

„Filmek, melyeket szégyellünk”. A cseh őrült vígjáték az 1970-es és 1980-as években

Absztrakt

A tanulmány a hatvanas évek és a normalizáció korának „szégyellt”, ezért kevésbé kutatott ún. őrült vígjátékait (*bláznivé komedie*) vizsgálja, melyeket gyakorta a csehszlovák újhullámmal szoktak szembeállítani. A dolgozat először ennek a filmtípusnak a stilisztikai-formai sajátosságait kutatja, és megállapítja, hogy ezek a vígjátékok hibridek, szabályszegők és műfajokat kereszteznek. Ezt követően ennek a hibriditásnak az okait a cseh kultúra 19. századi önhibridizációs és önkolonizációs stratégiáiban keresi, hogy megkérdőjelezze a műfaj eszképisztaként való értelmezését, és ezáltal rehabilitálja ezt a lenézett filmes korpuszt.

Szerző

Petra Hanáková a prágai Károly Egyetem Film Tanszékén tanít. Kutatásai középpontjában a cseh nemzeti identitás filmes reprezentációja, a feminizmus, a társadalmi nem és a vizuális kultúra áll. Önálló kötete: *Pandorina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?* [Pandora szelencéje, avagy mit adtak a feministák a filmnek?] Academia, Praha, 2007. Szerkesztett kötete: *Výzva perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět.* [A perspektíva kihívása. Kép és nézője a quattrocento festészetétől a filmig és vissza.] Academia, Praha, 2008; *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present.* [A visegrádi film. Érintkezési pontok az újhullámoktól a jelenig.] Társszerkesztő: Kevin Johnson. Casablanca, 2010, Praha.

„Filmek, melyeket szégyellünk”. A cseh őrült vígjáték az 1970-es és 1980-as években

A kisnemzeti filmművészetek elkerülhetetlen „elveszettsége”

A kis nemzetek filmművészetének, amelyek a nagy filmgyártások kiemelkedő kulturális sikereihez képest jellemzően a perifériára szorulnak, a film „nagy” általános történetébe csak pár gondosan kiválasztott alkotáson és belső fejlődésük során kivételesnek számító mozgalmakon keresztül sikerül betörniük. Ennek eredményeképpen sok fontos mű, rendező és korszak (még ha nemzeti kontextusban központi szerepet is játszik) a külföldi nézők és értelmezők előtt „elveszik”, ismeretlen marad. A film „rövid történetének” fogalma logikusan csak mérföldkövek és emblémák történetéből állhat. A „veszteségnek” azonban van egy másik formája is, nevezetesen az, hogy tudatos hallgatás borítja a nemzeti filmművészetek egész periódusait, melyeket nemcsak külföldön, az egyetemes film nagy „műalkotásainak” kanonikus történetében hagynak figyelmen kívül, hanem hazai kontextusban is csak zavartan említene, és gyorsan túllépnek rajtuk. A cseh, pontosabban a csehszlovák filmben ^[1] ezt a korszakot, amely ebben az értelemben kétszeresen is elveszett, és talán a „leginkább elveszett” éra a cseh film történetében, a „normalizáció” – az 1970-es évek és 1980-as évek nagyobbik része – során született mainstream alkotások képviselik. A cseh(szlovák) filmben igazi fehér folt ez az időszak, melyet általában intellektuális, erkölcsi és esztétikai sivatagnak tekintenek, és amely a szovjet tankok által eltiport Prágai Tavasz ideái és ideáljai – melyeket az újhullámos filmes teljesítmények tükröznek – után jött létre.

A „normalizáció időszaka” nagyon kedvelte az „ideológiailag semleges” filmeket, különösen a vígjátékokat. ^[2] Ezek közül a leginkább emblematisztikus típusra a cseh nyelvben pontatlanul általában *bláznivé komedie*-ként („őrült vígjátékok”) utalnak, ^[3] melyeket ma gyakorta az eszközizmus és az ideológiájában cinkos tömegszórakoztatás megtestesítőjeként néznek le, és amelyeket néha csak hamis és halvaszületett parodisztikus és szatirikus kísérleteknek tekintenek. ^[4] Ebben a tanulmányban pontosan ezekre a vígjátékokra szeretnék fókuszálni, ezeket az „őrült vígjátékokat” lényegében olyan szubzsánerként elemzem, melyek stilisztikailag és műfajilag hibriditásukról és műfajkeresztezésükéről emlékeztetnek. Alapvetően az a célom, hogy bemutassam, ezek a vígjátékok inkább „hibridek”, mintsem „őrültek”, s hogy megkeressem ennek a formai anomáliának az okait.

Nem meglepő, hogy a normalizáció időszakának mainstream filmjeire mindeddig nem irányult számottevő tudományos vizsgálat – sem a tematikai és stilisztikai elemzés szintjén, sem pedig a

korszak filmjeinek ideológiai vizsgálatát tekintve. ^[5] Ez azonban nem furcsa, ha figyelembe vesszük, hogy a korszak és a tárgy morálisan és politikailag mindig is érzékeny volt, mivel a hibrid vígjátékok legtöbb szerzője a „politikailag elkötelezett” filmrendezők közé tartozott. Ezeknek a filmkészítőknek lehetőségük nyílt dolgozni, és filmjeiket is bőséges forrásokkal támogatták, miközben más alkotók filmjeit leállították, dobozba zárták, karrierjüket tönkretették abban a korszakban, melyben a „mély kulturális hanyatlás tagadhatatlanul összekapcsolódott az emberek erős morális és állampolgári depressziójával” (Lukeš 1997: 66). Továbbá a legtöbb normalizáció korabeli vígjáték hatalmas kasszasikerét gyakran az alkotók bűnrészességeként és a rendszerrel való összejárásuként bélyegezték meg (mindez feltárja a fájdalmas igazságot arról is, hogy a nézők elég könnyen bedőltek a „hivatalos” szórakoztatásnak). Az 1970-es és 1980-as évek mainstream produkciói ezért maradtak olyan „filmek, melyeket szégyellünk” – ahol az „-ünk” az értelmiséget, a filmtörténészeket és a kritikusokat jelenti (és nem annyira az átlagnézőket, akiknek körében a műfaj mind a mai napig népszerűségnek örvend). ^[6]

Az alkotói feltételek a hibrid vígjáték műfaja számára olyan helyzetet teremtettek, amely kezdettől fogva messze nem volt ártatlan. Itt most engem a politikai helyzettel való látens cinkosság és összefüggésrendszer érdekel, de nem ideológiai elemzésre vállalkozom. Ehelyett a szélesebben vett műfajra bizonyos stilisztikai és rejtett műfaji jegyek, illetve ezek folytonossága és megújítása fényében tekintek, melyek a cseh filmben és kultúrában már a legkorábbi időszaktól fogva jelen voltak. Reményem szerint sikerül rávilágítanom arra, hogy a műfaj által alkalmazott bizonyos narratív és stilisztikai stratégiák nemcsak az adott korszak körülményeit, hanem azokat a cseh (vagy csehszlovák) kultúrában megmutatkozó különböző kulturális tendenciákat és szellemi megrázkódtatásokat is tükrözik, melyek a 19. század első feléig, a kultúrának a megújulás kori modern „kitalálásáig” nyúlnak vissza. ^[7]



Jindřich Polák: Holnap felkelek, és leforrázom magam teával

Mennyiben „örültek” a normalizáció örült vígjátékai?

A normalizáció időszakának kultúrpolitikáját trükkös és perverz szemantika támogatta. A

hatóságok az általuk használt fogalmakat politikai döntéseikhez igazították, a korabeli politikai tisztogatásokat „konszolidációként”, a „normálishoz” való visszatérésként vagy a „korábbi hibák és torzulások kijavításaként” írták le. Ennek a terminológiának a beadagolásával megerősítették a centralizálásra és az ideológiai stabilitásra vonatkozó céljaikat. Ez a nyelvi bűvészműtatvány pusztán álcázása volt a cenzúra elkerülhetetlen eszkálozódásának, a filmek dobozba zárásának, a terjesztés feletti ellenőrzésnek, az alkotók arra való kényszerítésének, hogy csatlakozzanak a „pártvonalhoz”, és az együttműködésre nem hajlandó művészek ellehetetlenítésének. Ez az időszak egyben visszavetette a csehszlovák filmet a politikai, kulturális és földrajzi „elszigetelődés” állapotába, és izolálta a „nyugati” film és kultúra fejlődésétől. [8]

Mégis a hibrid vígjátékok stílusa nem annyira a „normalizált” vagy „konszolidált” jellegzetességeket tükrözi, hanem ironikus módon a káoszt, a valószerűtlenséget, a biztos tér- és időbeli korlátok elvesztését ünnepli. Nem véletlen, hogy ezek a filmek általában a science-fiction és a cseh kultúra archetipikus csúcsműfaja, a tündérmese alapján szerveződnek. [9] Ez az egyik oka annak, amiért azt gondolom, hogy lehetséges a hibrid vígjátékok szimptomatikus olvasata – ez a műfaj egyszerre túl bonyolult és túlságosan ellentmondásos ahhoz, hogy pusztán eszkéipista szórakoztatásként utasítsuk el, illetve hogy csak a politikailag konform szerzőknek a kommunista uralom helyreállításából fakadó haszonszerzéseként értelmezzük. Ugyanakkor nem az a célom, hogy az 1970-es és 1980-as évek hibrid filmjeit szubverzív módon vagy a politikai progresszivitás szempontjából vizsgáljam felül. Ezek a filmek lényegében tökéletesen teljesítik azon céljukat, hogy nem túl magasröptű kikapcsolódást nyújtsanak a tömegeknek, miközben egyszersmind könnyen értékesíthető árucikkeké váltak nemzetközi szintén, ami a totalitárius rezsim előnyére vált. [10] Itt azt szeretném hangsúlyozni, hogy bizonyos stilisztikai és műfaji törések és szabályszegések, melyek közösek ebben a filmtípusban, a kor speciális feltételeinek lecsapódásaiként érthetők meg, és azokat a sajátlagos vonásokat tükrözik, melyek a cseh kulturális identitás megteremtéséért folytatott küzdelem során jöttek létre és tettek szert jelentőségre.



Modern tündérmese: Arabella sorozat

Jóllehet a hibrid „őrült” vígjáték gyakran az 1970-es évekkel kapcsolódik össze, hagyománya az 1960-as évekbe nyúlik vissza. Sőt a műfajnak a közönség körében elért népszerűsége miatt már az újhullámos korszak tetőpontján sem érvényesek azok a megközelítések, melyek lényegében a normalizáció sajátos és különc termékeként jellemzik (ez tehát általános gyakorlat). Az 1970-es évek és az 1980-as évek eleje „csupán” kedvező feltételeket teremtettek a műfaj fellendülésére,

később pedig a televízió médiumához való alkalmazkodáshoz és a gyermekeknek szóló „hibrid” televíziós sorozatok létrejöttéhez nyitották meg az utat.

Történetileg nézve a vígjáték a cseh film legjellemzőbb műfaja, legalábbis a hangosfilm bevezetése óta. A hangosfilm korszaka is életre hívta ezeket a tipikus „csevegő” vagy „bőbeszédű” vígjátékokat, mivel a cseh humor jellemzően nem fizikai, hanem verbális. ^[11] Ez a verbális humor sok esetben összekapcsolódik a „politika szférájával” is, és ezáltal a politikai üzeneteket gyakran szürreális, fantasztikus vagy természetfeletti keretek közt tálalják. Ez az egyik oka annak, hogy a cseh vígjátékokat nehéz lefordítani a külföldi néző számára. Charles Eidsvik, hogy ezt a „távolságot” és az értelmezés problémáját egyszerre kezelje, megkísérelti „lefordítani” az 1960-as évek vígjátékait a nyugati közönségnek. ^[12] Azt állítja, hogy kelet-európai vígjátékokat nézni nyugtalanító lehet, mivel nehéz a komikus főhőst és azokat a kulturális konvenciókat azonosítani, amelyek jelzik, mikor kell nevetni. A fordítási nehézségeket a műfaj szükségszerű átpolitizálásával és a komikus konvenciók azon logikájával köti össze, amely a szocializmus alatt a „humorérzéküket megtartó” emberek között alakult ki (Eidsvik 1991: 91). ^[13] Számára a hatvanas évek vígjátékai a kiforrott, „álrealista” komikus stílus miatt tartanak érdeklődésre számot, ^[14] mely domináns az egész kelet-európai régióban. A komikus hatást a nézők hétköznapi világára tett utalások idézik elő, melyek lehetővé teszik számukra, hogy „aszerint az elképzelt (vagy képtelen) világ szerint reagáljanak, melyet a film felkínál” (Eidsvik 1991: 93). Eidsvik számára ez a konstelláció váltja ki a „hiábavalóság komédiáját”, melyben „kakofónia uralkodik”.

Mindazonáltal lehet, hogy ez a fajta kakofónia vagy szabálykövetési hiány máshonnan, nevezetesen a cseh kultúra „hibrid műfajainak hagyományából” eredeztethető, ahol a vígjáték nagyon gyakran tragikomikus, a drámának komikus vagy lírai felhangjai vannak, és ahol nem találunk tiszta műfaji filmeket, például melodramát, horrorfilmet vagy gengszterfilmet stb. Ezt a hibriditást nagymértékben az a rengeteg kulturális hatás okozta, amit a politikai környezetben bekövetkező változások és társadalmi szerepének átalakulásai közepette a film a történelem során magába szívott. A filmes médium mindig is arra törekedett, hogy a cseh hagyományokba befogadja a külföldi hatásokat, s mind az avantgárd, mind pedig a hagyományos formákkal sűrűn kísérletezett, adaptálta és átfordította azokat a cseh kultúrába. ^[15] De a cseh(szlovák) kultúrában a modernitás óta más folyamatok is jelen voltak, melyek különös csavarral toldották meg a hibridizációs stratégiákat, összefüggésben a kulturális elzárttság rendellenes állapotával, illetve a formák és jelentések közti huzavonával, amely ebből a helyzetből fakadt. Ezekkel a folyamatokkal a tanulmány utolsó fejezetében foglalkozom majd.

Eidsvik megközelítése szerint a kelet-európai vígjátékok általában „a »rendes« realizmus fapofás és ravasz folytatásai” (Eidsvik 1991: 92). Noha Eidsvik állítása talán túlságosan is általános és leegyszerűsítő lehet, a valósághoz fűződő zavart viszonya a cseh film egyik emblematikus vonása. A cseh „őrült vígjáték” realizmus iránti érzéke kiváltképpen a színészi stílus vonatkozásában különösen figyelemre méltó. Nincs eltúlzott grimaszolás, és a színészi alakítást inkább visszafogott előadás jellemzi. A legtermékenyebb alkotók szerint az őrült vígjáték titka abban rejlik, hogy abszurd ingerek „valós” reakciókat váltanak ki, és hogy az így létrehozott „realisztikus” helyzetek

állnak a középpontban (Vorlíček, idézi: Kopaněva 1976: 208–209). A történet ekképpen szituációkra épül, és a szereplőknél nem tapasztalható lényeges belső fejlődés. Nem történik pszichológiai vizsgálat, nincsenek mély személyiségek, akik traumákkal, depresszióval vagy válságokkal lennének elfoglalva. Nincs bennük semmi látens, körvonalaik világosak, és „alapszínekkel” vannak megfestve. A szereplők diszkréten játszanak, és természetesen maradnak a legnevetesegebb helyzetekben is. Bolondéria, szójáték, fizikai geg és komikus gesztus helyett az „abszurditást állítják színpadra realiztikus módon”, és „bohóckodás nélküli vígjátékot” valósítanak meg (Vorlíček és Macourek, idézi: Kopaněva 1976: 209). Mint majd látni fogjuk, a hibrid vígjátékok realiztikus díszletek és futurisztikus kellékek, cselekményelemek bizzar kombinációját is alkalmazzák. Jellemzően esztétikai trópusok, műfaji és formális modellek, zavaros tér- és időbeli utalások összeolászott ötvözeiként jönnek létre, a túlzásig kombinálva, előre meghatározott szabályok nélkül.

Oldřich Lipský: *Limonádé Joe, avagy lóopera*

A hibrid film ezért a beszélgetős vígjátékok és más műfaji elemek, például sci-fi motívumok elegyeként alakul ki (pl. *A Földről jött ember* [Muž z prvního století, Oldřich Lipský, 1961], az *Uraim, megöltem Einsteint!* [Zabil jsem Einsteina, pánové, Oldřich Lipský, 1970] és az *Uram, Ön özvegyasszony lesz!* [Pane, vy jste vdova, Václav Vorlíček, 1970]), időnként időutazásos filmmé alakul át (*Holnap felkelek, és leforrázom magam teával* [Zítva vstanu a opařím se čajem, Jindřich Polák, 1977]), amely az időutazásos témát a háborús film motívumaival kombinálja). Más keverékek műfaji elemként felhasználják a képregényeket (*Ki akarja megölni Jessie-t?* [Kdo chce zabít Jessie?, Václav Vorlíček, 1966], a westerneket (*Limonádé Joe, avagy lóopera* [Limonádový Joe aneb Koňská opera, Oldřich Lipský, 1964], a kémfilmeket (*A legtitkosabb ügynök – W4C* [Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky, Václav Vorlíček, 1967]), a maffiafilmes fekete komédiákat (*Négy gyilkosság elég lesz, kedvesem?* [Čtyři vraždy stačí, drahoušku, Oldřich Lipský, 1970]), a horrorfilmeket (*Várkastély a Kárpátokban* [Tajemství hradu v Karpatech, Oldřich Lipský, 1981], amely – a *Nosferatu* parafrázisaként – klasszikus horrorfilmként kezdődik, aztán inkább „techno-horrorrá” alakul, miközben operafilm és néprajzi tanulmány is egyúttal) vagy a „felnőtt” tündérmeséket (*Hogyan fojtsuk vízbe... avagy kételtűek tündöklése és bukása* [Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách, Václav Vorlíček, 1974]; *Lány seprűnyélen* [Dívka na koštěti, Václav Vorlíček, 1972]), hogy csak a legnépszerűbb és legjobban ismert példákat említsem.

Mindezek a filmek néha paródiaként, szatíraként vagy pastiche-ként értelmezhetők. Mégis azt gondolom, hogy ezek a filmek voltaképpen túllépnek ennek a megközelítésnek a keretein, ehelyett újfajta hibrid formát valósítanak meg, amely meghaladja mind a paródiát, mind pedig a szatírákat, s csak bizonyos mértékig tekinthető pastiche-nak, igen speciális rendeltetéssel. A paródiák és a szatírák alapszinten a néző és – ami még fontosabb – a szerző részéről egyaránt az eredeti forma beható ismeretét igénylik. Számos, a hibrid vígjátékok által „elorzott” műfajjal azonban nem ez volt a helyzet. ^[16] Nem meglepő, hogy a hibrid filmek és sorozatok két legtermékenyebb szerzője, Václav Vorlíček és Miloš Macourek nyíltan kifejezték ellenérzésüket aziránt, hogy vígjátékaikat paródiaként értelmezzék, lévén ez „túl könnyű” megközelítés (lásd Kopaněva 1976). ^[17]

Filmjeik nem az eredeti alapanyag kinevetésére vagy elítélésére irányulnak; a filmrendezők nem alkalmaznak polemikus vagy kritikai távolságot. Forrásaikhoz való viszonyuk legtöbb esetben semleges, saját kirakós játékaik darabjaiként használják fel ezeket. Rendkívüliségük a bricolage-ból fakad, játékos „szerkentyűik” segítségével több különféle műfajt és stílust kapcsolnak össze.

Václav Vorlíček: *Ki akarja megölni Jessie-t?*

Hogy egy konkrét példát is nézzünk, vegyük az egyik legelső, nagyon népszerű és nyíltan hibrid alkotást, Vorlíček és Macourek 1966-ban született *Ki akarja megölni Jessie-t?* című filmjét. A *Jessie* a hibrid vígjáték számos alapvető témáját vonultatja fel. Vannak sci-fi motívumai, mivel a film a közeli jövőben játszódik, de fontosabb, hogy ez szocialista jövő, amely nagyon sokban hasonlít a jelenlegi valóságra, amilyennek azt a nézők ismerik. A történet egy tudós házaspárról szól, mindkettejük kutatóintézetben dolgozik. A hölgy, Beránková professzornő világhírű „szomnológus”, az álomvezérlést tanulmányozza (az a célja, hogy páciensei zavaró álmait enyhítse, és kellemes érzéseket fecskendezzen beléjük). Férje „gyakorlatiasabb” dolgokat kutat (bár jóval kevesebb sikerrel): gyárakban használható, nagy súlyok emelésére alkalmas darukat.

Beránková és csapata kifejleszt egy olyan vakcinát, amely azonnal megszünteti a nyugtalanító álmokat, és amikor férjéből a lefekvés előtt olvasott képregény rémálmot vált ki, a nő befecskendezi azt. A vakcina mellékhatásának eredményeképpen azonban az álombeli szereplők megjelennek a valódi világban, és saját szabad akaratuk szerint kezdenek cselekedni. A testet öltött szereplőket – vagy „káprázatokat”, ahogyan a filmben hívják őket – ebben az esetben a nyugati képregényekből származó három karakter jelenti: Superman, egy miniszoknyát viselő érzéki tudós nő (aki véletlenül feltalálja az antigravitációs kesztyűt) és egy cowboy. Bár az álmokba való tudományos beavatkozás témája társadalomkritikai élt kölcsönöz a filmnek, mégis a fő téma a valóság és a képzelet összeütközése marad. A filmben a képzelet végső soron üdvözölt menedék, amely nem általában a valóság, hanem egy álmoktól megfosztott valóság elől nyújt menedéket. A film végén Berának nem meglepő módon lecseréli feleségét a káprázatként megjelent szexi tudós nőre, és vele marad a valódi világban. Beránková pedig az imádott Supermant az álmok birodalmában kergeti.

Így a science-fiction és a vígjáték kombinációját kapjuk, amit különböző képregényes források ihlettek (szellemes csavarral, mivel a Superman a rosszfiú, a film cselszövője, együtt az álmokat vezérlő Beránkovával). A képzelet, illetve a logikától, az ésszerűségtől és a linearitástól leválasztott térbeli és időbeli kombinációk ugyancsak hatással vannak a hibrid vígjátékok díszleteire. Rendkívül gyakran találkozhatunk jelentős „anomáliákkal”, zavaros kronotoposzokkal, melyek az elszigeteltség és a nyitottság, a provincializmus és a kozmopolitizmus közötti viszályt, illetve a jövőben való hitet és a jelentől való félelmet tükrözik vissza.



Václav Vorlíček: Ki akarja megölni Jessie-t?

A hibrid vígjátékok díszletei jellemzően elmossák a térbeli és időbeli koordinátákat: általában vagy a teljes időtlenségben, vagy pedig a közeli jövőben játszódnak, amely a jelenre emlékeztet. A *Jessie*-ben a színrevitel az időbeliséget tekintve nagyon realiztikus, csak a tudományos találmányok tartoznak a jövőhöz. Noha a *Holnap felkelek, és leforrázom magam teával* című filmben a város úgy néz ki, mint a korabeli Prága, a cselekmény egy időutazásra szakosodott utazási cég körül forog, amely elsősorban az ókori Egyiptomba és a dinoszauruszok idejébe értékesít utakat. A történetben megjelenik egy csoport náci is, akik a céget arra akarják felhasználni, hogy megfordítsák a történelem kerekét azáltal, hogy neutronbombát küldenek a Führernek. Az *Uram, Ön özvegyasszony lesz!* című film olyan helyre vezet bennünket, mely egy jelenbeli városra emlékeztet, de voltaképpen az osztálytársadalom „retro” képét nyújtja, a filmben Cseh(szlovákia) királyság, uralkodóval az élén, aki saját asztrológussal rendelkezik. Ebben az országban azonban fejlett katonai és orvosi kutatások folynak, még innovatív idegsebészet is, amely lehetővé teszi az agyátültetést. A *legtitikosabb ügynök – W4C* című film egy közbeékelte felirat révén jelzi, hogy egy kémekkel és maffiózókkal teli „meg nem nevezett városba” visz minket, mégis világosan ráismerhetünk a mostani Prága nevezetes látképére a háttérben. Amikor ezekben a filmekben a kronotoposzok az időutazásos téma révén tovább bonyolódnak, olyan helyeken és időkben találjuk magunkat, amelyek a jelenhez hasonlónak vagy azzal azonosnak tűnnek, mégis jelentősen és kísérteties módon mások.

Tehát ezek az egyértelműen képzeletbeli helyek, álombeli terek és időbeli körköröségek a cseh valóság realiztikus környezetére épülnek. Ennek a képzeletbeli „jelennek” egyben megvan az a hatalma, hogy tagadja a Kelet és a Nyugat közötti viszony (a korabeli politikai földrajzban kiütköző) ellenpólusos jellegét. A legtöbb film nyíltan tagadja a hidegháborús elszigeteltség állapotát, és a „szocialista” színrevitt nyugati átvételekkel és motívumokkal fűszerezi. Az alaphelyzet, melyet a kulturális elkülönülés és a szocialista kultúra normalizációja („megtisztulása”) határoz meg, ellentmondásossá válik a nyugati és keleti jellegzetességek és motívumok furcsa keveredésével, főként a nyugati „átvételek/átültetések” alkalmazása miatt.

Minthogy számos motívum, szereplő, tárgy és díszlet nyilvánvalóan a nyugati műfajokból

származik, melyek nem voltak elég ismertek a korabeli Csehszlovákiában (mivel a nyugati filmeket általában hivatalosan nem terjeszthették), egyes filmek fonák módon „bevezetőkként” szolgáltak a nyugati ikonográfiába. Ezt az ikonográfiát azonban többnyire elég bizarr módon háziasították, a nyugati ikonok rendszerint cinikus átfordításával és kulturális gyarmatosításával kisajátították. *A legtitkosabb ügynök – W4C* című kelet-európai James Bond-filmben például a csillogó kémvilág esetlenné válik, s végül egy cseh átlagember – aki nem is egy igazi kém – győz egy olyan helyzetben, ahol minden külföldi szuperügynök elbukik. A nyugati kultúra ennél fogva hivatkozási ponttá válik, és ez ambivalens csavart kölcsönöz annak a „nyugati imperializmusnak”, melyet a korabeli politika képviselői deklaráltak.

Václav Vorlíček: *A legtitkosabb ügynök – W4C*

A Nyugat és a Kelet ironikus módon összekapcsolódott a – keleti blokk által hirdetett, ^[18] de nyugaton is tükröződő – „tudományos és technikai forradalom” karikírozott csodavárásában is. A hibrid vígjáték tipikus színhelye a kutatóintézet (lásd a két intézetet a *Jessie*-ben, a fiatalító intézetet a *Szabad egy kis spenót?*-ban [Což takhle dát si špenát?, 1977], vagy a kutyü feltalálásáról szóló, James Bondra emlékeztető jelenetet a *W4C*-ben). A feltalált készülékek gyakorta túlságosan is hatékonyak és gyorsak bizonyulnak. A „túlságosan is hatékony készülék” legszélsőségesebb esete az a rafinált úszómedencés szerkezet, amely a *W4C*-ben 200 000 volt erősségű árammal meggyilkolja a titkosszolgálati ügynököket. A találmányoknak rendszerint van valami abszurd mellékhatása is (például az álmok életre kelése a *Jessie*-ben vagy a gyorsított fiatalítási eljárás a *Szabad egy kis spenót?*-ban). Helyenként időgépekkel vagy médiakészülékekkel párosulnak, például a *Holnap felkelek, és leforrázom magam teával* című film történetének nagy része egy időutazási irodában bontakozik ki, a *Jessie*-ben TV-szerű interfészt használnak az álmok szabályozásához, a *Várkastély a Kárpátokban* pedig tele van olyan készülékekkel és gépekkel, melyek az emberi testet a technológiával egyesítik.

Ezek a készülékek nagyon gyakran az emberi test kiterjesztései, feltalálásuk az ember tökéletesítésére, fegyelmezésére, sőt amennyiben a szerves lény nem képes életben maradni, az ember helyettesítésére szolgál. Ahogyan a hibrid vígjátékokban a műfajok és stílusok széttöredezték, és az egyik a másikba olvad, úgy ezekben a filmekben a testkép is töredezetté, szétroncsolttá válik, amit a technológia aztán újjáéleszt. Amint Vorlíček kijelentette, „ennek a műfajnak a titka abban rejlik, hogy a nézőkkel elhitetik azt a lehetőséget, hogy az agy három testbe is átültethető (Vorlíček, idézi: Kopaněva 1976: 209). A test a hibrid filmekben magának a hibriditásnak a helye, átalakulásokon megy keresztül, eltörli a nemi és osztálybeli határokat, megszűnik a tudás vagy az identitás helyének lenni, és ez jelentős következményekkel jár az identitásra és a társadalmi-nemi politikára nézve.

A test a legtöbb esetben „fegyelmezetté” válik, és egyesül a készülékekkel. A női test különösen gyakran egyfajta „aggregénygépezet”, és a „technológiai” vágy végső tárgyává lesz. ^[19] A *Várkastély a Kárpátokban* című filmben a női testet mint a vágy végső tárgyát szó szerinti értelemben nem-emberi készülékként, egy primadonna mechanikus reprodukciójaként

konstruálták meg, villódzó képpel és felvett hanggal vetítik. A (többnyire női) test effajta elgépiesedése és töredékessége érdekes módon nem hagy sok helyet a sztereotípiáknak. Ellenkezőleg, reflektál rájuk és felfedi azokat. Így az agy férfiból női testbe való átültetésének motívuma az *Uram, Ön özvegyasszony lesz!* című filmben nem a nemi különbségekkel játszadozó szokásos poénokra van kihegyezve, hanem ehelyett itt a test elsősorban a személyiség „gyűjtőhelyévé” válik. Bár a hibrid filmek szereplői meglehetősen statikusak, és nem fejlődnek a narratíva során, paradox módon maguk a szexuális tárgyak viszonylag szubjektivizáltak (például a szexbomba egyúttal tudós is a *Jessie*-ben, az *Uram, Ön özvegyasszony lesz!*-ben a lenyűgöző női test valójában egyszerre egy visszataszító férfi asztrológus zseniális agya is, és a rajongott színházi díva egyszersmind a király okos bizalmasa és aszexuális értelemben vett barátja).



Oldřich Lipský: *Várkastély a Kárpátokban*

Az elkülönülés és az önhibridizáció koloniális és posztkoloniális kontextusa

Mennyiben kapcsolhatók össze az 1970-es évek hibrid vígjátékai, amelyeket a kor egyik legalacsonyabb műfajának tekintettek (gyakran az újhullám tiszta és magasztos vizuális hagyományával szembeállítva), a cseh kultúra és film sajátosságaival? Az elveszett és a kiváltságos közötti szakadék ellenére nem azt állítom, hogy ez a fajta film pszichoanalitikus értelemben „elveszett”, vagyis hogy az, ami elveszett, jelentős mértékben meghatározza annak identitását, ami megmaradt. Éppen ellenkezőleg: ebben az esetben azt gondolom, hogy ami elveszett, vagy szándékosan elfelejtődött, az éppen a cseh filmművészet identitásának és sajátosságának lényegéhez tartozhat. Az erre a műfajra jellemző vonások – a stilisztikai és műfaji tisztátalanság és hibriditás, a szándékos szertelenség, a kreatív dilettantizmus és provincializmus – a cseh filmtörténet folyamán rendkívül fontos szerepet játszanak. Így ennek következtében azt a hipotézist szeretném felállítani, hogy a hibrid film sokkal jellemzőbb a cseh filmre, mint a kiváltságos helyzetben lévő újhullám inkább kozmopolita és „tiszta” alkotásai vagy a második

világháború előtti kozmopolita alkotók, például Gustav Machatý egyedülálló filmjei.

Ha megkockáztatunk egy általánosító kijelentést, azt mondhatjuk, hogy alapvetően két meghatározó tényező játszik szerepet a cseh film és kultúra alakításában. A hirtelen politikai változások és kulturális fordulatok drasztikus töréseket idéztek elő a cseh film fejlődésében, amelyre ennek következtében a folytonosság, a kulturális identitás és az egyéni stílus folyamatos kereséseként lehet tekinteni. ^[20] Számos politikai rendszer és teljesen különböző kulturális kontextus formálta a politikai és kulturális megnyilvánulásokat a 20. század során, és mindegyik új rezsim különböző kulturális elvárásokkal és szükségletekkel jelentkezett. A cseh művészet és különösen a cseh film fejlődését a 20. század folyamán politikailag és társadalmilag determinált radikális szakadások határozták meg, majdnem minden második évtizedben újraalkották a kulturális termelés formáit. A nagynemzeti filmművészeteknek megvan a maguk természetes fejlődése, belső struktúrája és rendszere, a cseh filmtörténetben viszont repedéseket, fordulatokat és visszatéréseket találunk, szakítást a külföldi hatásokkal, és alkalmazkodást a politikai változásokhoz.

Ez az a kontextus, amelyben meg kell ítélnünk a cseh film stilisztikai és műfaji anomáliáinak kérdését, mint amely szimptomatikusan jelzi a szélesebb kulturális és politikai miliő impulzusainak felszívódását. A filmstílus és film formája sohasem válik el attól a társadalomtól, amely létrehozta, s mint azt a cseh film- és irodalomteoretikus, Vratislav Effenberger megállapította az 1960-as években: „a filmstílus fejlődése az ember (vagy a nép) társadalmi és pszichológiai képének feltárulkozásaként érthető meg, mintha csak a hivatásos történetírás hátlapja lenne” (Effenberger 1996: 175). Az ő szempontjából nézve a filmstílus és a hivatásos történetírás egymást támasztja alá, jelentős mértékben meghatározzák és értelmezik egymást.

A cseh film második meghatározó tényezője azzal az általánosan ismert ténnyel függ össze, hogy a cseh kulturális tradíció populáris, demokratikus örökségből származik, és ilyenformán elkülönül a kiváltságosság, az elitizmus és a szofisztikáltság fogalmaitól. A történészek szerint az az általuk fókuszba állított tény, miszerint a cseh nemzet talán az egyetlen európai állam, amely arisztokratikus elit nélkül, alulról felfelé építkező nemzetként lépett be a modern történelembe, a cseh kultúra önmeghatározására nézve jelentős következményekkel járt. A filmtörténész Jaroslav Boček úgy gondolta, hogy a cseh művészetben és társadalomban egyaránt ez a plebejus beállítottság az oka a középszerűség kultuszának, a forma és a rend iránti tiszteletlenségnek. ^[21] A forma és a stílus „tisztasága” iránti tisztelet hiányát úgy értelmezhetjük, mint ami megnyitja az utat a cseh film hibridizációja és kontaminációja előtt.

Ennek a populáris eredetnek és kulturális demokratizálásnak a hatalma csak felerősödött a filmben, mivel a cseh filmművészetben nincs egyetlenegy tartós hagyomány sem, amelynek történelmi bázisa ne folyamatos törések és a szakadékok áthidalási kísérletének sorozataként alakult volna. Mindazonáltal itt egy mögöttes populáris hagyomány megléte, illetve a hibrid, stilisztikailag sokszínű, Frankeinstein-szerű művek jelenlétének viszonylagos állandósága tapintható ki, amely jelenség további elemzésre vár. A kelet- és közép-európai filmről szóló

tudományos írások a közelmúltban kezdték hangsúlyozni a posztkolonializmus keretét, és a régió filmjeit a kulturális kolonizáció eredményeként kezdték elemezni. ^[22] Csehszlovák összefüggésben valójában gyarmatosítások sorozatáról beszélhetünk, kezdve a 17. századi német kolonizációtól a háború alatti náci fennhatóságon át az 1948 utáni szovjet befolyási övezetbe való beilleszkedésig. Azt gondolom, hogy a gyarmati helyzet nagyon fontos, további bővítést és feltárást érdemlő modellnek bizonyul a modern cseh kultúra elemzéséhez.



Oldřich Lipský: Limonádé Joe, avagy lóopera

A „hibridizáció” fogalmának relevanciája kétségtelen a cseh kultúra vonatkozásában, ugyanakkor további meghatározást igényel. Itt én nem a kulturális keveredés értelmében utalok a kulturális hibridizációra; egyfajta sajátos *önhibridizációra* és *önkolonizációra* szeretném felhívni a figyelmet, mint olyan stratégiára, amely a régió politikai és kulturális izolációjára és elkülönülésére reagál. Ebből a szempontból a kulturális formák keveredése, az új sémák és műfaji struktúrák létrehozása stratégiai kísérletként jelenik meg, ami roppant figyelemre méltó annak fényében, hogy a „mainstream film” általában mit is képvisel: olyan stratégiáról van szó, amely a magánnyal és a környező világtól való kényszerű elkülönüléssel foglalkozik. A cseh irodalom és film történetében az önhibridizációt rendkívül produktív taktikaként értelmezhetjük.

A cseh kultúra sajátos természetéről szóló fontos munka a cseh szemiotikus Vladimír Macura munkája, aki elsősorban a „csehség” „nemzeti mítoszainak” a 19. század első felének nemzeti megújódás elnevezésű korszakában való kialakulására fókuszált (Macura 1995). Kijelenthető, hogy bizonyos kulturális stratégiák és gyakorlatok, amelyek ma is jelen vannak a cseh kultúrában, a cseh hagyomány megújódás korabeli – a múltra és a jövőre egyaránt vonatkozó – újjáteremtésére, avagy feltalálására vezethetők vissza, abban találják meg gyökereiket. Macurának a korszakot illető kiterjedt kutatásai különösen a „csehség” mitologizáló és („elképzelt”) ^[23] újjáteremtő stratégiáira összpontosítanak, összekapcsolva azokat a „cseh kérdéssel”, vagyis a cseh történelmi fejlődés értelméről és karakteréről szóló terjedelmes történelmi vitákkal. ^[24] A megújódás kultúrája itt sajátos kulturális típusként jelenik meg, amely egyszerre konstruált és zavaros. Modern történelme hajnalán a cseh állapotokat

a cseh kulturális fejlődés megtört folytonossága, a nemzet társadalmi szövetének felbomlása [jellemzte], a cseh nyelvet kiszorították a kultúrán belüli kommunikáció legfontosabb szerepeiből, és a modern cseh kultúra megalkotására más kultúrán – a német nyelvűn – belül került sor, amely így nem folytatólagos kultúraként, hanem alapító

kultúraként jelentkezik. (Macura 1995: 6–7.)

Macura a megújulás kultúrájának alapvető egységeit ideogrammáknak tekinti, és a megújulást a „felgyorsult fejlődés korszakának”. Ezek a korszakok, melyek különösen jellemzőek a nagy birodalmi kultúrák peremén életben maradó kisebb nemzetekre, alapjában véve nagyfokú stilisztikai tisztatlanságot és hibriditást mutatnak: „Miközben a szokásos stilisztikai tipológiák a nagy kultúrákat folytonos, zavartalan fejlődésük alapján sikeresen osztják fel korszakokra, zátonyra futnak próbálkozásaikkal akkor, amikor a kis kultúrák bonyolult folyamataira kell alkalmazni őket”, mivel ezeket múlandó és sokszínű jelenségek jellemzik. ^[25] Macura szerint a felgyorsult haladás kultúrái jól felismerhetőek szinkretizmusukról, a dilettantizmus felértékeléséről (vagyis keresettek az olyan reneszánsz szellemiségű alkotók, akik képesek betömni a lyukakat, és alkotásokat tudnak létrehozni a kultúra minden területén) és a kulturális perifériáról származó jelenségek hangsúlyozásáról.

Oldřich Lipský: *Négy gyilkosság elég lesz, kedvesem?*

Ami visszavezet bennünket a megújulástól a normalizációig, az a folytonosság hasonló megtörésének, illetve a térbeli és „mentális” elhatárolódásnak a tapasztalata, annak tudata, hogy elkülönülünk a környező világtól, ami azonban összekapcsolódik az önellátás érzésével és azzal is, hogy „bekerített” világunk zárt, egész és szinte teljes. ^[26] Az elszigetelődés két időszaka jelentősen különbözik egymástól: a megújulás során a környező világtól való elkülönülésre a nemzet újjászületésének szükséges feltételeként tekintettek, és a csehség értékei révén a haladás szolgálatába állították azt, míg a totalitárius rendszer alatti kulturális elszigetelődés egy másik politikai rend következménye volt, melyet felülről szabtak meg. Ezeknek a korszakoknak mégis sok tekintetben közös vonásaik vannak. A hibridizáció mindkét esetben taktikai gesztus, amely kiemeli, de egyszersem tagadja is a cseh kultúra szükségszerűen viszonylagos karakterét és más kultúrákkal való összefüggését. Macura amellet érvel, hogy a megújulás során a külföldi kultúrák hazai talajba történő átültetése vagy átfordítása az idegenség bekebelezésének, egyfajta „kulturális agresszió” révén történő elnyelésének, kisajátításának „politikai törvényét” teremtette meg (Macura 1995: 74). A megújulás kultúrája arra törekedett, hogy az újjáteremtett nyelven belül és azon kívül is létrehozza a maga valóságát. Ebben a folyamatban az eredetiség paradox módon nem az eredeti, adekvát kultúrán alapult. Éppen ellenkezőleg, az új, a hibrid, az lefordított és parazita forma volt az, amit autentikusnak érzékeltek.

A hibrid filmben is azt figyelhetjük meg, hogy a fordítás révén keresztülvitt élősködéssel felhasználja és elnemzetiesíti az idegenséget. Ez a hibridizációnak nem azon formája, amely más filmművészetek és kultúrák minőségének elérésére tör, hanem amelyik a parazita fordítást és az összeolvasztást olyan forma létrehozása érdekében alkalmazza, mely paradox módon önmagában is megálló, nem pedig származékos. Noha ez túlmutat ennek a tanulmánynak a keretein, de a játékosságnak és a megtévesztésnek a cseh kultúra megalkotásának folyamatában betöltött jelentőségére is vonatkoztathatjuk ezt a stratégiát, amely a megújulásnak páratlan lehetőséget kínált fel arra, hogy a cseh kultúrát „virtuálisan” építse fel, ne csak időtől és a tértől, hanem a

meglehetősen frusztráló valóságtól is függetlenítse magát (vö. Macura 1995: 104). A megtévesztésnek a cseh kulturális formákban játszott sajátos szerepe a témája számos közelmúltbeli filmnek (lásd például a leghíresebbet, a *Cseh álom* [Český sen] című filmet 2004-ből).

Ebből a szempontból nézve tehát az újhullámot követő „sötétség évtizedei”, melyeket hagyományosan és általánosan az alkotói bénultság kopár, súlyos cenzúra terhe alatt nyögő időszakának szokás tekinteni, összekapcsolódnak azzal a hagyománnyal, amely a cseh kulturális identitás alapszerkezetét kialakította. A „hibrid vígjáték” sémája eszképisztának és apolitikusnak tűnhet, mégis stilisztikai és műfaji szinten ennek elősködő, önelkülönítő és önhibridizációs struktúrája jobban tükrözi a korabeli cseh kulturális alkotások politikai választási lehetőségeit, mint ahogyan azt a felületes értelmezés láttatni engedi.

Fordította Gerencsér Péter

A fordítást ellenőrizte Huszár Linda

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Petra Hanáková: „The Films We Are Ashamed of”: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s’. In Eva Nāriepa – Andreas Trossek (szerk.): *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics* 7. Tallin, 2008. 109–121.]

Jegyzetek

1. Már több alkalommal rámutattak arra, hogy a központosított csehszlovák filmgyártás korszakában többnyire nehéz visszamenőleg elválasztani egymástól a cseh és a szlovák műveket. A „csehszlovák filmnek” politikai okokból az 1950-es évektől kezdődő mostani, két külön hagyományra történő felosztásának abszurdítására szintén kitért: Iordanova 2005.
2. A vígjátékok lettek a korszak emblematikus műfajai, jóllehet a filmgyártás spektruma valójában lényegesen szélesebb volt. A cseh filmtörténet alkotóiról szóló legújabb, rövid, sok szempontból hiányos, és találón *A cseh film panorámája* (*Panorama českého filmu*, 2000) címet viselő áttekintés például a következő műfajok jelenlétét hangsúlyozza a normalizáció 1970-es évektől az 1980-as évekig terjedő időszakában: 1) vígjátékok (további alműfajok: zenés vígjáték, „keserű” vígjáték, társadalmi szatíra); 2) detektív filmek; 3) történelmi filmek (jelentős alműfaja a második világháborús film); 4) pszichológiai film; 5) ifjúsági filmek; 6) társadalomkritikai művek. Ez a lajstrom magában foglalja a neves rendezők „klasszikusnak” kikiáltott és műfajilag besorolhatatlan munkáit is. A normalizáció időszaka ellentmondásos módon a cseh filmművészet egyik legtermékenyebb korszakának bizonyult, mintegy 200 film készült minden egyes *pětiletka* (ötéves terv) során. Lásd a *Hraný film v období normalizace (1970–1989)* [A cseh játékfilm a normalizáció időszakában (1970–1989)] című fejezetet: Ptáček 2000: 158–163.
3. Amint az alábbiakban különösen a gegek felépítésében és a színészi alakítás terén igyekszem majd

szemléltetni, ezek a filmek jelentősen különböznek azoktól az „őrült vígjátékoktól”, amelyek a nyugati filmművészetben ismeretesek. [A *bláznivá komedie* fogalmát következetesen „őrült vígjátéknak” fordítom, mivel ennek a megnevezésnek van valamelyest hazai hagyománya, ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a szó könnyedebb, játékosabb cseh konnotációja magában foglalja a bolondos, dilis vagy eszement jelentést is. – *A ford.*]

4. Ezeket a vígjátékokat többnyire az újhullám „nagy hagyománya” mellé állítják, mivel az 1970-es éveket hagyományosan az újhullám temetőjének tartják, olyan kornak, amikor mindenféle művészi alkotótevékenység megtorpant (vagy – mint néhány történeti munkában olvasható – olyan periódus volt ez, amikor az újhullám „nagy alakjai” elmenekültek az országból, és „magukkal vitték a kultúrát”, vö. például: Stoecker 1999: 155). Ezeket a filmeket gyakorta „perverz idők perverz mocskának” tartják (ezt a kifejezést használta nemrégiben egy személyes beszélgetés során kolléganőm, az újhullám szakértője, Stanislava Prádná).
5. Az egyetlen cseh filmtudományi szakfolyóirat, az *Illuminace* 1997-ben különszámot szentelt a normalizáció témájának. Ez a szám azonban csak – egyébiránt rendkívül fontos – történelmi dokumentumok újraközléseit, a korszakban alkotó szerzőkkel készített interjúkat és egy vázlatos történelmi áttekintést tartalmazott. Nem tett kísérletet maguknak a filmeknek a tematikai, stilisztikai és ideológiai elemzésére, és főként nem mutatott érdeklődést a mainstream film iránt (lásd: *Illuminace*, 9:1). Még árulkodóbb az a 2006-ban, egy helyi filmfesztivál kísérőjeként megjelent kötet, amelynek szövegei a normalizáció filmművészetét állították középpontjukba (vö. Hadravová–Martínek 2006). Az esszégyűjtemény nem tartalmaz egyetlen olyan szöveget sem, amely közvetlenül a korabeli filmgyártással foglalkozna, mindazonáltal szerepel benne egy olyan írás, amely a Jaroslav Dietl által írt, normalizáció korabeli televíziós sorozatokat elemzi.
6. Az 1970-es és 1980-as évek filmjeinek népszerűségét világosan bizonyítja mostani „piacképességük” is. A népszerű sajtótermékek DVD-mellékletként gyakran jelentetik meg ezeket a filmeket, nagyon jól eladhatóak, ezt a jelenséget aztán sűrűn bírálja a „komoly” sajtó. Számos filmbarát számára „korunk hanyatlásának” legbiztosabb jele az a körülmény, hogy miközben a Cseh Köztársaságban az újhullám számos „gyöngyszeme” még mindig nem jelent meg DVD-n, addig a legtöbb „normalizációs szemét” már hozzáférhető új DVD-kiadványokon keresztül (paradox módon rendszerint angol feliratozással).
7. Úgy tűnhet, hogy a cseh kultúrának a megújulás időszakában (a 19. század eleje), vagy még tovább visszatekintve az időben, a huszita időszakban (a 15. század eleje) való megalapozása távol esik attól az éles történelmi szakadástól, amely az „új szocialista társadalmat” hozta létre. Mindazonáltal paradox módon a kommunizmus képviselői folyamatosan „nagy demokratikus mérföldkövekként” hivatkoztak ezekre a korszakokra, mint amelyek organikusan mutatnak a kommunista jövő felé. (Ezt a teleologikus nézetet különösen a kommunista ideológus Zdeněk Nejedlý fogalmazta meg *A kommunisták, a cseh nemzet nagy hagyományainak örökösei* [*Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*] című 1946-ban megjelent írásában.)
8. A csehszlovák filmet és kultúrát a 19. század és a 20. század legnagyobb részében az „elkülönülés”, az izoláció és a marginalitás állapota határozta meg. A totalitárius rendszer alatt ennek az elszigetelődésnek az egyik legfontosabb aspektusa a nyugati kultúrától és tendenciáktól való elválasztottság és a szovjet befolyási övezet felé való fordulás volt. 1969-ben a Cseh Film [pontosabban: Československý Film – *a ford.*] szervezet új politikai vezetésének egyik legelső döntése a keleti blokkal való szorosabb együttműködés újjászervezése, valamint a Szovjetunióval és szocialista csatlósáival való szoros kapcsolat „felújítása” volt. (A hivatalos dokumentumokban erre „az 1968-ban és 1969-ben keletkezett torzulások kijavításaként” hivatkoztak, vö. Edice 1997.)
9. Andrew Horton egyfolytában hangsúlyozza a tündérmeséknek a cseh kultúrában betöltött jelentőségét:

„[Zeman] sikerének legnagyobb oka talán a tündérmese (vagy ahogyan jobban ismert: a *pohádka*) mint műfaj csehországi jelentősége. A csehek a meséket sokkal komolyabban veszik, mint mások, és itt a tündérmese messze nagyobb szerepet foglal el a gyermekolvasmányok között, mint Nyugat-Európában. Ezt ültetik át filmre...” (Horton 1998; vö. továbbá: Horton 1999.).

10. A hibrid film meglehetősen nyereséges és kapóssá vált az exportra szánt áruk között a világ nagy részén. (Václav Vorlíček tesz említést arról, hogy személyesen látta, amint a nézők Dél-Afrikától Bombay-en keresztül Volgográdig élvezik a filmjeit; lásd: Kopaněva 1976: 212). A német filmipar ezekre a filmekre meglehetősen gyorsan rámozdult, és koprodukciós lehetőségként figyelt fel rájuk. Bár itt mellőznünk kell a leghíresebb NDK-s koprodukciót, Vorlíček *Három mogyoró Hamupipőkének* (Tři oříšky pro Popelku, 1973) című, a DEFA-val (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) közösen készített tündérmeséjét, mivel túl klasszikus ehhez a fejtegetéshez, tengernyi hibrid művet találhatunk a tévés tündérmesék / fantáziafilmek / sci-fi sorozatok között, melyek az 1970-es és 1980-as évek során a Westdeutscher Rundfunkkal (WDR) együttműködésben születtek, mint például a *Pan Tau* [Tau bácsi] című, 1970-ben induló sorozat „modern tündérmeséjét”, az *Arabella* (Arabela, 1979/1980), *A repülő fiú* (Létající Čestmír, 1984), a *Hőrcsög hálóköntösben* (Křeček v noční košili, 1987) című filmeket, *A látogatók* (Návštěvníci, 1983) című szurreális, időutazásos, fantasztikus sorozatot, melynek speciális effektjei Jan Švankmajer közreműködésével készültek, vagy személyes kedvencemet, a bizzar *Bambinot* (1984) című sorozatot, mely egy genetikával foglalkozó kutatóintézetben játszódik.
11. Nem véletlen, hogy a cseh humor megtestesítője a bőbeszédű Švejk.
12. Nézetét Eidsvik „a regionális humorérzék” iránti szilárd meggyőződése alapján alakítja ki, azt állítva, hogy nem lehetséges a kelet-európai filmet „a szokásos amerikai értelemben” vígjátékként azonosítani. (Lásd Eidsvik 1991.)
13. Eidsvik szerint a szocializmus hivatalos, komor és puritán felszíne helyére ezekben a vígjátékokban alig burkolt csipkelődés és a szkepticizmus lép, mivel az alkotók alapvető hozzáállása egyfajta tisztelettelenség és könnyedség. Ezt a fajta humort „a hiábavaló tervek és remények inherens nevetségességének méltányolása kelti életre”, és ebből a nevetségességből a szocialista és marxista víziók kapitalizmusra vonatkoztatása mit sem von le (Eidsvik 1991: 103).
14. Eidsvik azt állítja, hogy „a vígjáték-rendező bevett póza, hogy hétköznapi viselkedést rögzít”; ennek eredményét – jobb kifejezés hiányában – „álrealizmusnak» nevezhetnénk” (Eidsvik 1991: 92). „Amit az ilyenfajta valóságokban normális esetben humornak tekintenénk, az komoly, maga a komolyság pedig komikus” (Eidsvik 1991: 103).
15. Ez még bonyolultabbá válik akkor, amikor megfigyeljük, hogy a politikai és kulturális elkülönülés sajátos összefüggésében az, ami a mainstreamet, illetve az, ami az ellenkultúrát meghatározza, nagyon ellentmondásos lehet. A normalizáció során például a nyugati populáris kultúrát a „hivatalos kultúrát” fenyegető progresszív ellenkultúráként lehetett értelmezni.
16. Egy interjúban maga Vorlíček is elismeri, hogy amikor a James Bond-filmek változataként *A legtökéletesebb ügynök – W4C* című filmet forgatta, akkor a már meglévő négy Bond-film közül csak egyet látott, és azt sem tanulmányozta olyan nagyon. A cseh nézők többsége ráadásul abban az időben nem is láthatott Bond-filmeket.
17. Macourek itt ezt állítja: „Utálom a paródiát és még inkább a szatírákat... ez annyira olcsó és könnyed. Bármit lehet parodizálni körmönfont túlzásokkal” (Kopaněva 1976: 207).
18. Ne feledjük, hogy a Szovjetunióra akkoriban olyan országgént hivatkoztak, ahol „a holnap már a tegnapot jelenti”, magyarul: az országot tudományos haladás jellemzi.
19. A női test reprezentációinak mint „aggregénygépezetnek” és „férfi találmánynak” klasszikus olvasatához

lásd Penley 1989.

20. Ezt az állítást felvázoltam már *The Construction of normality: The lineage of male characters in contemporary Czech cinema* [*A normalitás konstrukciója. A kortárs cseh film férfi szereplőinek eredete*] (Hanáková 2005) című tanulmányomban.
21. Boček arra emlékeztet minket, hogy Csehszlovákia első elnöke, Tomáš Garrigue Masaryk a nemzetben való minden hite ellenére is azt tartotta, hogy a csehek sohasem tudták, hogyan kell uralkodni vagy engedelmeskedni. F. X. Šalda, a 20. század első felének legfőbb cseh irodalomkritikusa is osztotta ezt a véleményt, ő ismételten azt hangoztatta, hogy a csehek nem ismerték a forma és a stílus értékét a művészetben, soha nem is tartották tiszteletben, mivel nem művelték a társadalmi élet formáit (Boček 1968: 143–144). A csehek „demokratikus” és „plebejus” karakterének tipológiájához lásd: Jedlička 1992: 10.
22. Lásd különösen Robert Stam műveit (pl. Stam–Shohat 2003).
23. Lásd a nemzet mint „elképzelt közösség” fogalmát: Anderson 1991.
24. A „cseh kérdés” történetének további tárgyalásához lásd: Havelka 2001.
25. Macura ezeket a kultúrákat a következő módon írja le: „A kategóriák közkedvelt ingadozása az újjászületett kultúrák belső stilisztikai homályosságának szükségszerű szüleménye volt, abból az igényükből adódott, hogy »azonnal« kompenzálják a kurrens művészeti fejlődést. A szinkretizmus, amivel itt találkozunk – bár ez talán bármely »felgyorsult fejlődésű kultúra« (például a megújhódás típusú kultúra) szükségszerű kísérő jelensége, és ennél fogva tipikus jegy – elsősorban egy kifordított szinkretizmus, a külső hatások szinkretizmusa” (Macura 1995: 14).
26. Ez gyakran összekapcsolódik a Csehországban alkalmazott kiskert (*zahrádka*) metaforájával. Ez a metafora egyaránt megtalálható a megújhódás korabeli és a mai kulturális alkotásokban (Macura 1995: 28).

Irodalomjegyzék

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2. kiadás. Verso, London – New York, 1991. [Magyarul: Benedict Anderson: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford. Sonkoly Gábor. L'Harmattan – Atelier, Budapest, 2006. (Atelier füzetek 8.)]
- Boček, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. Orbis, Praha, 1968.
- Edice a materiály. Dokumenty z archivu UV KSC. *Illuminace*, 9 (1), 162–201.
- Effenberger, Vratislav: *Obraz člověka v českém filmu. Film a doba, 1962–1970*. Szerk. Stanislav Ulver. Sdružení přátel odborného filmového tisku, Praha, 1996. 164–175.
- Eidsvik, Charles: *Mock realism: The Comedy of futility in Eastern Europe*. – *Comedy/Cinema/Theory*. Szerk. Andrew S. Horton. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1991. 91–105.
- Hadravová, Tereza és Martínek, Přemysl (szerk.): *Normalizace. Sborník textů a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář 2006*. Občanské sdružení Démonický Koník, Loket, 2006.
- Hanáková, Petra: *The construction of normality: The lineage of male characters in contemporary Czech cinema*. In *Mediale Welten in Tschechien nach 1989: Genderprojektionen und Codes des Plebejismus*. Szerk. Jirina van Leeuwen-Turnovcová; Nicole Richter. Sagner, München, 2005. 149–159.
- Havelka, Miloš: *Dějiny a smysl: obsah, akcenty a posuny „české otázky” 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001.

- Horton, Andrew: As camp as Christmas: Borivoj Zeman's *Byl jednou jeden král*. *Central Europe Review*, 0. (13) 1998. (<http://www.ce-review.org/kinoeye/kinoeye13old2.html>; 2014. 01. 05.)
- Horton, Andrew: Making history: Comforting visions of the past in Czech Oscar-winners. *Central Europe Review*, 1 (15) 1999. (http://www.ce-review.org/99/15/kinoeye15_horton.html; 2014. 01. 05.)
- Iordanova, Dina: The Cinema of Eastern Europe: Strained Loyalties, Elusive Clusters. In *East European Cinemas*. Szerk. Imre Anikó. Routledge, New York – London, 2005. 229–249.
- Jedlička, Josef: *České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi*. Nakladatelství Franze Kafky, Praha, 1992.
- Kopaněva, Galina: O komedii podle Miloše Macourka a Václava Vorlíčka. *Film a doba*, 22 (4) 1976. 204–212.
- Lukeš, Jan: Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996. *Illuminace*, 9 (1), 1997. 53–81.
- Macura, Vladimír: *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ*. H & H, Jinocany, 1995.
- Penley, Constance: Feminism, Film Theory, and the Bachelor Machines. In *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989. 56–81.
- Ptáček, Luboš (Ed.): *Panorama českého filmu*. Rubico, 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.]
- Stam, Robert; Shohat, Ella (szerk.): *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. Rutgers University Press, New Brunswick – London, 2003.
- Stoecker, Jaqueline: *An Aesthetics of Landscape and Border: Czech Cinema and the Questions of the National*. (Publikálatlan disszertáció) Northwestern University, Evanston – Chicago, 1999.

Filmográfia

- *A Földről jött ember* (Muž z prvního století. Oldřich Lipský, Csehszlovákia, 1961)
- *A látogatók* (Návštěvníci. Jindřich Polák, Csehszlovákia–NSZK, 1983)
- *A legtitkosabb ügynök – W4C* (Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky. Václav Vorlíček, Csehszlovákia, 1967)
- *A repülő fiú* (Létající Čestmír. Václav Vorlíček. Csehszlovákia–NSZK, 1984)
- *Arabella* (Arabela. Václav Vorlíček. Csehszlovákia–NSZK, 1979/1980)
- *Bambinot* (Jaroslav Dudek, Csehszlovákia–NSZK, 1984)
- *Cseh álom* (Český sen. Vít Klusák–Filip Remunda, Cseh Köztársaság, 2004)
- *Három mogyoró Hamupipőkének* (Tři oříšky pro Popelku. Václav Vorlíček. Csehszlovákia–NDK, 1973)
- *Hogyan fojtsuk vízbe..., avagy kétéltűek tündöklése és bukása* (Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách. Václav Vorlíček. Csehszlovákia, 1974)
- *Holnap felkelek, és leforrázom magam teával* (Zítra vstanu a opařím se čajem. Jindřich Polák, Csehszlovákia, 1977)
- *Hörcsög hálóköntösben* (Křeček v noční košili. Václav Vorlíček, Csehszlovákia–NSZK, 1987)
- *Ki akarja megölni Jessie-t?* (Kdo chce zabít Jessie? Václav Vorlíček, Csehszlovákia, 1966)
- *Lány seprűnyélen* (Dívka na koštěti. Václav Vorlíček, Csehszlovákia, 1972)

- *Limonádé Joe, avagy lóopera* (Limonádový Joe aneb Koňská opera. Oldřich Lipský, Csehszlovákia, 1964)
- *Négy gyilkosság elég lesz, kedvesem?* (Čtyři vraždy stačí, drahoušku. Oldřich Lipský, Csehszlovákia, 1970)
- *Szabad egy kis spenótot?* (Což takhle dát si špenát? Václav Vorlíček, Csehszlovákia, 1977)
- *Tau bácsi* (Pan Tau. Jindřich Polák, Csehszlovákia–NSZK, 1970–1978)
- *Várkastély a Kárpátokban* (Tajemství hradu v Karpatech. Oldřich Lipský, Csehszlovákia, 1981)
- *Uraim, megöltem Einsteint!* (Zabil jsem Einsteina, pánové. Oldřich Lipský, Csehszlovákia, 1970)
- *Uram, Ön özvegyasszony lesz!* (Pane, vy jste vdova. Václav Vorlíček, Csehszlovákia, 1970)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2014/tel/hanakova-filmek-melyeket-szegyellunk/>

