

Tyúkok a Škodán. Bevezetés a csehszlovák újhullámba

Absztrakt

A csehszlovák újhullám a hatvanas évek egyik legeredetibb filmtermését hozta létre, ennek ellenére más újhullámokhoz képest recepciója hiányos. A mozgalom Magyarországon is alulreprezentált, jóllehet a közös kontextus folytán problémafelvetései hasonlóak a magyar filmekéhez. Ez a dolgozat nem az újhullám szisztematikus áttekintését nyújtja, azt célozza, hogy néhány relevánsnak gondolt kérdést kiválasztva felülvizsgáljon egyes értelmezéseket, és új megközelítések felvetésével kitágítsa az értési horizontot. Először a mozgalom megnevezésének kolonizációs gyakorlataira fókuszál, majd azt a képet kívánja revideálni, hogy a nová vlna váratlanul robbant be az egyetemes filmművészetbe. Ezt követően az újhullám egységességét helyezi érdeklődése tengelyébe, és a mozgalom általános jegyeit vizsgálja, hogy ezeket szélesebb keretbe helyezve felhívja a figyelmet az eszmetörténeti aspektus fontosságára, amely felől a csehszlovák újhullám sajátosságainak okai mélyebben megérthetők.

Szerző

Gerencsér Péter a Szegedi Tudományegyetemen végzett magyar – irodalomelmélet – történelem szakokon. 2010 és 2013 között a Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszéken PhD-hallgató (Irodalomelmélet Doktori Program). Érdeklődési területe: újmédia, internetes művészet, cseh film, animációs film. Fordítás és szerkesztés: *Új, média, művészet*. Szeged, Universitas Szeged Kiadó, 2008. Önálló kötet: *Hany Istók alakváltozásai*. Kapuvár - Budapest, RHTE - FISZ, 2011.

Tyúkok a Škodán. Bevezetés a csehszlovák újhullámba

Hullámtörések

Aligha vitatható, hogy nemcsak a cseh és a szlovák nemzeti film kontextusán belül, hanem az egyetemes filmtörténetet tekintve is kimagasló mozgóképi teljesítménynek tekinthető az 1960-as évek egyik legizgalmasabb kelet-közép-európai filmes mozgalma, a csehszlovák újhullám (*Československá nová vlna*). A korábban hol „fiatal hullámnak”, hol pedig „cseh filmcsodának” nevezett újhullám iránti korabeli nemzetközi érdeklődést és elismerést tanúsítja, hogy abban az évtizedben két csehszlovák film is elnyerte a legjobb idegen nyelvű filmnek járó Oscar-díjat (1965-ben – az ún. béketáborból egyébiránt elsőként – Ján Kadár és Elmar Klos *Úzlet a korzón* [Obchod na korze], 1967-ben Jiří Menzel *Szigorúan ellenőrzött vonatok* [Ostře sledované vlaky] című filmje). Miloš Forman két alkotása pedig, előbb 1966-ban az *Egy szősz szerelme* (Lásky jedné plavovlásky), majd 1968-ban a *Tűz van, babám!* (Hoří, má panenko) az Oscar-jelölésig jutott. Vagyis a hatvanas években a csehszlovák filmeket folyamatos külföldi megbecsülés övezte.

Miközben azonban az újhullám beteljesíteni látszott azt a provincializmust hátrahagyó, a kismemzeti mivolton felülemelkedő és a globális horizontú gondolkodásra vonatkozó permanens nemzetfilozófiai vágyat, melyet a cseh fenomenológus, Jan Patočka terminusát (Patočka 1996:154–225) elcsaklizza „nagy csehségnek” (pontosabban szólva: a „kis csehség” naggyá válásának) nevezhetnénk, ezt az érdeklődést a filmtörténet és a filmelmélet a hatvanas éveket követően jóval kevésbé tükrözte. Az amúgy is Nyugat-centrikus filmtudományi gondolkodás a hatvanas vagy részben hatvanas évekbeli modern filmes mozgalmak közül lényegesen nagyobb figyelmet szentelt más újhullámoknak, például a francia újhullámnak, az olasz posztneorealizmusnak vagy a német újfilmnek, melyek árnyékában a *nová vlna* a kelet- és kelet-közép-európai filmes törekvések egyikévé degradálódott. Jól mutatja a modern nyugati filmes mozgalmakat előtérbe állító, míg az ún. „keletieket” csekélyebb mértékben figyelembe vevő tendencia aránytalanságát az *Oxford Filmenciklopédia* című szintézis 2004-es magyar kiadása (mely ráadásul magát „újnak”, tehát revideálnak mondja). Ez az áttekintés a francia filmművészetén belül alfejezetet szentel a *nouvelle vague*-nak, részletesen szól a *free cinemáról* és a nyugatnémet újhullámról, de még az NDK-s DEFA filmgyártásának, sőt az új-zélandi filmnek is külön (igaz, utóbbinak nyúl farknyi) fejezetet szentel. Ugyanakkor Marek Hendrykowski révén a modern közép-európai filmet a vaskos kötet egyetlen rövid egységbe tömöríti, arról nem is beszélve, hogy a vonatkozó tanulmány a tárgyalást meglehetősen hevenyészetten végzi el, esetlegesen mazsoláz a régió filmterméséből, gyakran csekély figyelmet szentel azok belső (nemzeti) filmtörténeti

összefüggéseinek, amit tovább súlyosbít a szerző nemzetiségéből fakadó lengyelcentrikus megközelítés is (Hendrykowski 2004: 660–669).

Ebből az általánosnak mondható aránytalanságból fakadóan, no meg persze politikai okokból is – nevezetesen a kelet-nyugati megosztottság és különösen az 1968-as augusztusi szovjet bevonulás (*sprnová invaze*) izolációs következményei folytán – a csehszlovák újhullám sűrű és sokrétű filmes öröksége jóformán pusztán néhány alkotó (többnyire Menzel, Forman, Věra Chytilová) nevére szűkült le, a többiek leginkább a „futottak még” kategóriájában nyerhették el busás jutalmukat. Ráadásul e három újhullámos rendező már eleve előnnyel indulhat a versenyben. Jiří Menzel kanonizációját Oscar-díja segíti elő, Miloš Forman cseh munkáit amerikai filmjei népszerűsítik (aminek folytán Csehszlovákiában forgatott filmjeit időnként „előzménynek”, nem pedig önmagukban is megálló daraboknak tekintik). Chytilová, aki szélesebb körben rendszerint csak a *Százszorszépek* (Sedmikrásky, 1966) révén ismert, azért tartható tartósan az érdeklődés felszínén, mert említett filmje tökéletesen beilleszthető a hatvanas évektől kezdődő modern feminista diszkurzusba és a korabeli ellenkultúrába. Látható, mindhárom szerző esetében olyan kérdésirányok uralják a beszédet, melyek a nyugati kultúra felől érkeznek,^[1] hasonlóan ahhoz, hogy az egész csehszlovák újhullám kisrealista vonalát jóformán az olasz neorealizmus, a *direct cinema* és a *cinéma vérité* kisugárzásának tudják be. Az említett iskolák természetesen nem mellőzhetők, de ezek az interpretációs kísérletek elmulasztják a mozgalmat a belülről fakadó kérdések és kontextusok irányából megérteni, melyeknek immanens alakulástörténete, hatásmechanizmusa, összefüggésrendszere van. Analógiaként hozható fel a kultúra fordíthatóságára, hogy amíg a dél-koreai és japán filmek kapcsán immár tanulmányok sora mutat rá arra, hogy ezeknek a műveknek a képi struktúrája és szemantikai rendszere másként épül fel, mint a nyugatié, ezt a szempontot a filmtudomány a kelet- és közép-európai filmek esetében kevésbé látszik érvényesíteni. Másfelől pedig a nyugati kolonizációs tekintet a csehszlovák filmet tekintve elhanyagol olyan filmes teljesítményeket, amelyek alkalmasint nagyobb megbecsülésnek örvendenének, ha nemzetközi viszonylatban nem szorultak volna a partvonalra, és ezek ismerete folytán át is írhatnák az egyes filmtörténeti kérdésekről szóló narratívákat. (Ehhez most csak egyetlen, nem is kimondottan újhullámos példa: nem elképzelhetetlen, hogy meginogna Quentin Tarantino filmtörténetileg kipárnázott trónja, amennyiben Oldřich Lipský és Václav Vorlíček filmjei végre-valahára elérnék ezen narratívák ingerküszöbét.)



Miloš Forman: *Tűz van, babám!*

Amellett, hogy a kutatás bizonyos filmeknek többnyire nyugati megközelítést érvényesítő résztanulmányokat szentelt, a csehszlovák újhullámról szóló összefoglaló munkák száma meglehetősen csekély. Ráadásul ezek jelentős része is olyan szerzőktől származik, akik vagy kelet- és kelet-közép-európai kötődéssel rendelkeznek, vagy pedig egyenesen csehek (akiknek szintézisei valamely többek által beszélt lingua francán alig érhetők el, természetesen). Utóbbiak közé tartozik az egyik legkorábbi, az időbeli perspektívát még nélkülöző és szélesebb kontextusba ágyazódó könyv Jaroslav Boček-től, illetve az újak közül Jiří Cieslar, Stanislava Přádná és Zdena Škapová monográfiája (Boček 1968, Cieslar–Přádná–Škapová 2002). Az első idegen nyelvű összefoglalók is cseh szerzőktől születtek az 1970-es években, ilyen az exilbe vonult regényíró és kanadai könyvkiadó Josef Škvorecký *All The Bright Young Man and Women. A Personal History of the Czech Cinema* című munkája, a későbbi Lettre-alapító Antonín J. Liehm két könyve, a *Closely Watched Films. The Czechoslovak Experience* és a *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945* (Škvorecký 1971, Liehm 1974, Liehm–Liehm 1977). Utóbbi könyv, melyet Antonín Liehm Mira Liehmmel közösen írt, általános áttekintését nyújtja a kelet-közép- és kelet-európai filmnek. A Luboš Ptáček által szerkesztett újabb, *Panorama českého filmu* címet viselő cseh filmtörténeti összefoglaló újhullámra vonatkozó fejezetei immár magyarul is hozzáférhetők (Ptáček 2000, Ptáček 2008). Külön ki kell emelni a nem cseh és szlovák szerzők közül a cseh(szlovák) film egyik legfáradhatatlanabb külföldi ügyvédje, Peter Hames nevét, aki számos tanulmányt és áttekintést írt a csehszlovák filmről, és *The Czechoslovak New Wave* címmel először 1985-ben jelentetett meg monográfiát speciálisan a nová vlnáról (Hames 1985, Hames 2005). Az összefoglaló jellegű magyar nyelvű szakirodalmak közül alapvetően két publikációt kell megemlíteni. Az egyik a Zalán Vince által szerkesztett gyűjteményes kötet, amely ugyan tágabb témát ölel fel az újhullámnál, de zömmel erre a filmtörténeti periódusra fókuszál, a másik pedig Gelencsér Gábor felsőoktatási jegyzete a Szabadbölcsészet portálon (Zalán 1990, Gelencsér).

A recepció ásitó rései folytán az *Apertúra* ezen száma vendégszerkesztésben arra vállalkozik, hogy idegen nyelvű tanulmányok fordításával és magyar nyelvű eredeti szövegek publikálásával némileg betömje ezt a szakirodalmi lyukat, és tágítsa azt a horizontot, ahonnan a *Československá nová vlna* felmérhető. Konceptiónk alapján két célt tűztünk magunk elé: az egyik az volt, hogy

olyan szövegeket jelentessünk meg, amelyek az újhullám ismert szerzőinek alkotásait nem a megszokott perspektívából értelmezik, a másik pedig az volt, hogy a vizsgálódások körébe olyan alkotókat és műveket is bevonjunk, akikre és amelyekre eddig kevés fény vetült.

Jelen bevezető tanulmány a továbbiakban nem azt tartja szem előtt, hogy szisztematikus összefoglalóját adja a csehszlovák újhullámnak, átfogó ismertetést nyújtson a vonatkozó filmekről, kategorizálja azokat, és széles politikai, kulturális és modern filmtörténeti kontextust rajzoljon köréjük. Ehelyett arra irányul, hogy problematizálja a látszólagos evidenciákat, kérdésirányokat jelöljön ki, és ezzel – reményei szerint – bátorítsa a további hazai kutatást. A dolgozat kérdésfelvetései ilyenformán négy problémahalmaz köré csoportosulnak. A szöveg (1) először a mozgalom megnevezésének kolonizációs gyakorlataira fókuszál, (2) ezt követően a filmtörténeti folytonosság és a diszkontinuitás dilemmái kerülnek terítékre, (3) majd az újhullám egységességének és kritériumrendszerének diszkrepanciái állnak érdeklődése tengelyében, hogy aztán (4) végezetül nemzetfilozófiai összefüggésben az újhullám esztétörténeti hátterének fontosságára hívja fel a figyelmet.

Pavel Juráček: *Minden fiatal férfi* (1965)

Beteljesült csehszlovákizmus?

A szóban forgó mozgalom közismert elnevezése a „cseh újhullám”, amely nemcsak hogy politikailag nem helyénvaló és pontatlan, hanem félrevezető is. A megnevezés azt a látszatot kelti, hogy a nová vlna pusztán a csehek teljesítménye, és a szlovák hozzájárulás ellenére rendszerint „elfelejtik” kitenni a *szlovák* jelzőt. Ez a „feledékenység” mintha folytatni látszana azt a politikai hagyományt, amely kétségbe vonta nemcsak a szlovák nyelv, hanem a szlovák nemzet önállóságát is, és megismétli a szlovákok alulreprezentált voltát a filmes diszkurzusban. Másként fogalmazva, szimbolikus szinten lényegében azt a szlovákok fölötti cseh politikai gyámkodást, paternalizmust reprodukálja, amely a két nemzet közös államának fennállása során számos torzskodáshoz vezetett. Ezzel a széles körben elterjedt kolonialista gyakorlattal szemben a „cseh újhullám” névváltozat helyett korrektebbnek tartom a *csehszlovák újhullám* és/vagy a *cseh(szlovák) újhullám* elnevezés használatát, mert nemzeti alapon gyakran nem választhatók szét a cseh és a szlovák filmek, ami voltaképpen nem más, mint a csehszlovákizmus maradéktalanul soha meg nem valósítható politikai ideológiának kulturális téren való ironikus testet öltése. Mindazonáltal a hatvanas évek filmtörténetében a kölcsönösségek és kereszteződések okán a csehek és a szlovákok viszonya ennél sokkal bonyolultabb, mert a közösnek mondható filmek mellett szlovák rendezők is készítettek „csehes” filmeket (pl. ide sorolható Štefan Uher *Nap a hálóban* [Slnko v sieti, 1962] című munkája), ugyanakkor létezik önálló, megkülönböztető jegyekkel bíró *szlovák újhullám* is.

A politikai inkorrektiséggel és a szlovákok méltó elismerésének hiányával kapcsolatban Andrew James Horton Szlovákiáról mint „elfelejtett országról” beszél (vö. Horton), Peter Hames pedig arról, hogy a „cseh film árnyékában eltöltött évek után a szlovák film most [a dolgozat 2001-ben

született] próbálja kivenni méltó részét a rivaldafényből” (Hames 2001). A *cseh újhullám* elnevezéssel szemben az emancipáció gesztusaként éppen Peter Hames volt az egyik első, aki nemzetközi szinten a *csehszlovák újhullám* név használatát kezdeményezte, amit a tárgyról szóló monográfiájában a következőképpen támasztott alá: „A »csehszlovák újhullám« fogalmát némileg tág értelemben használtam, hogy a hatvanas évek innovatív filmrendezőinek egész körére alkalmazzam. A »cseh újhullám« vagy a »cseh filmcsoda« elnevezés eleinte azokra a rendezőkre utalt, akik első játékfilmjeiket 1963-ban készítették (Forman, Jireš, Chytilová), aztán kollégáikra, akik a hatvanas évek közepén és végén követték őket (Menzel, Němec, Passer, Schorm, Juráček, Bočan, Máša, Schmidt, Vihanová, Krumbachová, Sirový és mások). Azért használtam a »csehszlovák újhullám« fogalmát, hogy méltányoljam a szlovák rendezők közreműködését, különösen Štefan Uherét a hatvanas évek elején, és a hatvanas évek végi szlovák hullámot (Juraj Jakubisko, Elo Havetta, Dušan Hanák)” – írja a szerző (Hames 2005: 7). Ennek az elnevezésnek a bevezetése mintha az újhullám föderalizálásával, a szlovák film „pittsburghi egyezményével” lenne ekvivalens, a szerző viszont homályban hagyja a belőle eredő kétértelműségeket.

A szlovák Václav Macek *From Czechoslovak to Slovak and Czech Film* című kiváló tanulmányában az egész (értsd: csehszlovák) újhullám egyik ideológiai megalapozásának tartja a szlovák Stanislav Barabášnak a filmrendezők 1961 decemberében Ostravában tartott gyűlésén tett kijelentését: „Nem vagyunk olyan hülyék, mint a filmjeink” (Macek 2005). A szlovák rendező ezzel öntudatosan utasította el a szocialista realizmus által képviselt maximákat, a kizárólagos nevelési szándékot, és azt, hogy a mozi propagandisztikus célok eszköze legyen. Macek többekkel egyetemben úgy véli, hogy az újfajta filmre vonatkozó igény *egyik* első látható jele a szlovák Štefan Uher *Nap a hálóban* című filmjében mutatkozott meg, melyet a cseh filmtörténész, Jaroslav Boček az „újhullám Keresztelő Szent Jánosának” nevezett. Macek kimutatja, hogy Uher filmje a cseh filmművészetet illetően is katalizátorként működött, és leltárba szedi a cseh filmre gyakorolt hatásának elemeit. Szerinte a film megnyitotta az utat az érzelmi zavarokkal küszködő tinédzserek világába, akik inkább szüleik meg nem értésétől szenvednek, mintsem a „kapitalista szabotőrök mindenütt jelenvalóságától”. A városok mikrokozmoszának világa, a fiatalok bizonytalanságai iránti érzékenység, a „hétköznapi” család életének Macek által „lírai körülírásnak” nevezett módszere mind-mind tetten érhető a Forman-iskolában is. A szerző szerint Uher kezdte lerombolni a hagyományos, drámai szükségletekre, okozatiságra épülő és tetőpontban kikristályosodó történetvezetési szabályokat, az elsők között reprezentált dokumentarista kamerastílussal generációs konfliktusokat. Mindezek után megállapítja, hogy a *Nap a hálóban* „jobban hatott a csehekre, mint a szlovákokra”, majd a *Fekete Péterrel* (Černý Petr, 1963) állítja párhuzamba, és a rokonság a két film között kétségtelenül könnyen igazolható. Így tehát Uher klasszikus filmje, amely szlovák szereplők részvételével szlovák környezetben játszódik, a cseheknél talált folytatásra, míg a szlovákoknál tulajdonképpen „outsider” maradt, követők nélkül kissé kilóg a szlovák filmtörténet hagyományából. Mindennek tetejébe a filmet a cseh mozik „fogadták örökbe”, így ez a munka, mely intézményileg szlovák volt (az 1953-ban alapított pozsonyi Koliba stúdióban készült), kulturális értelemben cseh filmmé vált.



Štefan Uher: *Nap a hálóban*

Štefan Uherhez hasonlóan Jakubiskótól Hanáig számos szlovák rendező szerzett képesítést a prágai FAMU filmfőiskolán, ami ismét csak az átfedést mutatja. Uherétől eltérően más típust képvisel a szintén prágai DAMU-n (színművészeti tanszéken) tanuló szlovák Juraj Herz hatvanas évekbeli pályája, mert nemcsak a cseh Bohumil Hrabal szövegéből készített filmes adaptációt, hanem a szintén cseh Ladislav Fuks művéből forgatta *A hullaégető* (Spalovač mrtvol, 1968) című filmjét is. Ez az alkotás stilisztikai értelemben sem illik bele a szlovák film tradícióiba, így – sarkosan fogalmazva – rendezőjének személyén kívül benne semmi sem szlovák. Még bonyolultabbá teszi a cseh és a szlovák filmek szétszalazhatóságát (helyesebben szólva éppen a szétválasztás önkényességére mutat rá), hogy az első kelet-európai Oscar-díjas film, az *Üzlet a korzón* egy cseh és egy szlovák filmkészítő közös rendezése, utóbbi ráadásul budapesti szlovákként született. Ezek a példák azt mutatják, hogy egyes filmeket nem lehetséges kizárólagosan szlovák vagy cseh filmnek tartani, épp ellenkezőleg, ezek a filmek testesíthetik meg a *csehszlovák újhullám*, illetve szélesebb értelemben véve a *csehszlovák film* fogalmát.

Az elmondottak dacára a *csehszlovák újhullám* mellett mégsem légből kapott az önálló *szlovák újhullám* fogalmának használata sem. Története során a szlovák nemzeti film fogalma mindig is számos anomáliával volt terhes, ebből három elemet domborítanék ki. Először is a hivatalos ideológia a szlovákokat nem tekintette önálló nemzetnek, hanem a kört négyszögletesítve az egységes csehszlovák nemzet egyik ágának. A másik az, hogy a nemzeti identitáspolitikában kulcsfontosságú szerepet betöltő Jánošík figurájából készült első szlovák játékfilm (amit aztán azóta is szinte minden második évtizedben újraforgatnak) az USA-ban amerikai szlovákok amerikai filmes mintákat követve készítették. A harmadik pedig arra vonatkozik, hogy a két világháború közötti és az 1945 után újjáalapított Csehszlovákiában gyakran csehek rendeztek szlovák filmeket. Mégis a szlovák film, amely az 1940-es évek második felétől – nagyon leegyszerűsítve – szinte másból sem állt, mint háborús filmből és annak speciális változatából, a partizánfilmből, a hatvanas évekre előbb ezt a műfajt belülről módosítva, majd pedig a modern film egyes stílusjegyeivel ötvözve meglepően gyorsan kialakította saját karakterét. Így a szlovák film megteremtette autonóm, belső tradícióját, ezen ismérvek hagyományképző voltára, folytathatóságára a kortárs szlovák filmben Martin Šulík filmjei lehetnek a legjobb példák.

Mármost a *csehszlovák újhullám* elnevezés elfedi azt, hogy a hatvanas évek Csehszlovákiájában

létezik olyan – megkésettisége miatt torzóban maradt – filmes mozgalom is, amely a szlovák filmben megtalálható, míg a cseh filmhez kevésbé köthető. Nemcsak arról van szó tehát, sőt elsősorban nem erről van szó, hogy az önálló szlovák filmgyártás technikai-gazdasági feltételei a pozsonyi Koliba stúdió megnyitásával megteremtődtek, hanem arról, hogy a szlovák újhullám kulturális és stilisztikai értelemben jól megkülönböztethető jegyekkel rendelkezik. Ennélfogva a Peter Hames által alkalmazott *csehszlovák újhullám* megnevezés mellett – jóllehet kétségtelenül aszimmetrikus módon – szükségesnek látszik a *szlovák újhullám* név használata is. A szlovák filmtörténet világosan megkülönbözteti a hatvanas évekbeli csehszlovák filmművészetben belül az ún. szlovák újhullámot, melyet Štefan Uher (nála az életművön belül a *Nap a hálóban* egyfajta kakukktojás), Juraj Jakubisko, Eliáš Havetta és Dušan Hanák nevéhez szokás kapcsolni, pontosan azokhoz tehát, akiket „méltányolva” Hames a csehszlovák elnevezést tartja helyénvalónak. A magam részéről őket a szlovák újhullámba sorolnám, míg a szlovák rendezők (és közreműködők) filmjei közül azokat utalnám a csehszlovák újhullám fogalma alá, melyek nem rendelkeznek ezekkel a distinktív jegyekkel (pl. a szlovák Juraj Herz filmjei).

Miben áll a szlovák újfilmnek ez a distinktív karaktere? A szlovák újhullám jegyei a népi kultúra és a karnevalizáció metafizikával, álomszerű képekkel való vegyítéseként ragadhatók meg, előszeretettel vonzódnak a szürrealizmushoz és az irrealitás világához, továbbá kifinomult vizuális érzékenységet mutatnak. Ez értelemszerűen eltér mind a mikrorealisztikus reprezentációs módokra vagy a karkai abszurdításra támaszkodó újhullámos filmekről, de különösen Elo Havetta esetében a szlovák újhullám játékossága különbözik a művészet társadalmi relevanciáját valló szlovák rendezők attitűdjétől is, amit például Peter Solan, Stanislav Barabáš vagy Kadar képviselt. Ezek a specifikus stilisztikai vonások biztosítják a szlovák újhullám – stílszerűen szólva – Csehszlovákián belüli autonómiáját, ami a szlovák újhullámnak eltérő arculatot kölcsönöz. Václav Macek idézett tanulmányában ezzel összefüggésben arra a következtetésre jut, hogy a szlovák újhullám „a szlovák és a cseh film szétválásának folyamatában olyan különálló jelenségként alakította ki önmagát, amely nem foglalható bele a »csehszlovák film« fogalmába, Uher elsőként tette egyenrangúvá a szlovák filmet a jó cseh és európai filmekkel. A filmrendezők fiatal nemzedéke aztán olyan elemeket honosított meg, melyek a szlovák filmművészetet megkülönböztethetővé tették” (Macek 2005). Mindezek a szimmetria helyreállítása érdekében felvetik azt a kérdést, hogy a csehszlovák és a szlovák mellett szükség van-e egyáltalán a *cseh újhullám* megnevezésre is. Különösen annak függvényében, hogy az egyébiránt is csupán néhány alkotói névből álló „hardcore” szlovák újhullám formanyelvében egységesebb, voltaképpen *stílusirányzat*ként azonosítható, míg a kizárólag vagy zömmel cseh résztvevők által készített és cseh kultúrtörténeti összefüggésbe ágyazódó cseh filmek jóval diszperzebbek, a dokustílusú társadalomanalízistől a költői-lírai filmen át a paraboláig és az abszurdig stb. terjednek.

A fentiekben azt próbáltam megvilágítani, hogy a bonyolult kölcsönhatások, transznacionális átfedések, kereszteződések, ideológiai antinómiák miatt a cseh és a szlovák film elkülönítése az esetek jelentős részében lehetetlen, paradox módon mégis szükségesnek látom a *szlovák újhullám*

fogalmának alkalmazását a *csehszlovák újhullám*, vagy ahogyan másként nevezik, „filmcsoda” mellett.

Hullámra hullám hull

A csehszlovák „filmcsoda” megfogalmazás azt implicálja, hogy a mozgalom váratlanul, szinte a semmiből robbant be a hatvanas évek egyetemes filmművészetébe. Ezzel szemben határozottan azt állítom, hogy a nová vlna korántsem előzmények nélküli, a cseh és a szlovák kulturális örökség köpönyegéből bújt elő, sikerét a totalitárius rezsimiek (nácizmus, kommunizmus) által megszakított filmes és irodalmi hagyományok, illetve a minőségi filmoktatás alapozták meg. Az a felületes olvasat, mely a mozgalmat meglepetésszerű „csodának” véli, nagymértékben annak tudható be, hogy kiszakítja a cseh (és kisebb részben a szlovák) filmtörténet egészéből, nem kontinuitásában vizsgálja, és elmulasztja feltérképezni a saját hagyományhoz fűződő kapcsolódási pontokat. Márpedig ennek során tisztább kép alakulhatna ki arról is, hogy egyes formanyelvi elemek mennyiben származnak idegen bázisból, például az olasz neorealizmus vagy a francia cinéma vérté forrásából, és mennyiben táplálkoznak saját, belső tradíciókból. A cseh(szlovák) film története ugyanis olvasható úgy is, mint amely szüntelen diszkontinuitások sorozata, és a politikai kataklizmák által megszakított immanens hagyományok visszaszerzésének folytonos kísérlete.

A történelem során szinte két évtizedenként menetrendszerűen bekövetkező éles fordulatok jelentették azt a szélesebb keretet, melyben ez a filmművészet létrejött. 1918-ban a közös csehszlovák állam létrehozása már megalapozta ezt a diszkontinuitást (bár ez a filmet kevésbé érintette), melyet aztán újabb szakadás követett 1938-ban az ország részleges, majd 1939-ben teljes felbomlasztásával. Ezt a náci birodalom „védnökségének” hat éve követte, amelynek során a prágai, igen jól felszerelt Barrandov filmstúdió, akárcsak az animációs stúdió, Goebbels propagandaminiszter privát homokozójává vált (részben a hírhedten antiszemita *Jud Süß* című filmmel). 1945-ben újabb változás történt, de a szabadabb alkotói éra folytonosságát az 1948-as ún. „februári győzelem” (*Vítězný únor*) – eufemisztikus nyelvről lefordítva: a kommunista hatalomátvétel – ismét kettétörte. Meg kell azonban jegyezni, hogy a csehszlovák filmgyártást nem a kommunisták, hanem 1945. augusztus 11-én első intézkedésének egyikeként még a visszatérő Edvard Beneš államosította, ami nemhogy nem volt a filmes társadalom ellenére, hanem egyenesen a harmincas évek baloldali, részint avantgárd művészek koncepcióját valósította meg, és amit többek között Vladislav Vančura és Ivan Olbracht szorgalmazott (erről bővebben: Hames 2005: 32). Az államosított filmgyártást tehát a csehszlovák filmpolitika belső logikája alapján kell megérteni, mert a külső képletekbe történő beleerőszakolás óhatatlanul tévutakra visz, hamis következtetésekhez vezet. Hasonlóképpen megvan a háború előtti és a háború utáni filmoktatási gondolkodás kontinuitása a filmes tanszék (FAMU) kapcsán is, amit 1947-ben állítottak fel Prágában, és később inkubátoraként szolgált a hatvanas évek művészeinek. Így az újhullám ebben az értelemben sem „filmcsoda”, mert a látható felszín alatt már megteremtődtek ennek a mozgalomnak a feltételrendszerei, amely csak a kedvezőbb politikai-kulturális klímát várta, hogy

a társadalmi nyilvánosságban megmutatkozhasson (lásd az újhullám idősebb nemzedékeinek alkotói „felszabadulását”).

Az 50-60-as években ugyanígy a kontinuitás és a diszkontinuitás dichotómiája figyelhető meg. A sztálinista éra ideologikus történelmi és partizánfilmeket, valamint termelési operetteket követelő zsdanovi esztétikájában az 1956-os II. írókongresszuson következett be enyhülés, majd a filmeket betiltó, 1959. február 22. és 28. között tartott besztercebányai kongresszust követően a visszakeményedő neosztálinizmus nyomán újabb törés következett. A kulturális szorítás enyhülésének lehetősége csak 1963-ban teremtdőött meg újra, részint az 1963. május 27-28-án tartott nemzetközi liblicei Kafka-konferencia folytán, melynek során az írókat rehabilitálták. Ezen a csehszlovákiai magyar irodalomtörténész, Rákos Péter előadásában a Kafka-szövegek poliszémiájáról, *A per* összefüggésében a jogi és az orvosi terminológia egymásba játszásáról beszélt, amit egy évvel később *A kastély* kapcsán a szakrális nyelv profanizálásáról szóló értelmezésével egészített ki. ^[2] Másrészt az olvadás megindult a kevésbé ismert Švejk-vita, illetve a marxista filozófus, Karel Kosík *Dialektika konkrétního (A konkrét dialektikája)* című könyve következtében is (magyarul: Kosík 1967), amely sok tekintetben az „emberarcú szocializmus” inspiráló forrásává vált. Ez a fajta olvadás a prágai tavasz (*Pražské jaro*) néhány hónapja idején a cenzúra teljes eltörléséig ívelt, amit aztán a szovjet csapatok és a baráti országok katonai „segítségnyújtása” ismét megakasztott. Ennek nyomán számos pályafutás megszakadt, ami különféle magatartásokat szült. Az újhullámosok közül voltak, akik száműzetésbe kényszerültek (Forman, Passer, Brynych, Jasný, Němec, Kádár), akiket „érdemeik elismerése mellett” egy időre eltiltottak a filmrendezéstől (Chytilová, Menzel, Schorm, Jakubisko), akik eszkéapisták lettek (Kachyňa, Jireš), akik elfogadták a rendszert (Vávra, Herz, Uher), vagy akik öngyilkosságra menekültek (Havetta). Az 1970-es és 1980-as évek husáki normalizációja tehát, amely „kulturális genocídiumban” fogant, újfent diszkontinuitást idézett elő a csehszlovák filmtörténetben, hogy aztán a műsorterv szerint két évtizedenként érkező radikális politikai törések 1989-ben a bársonyos forradalomban (*Sametová revoluce*) igazolják a diszkontinuitások kontinuitását. Látható, hogy 1938/9, 1945, 1948, 1968 és 1989 politikai eseményei elévülhetetlen érdemeket szereztek a csehszlovák filmtörténet folytathatóságának ellehetetlenítésében, ez azonban kedvezőbb periódusokban mindig előhívta a vágyat a tradíciók újrafelfedezésére.

A politikai kontextusról közvetlenül a filmtörténeti összefüggésekre rátérve elsőként arra a szempontra hívnám fel a figyelmet, hogy a két világháború közötti cseh(szlovák) filmet a későbbi nemzedék folytatható hagyománynak tekinthette, szemben a magyarral, amely – ha talált is volna benne előképet – már csak politikai okokból sem nagyon vállalhatott közösséget a Horthy-korszakkal. Miközben Magyarországon a Horthy-féle félfudális és autoriter rezsim az avantgárdot a kommunizmus szinonimájának tartotta, és a filmtermést döntően az amerikai receptek alapján iparilag gyártott bornírt vígjátékok dominálták, addig a masaryki első köztársaság demokratikus légköre lényegesen szabadabb lehetőséget adott a filmalkotóknak, akik a magyarénál jóval szélesebb formai és stilisztikai spektrumot hoztak létre. Aligha véletlen, hogy ezek a filmek a cseh(szlovák) filmtörténetben újból és újból mintaként vagy legalábbis örökségként

szolgálhattak, amire talán érdekesebb lenne a kutatásnak az eddigieknél nagyobb hangsúlyt fektetnie. Itt az úgynevezett „előzmények” közül most csak három kapcsolódási pont jelzésére nyílik mód.



Gustav Machatý: *Extáze*

Az egyik ilyen kapcsolódási pont, mely a hatvanas években majd folytatásra talál, a poétikus film. A poétikus film a természetet és a vidéket idillikus-nosztalgikus módon, felemelve és egyfajta menedékként reprezentálja, és nagy hangsúlyt fektet a plein air fényképezésre. Ehhez sorolható Josef Rovenský két filmje, *A folyó* (Řeka, 1933) és a drámaibb *Maryša* (1935) atmoszférateremtése. A lírai-költői film a lágy természetábrázolást aztán helyenként gyengéd erotikával vegyítette, mint ahogyan az Gustav Machatý nevezetes *Extáze* (Extaze, 1933) című filmjében megfigyelhető, amely a tóban megmártózó, majd a ló után szaladó Eva alakjában meztelen női testet mutatott, amin aztán a képmutatás széles körben űzött népi játéka kellően fel is sikított. A lírai-költői film egyfelől František Vlácil a *Fehér galamb* (Holubice, 1960) című filmjében tér majd vissza (de a rendező más munkáiban is nagy energiát fektet a természetre és a kép poétikus megkomponáltságára). Másfelől pedig a líraiság ezzel a típusú finom erotikával összefűzve, ráadásul nosztalgikusan leginkább Jiří Menzelnél köszön vissza, például a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* híres stemplizős jelenetében, a *Szeszélyes nyár* (Rozmárné léto, 1967), vagy – immár az újhullámon túl – a *Sörgyári capriccio* (Postřižiny, 1981) című filmben, melyben – a *Szászszorszépek*hez hasonlóan – a táplálkozás és a szexualitás a testnyílásoknak nyújtott élvezetek révén egymást allegorizálja. De összekapcsolható a két világháború közötti Machatý- és Rovenský-féle természetábrázolás az újhullámos és normalizáció korabeli filmekben igen kiterjedt szerephez jutó *chalupa* (vidéki kunyhó, hétvégi ház) motívumával is, amely nem érthető meg a cseh eszmetörténet és mentalitás nélkül, amennyiben önmagán túlmutató funkciója van, a világtól való elzárkózás bevett metaforája. A *chalupa* variánsai tetten érhetők a Homolka-trilógiától kezdve Jan Švankmajer stilizált és a karkai abszurdból bőven merítő *A kert* (Zahrada, 1968) című rövidfilmjén át a már említett *Szeszélyes nyár*, a *Magány az erdőszélen* (Na samotě u lesa, 1976), a *Hóvirágünnep* (Slavnosti sněženek, 1983) és *Az én kis falum* (Vesničko má středisková, 1985) című Menzel-művekig. A road movie-val ötvözött vidéki film

pedig a kortárs cseh filmben Jan Svěrák *Száguldásának* (Jízda, 1994) fürdőzési jelenetével ér körkörösén vissza Machatýhoz.



Jiří Menzel: Szeszélyes nyár

A cseh(szlovák) filmben erős tendenciát jelentő líraiság elméleti háttérét részint a poetizmus, ez a Karel Teige által teoretikusan kidolgozott sajátosan cseh avantgárd irányzat kontextualizálja. A részben a Devětsil köré csoportosuló cseh avantgárd művészek, valamint a csehszlovák szürrealista mozgalom (*Skupina surrealistů v ČSR*) megteremtették azokat az alapokat, melyekhez aztán a *Százszorszépek* neoavantgárdja visszanyúlhatott, miközben a magyar neoavantgárd hazai experimentális filmes hagyományra lényegében nem támaszkodhatott. (Jellemző, hogy Moholy-Nagy László fényjátékai Csehszlovákiában Otakar Vávra és Zdeněk Pešánek *A fény behatol a sötétségbe* [Světlo proniká tmou, 1931] című filmjére hatottak, és František Kalivoda a vizuális kultúra első nemzetközi folyóiratát, a Brnóban alapított *Telehor* első számát 1936-ban a magyar művészek és teoretikusnak szentelte.) A két világháború közötti cseh filmavantgárd emellett egy másik hatvanas évekbeli formanyelvi törekvésnek is előkészítette a talajt, nevezetesen a dokumentarista kamerastílusnak, és ez a második kapcsolódási pont. A 20-as évek végén és a 30-as években a cseh avantgárd filmnek egyik kedvelt formája volt a nemzetközi városszimfóniákból is merítő Prága-film. Ide sorolható Svatopluk Innemann *Prága ragyogó fényben* (Praha v záři světla, 1928) című némafilmje, a cseh filmavantgárd főalakjának, Alexandr Hackenschmied (emigrálása után az USA-ban: Hammid) két filmje, a *Céltalan séta* (Bezúčelná procházka, 1930) és *A prágai várban* (Na Pražském hradě, 1931), illetve Otakar Vávra *Prágában élünk* (Žijeme v Praze, 1934) című műve. Hackenschmied, aki Machatý *Extázis* című játékfilmjének segédrendezője volt, kézikamerás fényképezésével a Forman-műhely felé mutat előre. Fontos megemlíteni, hogy Hackenschmied volt a vágója a szlovák Karol Plicka *A föld énekel* (Zem spieva, 1933) című dokumentumfilmjének, mely egyfelől a lírai film tradíciójába illeszkedik, másfelől a modern szlovák folklorisztikus játékfilmeket előlegezi meg. Amíg azonban Hackenschmied távol állt a társadomelemzéstől, és a Teige-féle poetizmus funkcionális konstruktivizmusára és saját filmzene-elméletére támaszkodott, addig Innemann és Vávra a *Sikoly* (Křik, 1963) című filmmel vagy ismét csak a formai realizmussal összehasonlítható módon a prágai hétköznapi emberek mindennapjaira fókuszált. Ezt Vávra *Prágában élünk* című filmje esetében kiegészítette a szociális érzékenység, a nagyváros szegényeinek ellenpontosító bemutatása, amit a rendező részben az utcán tartózkodó átlagemberek

életének meglesett pillanataival ragadott meg. Ezek függvényében kérdésként jelölődik ki, hogy mennyiben érvényesek azok az állítások, melyek a csehszlovák újhullám dokumentarista kisrealizmusát kizárólagosan a direct cinema és a cinéma vérité koordináta-rendszerében értelmezik.



Vojtěch Jasný: Amikor jön a macska

A harmadik kapcsolódási pontot Jiří Voskovec és Jan Werich prágai *Felszabadult Színház* (*Osvobozené Divadlo*) nevű intézménye jelenti. Ez az avantgárd színház a bőbeszédű, humoros előadásokat, melyeket Jaroslav Ježek dalai kísértek, kabaréelemekkel és bohóctréfákkal ötvözte, vagyis éppúgy a populáris formák felé fordult, mint a pétervári FEKSZ-csoport (Excentrikus Színészek Gyára). V + W (ez volt Voskovec és Werich bevett rövidítése) a színházi előadásokat utóbb groteszk humorú filmmel egészítette ki, többek között a *Por és benzin* (Pudr a benzin, 1931) és a *Hórukk!* (*Hej, rup!*, 1934) című vígjátékokkal. Most eltekintve attól, hogy milyen viszonyban állnak ezek a komédiák a náci megszállás utáni vígjátékkal, például a *Senki nem tud semmit* (Nikdo nic neví, Josef Mach, 1947) című alkotással, utóbbi pedig mennyiben folytatható a hatvanas évek légkörében – például *A legtitkosabb ügynök – W4C* című filmmel összevetve –, fontosabb, hogy V + W megágyazta a talajt a színház, a zene és a film újhullámbeli szoros kooperációjának. A kontinuitás Werich személyét tekintve is kimutatható, ugyanis ő játszotta az egyik főszerepet Vojtěch Jasný *Amikor jön a macska* (*Až přijde kocour*, 1963) című szatírájában, amelynek pantomimjátékát a csehszlovák újhullámmal szoros kapcsolatot ápoló *Színház a korláton* (*Divadlo na zábradlí*) színészei adták elő. A másik színház, mely V + W örökségét folytatta, a Semafor. Funkciójukat tekintve a Ježek-dalok modern változatainak tekinthetők a színházat vezető Jiří Suchý és Jiří Šlitr popdalai, és a színház többek között Forman és Menzel filmjeinél kapott szerepet.



Ivan Passer: *Intim megvilágításban*

Az előképek mellett számos példát lehetne felhozni arra is, hogyan folytatódik az újhullám Jan Svěráktól és főként Jan Hřebejktől kezdve (akit már csak kinézetre is Menzel-hasonmásnak aposztrofálnak) Saša Gedeon *Indián nyár* (Indiánské léto, 1995) című filmjén át Martin Šulík karneváli, vidéki és onirikus életművéig a csehszlovák, illetve a cseh és a szlovák (feltéve, ha a szlovák 1993-tól elválasztható a csehtől) filmtörténetben. Ezek közül most egyetlen példát emelek ki, Zdeněk Troška vígjáték-trilógiáját, amely a Forman- és Passer-idézetek tárházát nyújtja. Troška *Nap, széna* vígjátékai (*Nap, széna, eper* [Slunce, seno, jahody, 1984]; *Nap, széna és pár pofon* [Slunce, seno a pár facek, 1989]; *Nap, széna, erotika* [Slunce, seno, erotika, 1991]) a Forman-tábor (Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek) által készített groteszk mikrorealista filmek „felújított”, 80-as évekbeli változatainak, azok felvizezéseinek tekinthetők, szerkezetükben leginkább Papoušek Homolka-filmjeinek hatását viselik magukon. Forman korai munkái a hétköznapi karaktereket még ironikusan közelítették meg, nem ítélték el és nem nevették ki őket, míg utolsó Csehszlovákiában készített alkotása, a *Tűz van, babám!* nemcsak hogy a társadalmi megfigyelések felől a politikai allegória felé fordult, hanem tónusváltás is történik: a megbocsátó hangvételtől és a finom humorból gúny és szatirikus modor lesz, szereplői felett pedig ítéletet mond. Hasonló hangnemműváltási útvonalat jár be Papoušek trilógiája: amíg az első Homolka-film, az *Ecce homo Homolka* (1969) még inkább ironikus, a magasztos és az alulstilizáló elemek ügyes ellenpontozásával állítja elő a groteszk esztétikát, addig az utolsó rész, a *Homolkaék szabadságon* (Homolka a tobolka, 1972) ezt az egyensúlyt jelentősen megbontja, a kisrealizmust elolcsósítja, és karikatúrába fordítja át. Mármint Troška *Nap, széna* kezdetű vígjátékai itt veszik fel a fonalat, és az ironikus hangvétel, valamint a groteszk reprezentáció helyett a filmbeli szituációkat egyenesen bohózatba fullasztják. A Homolka-filmek és Zdeněk Troška filmjei között számos párhuzam figyelhető meg: mindegyik trilógia, melyekben egy hétköznapi család mindennapos szituációi állnak a középpontban, mindkettőben dominálnak a veszekedős jelenetek. A rokonságot a színészgárda is képviseli, amennyiben Helena Růžicková mindkét trilógiában játszik, perszónája, amely az általa játszott hasonló szerepekből származik, önkéntelenül megteremti a kontinuitást. Ehhez a képhez hozzájárul, hogy a Homolka-trilógia férfi főszereplőjét játszó és 1977-ben elhunyt Josef Šebáneket Troškánál a színész fizimiskáját és játszott szerepét tekintve is hasonló férfi, Stanislav Tríska alakítja, akinek itt is a legfőbb problémája a sör hőfoka. Troška vígjátékait implicit

és explicit módon számos tematikai és motivikus elem kapcsolja össze a Forman-iskolával. Ezáltal a normalizáció korában hol nyíltabban, hol pedig burkoltabban vállalta a közösséget az elhallgattatott újhullámmal, míg a nézők alighanem könnyedén tudták dekódolni az allúziókat, és képesek voltak az intertextuális kapcsolatokat a hatvanas évek filmes tradícióinak kontextusába helyezni. A Forman filmjeivel való kapcsolatot mutatja, hogy a *Nap, széna, eper* egy hošticei JZD-ben (TSZ-ben) játszódó cselekménye arra a felülről irányított abszurd ötletre épül, hogy a tehenek komolyzene hallgatásának hatására több tejet adnak, ami felidézi az *Egy szősz szerelme* azon, ma már ritka abszurditását, hogy a párválasztást államilag próbálják megszervezni. E kevésbé nyilvánvaló összefüggés mellett közvetlen intertextuális utalásokat is találunk. Az egyik ilyen kapcsolat az udvaron álló ágyban folyamatosan jajgató nagymama motívuma, amely a *Tűz van, babám!* öregemberére hajaz, aki házának leégése után a télies időjárás közepette az udvarra helyezett ágyba fekszik le aludni. Hommage és a *Tűz van, babám!* paródiája is egyszersmind az *Eper* báljelenete, amely nemcsak azt ülteti át Forman tűzoltóbáljából, hogy a multság közepette tűzesetről érkeznek hírek (ami aztán hoaxnak bizonyul), hanem azt is, hogy a vendégek a fogyasztásról kiállított számla kiegyenlítése nélkül igyekeznek távozni. Hasonlóképpen teljesen nyílt az utalás az *Intim megvilágításban* (Intimní osvětlení 1965) című Passer-filmre, tekintve, hogy a város-vidék ellentétén túl mindkét vidéki környezetben tyúkok járkálnak az autón (ott a Škodán, itt a Ladán), és ürülékük habcsókként borítja be a kocsi tetejét. Az összepiszkított lendületautó motívuma pedig óhatatlanul felidézi a *Švejk* Ferenc József-arcképét, melyet a hivatalos verzió szerint azért kellett eltávolítani a falról, mert leszarták a legyek. Azaz ebben a motívumban ott van a cseh kultúrtörténet és a foucault-i genealógia értelmében a „jelen mélyén rejlő múlt”. A Forman filmjeire jellemző generációs ellentét, mely Jaroslav Papoušek Homolka-műveinek is egyik vezérmotívuma, Troškánál is szerepet kap. Emellett a természet és az erotika a cseh(szlovák) filmtörténetben amúgy is hangsúlyos kapcsolata szintén megfigyelhető. Nyilvánvaló, hogy mind az *Eper*, mind pedig a *Pár pofon* – és más módon végső soron az *Erotika* is – a természetben való meztelenkedés Machatyig visszanyúló témájával az *Ecce homo* Homolka nyitójelenetét idézi, ahol is egy fiatal szerelmespár intimen megvilágított együttlétét az erdőben dúvadként csörtető Homolka-família zavarja meg, ami aztán Papoušeknél a film egészét tekintve vörös heringnek bizonyul. Ez a klasszikus erotikus szál a *Pár pofon*ban új szintre kerül, amikor is a plébánián bibliai film nézésére összegyűlő hošticei vénasszonyoknak véletlenül pornót tesznek be a videomagnóba, márpedig ezek a nők korábban antimulvey-iánus módon női szkopofíliával bámulták a képernyőn a fiatal férfi testet. (Ez annál is inkább mulatságos, mivel felidézi azokat az értelmezéseket, melyek egyes barokk freskókat és szobrokat, kiváltképpen Bernini *Szent Teréz extázisát* látens pornográfiának tekintették, és a vallási áhítatot szexuális élvezetként olvasták, hasonlóan ezen falusi asszonyságok filmnézéséhez.)

Mindezek az intertextuális viszonyok véleményem szerint arra utalnak, hogy a *Nap, széna* trilógia a szórakoztató bohózat felszíne alatt rendelkezett olyan funkcióval is, hogy a husáki normalizáció idején tematikai és motivikus kapcsolatok sokaságával ébren tartsa az 1968 után feledésre ítélt (vegyük figyelembe: 1973-ban többek között a *Tűz van, babám!*-ot is betiltották) csehszlovák újhullám emlékezetét. Összességében pedig arra igyekeztem rámutatni, hogy a cseh(szlovák)

filmtörténet permanens diszkontinuitása dacára a mozgalom nem váratlanul és a semmiből, hanem szélesebb belső tradícióból bújít elő. A torzóban maradt régi hullámokra új hullámok hullottak, melyek egymásba ölelkeztek, egymásra rétegződtek és egymásra reflektáltak, így megvan az újhullám kontinuitása, ami nem is „csoda”.

Zdeněk Troška *Nap, széna* trilógiája rájátszik az *Intim megvilágításban* című filmre és számos más újhullámos alkotásra

Gyöngyök a cseh tengerben

A Luboš Ptáček által szerkesztett átfogó filmtörténetben olvasható: „Ahogy nem létezik semmiféle manifesztum, nem létezik semmiféle olyan névsor sem, amely elárulná, ki tartozott az új hullámba és ki nem” (Ptáček 2008/2: 13). Kétségtelenül nem tűnik optimális helyzetnek az, ha nincs identitása és egységessége annak, amiről szó van, vagy másként fogalmazva: ha nem tudjuk, miről beszélünk. Kérdés, milyen kritériumrendszer alapján kovácsolható össze a csehszlovák újhullám, milyen elemek tekinthetők közösnek benne, hogy ne vesszünk el a talányok cseh tengerében. Az, hogy kik sorolhatók a nová vlnába, gyakran pusztán megszokás kérdése, így az is, hogy kik kapcsolódnak hozzá úgyszólván „lazán”. A hatvanas évek őrült vígjátékait, sci-fi filmjeit nem szokták újhullámosnak nevezni, sőt szembeállítják vele (lásd erről Petra Hanáková kitűnő tanulmányát az *Apertúra* ezen számában), ugyanakkor az sem tűnik túlságosan cizellált kritériumrendszernek, ha az évtized valamennyi „erős” filmjét újhullámosnak nevezzük. A csehszlovák újhullám egyfajta antológiájának, kollektív krédójának, közös manifesztumának szokták tekinteni a FAMU ötösfogata *Gyöngyök a mélyben* (Perličky na dně, 1965) című, nyugati mintára készült (lásd még: RoGoPaG) szkeccsfilmjét. A film öt rendező, Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová és Jaromil Jireš rövidfilmjét fűzi egybe, de terjedelmi korlátok miatt kimaradt a végleges verzióból Ivan Passer *Unalmas délután* (Fádní odpoledne) és Juraj Herz *A hulladékgyűjtőben* (Sběrné surovosti) című munkája. Egyrészt azonban ezek a nevek értelemszerűen nem fedhetik le a mozgalom egészét, hiányzik belőle például Formané, másrészt pedig jóformán Bohumil Hrabal neve tarja össze az öt epizódot, a stilisztikai különbségekhez elég összehasonlítani egymással *A boldogság háza* (Dům radosti) és a *Világautomata* (Automat svět) című részeket.



Evald Schorm: A boldogság háza

Annak a sűrűn elhangzó tételnek, miszerint a csehszlovák újhullám nem rendelkezik egységes stílussal, nincs közös programja, formanyelvében meglehetősen diszperz, most egy ritkán hangsúlyozott aspektusát domborítom ki. Véleményem szerint ugyanis paradox módon pontosan ebben a sokféleségben érhető tetten az újhullám közös szemléletmódja, nevezetesen a programok és kritériumok elutasításában. Azután ugyanis, hogy az ötvenes évek sematizmusa és dogmatizmusa zsdanovi „maximákra”, szocialista „elvekre” és termelési „normákra” épült, a hatvanas évek szabadabb politikai levegőjében a rendezők értelemszerűen a hátuk közepére sem kívánták az újabb szabványosított látásmódot, elméleteket, az előre meghatározott és a szabályokhoz mereven ragaszkodó, „szigorúan ellenőrzött” kritériumrendszereket. A csehszlovák újhullám értelmezhető úgy is, mint a korábbi establishment és az intézményes formák ellen irányuló ellenfilm-mozgalom. A kolhozosított gondolkodást individualizmusra, a kollektívet egyénire, a termelési filmet szerzői filmre, a szocialista realizmust pedig a heterogentitás ellenére is mindközönségesen emberarcú realizmusra cserélték. Így ebben a normákat elutasító, az egyéni kreativitást felszabadító *szemléletmódban* kereshető a csehszlovák újhullám közös nevezője, amiről Ján Kadár azt nyilatkozta: „Hogy mi a közös? Talán mindenekelőtt a magatartás” (Bíró 1990: 29). Ezért valamely, mindent átfogó, közös formai és stilisztikai szabályrendszer keresése az újhullámban alapvetően hazudtolja meg a mozgalom normaellenességét.

Az imént említett Ján Kadár nem tartozott a hatvanas években debütáló rendezők közé, pályáját az 1940-es évek végén kezdte, az ötvenes évektől pedig Elmar Klos-szal közösen készített filmeket. Hozzá hasonlóan az idősebb nemzedék tagjai a desztalinizációs kísérletek első fázisában kezdtek a sematikus filmekről elkülönülő alkotásokat készíteni, és attól függően, hogy melyik évben forgatták le első ilyen „normabontó” műveiket, ezt a generációt az „57-es nemzedék” vagy az „58-es nemzedék” címkéjével illetik. Ide tartozik Vojtěch Jasný *Szeptemberi éjszakák* (Zářijové noci, 1957), Ladislav Helge *Apák iskolája* (Škola otců, 1957), Jiří Weiss *Farkasverem* (Vlčí jáma, 1957), Zbyněk Brynych *Kisvárosi románc* (Žižkovská romance, 1958), illetve Ján Kadár és Elmar Klos *Három kívánság* (Tři přání, 1958), Václav Krška *Itt oroszlánok vannak* (Zde jsou lvi, 1958), valamint Vladimír Svitáček és Ján Roháč *A jövőmondó végzete* (Konec jasnovidce, 1958) című filmje – utóbbi hármat a besztarcebanjai ütközet következtében egy évvel később betiltották. Ezek a

művek, aztán a hatvanas évek elején az idősebb (meg részben a fiatalabb) évjáráthoz tartozó más rendezők először a meglévő műfaji és formai kereteket kezdték belülről szétbontani és kitágítani – például a háborús film (és annak alműfaja, a partizánfilm) jó-rossz képlete helyére pszichológiai realizmust ültettek –, illetve ezzel szoros összefüggésben a közelmúltat vizsgáló, önkritikus és morális kérdéseket feszegető filmeket hoztak létre. Mármint ez az idősebb nemzedék láthatóan éppúgy a „papa mozijával” állt szemben, mint más, nyugati típusú újhullámok, csak hogy itt a „papa” nem annyira az egy kaptafára készülő, kereskedelmileg befolyásolt és sablonokban gondolkodó hagyományos film elleni lázadást, hanem politikai szintre helyeződve inkább Gottwald (p)apánkat és a házi Sztálin atyuskákat jelentette. Tehát ebben az értelemben a csehszlovák újhullámban nem hogy nem volt nemzedéki konfliktus az idősök és a fiatalok között, mint a franciában, hanem éppen ellenkezőleg, egybeláncolta őket a Helge-féle politikai „apák iskolájával”, vagyis a paternalista „értelemgondozással” ellátott filmkészítéssel szembeni kritikai attitűd. Ennélfogva úgy vélem, hogy a „cseh újhullám” és a „cseh filmcsoda” fogalmai mellett – különösen az előző fejezetben felvillantott nemzedéki egymásra épülés függvényében – harmadikként megkérdőjelezhető a „fiatal hullám” relevanciája is, amennyiben a csehszlovák újhullám kifejezés nem annyira az új generációra, a frissen diplomázott alkotókra, hanem egy hozzáállásra vonatkozik, amelybe a modern filmnyelvi törekvések alapján beleértendő az „öregek” egyes filmjei is.

Így bizonytalanná válnak a Csehszlovákia nová vlna időbeli határai is, melyet klasszikusan 1963-hoz és 1968-hoz szokás kapcsolni. Igaz ugyan, hogy a mozgalom közvetlen „előzményének” egy „öreg” és két „fiatal” rendezőtől rendszerint három filmet szokás tartani (*Amikor jön a macska* [Vojtěch Jasný, 1963], *Nap a hálóban* [Štefan Uher, 1962], *Sikoly* [Jaromil Jireš, 1963]), figyelembe kell azonban venni, hogy az 1959-es filmbetiltások a megszokott diszkontinuitásokhoz illően visszahúzó erővel hatottak az 1956 után megindult filmnyelvi erjedésre. Hasonlóképpen a másik szélső pólus, a záró dátum is képlékeny, minthogy ezt is politikai események határozzák meg. Számos filmet ugyanis a szovjet bevonulás után fejeztek be, 1969-es például az *Ecce homo Homolka*, Evald Schorm pesszimista *Hetedik nap, nyolcadik éjszaka* (Den sedmý, osmá noc), Zdeněk Sirový kritikus *Gyászszertartás* (Smuteční slavnost), Drahomíra Vihanová parabolikus *Szétlőtt vasárnap* (Ztracená neděle), a szlovák Elo Havetta játékos *Mulatság a fűvészkertben* (Slávnost v botanickej záhrade) című filmje, továbbá Menzel hrabali „merzbauja”, a *Pacsirták cérnaszálon* (Skřivanci na niti) és Chytilová neoavantgárd *Paradicsomi fák gyümölcsét esszük* (Ovoce stromů rájských jíme) című munkája. Az invázió után befejezett filmek közül speciális a szlovák Juraj Jakubisko Szökevények és zarándokok (Zbehovia a pútnici, 1968) című műve, amely egyszerűen megszakítja a narrációt, és heterodiegetikus módon valódi dokumentum-felvételeket vág be a második világháborús szovjet „felszabadítás” egyébként is rokon témájába. 1970-ben készült két hevesen politizáló film, Vlastimil Venclík Hívatlan vendég (Nezvaný host) és Karel Kachyňa A fül (Ucho) című műve, Jaromil Jireš szürrealista Valéria és a csodák hete (Valérie a týden divů) és Ester Krumbachová stilizált Ördög mérnök halála (Vražda Ing. čerta) című filmje. Az említett alkotások közül számos filmet betiltottak, dobozba zártak, ami kialakította a csehszlovák filmtörténet speciális kategóriáját, az ún. „trezorfilmet”. Közülük ismét csak speciális Jakubisko másik, trezorba zárt filmje, az „1970-

es” Viszontlátásra a pokolban, barátaim (Dovidenia v pekle, priatelja), amely véglegesen csak 1990-ben készült el. Az említett filmeket ugyan már a normalizáció korában fejezték be, vagy akkor (nem) mutatták be ezeket, mégis problémafelvetésüket és nyelvüket tekintve aligha kétséges, hogy az újhullámos korszakhoz tartoznak. Mind az 1963-as nyitó, mind pedig az 1968-as (vagy 1969-es) záró évszám helyett tehát a mozgalom kezdete és vége igencsak amorf.

A csehszlovák újhullám sokszínű filmes termését a szakirodalom rendszerint két csoportba sorolja, ezt a felosztást alkalmazza Jaroslav Boček, Luboš Ptáček és Gelencsér Gábor. Az egyik a főként a Forman-brigádra jellemző, hétköznapi antihősök mindennapos szituációira fókuszáló, apróságokból építkező és alulstilizált groteszk mikrorealizmus (pl. Forman, Passer, Papoušek), a másik a stilizált, az adott téridőtől elvonatkoztatott és gyakran abszurditással fokozott allegorikus film (pl. Němec, Chytilová, Juráček, Sirový), illetve az ezek kombinációjaként előálló harmadik típus (pl. Schorm, Menzel). Ugyanakkor egyes rendezők hatvanas évekbeli pályájukon belül is jelentős stílusbeli pluralitást mutatnak, erre a heterogenitásra talán az egyik legjobb példa Chytilová, akinek cinéma vérité jellegű pályakezdő filmjei (pl. *Egy zsák bolha*, *Éva és Vera*) alapvetően térnek el a *Százszorszépek* szürrealista tételfilmjétől, amely a legközelebb áll az ellenfilm Peter Wollen által Godard kapcsán leírt jellemzőihez (vö. Wollen 2006). Ugyanakkor az életpályán belüli váltás más rendezőnél is kitapintható, a korai Forman kisrealizmusa például szatirikus politikai metaforává fordul át a *Tűz van, babám!* tűzoltóbájljának képében. Számos előnye dacára ez a taxonómia azt sugallja, hogy a mikrorealista stílus élesen elválasztható az absztrakt, allegorizáló tendenciáktól. Márpedig számos realistának ítélt film tartalmaz allegorikus elemeket, ilyen például az, amikor – akár egymásra reflektálva is – a *Fekete Péter* végén Forman az apa kezét merevíti ki, az *Intim megvilágításban* zárójelenetében pedig a tojáslikőrös poharakat tartó alakok merevednek meg, előbbi a paternalizmus, utóbbi pedig az ambíció és a tehetetlenség feszültségének metaforája. Fekete Péter bolti voyeurizmusa csípős paródiája a totalitárius rezsím mindenható „felügyelet- és büntetésének”. Maguk a mikrorealista filmek is túlmutatnak önmaguk felszínén, az *Ecce homo Homolka* apró epizódokból felépülő elbeszéléséből nem egy esetleges világ, hanem a „kiscseh” provincializmus allegóriája rajzódik ki. Másfelől pedig ez a felosztás elmosza az allegorikus filmekben tapasztalható jelentős különbségeket, s ezen belül cizelláltabb tipológiára lenne szükség, mert könnyen belátható, hogy például Juraj Herz *A hullaégető* és Jan Němec *A szerelem mártírjai* (Mučedníci lásky, 1966) című filmjének allegorikussága között jelentős a különbség. Ezen túlmenően formailag és stílusukat tekintve elkülöníthetők például a pszichológiai realizmus filmjei (Kadár–Klos: *Üzlet a korzón*), poétikus filmek (pl. František Vlácil művei), abszurd tendenciák (pl. Pavel Juráček–Jan Schmidt: *Josef Kilián* [Postava k podpírání, 1963]; Jan Němec: *Ünnepségről és vendégekről* [O slavnosti a hostech, 1966]), expresszionista horrorfilmek (pl. Zbyněk Brynych: *Az ötödik lovas a félelem* [...a pátý jezdec je Strach, 1964]; *A hullaégető*), holokausztfilmek (pl. *A hullaégető*), szürrealista filmek (pl. Jaromil Jireš: *Valéria és a csodák hete*; Juraj Jakubisko: *Madarak, árvák és bolondok*), világvége filmek (pl. Jan Schmidt: *Augusztus vége az Ózon szállóban* [Konec srpna v hotelu Ozon, 1966]) stb. Ez a lista természetesen stilisztikailag és műfajilag sem teljes, már csak annál is kevésbé, mivel ezek a szerzői filmek a modern film általános tendenciáival egybevágoan lebontják és kombinálják az ún. műfajokat, ráadásul mind zsánerükben, mind pedig nyelvileg

egymást is keresztezhetik.

A heterogenitásnak ebből a kavalkádjából azonosítható néhány olyan jellemző, amely ha nem is érvényes egységesen valamennyi újhullámos(nak mondott) filmre, de átfogónak mondható. Ezek közül a következőkben öt elemre fókuszálok: (1) az újhullám alkotócsoporthoz való gondolkodására, (2) az újhullám összművészeti jellegére, (3) az új típusú színészekre és karakterekre, (4) az új narratívára és dramaturgiára, végezetül pedig (5) az esztétikai minőségek keveredésére, melyeket az utolsó fejezetben a cseh és kisebb részben a szlovák esztétikai történeti kontextus felől igyekszem majd megérteni.

Némileg emlékeztetve a francia újhullám alkotói struktúrájára a csehszlovák újhullám szerzői csoportokban, baráti társaságokban gondolkodott, melynek a FAMU-n, a prágai filmes tanszéken megvolt a maga intézményesített formája is. Az egyik legszorosabb alkotóközösséget az ún. Forman-iskola képviselte, ide tartozott Miloš Forman, Ivan Passer és Jaroslav Papoušek. Utóbbi két alkotó csak később rendezett önállóan nagyjátékfilmet (Passernek emigrálásáig az *Unalmas délután* mellett csak egyetlen film elkészítésére nyílt lehetősége), ugyanakkor ők írták Forman filmjeinek forgatókönyvét és azok segédrendezőiként is működtek. Állandó partnerként dolgozott mellettük az operatőr Miroslav Ondříček, aki mindhárom rendező filmjeinél közreműködött, és később az USA-ban is Forman filmjeinek hű fényképésze maradt. A másik alkotói csoport Menzel köré csoportosult, talán kissé meglepő módon ide sorolható Jiří Menzel, a normalizáció korában is szinte állandó alkotótársa, az író Bohumil Hrabal, a rendező gyakorlatilag valamennyi filmjének operatőre, Jaromír Šofr és hűséges zeneszerzője, Jiří Šust. Mellettük Chytilová szinte rendszeresített forgatókönyvírója, ruhatervezője volt Ester Krumbachová, aki aztán utóbb önállóan is rendezett (egyetlen) filmet, ugyanakkor dolgozott Němec, Jirěš és Karel Kachyňa mellett is. Utóbbi örök forgatókönyvírója Jan Procházka volt, ami azért pikáns, mert a csehszlovák elnök, Antonín Novotný barátjaként Karel Kachyňa olyan filmjeiben működött közre, melyek vagy finoman bírálták a rendszert, vagy pedig éles politikai támadást intéztek ellene, ilyen az orwelliánus *A fűl*, ami aztán a „trezorfilmek” számát gyarapította. Antonín Máša, mielőtt önálló rendezésre adta volna a fejét, Schorm mellett dolgozott forgatókönyvíróként (a tájékozódáshoz: Liehm–Liehm 1977: 292–293.).

Miloš Forman: *Meghallgatás* – Věra Křesadlovával

A csehszlovák újhullám másik közös jellemzője az, hogy a film szoros kapcsolatot alakított ki a társművészetekkel, elsősorban a színházzal, a zenével és az irodalommal. Korábban már esett némi szó arról, hogyan folytatta V + W avantgárd és a lenézett populáris formák (kabaré, dzsessz, commedia dell'arte) felé is nyitott Felszabadult Színházát a Jiří Suchý és Jiří Šlitr nevével fémjelzett Semafor Színház. Forman 1963-as *Meghallgatás* (Konkurs) című középhosszúságú filmje a Semafor épületében „játszódik”, a filmben a színház két vezetője is látható, produktumaik hallhatók. Ugyanígy a „zenés film” zsánere figyelhető meg Menzel *Bűntény a mulatóban* (Zločin v šantánu, 1968) című filmjében. Miloš Forman önálló filmvezését megelőzően dolgozott a Laterna Magika színházban, amelynek alapítója az az Alfréd Radok volt, akinek *Távoli utazás* (Daleká cesta)

című igen eredeti, 1948-as filmjét közvetlenül az elkészülte után formalizmus vádjával betiltották, és a nemzetközi érdeklődést a mai napig méltatlanul elkerülte. A Laterna Magika nemcsak rendezőjének személye miatt ápolta szoros kapcsolatot a filmművészettel, hanem azért is, mert Forman mellett egyfajta keltetője volt más rendezőknek is, többek között Ján Roháčnak, Juraj Jakubiskónak, Evald Schormnak, de – betiltott filmjük idején – dolgozott itt Ján Kadár és Elmar Klos is. Forman egy interjúból azzal magyarázta az alternatív színházak jelentőségét, hogy „a kis zenei színházak annak idején jóformán az egyedüli oázisai voltak a modern művészi kifejezésnek” (Kopan[ě]vov[á] 1990: 58). Érdekes volna ennek szoros összefüggésében akár Forman filmjeinek könnyűzenei vonzódását, akár szélesebb összefüggésben a csehszlovák musical kapcsolódási pontjait nyomozni Radok *A varázskalap* (Divotvorný klobouk, 1952) című zenés vígjátékától kezdve Oldřich Lipský *Limonádé Joe, avagy lóopera* (Limonádový Joe aneb Kinská opera, 1964) című western-musicalén át Němec *A szerelem mártírjai* című filmjéig és a *Ha ezernyi klarinét* (Kdyby tisíc klarinetů, 1964) című popmusicalig. Utóbbit az imént említett Ján Roháč, illetve Vladimír Svitáček rendezte, akiknek egyik filmjét Besztercebánya következtében betiltották. A *Ha ezernyi klarinét* nemcsak azért érdemel(ne) nagyobb figyelmet, mert tévéközvetítési alapszituációja, színpadias technikája és egyfajta werkfilm jellege párhuzamba állítja az önreflexív amerikai musicalekkel (például az *Ének az esőben* [Singin' in the Rain, Stanley Donen – Gene Kelly, 1952] cíművel), hanem azért is, mert a Semafor színház vezetői mellett a másik kis színház, a Színház a korláton színészei is szerepelnek benne, sőt, a mű a színház 1958-ban debütált előadásának filmadaptációja. Emellett a musicalban számos, később nevéssé vált popénekes adott elő mára már örökzölddé váló slágereket, élén természetesen a villanyszerelőből self-made-manként közép-európai ikonná vált – familiárisan (mert hiszen mindenkinek családtagja) hol „Kájának”, hol „Gotáknak” becézett – Karel Gott-tal. A Színház a korláton társulata – amint korábban már szóba került – játszotta a pantomimjátékot Jasný *Amikor jön a macska* című parabolájában. Mindezek azt mutatják, hogy a csehszlovák újhullámban a film, a zene és a színház viszonya nem esetleges, hanem a művészetek egymással szimbiózisban voltak, ami mélyreható elemzéseket igényelne. És tegyük hozzá a cseh mondást, miszerint *co Čech, to muzikant* (kb.: Aki cseh, az zenész).

Az újhullámban a film, a zene és a színház szimbiózisban állt egymással

A nová vlna intenzív kapcsolatot ápolta az irodalommal is. Az irodalmi adaptációk közül első helyen Hrabal nevét kell említeni, mert az ő szövegei adták a *Gyöngyök a mélyben* című közös szkeccsfilmhez (és az abba bele nem férő két rövidfilmhez) a nyersanyagot, illetve Hrabal-írásokból készült a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* és a *Pacsirták cérnaszálon*, később pedig további Menzel-filmek is. Milan Kundera, aki a FAMU-n is tanított, Hynek Bočan *Senki nem fog nevetni* (Nikdo se nebude smát, 1965) és Jireš *Tréfa* (Žert, 1968) című filmjeihez szolgáltatott irodalmi forrást (később *A lét elviselhetetlen könnyűsége* című amerikai, tehát nem túl igényes produkcióban a nemkülönben emigrációba kényszerített Jan Němec működött közre). Arnošt Lustig írásából készült Němec *Egy falat kenyér* (Sousto, 1960), az ehhez szorosan kapcsolódó *Az éjszaka gyémántjai* (Démanty noci, 1964), illetve Zbyněk Brynych *Transzport a Paradicsomból* (Transport z ráje, 1962) című munkája. Ladislav Fuks azonos című regényéből készült Juraj Herz *A hullaégetője*. A

regényíró Ludvík Aškenazy a *Sikoly* forgatókönyvírója volt. Vladimír Páral *Vihar a lombikban* (Soukromá vichřice) című regényét Bočan filmesítette meg 1967-ben. A termékeny regényíró, Josef Škvorecký a *Bűntény a lányiskolában* és a *Bűntény a mulatóban* című Menzel-filmek, illetve Schorm *A pap vége* (Farářův konec, 1968) című alkotásának forgatókönyvét írta, később pedig szubjektív filmtörténetet. Karol Sidon a szlovák Juraj Jakubisko filmjeinek forgatókönyvírójaként dolgozott, a szlovák zsidó, Ladislav Grosman az *Üzlet a korzón* szerzője volt, a szintén szlovák Alfonz Bednár pedig Štefan Uher szcenaristájaként tevékenykedett.

Az újhullámban azonban nem minden film készült előre pontosan meghatározott forgatókönyv szerint, sőt a dokumentarista módszerekkel dolgozó munkákban éppen az ellenkezője dominált. A húszas és harmincas évek prágai városfilmjeinek tradíciójához hasonlóan az utcáról vagy rendezvényekről meglesett pillanatok, melyek az életszagú valóságot hitelesítették, nem is tettek volna lehetővé precíz tervet, Forman és Chytilová korai filmjeitől kezdve a *Sikolyon* át a *Josef Kilián* utcai kérdezősködéséig számos alkotásban megfigyelhető ez a kevésbé kontrollált, improvizatív és egyfajta „fly-on-the-wall” módszert alkalmazó megfigyelési technika. Ennek folytán ezekben a filmekben a dokumentumfilmes elemek a fikciós filmekre jellemző módszerekkel keverednek. A csehszlovák újhullám – értelemszerűen nem totalizálható – jellegzetessége az amatőr szereplők alkalmazása, melyek közül négy típust különítek el. Az első típusba tartoznak azok a szereplők, akik az intim módon rejtőzködő kamera előtt valószínűleg nincsenek is tudatában a filmforgatásnak, önmagukat játsszák, nevük nincsen, meglesett momentumaik az életszagú valóság érzetét növelik a nézőben. Ide sorolható például a *Fekete Péter* hosszú báljelenetéből az, amikor a kamera elkap egy némileg kapatos fiatalembert, aki feltehetően a barátnőjét próbálja inzultálni, míg a többiek igyekeznek őt visszafogni. A második típusba tartoznak azok az amatőrök, akik ugyan tudatában vannak a filmfelvételnek, de többnyire az utcáról kerülnek a kamera elé, nem rendelkeznek színészi előképzettséggel. Róluk Forman azt mondja: „Nem hivatásos színészeknek sohasem engedem meg, hogy hazavigyék a forgatókönyvet, még elolvasni sem adom oda nekik” (Kopan[ě]vov[á] 1990: 58). Az először a *Meghallgatás* kasztjában feltűnő Ladislav Jakim által játszott Fekete Péter sorolható ide (később további újhullámos filmekben szerepelt). Ez előrevetíti a harmadik típust, amikor is az amatőr szereplők úgyszólván hivatásos színészekké válnak, és ezzel szereznek hírnevet maguknak. Ilyennek vélem például Jan Vostrčil, aki zenészként önmagát játszva Forman *Ha nem lettek volna ezek a zenék* (Kdyby ty muziky nebyly, 1963) című művében tűnik fel, majd Fekete Péter apjaként már egyértelműen szerepet játszik, aztán a továbbiakban Forman és Passer valamennyi Csehszlovákiában készült filmjében feltűnik, immár profiként, de közben önmagát is játssza karmesterként a *Ha ezernyi klarinét* szoboravatási fiaskójában. A negyedik típus Vostrčil perszónájához is kapcsolódik, amennyiben ide olyan amatőr színészek tartoznak, akik a művészet más területén inkább tekinthetők hivatásosnak, mint a színészmesterségben, és hírnevüket már megalapozták. Ebbe a csoportba tartozik például Waldemar Matuška, aki énekesként a Semaforban alapozta meg színészi fellépéseit, hogy aztán a *Ha ezernyi klarinét* daloló katonája és a *Limonádé Joe* gringója legyen. Énekesből vált színházi színészgyakornokká, közben pedig popsztárrá a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* protagonistája, Václav Neckář, aki a *Pacsirták cérnaszálon*-ban is feltűnik. Utóbbi három színész példája ismét csak a zene

és a film szoros együttműködésére figyelmeztet. Ebbe a típusba tartozik Jiří Menzel is, aki saját filmjeinek szinte állandó szereplője, mindamellett számos más újhullámos film karakterét megformálta. (Ironikusan szólva a profik között külön kategóriát érdemelne Vladimír Menšík, mert ő gyakorlatilag az összes csehszlovák filmben játszott.) További fontos ismerv, hogy az újhullám – kiváltképpen a Forman-műhely – családtagokat is gyakran felvonultatott színészként. Forman első felesége Jana Brejchová színésznő volt, aki többek között *A pap végében* szerepelt, és énekelnek róla a Pavlína Filipovská és Josef Zíma által előadott *Nej, nej, nej* című dalban, amely Forman *Fekete Péter* című filmjében hangzik el. Második felesége Věra Křesadlová, akit Forman a *Meghallgatás* forgatásán ismert meg, utóbb pedig (többek között) az *Intim megvilágításban* című filmben játszott, melyet Forman alkotótársa, Passer rendezett. Hogy a Forman-tábor harmadik tagja is szóba kerüljön, Papoušek Homolka-trilógiájában a két kiskölyköt Forman és Věra Křesadlová fiai, Petr és Matěj alakították, akik a rendező amerikai tartózkodása, majd emigrációja után Csehszlovákiában maradtak.



Ladislav Jakim a Fekete Péterben

Az amatőr szereplők intenzív jelenléte nagyobb összefüggésbe, az újhullám abba a koncepciójába illeszkedik, melyet ismét csak Forman úgy fogalmazott meg, hogy „közelebb az emberi dolgokhoz” (Forman 1990: 46–47). A nová vlna filmjeinek döntő többsége radikálisan eltérő hőstípussal dolgozott, mint az ötvenes évek sablonos vagy a hollywoodi film nem kevésbé sablonos eposzi félistenei. Az újhullámos karakterek nem a jó és a rossz logikája alapján szerveződnek, és a sztálinizmus allegorikus hőroszai után, akik traktorista Bruce Willisként nem adják alább célkitűzésüket a világ utolsóelőtti pillanatban való megmentésénél, lényegesebben kifinomultabb módon vannak reprezentálva, és a filmek nem tekintik infantilisnek nézőt. Ezek a hősök lényegében antihősök, akik a švejkesség (*švejkování*), a gyakorlatiasság, a könnyedség és a kollaboráció kombinációjának, illetve a mámitás ^[3] (*pábení*), a szétbeszélttség, a fecsegés és a lódítás keverékének szintéziséből állítódnak elő. ^[4] Ezek a figurák minden ízükben kisszerűek és hétköznapiak, semmiféle szuperhősi billoggal nem rendelkeznek, problémáik is teljességgel átlagosak, a szüzesség elvesztésének vágyától kezdve a meleg sör elviselhetetlen könnyűségéig. Amikor heroikus szituációba kerülnek, és önfeláldozó hőstettet is hajtanak végre, mint Miloš Hrma/Grimasz a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* vonatrobantási jelenetében, az sem mártíromsági hajlamaikból fakad. A filmek a potenciális pátoz veszélyét rögtön alulstilizálják, visszacsavarják,

mint amikor az ellenállás előkészítésének képsorát az állomásfőnök azon kisszerű sajnálkozása követi, miszerint kár, hogy „felhasították a kanapét”. Ez a kontrapunktualis szerkesztésmód, *vagyis* irónia, számos filmben megtalálható. A csehszlovák újhullámnak ez az alapvető pátoszellenessége és iróniára való hajlandósága összefügg azzal, hogy a filmek jelentős része nem nevezi ki szereplőinek gyávaságát, kiszolgáltatottságát és szerencsétlenkedéseit, hanem megértően és megbocsátóan ábrázolja őket, jóllehet számos más film a *Tűz van, babám!*-től kezdve Karel Vachek *Morva Hellasz* (Moravská Hellas, 1963) című rövidfilmjéig ezzel szemben inkább ítélkezik felettük. A kisszerűség folytán a karakterek többnyire a nézők allegóriái, a francia újhullámmal szemben nem zsebtolvajok, bűnözők, csemendék, hanem a világban a helyüket kereső (és nem találó) fiatalok, a húst szénné égető nagymamák, lúzerek, az életük provincializmusán változtatni nem tudó zenészek, egyszóval átlagemberek. Ez a nagyon kicsi realizmus (amely persze esztétikai konstrukció) az olasz neorealizmustól eltér abban, hogy többnyire alapszituációi sem rendkívüliek, nincs háborús állapot (bár a két Oscar-díjas film erre ellenpélda), és nem kell a kutyáknak megmenteniük gazdájuk életét. A csehszlovák újhullám természetes díszletek között játszódik, tipikus helyszínei a természet, a vidéki ház, a bál, a kispolgári lakás – csupa banalitások.

A hétköznapi (anti)hősök átlagos szituációjára támaszkodó újhullámos filmek a modern film tendenciáival összefüggésben új narratívát és új dramaturgiát alakítanak ki. A klasszikus hollywoodi narratív séma rendszerint a rendet felborító konfliktushelyzetre épül, kijelölve ezzel a célt a rend helyreállítására, és a néző kiszámítható módon kezdettől fogva tudatában van annak, hogy a film akkor ér véget, amikor az egyensúly visszaállítása megtörténik. Ezzel szemben a csehszlovák újhullámos filmek igen tekintélyes részében jóformán nem történik semmi különleges, nincsenek akciódús jelenetek, és a film feszültségíve sem feszes. Menzel erről az akcióellenességről azt mondja: „...az ember olvashat mások tekintetéből, arckifejezéséből. [...] S erről az óriási lehetőségről mond le a film akkor, amikor csak az akcióra, a hatásra, a feszültségre koncentrálni” (Pošová 1990: 114). A filmeket egymáshoz gyakorta lazán kapcsolódó életképek füzerei alkotják, számos esetben explicit módon is jelölve van, hogy epizódok láncolatai. Ez természetesen összefügg a nem-eposzi cselekménnyel, a negyvenfogú szuperhősök hiányával, és a drámai fokozások, végső összecsapások helyére feloldott konfliktusok, kitérők, vörös heringek, laza szerkezetek, nyitott végű befejezések lépnek, melyek leginkább a csehovi dramaturgiában találják meg irodalmi párhuzamaikat. A filmek úgy érnek véget, hogy a legtöbb esetben nem oldódott meg semmi, nem történt drámai viszonyváltozás, ami a kelet- és közép-európai mozdulatlanság narratív trópusaként értelmezhető. Mindezek mellett a klasszikus hollywoodi elbeszélésmóddal szemben a bonyodalmak számos esetben nem egyetlen probléma körül szerveződnek, hanem – mint ez például a *Nap a hálóban* című filmben megfigyelhető – heterogén, egymásba fonódó, bonyolult és kevésbé explicit konfliktushalmazt jelentenek.

Nem kevésbé összetett – és ismét csak a csehovi drámákkal vethető össze – a filmek által alkalmazott közlésmód, amelyben tragikus és komikus elemek keverednek olyan formán, hogy a tragikus szituációk fenségessége alulstilizálásba fordul át (mint Miloš Forman ellenállása és az ágy kombinációja), a komikus helyzetek pedig nem mellőzik a tragikumot (mint az *Ecce homo Homolka*

zárójelenetének körtánca a változtathatatlan és az egy helyben forgás metaforájaként). A tragikomikus (de még inkább: komikotragikus) hangvételt és az ironia kiterjedt használatát rendszerint „csehes stílusként” azonosítják, és ez a kombináció lehalkított hangjával és humorával távol áll a „magyaros”, csörömpölős sírva vigadás vegyülékétől. A fennkölt hangvétel visszacsavarása és ironiával való felcserélése nemcsak abból fakad, hogy a csehszlovák újhullám éppen a sematikus ötvenes évek képmutató hősiességével és pátoszával szemben jött létre, ennek okai jóval mélyebb rétegekben gyökereznek. A pátosz elutasítása alapjaiban tér el mind a magyar, mind pedig az amerikai film bevett gyakorlataitól. Az emelkedettségtől való cseh ódzkodás szélesebb diszkurzusát jól mutatja Václav Havel visszaemlékezése arról, hogy milyen érzések fogták el, amikor amerikai látogatása során személyesen láthatta a Washington-emlékmű fallikus obeliszkjét: „Ennek a városnak [a fővárosnak] a központja egy vonatkozásban az ókori Egyiptomra emlékeztet: mint ahogy ott piramisokat építettek fáraóik emlékére, itt némelyik jelentős amerikai elnöknek nagy emlékműve van. Ez a hagyományosan nem patetikus, sőt pátoszellenes közép-európai számára meglehetősen viccesnek tűnhet [...] A hagyományos amerikai demokratizmushoz (hajdanán mindnyájan egyforma kis batyúval, tehát eleve adott kiváltságok nélkül jöttek ide) nyilván hozzátartozik a politikai tekintély iránti tisztelet [...]” (Havel 2007: 38 – a vonatkozó részt Varga György fordította). Az egyiptomias félistenek helyett a láthatóan a görög szobrok emberléptékű világát idealizáló haveli interpretáció szélesebb eszmetörténeti kontextusba ágyazódik, amely meglátásom szerint közelebb vihet a csehszlovák újhullámra (és általában a csehszlovák filmre) jellemző alulstilizáltság okainak megértéséhez, és ezzel foglalkozik a következő fejezet.



Jaroslav Papoušek: Ecce homo Homolka

Kofola, puska, disznósajt

Minden filmtörténetet jelentős mértékben meghatároznak mindazok a gondolkodási struktúrák, társadalmi és kulturális feltételrendszerek, amelyek között létrejött, vagy megfordítva a dolgot: a filmek tekintélyes része implicit módon saját kulturális kontextusát tükrözi vissza. Ezekből a nem feltétlenül marxista értelmezési koordinátákból kiindulva aligha véletlen, hogy egyes nemzeti filmkultúrák olyanok, amilyenek, öntudatlanul is szabályok mozgatják ezeket, belőlük diagnosztizálható a kultúrák tudatalattija, a „tudás archeológiája”, ahol az „archívum nem egyéb,

mint a kijelentések kialakulásának és átalakulásának rendszere” (Foucault 2001: 169). Az például, hogy az amerikai („hollywoodi”) film kedveli az egyiptomias emberszemléletet, a pátosszal teli grandiózus obeliszeket, látványfilmjei a hőroszokkal tömött klasszikus eposzok modern mutációi (és amerikai megfelelőik híján: egyúttal pótlékai), valószínűleg összefügg az amerikai történelem és kultúra önszorgalomra épülő ethoszával, a feudális struktúrák hiányával, a bárki számára adott felemelkedés amerikai álmával, a protestáns etikával, melyekből logikusan következhet a „spektákulum társadalma”. Az önerőre támaszkodó vállalkozó szellem és a szűz földek meghódításának nagysága magyarázatot nyújthat a bármennyire is giccses amerikai pátosra és monumentalitásra, anélkül, hogy ez hozzátapadna az alá-fölérendeltségi viszonyokhoz. Ezzel szemben Közép-Európa politikai és kulturális miliójében a pátosznak és a heroizmusnak hamis felhangjai vannak, mert összekapcsolódnak az elnyomással, egyesek mások rovására történő privilegizált státuszával, az állam és a bürokrácia (kafkai) abszurditásával és impotenciájával, az önszorgalom és a tudás általi előrejutás lehetetlenségével. Amíg az USA-ban az obeliszkhez az önerő képzete társul, addig ebben a régióban – az URH zenekarral szólva – „minden sarkon egy félig kész mauzóleum” áll. Ebből a radikális különbségből érthető meg, hogy Václav Havel és egyes közép-európai filmesek, akik a gigantikus Sztálin-szobrok és a Casa Poporului súlyos árnyékában nőttek fel, miért kacagják ki az amerikai megalomániát és fennkölt jelleget, azzal együtt, hogy a nagyság (amelynek Közép-Európában az úri hatalom a birtokosa) kinevetésének gesztusa az ellenállás végső menedékhelye, az irónia pedig az elesettek és megnyomorítottak egyetlen fegyvere, az elviselhetetlen elviselhetővé tétele. Csehországban az urakat amúgy is kihajigálni szokták az ablakon (a defenesztrációk filmes folytatásához lásd Hermína Týrlová *A játékok lázadása* [Vzpoura hraček, 1946] című hibrid filmjét).

De Havel gondolatai fényt vetnek a közép-európai magatartáson belüli eltérésekre, nevezetesen a cseh és részben a szlovák ethosz iróniára való hajlama, illetve a lengyel és a magyar patetikus beállítottsága közötti különbségre is, minthogy utóbbiak hajlamosabbak égisz Krisztus-szobrokat, monumentális parlamentet és túlméretezett falusi stadionokat építeni. A nemzeti kultúra „archívumában” megvannak tehát annak okai, hogy a lengyel film a *Csatornától* a *Pan Tadeusz*ig miért hajlamosabb közéletű feladatokat átvállalni, nagy ívű nemzeti történelmi filmeket készíteni, amiről Szíjártó Imre találóan azt írja, hogy „[a] lengyel film a folyton nyugtalan lengyel társadalmat nem »tükrözte«, nem »ábrázolta«, hanem benne és általa létezett” (Szíjártó 2002: 24). A Rzeczpospolita elitista tradícióján edződött lengyel kultúrához hasonlóan a magyar kultúra ethosza is arisztokratikus, pontosabban szólva az arisztokrata és a „népi” olyan kimérája, amely egyik kezében a tollboa lelógó farkincáját, a másik kezében pedig akciós disznósajtot tart. Meglátásom szerint a magyar film arisztokratikus jellege annak a beállítódásnak az örököse, ahogyan a 19. század az irodalom funkciójáról és a „nemzeti tudományokról” gondolkodott. Az irodalomtörténész Milbacher Róbert kitűnő disszertációjában kimutatta, hogy miközben a 19. századi irodalomtörténeti gondolkodás az ún. népköltészetet idealizálta, ezt úgy emelte be az elitisztikus magaskultúrába, hogy közben domesztikálta, kiválogatta („megtisztította”) belőle a pórias regiszterhez tartozónak vélt elemeket, vagyis magához hasonította („megnemesítette”):

Az irodalmi népiesség elméletének kikristályosodási folyamata leginkább a népi és az elit kultúra közös nevezőre hozásaként igyekezett önmaga törekvéseit definiálni, azonban sohasem volt képes lemondani az elit nézőpont dominanciájáról. Ennek következtében azután, a már mindig ideológiaként megfogalmazódó irodalmi népiesség csupán az elit szemlélet egy speciális aspektusának újrafogalmazását jelentette, egyre távolodva a (nyilvánvalóan szinte definiálhatatlan) népi regisztertől. (Milbacher 2000: 18)

Ennek az arisztokratikus magatartásnak és kilúgozott népiességnek a pátosza gyakran tükröződik vissza a magyar filmből, amelynek karakterei a csehszlovák filmek visszafogott színészi alakításával szemben szinte a hatvanas évekig (és a „történelmi filmekben” még tovább) olyannyira teátrálisak, patetikusak és keménynézésűek, mintha a magyar film bámulatos módon nem is vett volna tudomást arról, hogy a filmes médiumban a visszafogott színészi alakítás is lehetséges. (Elég csak összehasonlítani Görbe János „népi” és Bessenyei Ferenc „nemesi” karaktereinek kiabálós modorosságát Bálint András más kulturális mintát követő alakításával valamelyik Szabó-filmből.) Ezzel szemben a csehszlovák film nem az elitisztikus, arisztokratikus magatartásformákhoz és az ehhez idomított („megnemesített”) népi regiszterhez alkalmazkodott, hanem a plebejus társadalom és kultúra ideáját tartotta szem előtt. Jellemző, hogy miközben Arany Jánostól a délibábos irodalmi gondolkodás a magasztos „nemzeti eposz” beteljesíthetetlen feladatát *rendelte meg*,^[5] és miközben a 20. századi magyar irodalmi kánon egyik csúcsteljesítménynek Jókai „történelmi” regényeit tartotta, melyeket filmek által popularizált (Mikszáth Kálmán regényeinek iróniáját pedig a filmadaptációk szimpla pátosszá konvertálták át), nos, aközben a cseh irodalmi kánon Božena Němcová *A nagymamájának* „falusi hétköznapijait” és „életképeit”, Jaroslav Hašek „deheroikus” *Švejkjét* és Bohumil Hrabal „pátoszellenes” kisembereit emelte piedesztálra.^[6] Másfelől ugyanebből az eltérő szemléletmódból eredeztethető, hogy míg a magyar irodalom a kutatáshoz nem tartotta elég „magas” művészetinek a popdalok szövegeit, ahogyan manapság a rapköltészetet is ignorálja, addig a cseh irodalomtörténetben (akárcsak a „jugoszláv” irodalmi gondolkodásban a rock) Voskovec és Werich, illetve Jiří Suchý és Jiří Šlitr populáris dalainak szövegei nem voltak lefitymáló tekintetek tárgyai, még a populáris kultúrára és a kultúra „demokratizálására” fogékony posztmodern tendenciák beáramlása előtt sem.^[7]

Úgy vélem tehát, hogy szélesebb kulturális összefüggésekkel magyarázható az, hogy a csehszlovák filmek vonzódnak a kisszerű, hétköznapi témákhoz, az antihősökhöz, a tragikus és a komikus elemek vegyítéséhez, valamint az iróniához. Ezek az ismérvek a cseh eszmetörténetben lelik meg gyökereiket, abban az önértelmezési és identitáspolitikai hagyományban, amely kitermelte magából a „csehes stílust” és a „cseh mentalitást”. Itt a „csehes” jelző alatt természetesen nem egyfajta elolcsósított nemzetkarakterológiáról van szó, amely racionális eszközökkel kevésbé vizsgálható, hanem egy diszkurzusról, olyan ideológiáról, amely althusseri értelemben „az egyének képzelt viszonyát mutatja be létük valós feltételeihez” (Althusser 1996: 396). Ezek a gondolkodási struktúrák pedig a diszkurzusanálízis révén már vizsgálhatóvá válnak, mert a múltban olyan szabályokat és preferenciákat alakítottak ki, melyek öntudatlanul (vagy másként

fogalmazva: a kultúra tudatalattijaként) ennek a mintának a követésére ösztökéltek. A csehszlovák újhullám alulstilizáltságát és kisrealizmusát történelmileg definiált képződménynek gondolom, aminek okait, foucault-i értelemben „genealógiáját”, „a jelen mélyén rejlő múltat”, a lappangó szabályszerűségeket, melyek a mátt előformázták, a 19. századi cseh nemzetfilozófia rétegeiből lehetséges előbányászni.

A 19. századi nemzetébresztők nyelvi-kulturális alapozó munkáját követően a cseh politikai gondolkodási hagyományt alapvetően két kérdésirány határozza meg, a cseh történelem értelmére, céljára irányuló és Masaryk 1895-ben publikált történelemfilozófiai művéről elnevezett „cseh kérdés” (*Česká otázka*), valamint a 20. században Jan Patočkához kapcsolt „mi a cseh?” (csehül többes számban: *Co jsou Češi?*) kérdése. Mindkét problémakör látszólag emlékeztet a hasonló magyar kérdésfelvetésekre. Amíg azonban a 20. századi magyar eszmetörténet a kivételes gondolkodóktól és tudósoktól (Jászi Oszkár, Leopold Lajos, Bibó István, Szűcs Jenő) eltekintve a „három nemzedék” jegyében többnyire bűnbakképzésre törekedett, és bámulatos immunitást mutatott az illúziók meghaladására, addig a cseh történelemfilozófia kritikusan viszonyult saját múltjához (ami persze nem azt jelenti, hogy ne lenne tele önértelmező mítoszokkal átszőtt értelmelési konstrukciókkal). Másfelől pedig a „mi a cseh?” kérdése felületesen nézve a „ki a magyar?” kérdését evokálja, csakhogy amíg ez a magyar tradícióban a „magyarságteljesítmény” jegyében többnyire a kirekesztés eszköze, ahol nappali holdként világít, hogy a „ki a magyar” voltaképpen azt jelentette, ki nem az, addig a cseheknél ez a történelemből lepárolt tapasztalatok ontológiai kérdésirányát jelentette.

A cseh nemzetfilozófiában az egyik kulcsfontosságú téma a František Palacký és Tomáš Garrigue Masaryk által megideologizált huszitizmus körül jegecesedett ki. Husz János kora és a huszita mozgalom a cseh eszmetörténetben a reformáció „avantgárdjának” jegyében úgy értelmeződik, mint amely korát megelőzve azon kevesek egyike volt, amikor a cseh történelem saját szűkösségét meghaladva világtörténelmi összefüggések élére került, és ez képezte a legfőbb példát Patočka „nagy-cseh történelemről” szóló konstrukciójához (Patočka 1996: 173–185.). Patočka ugyanis megkülönbözteti egymástól az egyetemes horizontú, nagylátókörű és progresszív „nagy csehséget”, amely szerinte a 17. századot megelőzően volt érvényes a cseh történelemre, és a provincialista, meghunyászkodó és švejkesszerű „kis csehséget”, melyet döntőre szent az azt követő korszakokkal azonosít. Jóllehet Patočka élesen elválasztja a „nagy” és a „kis” történelmet, azt állítva, hogy a 17-18. századtól új cseh „nemzet” született, az általa tételezett radikális diszkontinuitás ellenére a „nagy csehség” és a „kis csehség” között számos közös elem van, ami véleményem szerint már a 19. századi cseh történelemszemlélet szerint is inkább a folytonosságot mutatja.

František Palacký grandiózus történetírói munkájában, melynek huszitizmusra vonatkozó részei magyarul is hozzáférhetők, olyan ideologikus konstrukciót vázolt fel, amely a huszitizmust nemzeti háborúnak állította be, a németek és a csehek szembenállásaként interpretálta. Most eltekintve attól, hogy ez az amúgy nem minden alapot nélkülöző, de összességében történelmietlen szemlélet a 20. században új szintre helyeződött akkor, amikor az Otakar Vávra által megfilmesített, és kötelező iskolai anyaggá tett Husz-trilógiát a *Jégmezők lovagjához* hasonlóan

könnyedén lehetett újabb aktuális átértelmezéssel a náci németek és a megtámadott csehek (Eisensteinnél: szovjetek) epikus harcának beállítani, Palacký a küzdelmet a németek hierarchikus társadalmának és a csehek demokratikus beállítódásának különbségéből eredeztette.

A Palacký-féle történelmi konstrukcióra ráépülő masaryki politikai ideológia kialakította azt az önértelmezési hagyományt, amely a csehek elé a hierarchikus berendezkedéssel szemben a demokrácia ideáját és a humanitáseszményt állította. A hierarchiaellenességet, az emberközpontúságot visszavezették a huszitizmus hagyományára, melyet Patočka a „laikus kereszténység eszméjének” nevezett (Patočka 1996: 172). Petr Chelčický, a huszita kor egyik radikális gondolkodója, aki a laikus vallás híve volt, és elvetette az államot és a hierarchiát, melyben az erőszak legitimációját látta, azt írja 1421-ben: „A világi hatalmasságok, pogány módon uralkodván a népen, kevélységből és gonosz haszonlesésből nem törődnek a köznéppel, [...] a magas hivatalokat viselő egyházi képmutatók az Isten törvényével ellenkező s a személyüknek kedvező külön törvényeket alkotnak maguknak, azokat kényszerítvén rá a népre [...]” (Chelčický 1988: 46–47.). Ebben nemcsak a szekularizáció, a szociális gondolat, a fegyveres harccal szembeni *lelki harc*, hanem a majd éppen Chelčický gondolataiból építkező „underground” cseh vallásosság, a hierarchiaellenesség és a plebejus szemlélet is megtalálható, amely Jan Amos Komenský-nél (latinosan: Comenius) talál folytatásra, ő pedig Masaryknak lesz mintaképe. Látható, a patockai diszkontinuitás-elmélet dacára számos közös elem köti össze a „nagycseh” és a „kiscseh” történelmet. Ráadásul a cseh eszmetörténetben – szemben a magyar történelemszemlélettel, amelyben gyakorlatilag nincs általánosan elfogadott közös eszmény / értelmezési tradíció – politikai rendszerektől függetlenül a huszitizmus állandó hivatkozási alap és követendő minta lett. A csehszlovák államideológiát megteremtő Masaryk operációs rendszerén a *Tábor je náš program* (*Tábor a mi programunk*) [8] futott, a megalakított Csehszlovákia nemzeti mottója pedig egy Husz Jánostól kölcsönzött mondat lett: *Pravda vítězí* (*Az igazság győzedelmeskedik*). Sőt még az az abszurdítás is megesett, hogy a kommunista korszak a plebejus gondolatot egy alapvetően egyházi mozgalmából kiragadva a huszitizmust tekintette példának, és összebarkácsolta a „huszita marxizmus” bizarr kombinációját. Az elmondottakból világosan kitetszik, hogy a huszitizmus humanizmussal való azonosításának fikciója, a demokratikus berendezkedés és az egyenlőség ideái tartósak maradtak Csehországban és Csehszlovákiában, ahol nemcsak a huszitizmus „humanista”, hanem a szocializmus is „emberarcú”, a forradalom pedig „bársonyos” (értsd: humanus). Ez a cseh nemzetfilozófiában végighúzódó eszménykép köszön vissza nézetem szerint a csehszlovák újhullámos filmekből – a huszitizmus interpretációi és mintájának „a tudás archeológiájaként” való akár öntudatlan követése alapozta meg a cseh filmek gyakran hangsúlyozott „emberközpontúságát”, az egyiptomias szemléletet elutasító „humanizmusát”, félistenek helyett a hétköznapi ember tanulmányozását.

Álláspontom szerint a csehszlovák újhullám egy másik ismérve is a cseh történelem önértelmező ideológiájában leli meg saját előzményeit, amely a Bílá Horá (Fehérhegy) eseményeinek értelmezéséből következett. Az 1620-as fehérhegyi csata (*Bitva na Bílé hoře*) a csehek Mohácsa, amikor is a csehek vereséget szenvedtek a Katolikus Ligától, melynek következményeként a cseh

önálló államiság, rendiség megszűnt, az ország a Habsburg-birodalom örökös tartományává degradálódott. Az ezt követő periódust a 19. századi cseh önértelmezés a „sötétség korának”, hanyatlásnak, „nemzetietlen” korszaknak aposztrofálta, ezt a koncepciót pedig a „cseh Jókai”, Alois Jirásek Németh László fordításában magyarul is olvasható *Temno (Sötétség)* című regényével népszerűsítette. Jóllehet ezt a képet a masaryki ideológiával sok szempontból szembenálló történész, Josef Pekař módosította, rámutatva a Palacký-Masaryk-féle értelmezési hagyomány mitologikus voltára – ő a 19. századi cseh nemzeti újjászületéshez vezető cseh patriotizmus kezdeteit a barokk korba helyezte –, a regressziós elmélet szívós maradt. ^[9] A csehszlovák újhullám szempontjából különösképpen fontos hangsúlyozni az ebből a hanyatlásteóriából eredő interpretációt, mely szerint a fehérhegyi vereséget követően a cseh arisztokrácia megszűnt, helyét idegen (német) eredetű elemek vették át, és a cseh társadalomszerkezetben bekövetkező fordulat eredményeképpen a cseh „nemzet” a szociálisan alacsony státuszú rétegekre szűkült. Amikor pedig a 19. századtól kezdődően kialakították az önálló politikai entitás ideológiáját, a huszitizmus és a humanitás közötti párhuzam mellett fontos szerepet kapott az állam alulról, demokratikus alapokon való megszervezése. Így az arisztokratikus felfogás helyére a plebejus mintakép lépett. ^[10] Amint Jan Patočka írja: „A »kis« cseh történelem ennek az »alulról« felépített társadalomnak a küzdelme a felemelkedésért és a jogegyenlőségért” (Patočka 1996: 157). Minthogy az államot kitermelő ideológia sikeresnek bizonyult, elvégre 1918-ban létrejött Csehszlovákia, ez az értelmezés létrehozott egy olyan pozitív tradíciót, amely a magyar arisztokratikus alapú eszményképpel szemben a plebejus réteget, a hétköznapi kisembert preferálta. Amíg a magyar gondolkodás még a „népit” is az elit nézőpontjából gondolta el, addig az alulról szerveződő cseh az elitet igazította hozzá a kisemberhez. De a cseh kisember nem „népi”, hanem kispolgári, és a disznósajtot nem próbálja rebarbaraszéléként imitálni. Véleményem szerint a „plebejus demokratizmusnak” ebből a mintaadó voltából tapintható ki a csehszlovák újhullám és általában a csehszlovák film azon sajátossága, hogy előszeretettel alkalmaz hétköznapi témákat, melyek „plebejusokkal”, kisemberekkel foglalkoznak. Másrészt pedig ismét a plebejus tradícióval függ össze a mindenkihez szólás igénye. A „művészfilm” és a „közönségfilm” közötti különbség általában – azaz: általában – jóval kisebb, mint a magyar film esetében, a közönségfilm nem annyira infantilis, a művészfilm pedig kevésbé elitista.



Jaroslav Papoušek: *Ecce homo Homolka*

Bár a mikrorealizmusra elsősorban Forman nevét szokták felhozni példának, nézetem szerint ez a

plebejus szemlélet jobban tanulmányozható Papoušek első Homolka-filmje, az *Ecce homo Homolka* alapján. Itt a Homolka-család a cseh provincializmus, a „kis csehség” metaforája, amely apró életképekből és látszólag nagy ívű célok nélkül épül fel. Utóbbi Masaryk két fogalmával állítható párhuzamba, az apró életképek az „aprómunkával” (*drobná práce*), míg a látszólagos nagy koncepciók hiánya az „apolitikus politikával” (*apolitická politika*), melyek mindegyike nagy eszmetörténeti karriert futott be, és mintát adott például a Charta 77-nek is. Az aprómunka masaryki terminusa az állam létrehozásának azon taktikájára utal, amely apró dolgok kiharcolásával igyekszik célt érni, nem pedig mohón egyből az egészet akarja, mint az ettől gyökeresen eltérő magyar politikai tradíció (lásd még: *Nem engedünk a 48-ból!* vagy *Mindent vissza!* vagy *Életünket és vérünket! avagy Mily dicső a hazáért halni!*). Így válhattak például a nemzeti ideológia egyik legfőbb támaszává a monarchia korabeli Sokol nevű sportegyesületek, amelyek mellé kulturális és gazdasági egyletek jöttek létre. Ez lényegében nem más, mint a „civil társadalom” alulról való megszervezése, bibói terminológiával szólva a „szabadság kis körei”. Ennélfogva amikor a csehszlovák állam 1918-ban létrejött, az állam „fű alatt” gyakorlatilag már készen volt. [11] „Kudarcaiból a csehek megtanulták annak taktikáját, hogyan kell *kis dolgokért* [kiemelés tőlem – G. P.] küzdeni” (Patočka 1996: 209). Ismét csak az *Ecce homo Homolkát* hozva fel példaként, a film csupa semmiségekből, „aprómunkából” épül fel, az erdei kirándulás, a cigarettázó nagyapa, az ágyon ugrándozó gyerekek epizódjaiból, mégis ezek a „kis dolgok” a kispolgári lét keresztmetszetévé állnak össze. Amint történelemfilozófiai esszéjében Patočka utalást tesz arra, hogy a „kis csehség” partikularitása sem feltétlenül negatív fogalom, úgy ebből az „aprómunkából” áll össze a filmművészet „kis csehségének” nagysága is. A *drobná práce* fogalma szorosan összefügg az apolitikus politikával, amely látszólagosan nem politikai eszközökkel, a politikai apátia imitálásával fejt ki politikai aktivitást, mintegy a hivatalosságon kívül, amire Švejk, Miloš Hirma és a látszólag apolitikus filmek hozhatók fel példának.

Ez utóbbi felveti a cseh irodalomban és filmben hosszú hagyományra visszatekintő gyávaság ethoszát. Szemben a lázadó típusú magyar (és lengyel) történelemmel, mely(ek)et permanens forradalmak és szabadságharcok, mártíromságok korszakolnak, a cseh önértelmezés a megalkuvó magatartással és a „fontolva haladás” taktikájával függ össze. Hősök állnak szemben antihősökkel, amiről *Hatvannyolc*-ról szóló könyvében Petr Pithart ironikusan és hiperbolikusan azt mondja, hogy „a csehek soha semmit nem fognak kockáztatni, inkább megalázkodnak – abban a reményben, hogy az osztozkodásnál végül úgyis mindig ők kapják a finomabb falatokat” (Pithart 1993: 163). A gyávaság toposza Hašek főművén kívül Josef Škvorecký *Gyávák* (Zbabělci) és Jiří Šotola *A pofon* (Malovaný děti) című regényén át a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* című Menzel-filmig ível. Ennek a nem ellenálló típusú ellenállásnak van egy olyan aspektusa, amely ismét csak a cseh történelemben és eszmetörténetben gyökerezik, ez pedig a normakövetés hiánya. Ahogyan a hatvanas évek szerzői filmjei közvetlenséggel, személyességgel és a gyári öntőformák elutasításával bontották fel a normákat, úgy az egész cseh és csehszlovák történelmen végigvonul az eretnokség, a nem-hivatalosság és az underground kérdése. A huszitizmust követően az európai karakterológia a csehekről az „eretnek nemzet” képét alakította ki, amire ráépült a részint Chelčický eszméire támaszkodó Jednota bratrská, a csehtestvér egyház nem-hivatalos mozgalma,

melyből aztán a Kralicei Biblia (a csehszlovákizmus nyelvi alapja) és Komenský sokrétű munkássága származott. Maga a csehszlovák állam is úgyszólván underground módon, a Sokol-tornaegyleteken és az apolitikus politikán keresztül, a hivatalosság szintje alatt épült ki. Amikor Forman amatőrökre támaszkodik hivatalos színészek helyett, az nem csupán a „plebejus demokratizmus”, hanem az „eretnecség” szélesebb perspektívájába, a formális keretek elutasításának régi diszkurzusába illeszkedik. A gyávaság és a deheroikus hős kiterjedt tradíciója ugyanebben a normaszegő magatartásban találja meg párját. A cseh filozófus, Václav Bělohradský az uniformisban (mint a hivatalosság és az öntőforma normájának jelölőjében) azonosítja a közép-európai gondolkodás egyik kulcsfontosságú metaforáját: „[...] az állam felállítja legalitása, hivatalai, egyértelmű fogalmai, mesterséges nyelvei, egyenruhái és tisztviselői rendszerét. De ez az életvilág (Lebenswelt), melyet egyenruhába bújtattak [...] minduntalan kicsúszik az őt bekerítő gyűrűből. [...] Az egész mitteleurópai gondolkodás az egyenruhákra és a tisztségviselők illetékességére épülő rend szétesése körül forog” (Bělohradský 1994: 26–27). Amíg az amerikai filmben a puska és a harc a westernfilmekről az akciófilmekig pátosszal teli (jellemző, hogy csehszlovák vígjáték figurázza ki a westernfilmek összes konvencióját a *Limonádé Joe* című műben), addig a csehszlovák filmben az uniformis és a puska normaszegéssel, „eretnecséggel”, gyávasággal és antihősökkel kapcsolódik össze. A *Ha ezernyi klarinét* című musicalban például a Jiří Menzel játszott Schulze nevű katona dezertál, és amikor szökéséért (normaszegésért) le akarják lőni, a fegyverek csodálatos módon átváltoznak hangszerekké. Ez a dezertálás a csehszlovák néző számára felidézi az első világháborút, amikor is az államhoz (az Osztrák-Magyar Monarchiához) már nem lojális katonák sora szökött el a keleti fronton, amelyből aztán ismét csak „fű alatt”, nem hivatalosan létrejött a Csehszlovák Légión.



A Ha ezernyi klarinétben a fegyverek átváltoznak hangszerekké

Összefoglalva az ebben a fejezetben mondottakat, úgy gondolom, hogy a csehszlovák újhullám számos ismérve lehetséges magyarázatának irányait szélesebb történelmi és eszmetörténeti koordinátarendszerben találhatja meg, melyre eddig kevesebb hangsúlyt fektettek a filmes stúdiók. A huszitizmus és a humanizmus kvázi azonosításából eredeztethető a csehszlovák filmek emberközpontúsága, földközelsége, az, amiről Forman azt mondta, hogy „közelebb az emberi dolgokhoz”. Az alulról építkező társadalom, a plebejus demokratizmus ideáiból és a kasztrendszer hiányából származtatható a hétköznapi kisember témájának dominanciája. A masaryki „aprómunka” és „apolitikus politika”, melyek a 20. század mozgalmi számára is mintaként szolgáltak, a „kis témákat” (mikrorealizmust) és a látszólagos banalitásokat tekintve

organikusan folytatódnak a csehszlovák újhullámban és a filmekben is vastagon megjelenő *chalupa* (vidéki kunyhó) eszképpista metaforájában. Az eretnek vallásosságból és a nem hivatalos módon, underground felépített államban és kultúrában pedig a normaszegés, az antihősök favorizálása és az alulstilizáltság találhatja meg gyökereit.

Tekintettel arra, hogy a csehszlovák újhullám nemcsak *csehszlovák*, hanem *csehszlovák* is, ki kell térni a szlovák eszmetörténeti tradíció azonosságaira és különbségeire. A szlovák történelemfilozófiai gondolkodás – már amennyi rálátásom van – történeti okoknál fogva is kevésbé kidolgozott és kevésbé széles a csehnél. A cseh és a szlovák politikai gondolkodási tradíció nem pusztán a közös állam miatt mutat átfedéseket, hanem a csehszlovákizmus ideológiája – és ezzel együtt a cseh paternalizmus – folytán is, amely nem Masaryknál veszi kezdetét, hanem kulturálisan a Kralicei Biblia szlovákosított cseh nyelvű (nem pedig csehesített szlovák nyelvű) szövegéig nyúlik vissza. Jóllehet a szlovák nemzet a nemzeti arisztokrácia csökevényessége folytán szintén plebejusnak lenne nevezhető, ezt a képet azonban árnyalja, hogy számos esetben a nemesi réteg elmagyarosodott, vagy a szlovák mellett *hungarus* tudatú volt (mint a nálunk „magyarnak” [12] tévesztett Bél Mátyás), a városok többsége német eredetű, a csehszlovákizmus pedig felülről szervezett volt. Ennélfogva a szlovák paradigma gyakorta az arisztokratikusságot, a plebejusság helyett az elitisztikus formákat tekinti mintákat. Ennek az elitista tendenciának tudható be, hogy a nagymorva államot időnként megpróbálják szlovák birodalomnak kikiáltani, és – amint azt a szlovák történész, Dušan Kováč sok szempontból demitologizáló összefoglalójában kimutatja – Csák Mátét és Thököly Imrét pedig egyfajta „szlovák királynak” titulálják, és ebben itt most nem annyira az állítások hitelessége a fontos, hanem az arisztokratikus mintakövetés (Kováč 2001: 38., 68. – a vonatkozó részt Mayer Judit fordította). Ezzel a történelemszemlélettel kapcsolható össze, hogy a (cseh)szlovák filmek erőteljesebben vonzódnak az epikus témákhoz és a pátoszhoz, és így egyszerre mutatnak „magyaros” és „csehes” jellegzetességet (itt ezek a melléknevek ismét nem nemzetkarakterológiai jegyeket, hanem diszkurzust jelölnek). Ez a pátosz gyakran megfigyelhető a színeszi játékban, az eposzi témák pedig részint abból adódnak, hogy a szlovák film egyik domináns szubzsánere a partizánfilm volt, amit a hatvanas évektől belülről feszítettek szét. Ilyen háborús témát alkalmaz például Štefan Uher *Orgona* (Organ, 1964), Juraj Jakubisko *Szőkevények és zarándokok*, Elo Havetta *A mezők liliomai* (Ľalie polné, 1972) című filmje, vagy immár az újhullámon túl ismét csak Uhertől a *Ha nekem puskám volna* (Keby som mal pušku, 1971). Ez jelenti a szlovák film mainstream vonalát, melynek tradíciója egészen a szlovák film kezdetéig, Jaroslav Siakel *Jánošík* (1921) című némafilmjéig nyúlik vissza, amely gyakorlatilag olyan westernfilm, mintha Rózsa Sándor cowboy lenne (az eastern műfaja később ezt a párhuzamot meg is teremti).



Juraj Jakubisko: Szökevények és zarándokok

A magyar arisztokratikus beállítottsággal szemben azonban radikális különbség a szlovák újhullám karneváli regisztere. A szlovák újhullámot a folklorisztikus elemekhez való vonzódás, különösen Havetta filmjei esetében a játékosság, a humor és a nevetés, a lakmározás, a testiség reprezentációja jellemzi – pontosan azon elemek tehát, melyeket Rabelais-könyvében Bahtyin karnevalizációként azonosított. Bahtyin interpretációjában a karneváli magatartást „a »hivatalosság« sajátos, elvi, engesztelhetetlen elutasítása jellemzi”, „zárójelbe került minden hierarchikus viszony”, amit „a groteszk realizmus fényében érthetünk meg”, melyben a testfelfogás és a lakmározás képei „összefüggnek a középkori népi nevetéskultúrával és a *groteszk realizmussal*” (Bahtyin 2002: 10., 18., 34., 337. – a vonatkozó részeket Könczöl Csaba fordította). Az idézett elemek – nyilván nem véletlenül ezeket emeltem ki – összevethetők a cseh eszmetörténetről az újhullám összefüggésében korábban elmondottakkal. A szlovák újhullámban – a magyar filmekben is tükröződő hazai arisztokratikus szemlélettel szemben – alapvető módon tér el a „népi” kultúra reprezentációja. Amint korábban Milbacher Róbert elgondolása kapcsán már szó esett róla, a magyar kultúra a népit megszelídítette és kihajigálta belőle a póriasnak, alantásnak ítélt elemeket, hogy ezáltal egy „megtisztított” vagy „megnemesített” regisztert hozzon létre. Ezzel szemben a szlovák újhullámban nem választódott le élesen a pórias hangneme a „népiről”, hanem a maga „alantasságában” továbbra is jelen volt. Amint Milbacher a magyar irodalmi népiesség megkonstruálásának folyamatáról írja: „Az ily módon létrejövő népies-nemzeti irány esztétikai jellemzőit tekintve, inkább a hagyományos arisztokratikus irodalom- és művészetszemlélet örökösének tekinthető, mint a (középkori-reneszánsz értelemben kezelt) populáris/karneváli regiszteré[nek]” (Milbacher. 2000: 59). Ez a pórias, karneváli és populáris attitűd pedig óriási differenciát jelent a magyarhoz képest. Erre a regiszterre gyakran rárétegződött egy újabb szint, a soknyelvűség és a multikulturalizmus szintje, úgy a magyar, mint a roma kultúra vonatkozásában. Peter Zajac *Multikulturalitás – Szlovákia kulturális identitásának alapja* című írásában írja a szlovák kultúráról, hogy „[f]ejlődésére mindig több – szlovák, cseh, magyar, német, lengyel, horvát, ruszin, ukrán, oláh, zsidó, roma – kultúra hatott. Szlovák néprajztudósok már a nyolcvanas években kimutatták, hogy hétköznapi életünk szokásaiban, öltözködésünkben, étkezési szokásainkban különböző kultúrák elemei rakódnak egymásra és egymás mellé” (Zajac 2002: 12). A szlovák szlavista-germanista utóbb ebből azt a következtetést párolja le, hogy a „multikulturalitás a szlovák kultúra legtermészetesebb jellemzője” (Zajac 2002: 14). Ez a fajta multikulturális jelleg, magyar-szlovák (sőt roma) keveredés figyelhető meg a *Szökevények és zarándokok*

első részében. Ugyanitt a roma kultúra reprezentációja is tetten érhető – jellemző módon a roma dezertőrt magyarosan Kálmánnak nevezik –, ami az újhullámon túl folytatódik Dušan Hanák *Rózsaszín álmok* (Ružové sny, 1976), Ivan Fíla *A tolvajok királya* (Kráľ zlodejov, 2004), vagy legújabban Martin Šulík *Cigány* (Cigán, 2011) című filmjében is. Mindez felveti a kérdést, hogy a roma kultúra és a karneváli regiszter kombinációját tekintve a szlovák film mennyiben előlegezi meg – az egyébként is a prágai FAMU-n végzett – Emir Kusturica filmjeit, és ez újabb kutatási irányt jelenthetne „Csehszlovák vagyok, de délen élek” munkacímmel.

Alighanem megoldhatatlan nehézségünkbe ütközne öt közelmúltbeli cseh és szlovák filmet felidézni, három lengyel animációs rendezőt vagy két szlovén zenekart megnevezni, miközben ha ez a feladat amerikai vonatkozásban hangzana el, rögvest röpködnének a nevek. Valószínűleg jobban ismerjük az amerikai filmeket, mint a közép-európaiakat, jóllehet nem biztos, hogy ennek az oka, hogy utóbbi gyengébb, hanem Nyugat-centrikus szemléletünkéből következik. Tengerentúli perspektívánk miatt nem látjuk a szomszédot. Annak ellenére, hogy közép-európai kulturális és politikai kontextusa folytán a csehszlovák újhullám problémafelvetéseiben hasonló a magyaréhoz, a mozgalom a nyugat-európai és amerikai filmekhez képest nálunk is alulreprezentált, noha minden bizonnyal tanulságos lenne behatóbban kutatni, hogy milyen párhuzamok és törésvonalak fedezhetők fel a csehszlovák és a magyar filmes reflexiók között. Mindemellett ha a csehszlovák filmre nagyobb fény vetülne, az *Üzlet a korzón* összefüggésében bizonyára megkérdőjeleződhetne, hogy mennyiben Roberto Benigni vagy Radu Mihăileanu hozta létre „elsőként” a „vicces” holokauszt filmet. Oldřich Lipský és Václav Vorlíček filmjeinek összefüggésében megkérdőjeleződhetne, hogy mennyiben volt újtó Tarantino például a popkulturális utalásokat tekintve. A *Happy End* összefüggésében kétségesse válna a *Visszajátszás* (Tape, 2001) vagy a *Visszafordíthatatlan* (Irreversible, 2002) helye. Ahogyan a *Toy Story*t már létrehozta Hermína Týrlová *A játékok lázadásában* (Vzpoura hraček, 1946), előtte pedig Starevich, úgy a *Drágám, a kölykök összementek!* (Honey, I Shrunk the Kids, 1989) sem tűnik úttörőnek a *Szabad egy kis spenótot?* (Což takhle dát si špenát?, 1977) fényében, mint ahogyan a kórházsorozatot is Csehszlovákiában találták ki, és akkor Alain Robbe-Grillet szlovák filmes vonatkozásairól még szó sem esett. Az *Apertúra* ezen számának összeállítása arra is szolgál, hogy érdeklődésünk partjait ne csak a távoli Atlanti- meg Csendes-óceán, hanem a cseh tenger régi és új hullámai is csapkodják.

Jegyzetek

1. A nyugat és a kelet fogalma itt relatív. A csehszlovák film globális perspektívából nézve természetesen a nyugati filmkultúrához tartozik, amennyiben azonban nyugati világ alatt Nyugat-Európát és Észak-

Amerikát értjük, akkor a csehszlovák film a nyugat (egyébiránt minden ízében legnyugatosabb) keletje, és az ebben az értelemben vett nyugati filmtől eltérő kontextussal bír.

2. Vö. Rákos Péter: Kafka többértelműségéről. Ill.: Még néhány észrevétel Kafka világának „valódi értelméről”. In Rákos 1995. 47–50., 51–56.
3. Bohumil Hrabal neologizmusának más fordításai: *önvilágámitás, átlényegítés, átámitás*. – Köszönettel tartozom Benyovszky Krisztiánnak (Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra, Szlovákia), hogy ezekre a további magyarítási kísérletekre felhívta a figyelmemet.
4. A csehszlovák filmtörténetben Münchhausen báró történetét több alkalommal filmesítették meg, a német megszállás alatt és azt követően is. Rajzfilmes feldolgozás mellett a cseh Martin Frič 1940-ben vígjátékot, a „cseh Méliès”, Karel Zeman pedig animáció és élőszereplős felvételek kombinálásával dolgozta fel 1962-ben. A német sztori olyannyira részévé vált a cseh kultúrtörténetnek, hogy Münchhausen báró saját elnevezést kapott cseh nyelven, a *baron Prášil*, ahol a *prášil* hencegőt, lódítót, kérkedőt jelent. Ennélfogva Münchhausen báró és a hrabali mámitó, Pepin bácsi „családi hasonlósága” kiváló komparatív terep lehetne.
5. Korábban erre a „megrendelésre” a 19. századi irodalomelméletek kontextusában igyekeztem rámutatni: Gerencsér 2004. 348–376.
6. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a cseh irodalomból (és a csehszlovák filmből) hiányoznának a grandiózus történelmi témák és a patetikus hangnem, elég csak a „cseh Jókainak” tartott Alois Jirásek történelmi regényeire és a rendező Otakar Vávra kosztümös Husz-trilógiájára utalni. Itt amellet próbálok érvelni, hogy a magyar és a lengyel kultúra kanonizációs szempontjai előnyben részesítik a történelmi nagyságot, a hősiességet és az emelkedettséget, míg a cseh (és a speciális helyzetű szlovák) az identitáspolitikával összefüggésben a kisszerűséget és az iróniát preferálja.
7. A populáris dalkultúra cseh irodalomtörténeti helyéhez lásd Hankó–Heé 2003. 851–853. A vonatkozó rész Hankó B. Ludmilla munkája.
8. A huszita mozgalom radikális szárnya, amely a plebejusokra támaszkodva politikai egyenlőséget követelt, 1420-ban új várost alapított, a nevében bibliai eredetű Tábor, amiről az irányzat a nevét nyerte: táboriták. Erre utalt Masaryk.
9. Josef Pekař ellenelméletének tárgyalásához szélesebb kontextusban lásd Berkes 2003. 291–301.
10. Meg kell azonban jegyezni, hogy ez a plebejus minta nacionalizmusból fakadt. Petr Pithart írja: „az a nemesség, amely cseh földeken fejtette ki tevékenységét anélkül, hogy az újcseh értelemben vett cseh nemzeti érzést elsajátította volna, a nemzet számára mindenekelőtt »nem cseh« volt. Ez volt az oka a közte és a nemzet közötti szakadéknak”. (Pithart 1993: 24)
11. Alighanem ennek az alulról szerveződő és apró dolgokból építkező módszernek tudható be, hogy a nemzeti ideológiában a huszitizmus kapcsán kitüntetett pozíciót elfoglaló demokrácia Csehszlovákiában tartós tudott maradni, szemben a felülről szervezett államokkal, mint amilyen a magyar, ahol még a(z) (ál)civil társadalmat is felülről irányítják (lásd a „nemzeti” kaszinók – Széchenyi eredeti elképzelésével szembeni – elitisztikus jellegét és kilúgozását). Miközben nálunk a dzsentri saját életformája illúziójának fenntartásába fulladt bele, amit tetézett „a régi dicsőségünk hol késel az éji homályban” kezdetű önsajnálató, önáltató és gravaminális politikája, addig a cseh „apolitika” a jövőbe tekintett. Magyarországon konzerválódtak a feudális struktúrák, és a mai napig nem történt meg a polgári átalakulás. Az alá-fölérendeltségi függőségi állapotokhoz képest, amit hűbériségnek, familiaritásnak, „rokonoknak” nevezünk, a cseh társadalom minden csökevénye ellenére is (kis)polgári, de bármennyire kicsi is ez a polgár, ez minőségi ugrás a jobbágyi mentalitáshoz képest. Csehszlovákia a két világháború közötti időszakban Közép-Európában az egyetlen demokrácia volt, és mivel ez belső alapokon nyugodott,

alulról kezdve bontották ki, ezért nem is belülről bomlasztották szét, hanem kívülről, a Reich által.

12. A magyar történetírás „magyarnak” nevezi mind a történelmi Magyarországot, mind pedig a trianoni Magyarországot, azt sugallva, hogy előbbi kizárólag a magyar etnikum hazája volt. Ezzel szemben a cseh és a szlovák nyelv különbséget tesz *Uhry*, *Uhersko* (történelmi Magyarország, Magyar Királyság, „Hungaria”) és *Madarsko* (trianoni Magyarország), illetve *uherský* („magyarországi”, „hungarus”) és *madarský* („magyar etnikumú”) között.

Irodalomjegyzék

- Althusser, Louis: Ideológia és ideologikus államapparátusok. Jegyzetek egy kutatáshoz. Ford. László Kinga. In *Testes Könyv I.* Szerk. Kis Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc, Szeged, Ictus/JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. 373–412.
- Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Rabelais és Gogol. A szó művészete és a népi nevetéskultúra. Szatíra.* Ford. Könczöl Csaba–Raincsák Réka. Budapest, Osiris, 2002.
- Berkes Tamás: *A cseh eszmetörténet antinómiái.* Budapest, Balassi, 2003.
- Bělohradský, Václav: A legalitás térhódítása, avagy az osztrák birodalom mint metafora. Ford. Vásárhelyi Júlia – Déva Mária. In uő: *A kapitalizmus és a polgári erény.* Ford. Déva Mária – Németh István – Lázár Zsófia – Vásárhelyi Júlia. Pozsony, Kalligram, 1994. 13–48.
- Bíró Yvette: Prágai beszélgetés J[á]n Kadárral a cseh új hullámról. In Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között. A cseh és a szlovák „új hullám” antológiája.* Budapest, Budapest Film – Héttorony, 1990. 28–32.
- Boček, Jaroslav: *Kapitoly o filmu.* Praha, Orbis, 1968.
- Cieslar, Jiří – Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena: *Démanty všednosti – český a slovenský film 60. let.* Praha, Pražská scéna, 2002.
- Forman, Miloš: Közelebb az emberi dolgokhoz. In Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között. A cseh és a szlovák „új hullám” antológiája.* Budapest, Budapest Film – Héttorony, 1990. 46–47.
- Foucault, Michel: *A tudás archeológiája.* Ford. Perczel István. Budapest, Atlantisz, 2001.
- Gelencsér Gábor: *A cseh és a szlovák új hullám (1963–1969).* (http://mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/index.php?option=com_tananyag&task=showElements&id_tananyag=48; 2013.11. 23.)
- Gerencsér Péter: „...nehéz aranyhím terheli ruháját” (A *Toldi* kanonizációja 1856-ig). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2004/3. 348–376. (<http://epa.oszk.hu/00000/00001/00414/pdf/gerencser.pdf>; 2013.11. 23.)
- Hames, Peter: Bratislava and Beyond. *Central European Review*, 3 (3) (2001. január 22.). (http://www.ce-review.org/01/3/kinoeye3_hames.html; 2013.11. 23.)
- Hames, Peter: *The Czechoslovak New Wave.* Los Angeles – London, Berkeley, 1985. [2. kiadás: London – New York, Wallflower, 2005.]
- Hankó B. Ludmilla – Heé Veronika: *A cseh irodalom története. A kezdetektől napjainkig.* Budapest, Magyar Eszperantó Szövetség, 2003.
- Havel, Václav: *Kérem, röviden! Beszélgetések Karel Hvizdálával, feljegyzések, dokumentumok.* Ford. Varga György – G. Kovács László. Budapest, Ulpius, 2007.
- Hendrykowski, Marek: Kelet-Közép-Európa változó államai. In *Új Oxford Filmenciklopédia. A világ filmtörténetének kézikönyve.*

Budapest, Glória, 2004, 660–669.

- Horton, Andrew James: *Czech and Slovak Cinema*. (<http://www.greencine.com/static/primers/czech-slovak-1.jsp>; 2013.11. 23.)
- Chelčický, Petr: A lelki harcokról. Ford. Mayer Judit. In *Hét évszázad cseh irodalmából. Esszék és tanulmányok 1*. Vál. és előszó: Jaroslava Pašiaková. Bratislava, Madách, 1988. 44–49.
- Kopan[ě]vov[á], Galina: Egy óra Miloš Formannal. In Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között. A cseh és a szlovák „új hullám” antológiája*. Budapest, Budapest Film – Héttorony, 1990. 54–61.
- Kosík, Karel: *A konkrét dialektikája. Tanulmány az ember és a világ problematikájáról*. Ford. Bojtár Endre. Budapest, Gondolat, 1967.
- Kováč, Dušan: *Szlovákia története*. Ford. Mayer Judit – G. Kovács László – H. Tóth Ildikó. Pozsony, Kalligram, 2001.
- Liehm, Antonín J.: *Closely Watched Films. The Czechoslovak Experience*. New York, White Plains, International Arts and Sciences Press, 1974.
- Liehm, Mira – Liehm, Antonín J.: *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*. University of California Press, 1977.
- Macek, Václav: From Czechoslovak to Slovak and Czech Film. *Kinokultura*, 2005/3. Ford. Helen Fedor. (<http://www.kinokultura.com/specials/3/macek.shtml>; 2013.11. 23.)
- Milbacher Róbert: „...Földben állasz mély gyökökkel...” *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs módszere és pórias hagyományának vázlata*. Budapest, Osiris, 2000.
- Patočka, Jan: Mi a cseh? Ford. Németh István. In uő: *Mi a cseh?* Ford. Kiss Szemán Róbert – Németh István. Pozsony, Kalligram, 1996, 154–225.
- Pithart, Petr: *Hatvannyolc*. Pozsony, Kalligram, 1993.
- Pošová, Kateřina: Capriccio múltból és jelenről. Beszélgetések Jiří Menzellel. In Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között. A cseh és a szlovák „új hullám” antológiája*. Budapest Film–Héttorony, 1990. 105–118.
- Ptáček, Luboš (szerk.): *Panorama českého filmu*. Rubiko, Olomouc, 2000. [Részletek magyarul: Ptáček, Luboš: A cseh új hullám. 1–4. Ford. Gál Róbert. *Muszter*, 2008/2. 12–14; 2008/3. 13–15; 2008/4. 6–7; 2008/5. 9.]
- Rákos Péter: *Prágai őrző*. Pozsony, Kalligram, 1995.
- Škvorecký, Josef: *All The Bright Young Man and Women. A Personal History of the Czech Cinema*. Toronto, 1971.
- Szijártó Imre: A vaskor emberei. A lengyel film a rendszerváltás után. *Metropolis*, 2002/3–4. 24–43.
- Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között. A cseh és a szlovák „új hullám” antológiája*. Budapest Film – Héttorony, 1990.
- Wollen, Peter: Godard és az ellenfilm. *Vent d’Est*. Ford. Pólya Tamás – Gerencsér Péter. *Apertúra*, 2006/4. (<http://www.apertura.hu/2006/nyar/wollen/>; 2013.11. 23.)
- Zajac, Peter: Multikulturalitás – Szlovákia kulturális identitásának alapja. In uő: *Másnapos ország. Esszék, tanulmányok*. Ford. Földes Piroška. Pozsony, Kalligram, 2002. 11–15.

Filmográfia

- *Ecce homo Homolka* (Jaroslav Papoušek, 1969)

- *Extázis* (Extaze. Gustav Machatý, 1933)
- *Fekete Péter* (Černý Petr. Miloš Forman, 1963)
- *Ha ezernyi klarinét* (Kdyby tisíc klarinetů. Ján Roháč – Vladimír Svitáček, 1964)
- *Intim megvilágításban* (Intimní osvětlení. Ivan Passer, 1965)
- *Nap, széna, eper* (Slunce, seno, jahody. Zdeněk Troška, 1984)
- *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (Ostře sledované vlaky. Jiří Menzel, 1966)
- *Tűz van, babám!* (Hoří, má panenko. Miloš Forman, 1967)

© Apertúra, 2014. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2014/tel/gerencser-tyukok-a-skodan-bevezetes-a-csehszlovak-ujhullamba/>

