² Kovács, Patrik: Egybegyűrt kánonok – A neowestern 1, <http://prizmafolyoirat.com/2012/02/06/kovacs-patrik-egybegyurt-kanonok-a-neowestern-1/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.20.)

a klasszikus western vizuális konvenciói, cselekménystruktúrája, illetve mindezek implicit lényege jelentette. A tradicionális vadnyugati film esszenciája, (mely az imént felsoroltak közül a legfontosabb komponens) szűkebb értelemben a Kelet-Nyugat (és az abból következő Civilizáció-Vadon) míg tágabb értelemben az evolucionista és az eszkatológikus személet oppozíciójában jelenik meg. Annak ellenére, hogy a fejlődéselvű és az üdvtörténeti felfogás ellentétes értékorientációk miatt látszólag kibékíthetetlenek egymással, a klasszikus western mégis feloldja ezt a belső konfliktust a hős által. Ily módon a westernben ő a megváltó és így módon a vadnyugati film a közösség és a társadalom megváltásáról szól⁴³. Ezen műfaji hagyomány rendszerszintű felülvizsgálta a 60-as években kezdődött. Ennek eredményeként fokozatosan megszűnt a protagonista és az antagonist között meghúzódó különbség. A hős ezzel párhuzamosan elvesztette megváltói szerepét. Viszont nemcsak az ő változott meg, hanem a közösség is. Ugyanis a korabeli filmek leszámoltak a gyenge, de jóságos társadalom toposzával. Ez a folyamat hatással volt magára az alaphelyzetre is, ugyanis a cselekmény ideje sok esetben 20. század elejére tevődött át.

Részben az imént bemutatott tendencia folytatásaként jellemezhetjük a neo-westernt is. Azonban ez a megállapítás önmagában nem válaszolja meg azt, hogy mit is takar tulajdonképpen a terminus. Ahhoz, hogy ezt megtudjuk, azt kell meghatározni, hogy miképp viszonyul a műfaji hagyományhoz, és mi az, amiben újat tud mutatni:

A fogalmi konvenciók vizsgálatából az derült ki, hogy a neo-westernben is jelen vannak azok a formális elemek, amik a műfaj korábbi szakaszait meghatározták. Viszont a kortás közegből adódóan ezeknek a száma lecsökkent, illetve funkciójuk átalakult. Ezekben a filmekben a Kelet-Nyugat oppozíciót sok esetben az Észak-Dél szembenállás váltotta fel. Ennek értelmében azt, amit korábban a vadnyugat jelképezett, most Mexikó szimbolizálja. A neo-western revizionista westernhez hasonlóan nem oldja fel a fejlődéselvű és az üdvtörténeti szemlélet közt meg húzódó feszültséget, éppen ellenkezőleg elmélyíti azt. Ebből következően a civilizáció fogalmának (eszkatológikus) negatív konnotációja került előtérbe. A neo-western struktúrájának vizsgálata során azt derült ki, hogy az ebbe a kategóriába tartozó filmeket a kortás közeg mellett a „kivonulás” motívum határozza meg leginkább. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy míg a hősök a közösség részeként jelennek meg a történet elején addig a végére azon kívülre került. Ennek oka a civilizáció romlottságára vezethető vissza. Ugyanis a bűn, a korrupció és az önzés a kortás közegből adódóan egy fajta ösztársadalmi állapotként jelenik

⁴³ Király, Jenő: Mágikus mozi. p. 129.

meg a neo-westernben. Ezekben a filmekben a hős csak a ritka esetben jelenik meg kollektív védelmező szerepben. Általában saját anyagi vagy morális érdekei miatt lép akcióba. Amennyiben mégis az előző formációval van dolgunk, akkor a hős szükségképpen elbukik. Ebből adódóan megállapítható, hogy különleges képességek megléte is esetleges, sőt viszonylag ritka, és csak akkor jelenik meg, amikor a vadon szerepe, mint a civilizáció ellenpólusa hangsúlyos. Ugyan már a revizionista western időszakában is jelen volt deheroizálás és mítoszrombolás folyamata. Viszont a neo-westernben ez a tendencia felerősödött, hősei már teljesen urbanizálódtak. Ennek értelmében a cowboyok, átlagembereké váltak.

Irodalomjegyzék:

- Altman, Rick: A film és műfajok. In: Nowell-Smith Geoffrey (ed.): Oxford Filmenciklopédia. Budapest, Glória, 1998. pp. 284-294.
- American Film Institute: AFI's 10 TOP 10 <https://www.afi.com/afis-10-top-10/>
- Benke, Attila: Egy maréknyi forradalmár: Az olasz western tendenciái. Metropolis (2015) no. 1. <https://metropolis.org.hu/egy-mareknyi-forradalmar-az-olasz-western-tendenciai-1> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.22.)
- Buscombe, Edward: The Idea of Genre in the American Cinema. In: Barry Keith Grant (ed.) Film Genre Reader III. Austin, University of Texas Press, 2003. pp. 12-25.
- CAMPBELL, NEIL: Defining Post-Western Cinema <https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-4438-4964-7-sample.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.20.)
- Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: A Karamazov testvérek <https://www.tanit.hu/nagy-inkvizitor-reszlet-karamazov-fiverekbol> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.22.)
- Encyclopedia Britannica: Western. <https://www.britannica.com/art/western> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.22.)
- Gunning, Tom: „Nagyon finom teveszőr ecsettel rajzolták”: a filmes műfajok eredetei. In: Vajdovich Györgyi (ed.): A kortás filmelmélet útjai. Budapest, Palatinus, 2004. pp. 273-291.
- Hidas, Zoltán: Törékeny értelemvilágaink. A világalakítás rendje és szabadsága. Budapest, Gondolat Kiadó, 2018.
- Király, Jenő: A film szimbolikája. III. kötet. Kaposvár – Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010.
- Király, Jenő: Mágikus mozi - Műfajok, mítoszok és archeotípusok a filmkultúrában. Budapest, KORONA KIADÓ, 1998.
- Kovács, Patrik: Egybegyűrt kánonok – A neowestern 1, <http://prizmafolyoirat.com/2012/02/06/kovacs-patrik-egybegyurt-kanonok-a-neowestern-1/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.20.)
- Mitchell, Neil: 10 great modern westerns, <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-modern-westerns> (utolsó látogatás dátuma: 2023.04.23.)
- Pápai, Zsolt: Hollywoodi Reneszánsz - Formátörténet és európai hatáskapcsolatok a hatvanas-hetvenes években. Budapest: Gondolat kiadó, 2020.
- Schrader, Paul: Notes on Film Noir, <https://cinenegropress.files.wordpress.com/2014/07/notes-on-film-noir-paul-schrader.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.20.)
- Wright, Will: Six-guns and Society: a Structural Study of the Myth. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1975.
- Wright, Will: The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE Publications, 2001.