

Gondoskodom, tehát vagyok. A paternalizmus motívuma a cseh újhullám filmjeiben

Absztrakt

A közép-kelet-európai országok szovjet típusú államformája a személyi kultusz időszakát követően a paternalizmus „puha diktatúrájának” különféle változatát valósítja meg. A „gondoskodó elnyomás” kialakulásában a szovjet modell mellett a nemzeti-politikai kultúra hagyománya is szerepet játszhat. Mindennek következtében a totális elnyomás és a demokratikus jogrend közötti szürke zónában elhelyezkedő paternalizmus ábrázolása többszörös kihívást jelent a művészet számára: egyrészt megragadni az elnyomásnak ezt az igen összetett, rejtőzködő társadalomlélektani aspektusát; másrészt kifejezni benne a sajátos nemzeti jelleget. A legtöbb közép-kelet-európai ország filmművészetében jelentős művek foglalkoznak a jelenséggel. A cseh újhullám esetében azért is érdemes különös figyelmet ez a tematika, mert történetileg végigvonul az irányzaton, s igen különféle stílusokban valósul meg. A paternalizmust ily módon a cseh újhullám egyik reprezentatív tematikus motívumának tekinthetjük. A tanulmány a paternalizmus motívumának történetét és stílusváltozatait mutatja be a következő filmek elemzésével: Miloš Forman: *Fekete Péter* (Cerný Petr, 1963), *Egy szősz szerelme* (Lásky jedné plavovlásky, 1965), *Tűz van, babám!* (Hoří, má panenko, 1967); Jan Němec: *Az ünnepségről és a vendégekről* (O slavnosti a hostech, 1966); Jiří Menzel: *Pacsirták cérnaszálon* (Skřivánci na niti, 1969); Karel Kachyňa: *A fül* (Ucho, 1969); Vlastimil Venclík: *Hívatlan vendég* (Nezvaný host, 1969).

Szerző

Gelencsér Gábor az ELTE ÁITFK-n (1986) és az ELTE BTK-n (1990) végezte felsőfokú tanulmányait, ugyanott szerzett PhD-fokozatot (2001) és habilitációs oklevelet (2008). 1989 és 1997 között a Magyar Nemzeti Filmarchívumban előbb archivátoraként, majd a *Filmkultúra* című folyóirat (1990–1992), később a könyvkiadványok szerkesztőjeként, végül tudományos munkatársként dolgozott. 1990-től tanított, illetve tanít az esztergomi Vitéz János Főiskolán, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen és a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, a kolozsvári Sapientia – Erdélyi Magyar Tudományegyetem Fotóművészet, filmművészet, média szakán. Jelenleg az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének Filmtudomány Tanszékén habilitált egyetemi docens. 2003–2006 között Bolyai János kutatási ösztöndíjban részesült.

2010–2011-es tanévre OTKA Sabbatical pályázatot nyert. Több filmes tárgyú tanulmánykötetet, kézikönyvet, lexikont, katalógust szerkesztett, és lektorként is közreműködött ilyen jellegű kiadványok elkészítésében. A *Pannonhalmi Szemle* szerkesztője, a *Metropolis* szerkesztőbizottsági tagja.

Önálló kötetei:

A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében. Osiris, Budapest, 2002.

Filmolvasókönyv. Írások filmművészeti kötetekről. Iskolakultúra, Pécs, 2003.

Más világok. Filmelemzések. Palatinus, Budapest, 2005.

Káoszkeringő. Gothár Péter filmjei. Novella, Budapest, 2006.

Gondoskodom, tehát vagyok. A paternalizmus motívuma a cseh újhullám filmjeiben

Mindenki teszi a maga dolgát. Az egyik boldogít, a másik boldogul.

(Bruszt 1987: 5)

Bevezetés

A paternalizmus filmes ábrázolásának vizsgálatakor érdemes a fogalom meghatározásából kiindulni: milyen motívumokat, konfliktusokat, karaktereket és cselekményvilágot körvonalaz az a játékfilm, amely a köznyelvi értelemben „atyáskodó magatartásnak”, társadalomtudományi összefüggésben „gondoskodó elnyomásnak” nevezett jelenség bemutatását állítja a figyelem középpontjába. A bevezetésben a fogalom leírási kísérleteiből kiindulva elsősorban azokat a tényezőket emelem ki, amelyek a paternalizmus filmes reprezentációjában, illetve annak mikéntjében játszanak szerepet.

A kifejezést a közgazdaságtan használja először, innen kerül át a társadalomtudományokba, azokon belül különösképpen a diktatúrák természetét vizsgáló történelem- és szellemtudományi munkákba. A paternalizmus filmes reprezentációjának vizsgálatakor a történelem- és társadalomtudományi megközelítés indokolt: milyen történelmi körülmények között alakul ki az elnyomásnak ez a sajátos formája, s ennek milyen társadalmi hatása van. Az így körvonalazódó kettős szempontrendszer célkeresztjében válik élessé a vizsgált korszak és nemzeti kultúra: a hatvanas évek cseh újhulláma, s ezen belül Miloš Forman korabeli filmjei, valamint Jan Němec, Jiří Menzel, Karel Kachyňa és Vlastimil Venclík egy-egy munkája. A műelemzések alapján igyekszem általánosabb érvénnyel is megfogalmazni a paternalizmus és a film kapcsolatának tanulságait: a filmek mennyiben segítik a fogalom értelmezését; a fogalom megjelenése milyen formai és szemléleti következményekkel jár a régió filmművészetben.

Mivel a kifejezés a közgazdaságtanból származik, érdemes egy ilyen megközelítésből kiindulni.

A paternalizmus fogalma körül nincs teljes egyetértés sem a társadalomelméleti, sem a filozófiai irodalomban, aminek részben az az oka, hogy a paternalizmus meghatározása a legtöbb elméletben a szabadság „lényegileg vitatott” fogalmára támaszkodik. A paternalizmus meghatározásában rendszerint három feltétel szerepel: (1) a paternalista

szándékosan korlátozza az egyén szabadságát; (2) elsősorban az egyén iránti jóakarat motiválja, és (3) figyelmen kívül hagyja az egyén aktuális preferenciáit. (Cserne 2006: 53)

A három feltétel közvetlen tartalmi következményén túl – az egyéni szabadságtörekvések jó szándékú, mégis erőszakos korlátozása – a filmes ábrázolás tekintetében a fenti meghatározás egyetlen közös elemére érdemes felhívni a figyelmet: az egyénre. Mindez választ ad arra az egyáltalán nem magától értetődő kérdésre, hogy egy közgazdaságtudományi jelenség miként válhat a művészi ábrázolás tárgyává. A paternalizmus olyan személyközi kapcsolatot leíró fogalom, amely egy tágabban értelmezett társadalmi – közgazdasági, történelmi, ideológiai, politikai horizontú – viszonyrendszert fejez ki. A művészi ábrázolás tehát egy ellentmondásos, sőt magát az ellentmondásosságot kifejező társadalomtudományi fogalmat („gondoskodó elnyomás”) tesz drámai módon átélhetővé, amelynek az alapja a szubjektív autonómiájának megsértése. Ritkán hidal át ekkora feszítvót a személyes érintettség és a társadalmi elvonatkoztatás között egyetlen fogalom. Nem véletlen, hogy tudományos meghatározása is igen bizonytalan.

A paternalizmus fenti definíciójában szereplő döntési szabadság többek között azért okoz konceptuális problémát, mert nem könnyű meghatározni, mikor mondható egy cselekvés szabadnak (egy beleegyezés önkéntesnek) – erre vonatkozóan nem rendelkezünk világos küszöbértékkel vagy referenciaponttal. (Cserne 2006: 54)

A paternalizmus gazdag és sokszínű művészeti reprezentációjának ugyanakkor épp ez a tudományos-fogalmi bizonytalanság lehet az egyik kiváltó oka. A „küszöbértékek vagy referenciapontok” bizonytalansága még a fogalom közgazdasági fejtegetésekor is erkölcsi problémák felvetésébe torkollik, ami szintén tág teret nyit a jelenség művészi feldolgozásának.

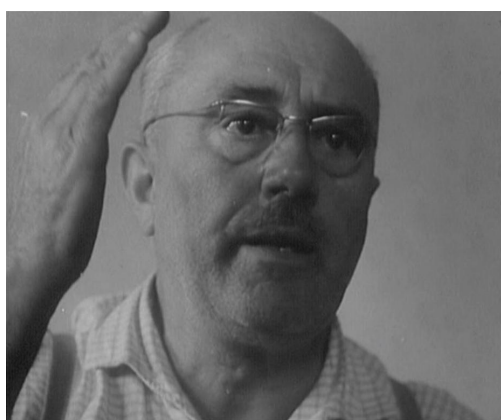
Liberális nézőpontból a paternalizmus azért problematikus, mert az egyén javát kívánja előmozdítani annak akaratával szemben, s így megsérti az egyéni autonómiát az egyén jóléte érdekében. A paternalizmus szabadságkorlátozó jellege tehát erkölcsi problémát vet fel. (...) A paternalizmus erkölcsi érdekessége két érték: a szabadság és a jóakarat szembenállásából származik. Ennek megfelelően a paternalizmus igazolásakor is e két érték mérlegelése a kiindulópont. (Cserne 2006: 59)

A paternalizmus több történelmi korszakra és kultúrára kiterjedő jelenségének művészi reprezentációjában külön is érdemes kiemelni az egyén jelentőségét. Mint majd látni fogjuk, a téma filmes megjelenítésének történelmi és filmtörténeti korszaka egyaránt a szovjet mintájú (poszt)totalitárius időszakhoz kötődik, amelybe (illetve annak filmes reprezentációjába) belejátszhat az adott térség korábbi paternalista hagyománya is, így például a csehek esetében a paternalizmus „monarchiás” alakváltozata. A totalitárius elnyomáshoz köthető, illetve annak enyhülése nyomán kialakuló paternalizmus mindenesetre elsősorban az „elszemélytelenítésről” szól, a személyes sorson felülkerekedő társadalmiságról, amelyben – szélsőséges esetben – az egyénnek csak illusztratív szerep jut. A paternalizmus filmes ábrázolásának hulláma tehát épp egy olyan időszakhoz kötődik, amelyik igyekszik elhatárolódni a „szélsőséges esetektől”, nevezetesen a

szocialista realizmus hamis, sematikus látásmódjától, és ismét személyes drámákban próbálja megfogalmazni a társadalmiságot. Ily módon a paternalista elnyomás a szocreál korszak diktatórikus hatalomgyakorlatával szemben az azt követő történelmi szakasz fél- vagy puha diktatúrájának is meghatározó ismérve lesz. Egy olyan újabb korszaké, amely az elnyomás tiszta képlete helyett annak rejtettebb, rafináltabb, a személyiség erkölcsi integritását kikezdő módszerét alkalmazza.

Míg az ötvenes évek despotizmusa csak megfélemlíteni és kényszeríteni tudta az embereket, a késő hatvanas évek felvilágosult és paternalista gyakorlata kísérletet tett arra – nem is sikertelenül –, hogy a személyes kapcsolatok, érzelmek, jóindulatok és lojalitások sűrű hálóját szője maga és a társadalom köré. (Hankiss 1989: 208)

Vagyis a módszer (a személyesség előtérbe helyezése a társadalomábrázolásban) és a tárgy (a paternalizmus fogalmához társuló személyesség) megtermékenyítő átfedésbe kerül egymással.



Miloš Forman: Fekete Péter

Mielőtt azonban a fogalom – a társadalmitól nehezen elválasztható – történelmi aspektusára kitérnénk, lássunk egy újabb, a paternalizmus meghatározásában gyakran visszatérő elemet és annak művészi következményét: az „atyáskodás” komplementereként megjelenő gyermekség motívumát. Az „atyai” fölény evidenciája magának a paternalizmusnak az igazolását rejti magában.

A paternalista uralom episztemológiai igazolását az adta, hogy egyesek felsőbbrendű tudással rendelkeznek arról, hogy mi a közérdek, s hogy annak milyen kormánypolitika felel meg a legjobban. (Körösi 2007: 24)

Mindennek a fölénynek azonban csak akkor van értelme, ha alkalmazható valakikkel szemben. Így jelenik meg az „atya” figurája mellett a gyermek alakja a paternalizmus hatalmi képletében, s válik ezen a módon a jellegzetes paternalista „dramaturgiai szerkezet” teljessé.

A paternalista kormányzás melletti egyik hagyományos érv az atya-gyermek analógia átvitele a politikai közösség és a kollektív döntés területére. A gyermek szülői felügyeletre és irányításra szorul, hiszen nem képes felelős önálló cselekvésre, saját érdekei

felismerésére. Azaz nem autonóm cselekvő. Szülője vagy gyámja jobban tudja, mi a gyermek érdeke. (Körösi 2007: 28)

A nemzedéki konfliktus művészi megfogalmazásának a paternalizmus az egyik leggyakoribb „keretfeltétele”, amely pontosan kijelöli a generációk között a töréspontok dramaturgiai közegét. A gyermekiség motívuma ezért a gondoskodó atya mellett a paternalizmus művészi ábrázolásának legjellegzetesebb karakterét képes kifejezni: a gyermekké tett alattvalót. Nem hiányozhat egyik sem a történetekből, az azonban már igen sokatmondó körülmény, hogy melyikük a dominánsabb, melyikük ír le dinamikusabb karakterfejlődést. Ha önmagában a két „szerephez” társuló jegyeket tekintjük, akkor az atyafigura a mozdulatlan állandó, míg a gyermek az alkalmazkodó változó ebben a képletben. A művészi ábrázolás számára az utóbbi rejt magában nagyobb lehetőségeket – s valóban, a filmek többsége a gyermeki karaktereket, illetve a gyermekké válás folyamatát bontja ki gazdagabban, sőt magának az atyai elnyomó hatalomnak is az infantilis természetét emeli ki a démonival szemben. Mindez jól jellemzi a fogalomban rejlő ellentmondásosságot, amelyet ismételten a „gondoskodó elnyomás” oximoronjával írhatunk le a legpontosabban.

A gyermekiség motívumának előtérbe állítása még egy sajátos vonását emeli ki a paternalizmus művészi reprezentációjának: az alkotók kevésbé a hatalomgyakorlás elvont mechanizmusára, jóval inkább e hatalmi elnyomás gyakorlati, s megint csak: egyéni, személyiségtorzító hatására kíváncsiak. Mindennek további tematikus és stiláris következményei lesznek. A gyermekké tett, a gyermekiség állapotában rekedt vagy az infantilizmust egyfajta menedékként magukra öltő karakterek nem az elnyomók, hanem az elnyomottak nézőpontjából rajzolják meg a társadalom képét, ezzel összefüggésben pedig ez a kép a groteszk és a szatirikus ábrázolásmód felé közelíti a paternalizmusról szóló filmeket. Az elmozdulás különösen szemléletessé válik, ha mellé állítjuk a hatalom működését leíró, a korszak és a térség filmművészetében paradigmaticusnak tekinthető formát, a parabolát. A parabolák elvont szerkezete az elnyomó hatalmi mechanizmus, míg a paternalizmust reprezentáló művek az elnyomott egyén felől írják le ugyanazt a jelenséget; az előbbinek tragikus, az utóbbinak groteszk-szatirikus a világképe. A két forma szintézise is gyakori, ám a groteszk és a szatíra ebben az esetben is mindig mély nyomot hagy a szigorúan konstruált modellen.

A paternalizmus politikai gyakorlata demokratikus, illetve diktatórikus berendezkedéshez egyaránt kötődhet, a legjellegzetesebb közege azonban a köztesség: amikor is a demokrácia vagy a diktatúra már/még nem teljes mértékben felel meg a maga természetének. Így tehát a paternalizmus politikai melegágya a „kvázidemokrácia” és „puhadiktatúra”. Előbbire az Osztrák-Magyar Monarchiában és utódállamaiban találunk példát, utóbbira a kelet-közép-európai térség országaiban. Csehszlovákiában mindkét „változat” jelenléte kimutatható, sőt ezek szorosan egymásra épülnek – amit épp a filmek bizonyítanak meggyőző módon, így a hašeki-švejski groteszk világlátás továbbélése, valamint a századelő, a két világháború közötti korszakot és a második világháborút megidéző alkotások sora. Az újhullám most vizsgált korszakában viszont a totalitárius paternalizmus képe reprezentálódik elsősorban. A paternalizmusnak e változatához

Európa számára a mintát – a nemzeti előzményeken túl, illetve azokat jórészt felülírva – ezen a téren a cári Oroszország birodalmi hagyományára épülő szovjet rendszer szolgáltatja.

A szovjet rendszerben az állam önmagáról kialakított képe az „atya” figurájának felel meg. Ebből táplálkozik mindenre kiterjedő *paternalizmus*. Nem az alattvalók döntenek, hanem az állam hoz meg minden döntést, ebből pedig az következik, hogy mindez az alattvalók jóléte érdekében történik. Ez a paternalista tekintély további büntetéseket ró engedetlen és lázadó teremtményeire; helyesli vagy helyteleníti gyermeki viselkedését: azok, akik jól viselkednek, jutalmat kapnak, sőt kitüntetésben részesülnek. (Fehér–Heller–Márkus 1991: 264)

Jiří Menzel: *Pacsirták cérnaszálon*

A paternalizmus azonban nemcsak a totális elnyomás világában érvényesül, hanem létezik egy kifinomultabb változata is. Sőt, a művészi ábrázolás számára épp ennek az összetettebb, ellentmondásosabb paternalizmusnak a reprezentációja jelent kihívást. A hatalomgyakorlásnak e kifinomultabb formája abban az esetben alakul ki, amikor a szovjet rendszerű paternalizmust a személyes autonómiatörekvéseknek legalább a látszatát megőrző és elfogadó társadalmakra próbálják rákényszeríteni. Fontos körülmény még a paternalizmus gyakorlatában, hogy a „jólét” érdekében nyomja el az egyént. Márpedig ennek a fajta relatív jólétnek a gazdasági feltétele a totalitárius diktatúra időszakában még nem valósul meg, mindez majd a hatvanas évek fogyasztói társadalmában teljesebbé válik – többek között épp a paternalizmusnak köszönhetően. Ezt a társadalmi, gazdasági és politikai környezetet találjuk meg a második világháború után szovjetizált kelet-közép-európai országok többségében, különösen az első köztársaság (1919–1938) idejéből fejlett demokratikus hagyományokkal rendelkező Csehszlovákiában. Az eltérő történelmi hagyományok miatt ezen a tájékon a szovjet mintájú paternalizmuson tehát finomítani kell.

A kelet-közép-európai országok kommunista vezető-elitjének viszont másképp kell gondolkodnia, ha hatalmon akar maradni. Tudomásul kell vennie, hogy ezek másfajta társadalmak, mint az orosz, a román vagy az albán. Vagy kiirtja tehát azokat a hagyományokat, amelyek a maga társadalmát gyökeresen megkülönböztetik a kelet-európaiaktól, vagy valamiképpen hozzáidomítja a kommunista-totalitárius uralmi formát a társadalom legalapvetőbb igényeihez: kommunista totalitáriusból kommunista paternalistává alakítja. (Vajda 1989: 142–143.)

A kelet-közép-európai régió kisebb-nagyobb demokratikus hagyománnyal rendelkező országaiban, így Csehszlovákiában, Magyarországon és Lengyelországban e hagyományok „kiirtására” az 1948 körül lezajló baloldali fordulattól a Sztálin haláláig (1953) tartó rövid, ám annál intenzívebb elnyomást érvényesítő totalitárius periódusban kerül sor, míg 1956 után, a térségben végighullámzó lázadási-forradalmi mozgalmak hatására áll be a paternalista elnyomás hosszúra nyúló, egészen 1989-ig tartó „idomításos” szakasza. Az egyes országokban a paternalizmus kialakulásának, az enyhülésnek és a visszarendezésnek eltérő a belső ritmusa, de a rendszer

logikája lényegében azonos.

A javakért és az egyéni életstratégiák tervezhetőségéért a társadalom mintegy lemond a politizálás jogáról, és „legitimációpótlékot” nyújt a hatalomnak. Más szóval: cserében elfogadja a párt vezetőjének-vezetésének „atyai gondoskodását” – ez az, amit „paternalista diktatúraként” szoktak emlegetni. (Rainer 2003: 174)

Csehszlovákia második világháború utáni történelme a paternalizmus továbbélésének, illetve a paternalizmus filmes reprezentációjának tekintetében a hatvanas évek modernizmusát „hozza helyzetbe”.

Švejk menetelése

Csehszlovákiában az 1953 utáni enyhülés megkésve bontakozik ki, amikor azonban a Csehszlovák Kommunista Párt XII. kongresszusának hatására 1962-ben végre elindul a folyamat, az ország hirtelen a reformtörekvések élharcosává válik. Nagy ára lesz azonban mindennek, hiszen az Alexander Dubček névvel fémjelzett változások 1968. augusztus 21-én a Varsói Szerződés tagországainak katonai intervenciója nyomán megszakadnak. A reform rövid időszaka mégis csodát művel az országban. Különösen a kultúra, s azon belül is a filmművészet terén látványos a fellendülés, amit a külföldi kritikusok valóban „cseh csodaként” emlegetnek. (Liehm 1974: 310)

Az enyhülés megkésettisége, majd intenzív kibontakozása egyaránt segíti a paternalizmus filmes ábrázolását: az előbbinek köszönhetően van miről beszélni, az utóbbinak köszönhetően pedig egyáltalán lehetőség nyílik erre. Az erős demokratikus hagyományok, a cseh nemzeti sajátosságok – amelyek jellegzetes és a látszat ellenére igen összetett, a paternalizmus „gyermeki” vonásait is magán hordozó előképe Švejk, „a derék katona” – már a német megszállás alatt, majd később a szovjet típusú személyi kultusz éveiben a totalitáriustól a paternalista felé „enyhítik” a hatalmi elnyomást, aminek paradox eredménye az olvadási folyamat elhúzódása. Magyarországon vagy Lengyelországban jóval korábban és radikálisabban bekövetkezik a teljes kiábrándulás a kommunista rezsimből, ami forradalomhoz és lázadáshoz vezet. A paternalizmus gyakorlata itt csak ezt követően, a kiegyezéssel visszarendeződés jegyében alakul ki a hatvanas, illetve a hetvenes évektől. Csehszlovákiában viszont a paternalizmus inkább megelőzi a változtatási törekvéseket, erjesztőjévé válik a folyamatoknak, s a totalitárius elnyomás enyhébb formájaként nem forradalomhoz, hanem felülről vezérelt, békés reformokhoz vezeti az országot. A paternalizmus reprezentációja szempontjából a csehszlovák belpolitika ilyen alakulása kifejezetten kedvez a filmnek: a téma az újhullám korszakában, modernista stílusjegyek segítségével bontakozhat ki. A magyar és a lengyel paternalizmus későbbi kialakulása következményeként ezzel szemben ezekben az országokban a modernista filmművészeti hullámok „lekésik” a paternalizmus témáját, s az ebbe a körbe tartozó filmek a hatvanas–hetvenes évek kibontakozó paternalista gyakorlatáról csak a hetvenes–nyolcvanas években születnek meg. Mindez természetesen nem von le értékükből, filmtörténeti pozíciójukat viszont gyengíti – nem így a cseh filmét, amelyben a

paternalizmus reprezentációja a modernizmus keretében megy végbe, sőt annak egyik meghatározó tematikus irányzatává válik, stilisztikailag pedig az újhullám sokszínűségét bizonyítja.

Jan Němec: *Az ünnepségről és a vendégekről*

A demokratikus politikai hagyományokon, a sajátos nemzeti mentalitáson, valamint az 1945 utáni évek belpolitikai mozgásán túl a paternalizmus újhullámos, modernista reprezentációja teszi kivételessé és meghatározóvá a témát a cseh film történetében. Ami a modernizmus számára a „lengyel filmiskola” esetében a Wajda-féle heroikus-romantikus háborús film, nálunk a jancsói parabola, az a cseh újhullám és a modernizmus viszonylatában a formani groteszk szatíra. S ehhez a stílusjegyhez tematikusan mindenekelőtt a paternalizmus társul. Forman mindhárom cseh egészestés játékfilmjében meghatározó e motívum. Az újhullám másik nemzetközileg ismert alkotója, Menzel korabeli munkásságában hasonlóképpen megjelenik, még hozzá nem kizárólag a paternalizmus totalitárius megvalósulásával, hanem annak történeti előzményeivel összefüggésben is (lásd a rendező *Szigorúan ellenőrzött vonatok* [Ostre sledované vlaky, 1966] és a *Szesélyes nyár* [Rozmarné léto, 1968] című filmjeit). S végül Němecnek köszönhetően a realiztikus forma mellett az absztraktabb, parabolikus poétikákban szintén felismerhető a paternalizmus motívuma. Továbbélését pedig két, 1968 után készült film jelzi: a paternalista hatalmi mechanizmust lélektani dráma keretében bemutató *A fül* című Karel Kachyňa-film, illetve egy főiskolai vizsgafilm Vlastimil Venclíktől, a *Hívatlan vendég*. Kachyňa a középgeneráció tagja, Venclík pályakezdő fiatal alkotó – vagyis az újhullámosok mellett a paternalizmus témaköre láthatóan több nemzedéket is foglalkoztat. Ennek a fajta kiterjedt és formai értelemben változatos műveket eredményező érdeklődésnek azonban az 1968 utáni visszarendeződés gátat szab: a paternalizmusról szóló munkákat számos más filmmel együtt bemutatásuk előtt vagy visszamenőleg betiltják. *A fül* (Ucho, 1969) és a *Hívatlan vendég* (Nezvaný host, 1969) mellett nem jut el a mozikba Menzel idetartozó filmje, a *Pacsirták cérnaszálon* (Skřivánci na niti, 1969) sem, Němec *Az ünnepségről és a vendégekről* (O slavnosti a hostech, 1966) című műve és Forman utolsó cseh alkotása, a *Tűz van, babám!* (Hoří, má panenko, 1967) pedig az új éra abszurditását jelző „örökre betiltott filmek” szűk körű, négyes listájára kerül (vö. Hames 1989). Gyermekké tett alattvalóit az atyai gondoskodás, úgy tűnik, a róla szóló filmekről is megóvjá.

Emberi dolgok

Nehéz volna egyszerűbben és lényegre törőbben összefoglalni Forman cseh filmjeinek célját annál, mint ahogy ezt ő megfogalmazta 1965-ben a pesarói filmfesztiválon feljegyzett rendezői hitvallásában: „Közelebb az emberi dolgokhoz”. (Forman 1966: 56) A filmek groteszk realista stílusán túl, amelynek köszönhetően a cseh újhullám az európai modernizmushoz kapcsolódik (vö. Kovács 2005: 345–348.), ez a szemléletmód a filmekben végighúzódó paternalizmus-motívumon is felismerhető. Forman nem a paternalizmus hatalmi mechanizmusát ábrázolja, hanem e mechanizmus alanyait: az „atyákat” és a „gyermeket”, ahogy a társadalmi folyamatok groteszk tükreként öntudatlanul belekeverednek ebbe a torz viszonyrendszerbe. Forman

mindvégig „az emberi dolgokra” – az arcokra, a hétköznapi élethelyzetekre – fókuszál, miközben történetei távlatosabb társadalomkritikai jelentést is magukban foglalnak. Ám a filmek megejtő közvetlensége, egyszerűsége jószíval elfedi az elvontabb jelentésszinteket – szemben a metajelentés értelmezéséért kiáltó parabolákkal –, s ezzel megnehezíti, avagy látszólag feleslegessé teszi az áttetszően magától értetődő stilisztikai megoldások elemzését. A paternalizmusábrázolás mikéntjének nyomon követése lehetőséget nyújthat „Forman titkának” (vö. Maár 1966: 52–56.) feltárásához, továbbá a három filmben tetten érhető szemléleti és stílusbeli változás leírásához.

Mindhárom egészestés játékfilmben jól felismerhetően jelen van a paternalizmus motívuma, noha látszólag egyik esetben sem alkotja a cselekmény meghatározó szüzséelemét. A paternalizmus egyfajta közege, „levegője” a karakterek körüli világnak, ám ha közelebbről megvizsgáljuk a filmek narratív szerkezetét, akkor észrevehetjük, hogy a történetek konfliktusának háttérében *mindig* a paternalizmus motívuma fedezhető fel. A Forman-filmek rendkívül tudatosan felépített narratívájának ismeretében – amely a rögtönzésszerű, cinéma direct megoldások ötvöztetésével teremti meg a groteszk realizmus egyedi hatását – korántsem tekinthetjük ezt a körülményt véletlenszerűnek.

A *Fekete Péter* (Cerný Petr, 1963) nagykamasz főhősének életét kétszeresen is a „paternalista elnyomás” keseríti meg, egyrészt az apja, másrészt a munkahelyi főnöke részéről. A Péteren uralkodó paternalizmus azonban kizárólag idézőjelben értendő, hiszen nevetségesen súlytalan, tehetetlen, hatástalan. Ez volna Forman első olvasata a jelenségről, amely a későbbi filmekben aztán finoman módosulni fog. A *Fekete Péter* a korábbi évtizedek nyomasztó, ám ugyanakkor érvénytelen, erőtlén hagyományáról tudósít, amely ha lázadáshoz nem vezet is el az ifjabb generációt – ehhez az elnyomásnak e puha formája nem szolgáltat elég motivációt –, ahhoz azonban épp eléggé hiteltelen, hogy ne kelljen róla tudomást venni. Forman a cseh paternalizmust az elnyomó atyák és az elnyomott gyermekek szintjén egyaránt nevetségesen kisszerű képződménynek látja. Péter apja a film utolsó, kimerevített kockájának nyilvánvaló üzenete szerint üresen pufogó szózuhatagának örökös rabjává válik, miközben fiáról a jelenet ellenbeállításában továbbra is élő, mozgó képet kapunk. Az egyszerű filmnyelvi eszközzel jelzett különbség a fiú „láadásának” mértékére utal, ami inkább megúszási vágyból, közönyből, semmint tudatos lázadásból, ellenállásból fakad. E „forradalmi” magatartás csúcsa, amikor a tévedésből üldözött vásárló balul elsült esete után a valódi tolvajt elengedi. Forman szerint apa és fia, főnök és beosztott – azaz „elnyomó és elnyomott” – egyaránt méltatlan, groteszk helyzetbe keveredik a paternalizmus légkörében, ahol a valódi érvek és teljesítmények helyett hiteltelen tekintélyelvű szólások irányítják a dolgokat a családi élettől a közérten át az – itt még csak utalásszerűen megjelenített – társadalomig.

A film közvetlenebb társadalmi jelentését a történet másik fontos motívuma exponálja, amelyben viszont szintén felismerhető a paternalizmus logikája. A pályakezdő Péter első munkahelyi feladata a tolvajok kifigyelése és leleplezése. Először is olyan feladatról van szó, aminek „hivatalosan” nincs tárgya, hiszen „társadalmunkban”, ugyebár, nincsenek tolvajok, ám ha mégis, akkor... Akkor mi a teendő? Nos, ez is meglehetősen körvonalazatlan, mindenesetre Péternek titkos

megfigyelőként kell a közértben őgyelegnie, mintha nem csinálna semmit (ezt szigorú apja félre is érti, amikor ő figyeli meg a fiát munka közben). A motívum a maga korában talán még kevésbé, de manapság már egyértelműen a korszak társadalmát sűrűn átszövő ügynöki hálózatra utal. De folytassuk Péter munkaköri leírásának „elemzését”! Mi van, ha valaki gyanús? Milyen jogkörrel rendelkezik vele szemben – azon túl, hogy a fél városon át követi, ahogy ezt a film cinéma directből finoman burleszkbe átcsúszó „üldözéses” jelenetsorában látjuk. Avagy milyen következménye van annak, ha a tolvajt futni hagyja? – Értelmetlen kérdések, amelyeket a film groteszk stílusa már-már az abszurdig fokoz, rávilágítva a paternalizmus nagyon is súlyos következményekkel járó jellemzőjére, miszerint

[...] nincsenek egzaktan megfogalmazott szerepek, s ezekhez nincsenek világosan hozzárendelt funkciók, egyértelmű jogkörök. (Kozák 1990: 310)



Miloš Forman: Egy szősi szerelme

Az *Egy szősi szerelme* (Lásky jedné plavovlásky, 1965) esetében rendkívül konkrétan és súlyosan jelenik meg a paternalizmus motívuma, noha a főhős konfliktusa végül nem ehhez kapcsolódik, s története is elkanyarodik ettől a száltól. A film alaphelyzetét azonban egyértelműen egy ilyen típusú, ráadásul a paternalizmus újabb arcát leleplező szituáció teremti meg. A kisvárosi cipőgyár női alkalmazottai nélkülözik a fiatal fiúk társaságát, ezért az üzem ügybuzgó személyzetise a helyőrségi parancsnokság segítségét kéri: vezényelnének már oda egy csapat kiskatonát. Az egyezség némi vita után, a gondoskodó társadalom nagyobb dicsőségére nyélbe üttetik, s hamarosan befut a szerelvény, ám abból a várakozó lányok csalódására nem fess kiskatonák, hanem középkorú, pohos, kopaszodó tartalékosok kászálódnak le. Forman és állandó forgatókönyvíró társai, Jaroslav Papoušek és Ivan Passer ebből a groteszk fordulatból építik tovább a történetet, legalábbis az esti bál precízen felépített, a cinéma directes realizmust ezúttal is pontosan megszerkesztett jellem- és helyzetkomikummal ötvöző jelenetig, hogy aztán a címszereplő szősi és immár egy korban hozzáillő fiú hasonlóképpen fájdalmas groteszk szerelmi kalandjába futtassák ki a történetet. Ezúttal azonban a figyelmünket korlátozzuk csupán a nyitójelenetre, a lányok „termelési kedvét” növelő, vagyis népgazdaságilag is hasznos személyzeti politikára! Ebben az ötletben ugyanis a paternalizmus, s különösképpen cseh változatának számos vonását felfedezhetjük. Először is a gondoskodás „jó szándékúságát”, amelynek ötletgazdája egy

valóban őszintén segítőkész, megejtően lelkes figura. Ő jól láthatóan egyáltalán nincs tudatában annak, hogy az eljárás milyen mértékben sérti a lányok személyes autonómiáját, csupán oldani szeretné magányukat. Ehhez képest – s ez a paternalista elnyomás másik, a motívumban jól azonosítható ismérve – a jó szándékú segítség a személyiség durva megsértése, amikor is az érzelmi, szerelmi, szexuális kapcsolatok nehézségeit igyekeznek felülről, állami-közigazgatási beavatkozással megoldani. Kétségtelen, hogy a döntést – a korábban idézett közgazdasági elemzés idevágó passzusa szerint – „az egyén iránti jóakarat motiválja”, ám az „figyelmen kívül hagyja az egyén aktuális preferenciáit” (Cserne 2006: 53). Formanék átiratában „az egyéni jóakaratot” a személyzetis joviális figurája jeleníti meg (az amatőr színész hasonló szerepkörben, a tombolanyeremények becsületes őreként a *Tűz van, babám!*-ban is feltűnik), míg „az egyén aktuális preferenciáinak” semmibe vételét az érkező katonák életkora erősíti fel. Mindkét motívum a groteszk túlzás erejével fokozza végletekig a paternalizmus önmagában is súlyos jelentését: az elnyomásnak ez a változata feljogosítva érzi magát arra, hogy a társadalmi, gazdasági, politikai folyamatokon túl az egyén legbensőbb életének irányítását is „gondoskodó” hatáskörébe vonja.



Miloš Forman: Tűz van, babám!

A *Tűz van, babám!* társadalmi fontosságuknak megfelelni igyekvő, ám arra tökéletesen alkalmatlan tűzoltóegyleti vezetőinek burleszkjében nem csupán a paternalista hatalomgyakorlás képviselőit látjuk. Forman ebben a filmjében túllép a groteszk realizmus poétikáján, s a korábban megismert jellegzetes karaktereit és élethelyzeteit egyetlen modellben hozza össze, megteremtve ezzel a parabolikus elvonatkoztatás lehetőségét. A zárt modellként megjelenő tűzoltóbál, a bált szervező tűzoltók és a mulatozó tömeg önmagán túlmutató parabolája immár egyértelműen a társadalom egészére utal, benne a két meghatározó csoporttal, az irányítókkal és az irányítottakkal. Új formszervező elemként a történet drámai fokozása mellett – az események totális káoszba fordulnak, a tombolatárgyak eltűnését újabb és újabb lopások tetézik, s végül a tűzoltóbál szomszédságában porig ég egy ház – a parabolikus elvonatkoztatás jelzi az alkotók világlátásának elkomorulását. A korábban még „jó szándékúnak” beállított elnyomók és gyermeki naivitásban tartott elnyomottak itt már levetik álarcukat: a paternalizmus tombolása pusztító erejű. Forman három egészestés játékfilmjének paternalizmusképe hűen tükrözi a hatvanas évek csehszlovákiai

reformjának alakulását a kezdeti reménytől, a paternalizmus szinte kedélyes továbbélésének groteszk-komikus zsánerképétől a reform-remények szertefoszlását prófétáló „paternalista apokalipszis” látomásáig.

Diktatúra à la carte

A cseh újhullám paternalizmus-reprezentációjának középpontjában egy olyan film áll, amely formatörténeti értelemben is a mozgalom különféle stílusirányzatainak metszéspontjában helyezkedik el. Jan Němec második egészestés játékfilmjének története groteszk realista élethelyzetből indul, hogy aztán az események abszurd fordulatai után nagyszabású parabolaként fejeződjön be. *Az ünnepségről és a vendégekről* – a *Tűz van, babám!*-hoz vagy Evald Schorm késői újhullámos filmjeihez hasonlóan (*A pap vége* [Farářův konec, 1968]; *Hetedik nap, nyolcadik éjszaka* [Den sedmý – osmá noc, 1969] – egy-egy, a hétköznapiakba helyezett különleges motívummal állítja feje tetejére a világot, s hoz létre absztrakt és összetett társadalomfilozófiai jelentést, miközben nem veszíti el kapcsolatát a rendkívül plasztikusan megformált élethelyzetekkel és karakterekkel.

Jaroslav Boček az újhullám két nagy irányzatát, a formani groteszk realizmust és a modellalkotó elvontabb filmeket a könnyű- és a komolyzene analógiájával írja le korabeli monográfiájában (Boček 1967). A hasonlat érvényességét elfogadva hozzátehetjük: a mozgalom filmjeinek igazi sajátossága e kétféle művészeti forma szintézise. A groteszk vagy szatirikus realista filmek sem nélkülözik az igen elvont jelentést, mint ahogy ezt Formanék gazdag és sokrétű paternalizmusképével kapcsolatosan láthattuk. Még különlegesebb azonban az újhullám azon erénye, hogy elvont példázatait is életközeli, hétköznapi, groteszk helyzetek és karakterek közé képes ágyazni, s ezzel még a legabsztraktabb formavilágú filmek, mint például Věra Chytilová *Százszorszépekje* (*Sedmikrásky*, 1966) sem veszítenek érzéki közvetlenségükből és játékoságukból. Ugyanez mondható el Němec filmjéről is, amely kétségtelenül a modellalkotó irányzathoz tartozik, s mint ilyen, tökéletes parabola – ám ennek ellenére nem nélkülözi a groteszk realizmus stíluselemeit. Mindennek köszönhetően *Az ünnepségről és a vendégekről* a maga 71 perces játékidejével az újhullám egyik legelvontabb, ugyanakkor legszórakoztatóbb darabja, könnyű- és komolyzene egyszerre.



Jan Němec: Az ünnepségről és a vendégekről

Az újhullám történetében és a rendező életművében egyaránt ritka kiegyensúlyozottság oka a paternalizmus témája. A parabolikus konstrukció a „gondoskodó elnyomás” abszurd paradoxonját teszi szemléletessé, míg a részletekben megjelenő groteszk realizmus, a hatalmaskodók és az alattvalók szatírája mindennek az egyéni vetületét fogalmazza meg. S noha a film meghatározó formszervező elvévé a parabola válik, a paternalizmus – és a cseh újhullám – természetéről sokat elmond, hogy még ebbe az elvont képletbe is beszüremkedik a hétköznapi világ. Mindez ismételt a paternalizmusnak az egyénben, a személy és a személyesség kontextusában megragadható természetére – valamint a cseh újhullámnak e körülmény iránti fogékonyságára hívja fel a figyelmet, ami a motívum gyakori megjelenését magyarázza a mozgalom filmjeiben.

Az ünnepségről és a vendégekről szűzsége szinte didaktikusan – vagyis egy példabeszédhez illő módon – teszi érzékletessé a paternalizmus fogalmát. Az erdei tisztáson békésen piknikező baráti társaságot egyszer csak fura alakok veszik körül. A legfurcsább a vezetőjük, aki túlzott udvariassággal, ám ellentmondást nem tűrő erőszakossággal tereli őket vendégként egy ünnepségre. A történet második felében megjelenő házigazda már kifejezett szívélyességgel fogadja a társaság ímmel-ámmal ellenálló tagjait, és erőszak helyett sértődéssel reagál, ha az invitálás körülményeire emlékeztetik. Sőt, annyira szíven viseli vendégei sorsát, hogy a meghívást egyedülként elutasító férfit kutyákkal veszi üldözőbe. A kedélyes hajtóvadászaton a baráti társaság együttműködő tagjai is lelkesen részt vesznek... A szűzsé a paternalizmus fogalmi meghatározásának szó szerinti fordítása; megtalálható benne a jó szándék, a gondoskodás, ugyanakkor az egyén szabadságának korlátozása. A háziúr nem valami rossz dologra hívja a vendégeit: a terített asztal kínálata bőséges, a tálalás gazdag, a környezet gyönyörű. Csak éppen a vendégségbe el *kell* menni, e felől kétséget nem hagy a vendéglátó mostohafiaként bemutatott Rudolf nevű pribékje, s főleg az őt segítő néma, sötétszeműveges, rosszarcú, civil ruhás különítmény.

E parabolikus jelentésű szűzsé már önmagában véve jól kifejezi a paternalizmus paradoxonját, a gondoskodás és az elnyomás találkozását a diktatúra boncasztalán. Němec azonban a groteszk stilizációval tovább árnyalja a képet, s ezzel az elvont modellt karnyújtásnyira hozza a nézőhöz. A film nyomán nemcsak megértjük a paternalizmus mechanizmusát, hanem valamilyen módon

részévé válunk, belekeveredünk, s a végén mintha mi is az elbitangolt vendég nyomába erednénk, egyszerűen csak azért, mert végignéztük a kínos procedúrát, részt vettünk benne. Němec még ettől a saját filmjét érintő paradox befogadói reflexről sem riad meg, csakhogy a nézőben elültesse a paternalista érintettség unheimlich érzését.



Jan Němec: Az ünnepségről és a vendégekről

A parabola mellett a film legsajátosabb erénye az elvont szituációk „realizálása”, hétköznapivá stilizálása, ám anélkül, hogy azok bármit veszítenének abszurdításukból. Számos direkt és indirekt, játékos vagy komoly jelét látjuk mindennek. A film első felében a vendégekként fogva tartott baráti társaság tagjainak helyzetét a földön meghúzott kör fejezi ki, amelyből egyszerűen nem léphetnek ki. A „játék”, ki tudja, miért – s ebben a „titokban” ismerhető fel a paternalizmus logikája – komollyá válik. Groteszk abszurdítása miatt lesz igen kifejező a különítmény vezetőjének kifakadása egy férfi válltáskájának rojtjai ellen, amelyeket aztán hisztis kisgyerekként akkurátusan el is távolít. A „rendpártiság” hideglelősen pontos képe – a paternalizmus jelentéskörében, hiszen a csonkítás önmagában veszélytelen, infantilis, csak épp a személy, illetve ebben az esetben az ízlés autonómiáját sérti. Az akciót toporzékolva végrehajtó Rudolf alakja önmagában is maga az ellentmondás: egyszerre gyermeki és félelmetes (vö. paternalizmus), egy kiszámíthatatlan eszelős és egy számító politikus benyomását keltő alak. A másik oldalon a baráti társaság megfélemlített tagjai a paternalista elnyomás lehetséges reakcióit sorolják elének a teljes behódolástól a dacos duzzogáson át az elutasításig. Sokatmondó körülmény, hogy az utóbbi magatartás csupán egyetlen, gyakorlatilag szóltan, vagyis az elnyomókkal semmilyen módon nem kommunikáló figurához kötődik. További játékos stíluseleme a filmnek a szabadtéren rendezett ünnepség látványvilága, amelyet – ahogy ezt a rendező egy interjúban elmondta – „az évente megrendezett Nobel-díj kiosztó ünnepségek fotói után” készített (Bíró 1967: 39). Az viszont már eredeti hozzáátétel, hogy a terített asztalok mögött nincs két egyforma szék: valamennyi különböző stílustörténeti korszakot idéz. Hogy miért, arra nincs magyarázat – s éppen ez teremti meg a paternalizmus abszurd paradoxonának egyszerre érzékletes és titokzatos közegét.

A paternalista hatalomról szóló példázatot könnyű volna konkrét jelentéssel felruházni, s a közelmúlt regnáló politikusaira vonatkoztatni. Az 1968 elején lemondott pártfőtitkár, Antonín

Novotný például magára ismert a házigazda alakjában, s ezért letartóztatási parancsot adott ki a rendező ellen (Varga 1990: 16), sokan pedig Lenint vélték felfedezni az alacsony, körszakállas figurában. A film azonban szerencsére jóval túlmutat a politikai jelentésnek ezen a bátor, ám mégiscsak leegyszerűsítő, publicisztikus léptékén. Ahogy abból a körülményből sem érdemes messzemenő következtetéseket levonni, hogy Němec a vendégség tagjainak megformálására prágai entellektüeleket kért fel (Hames 2001).

A paternalizmus diszkrét bája

1969-ben három film is érinti a paternalizmus témakörét – s mindhármát betiltják. Mindez pontosan jelzi az 1968. augusztus 21-e után kialakuló helyzetet: a visszarendeződés nem egyik pillanatról a másikra következik be; a kényes témákat feszegető forgatókönyveket 1968-ban be lehet nyújtani, sőt azokat még le is lehet forgatni, ám a bemutatóra már nem kerülhet sor. Továbbá sokat mondó körülmény az is, hogy ha a paternalizmusról szóló korábban elkészült filmek visszamenőleges/„örök” betiltását tekintjük, akkor e tematikát a cenzorok részéről láthatóan kitüntetett figyelem övezi. Talán azért, mert egy újabb paternalista korszak hivatalnokai kerülnek döntéshelyzetbe.

A három film közül csupán az egyik állítja a történet középpontjába a paternalizmust – igaz, a *Hívatlan vendég* minden korábbi példá(zat)nál direkter és kíméletlenebb szatírárt rajzol a jelenségről, ráadásul Vlastimil Venclík főiskolai vizsgafilmjéről lévén szó, a dolgozat az új generáció érdeklődését is jelzi a téma iránt. A *Pacsirták cérnaszálon* és *A fül* elsősorban nem a paternalizmusról szól, történetük és karaktereik egy-egy motívumában azonban jól felismerhetőek a jelenség sajátos jegyei, s ezzel mintegy a téma kiterjesztésének, továbbfejlesztésének (kényszerűen megszakadó) lehetőségét hordozzák magukban.



Jiří Menzel: *Pacsirták cérnaszálon*

Jiří Menzel újabb, a *Gyöngyök a mélyben* (Perličky na dně, 1965) című szkeccsfilm epizódját (*Baltazár úr halála* [Smrt pana Baltazara]) és a *Szigorúan ellenőrzött vonatok*at követő Hrabal-adaptációja ötvenesévek-film: a személyi kultusz totalitárius diktatúráját eleveníti fel. Csakhogy Menzel és Hrabal ötvenesévek-képe eltér a korszak később megszokott kritikus ábrázolási formájától. Nem a

terrort, hanem a terroron felülemelkedő humanista szemléletet hangsúlyozza, s ennek egyik legfontosabb eszköze a karakterek paternalista vonással történő felruházása (a másik a környezet, nevezetesen a kladnói vasmű esztétizálása, a hulladék-vastelep szép látványként, művészeti objektként történő vizuális megfogalmazása). Az elnyomottak itt naiv-gyermeki türelemmel viselik sorsukat, a rabságot vagy a kényszermunkát, ám az elnyomók hasonló módon gyermeki vonásokkal felruházott karakterek. A női rabokat őrző Angyal (!) nevű börtönőr ifjú arájával van gondban, mivel a cigánylány sehogy sem bírja a modern lakótelepi környezetet. Az örült Patyomkin-készülődéssel várt állami vezető reszketeg öregúr (igaz, látogatása nyomán újabb áldozatot szed a „nagy fekete autó”). A szocialista realista híradót forgató stáb rendezője vékonydongájú, szemüveges (vagyis Menzelre emlékeztető!) értelmiségi. S végül a legösszetettebb figura a Rudolf Hrusinský alakította brigádvezető, aki pártkatonaként próbálja együttműködésre sarkallni a „nép ellenségeit”. Hozzá kapcsolódik a cseh újhullám legbizarrabb paternalista motívuma: a tisztaságmániás férfi a társadalom periferiáján élő gyermekekről „gondoskodik”, méghozzá úgy, hogy bimbózó cigány kamaszlányok testét mossa tisztára. Az utolsó jelenetben egy rendőr is csatlakozik a rítushoz. Ha nem Hrabal írja, Menzel rendezi és Hrusinský játssza a jelenetet, akkor viszolyogtatónak látnánk, így csak zavarba ejtően szembesít a „gondoskodó elnyomás” mindenféle személyes autonómián áthatoló botrányával.

Hrabal és Menzel ötvenesévek-képét lehet naivnak, túlságosan rózsaszínnek vélni, az ő tézisük azonban – csakúgy, mint Miloš forgalmista partizántörténetében – az erőszakon felülemelkedő, azt mintegy semmibe vevő humanizmus. E szemléletmód jogosságát általános filozófiai tartalma mellett a nemzeti-történelmi körülmények támasztják alá: a paternalizmus sokat megélt hagyománya, amelyen úgy tűnik – legalábbis Menzelék hitvallása szerint – ezen a tájékon még a sztálini terror sem foghat ki.

Karel Kachyňa *A fül* című filmje mindenekelőtt azzal hívja fel magára a figyelmet (a saját korában sajnos csak a cenzorokét sikerült), hogy története a hatalmi apparátus legmagasabb szférájában játszódik. A rendkívül feszes, egyetlen éjszaka alatt lebonyolódó családi és politikai dráma a hatalmi manipuláció örökérvényű természetrajzát nyújtja, ám jól felismerhetően a korabeli vezetői garnitúra köreiben. A káderbuli után hazaérkező miniszterhelyettes és felesége mindenféle gyanús jelekből rájön, hogy lakásukat lehallgatják (erre utal a film címe). A mulatság „háttérbeszélgetései” és az előző napok flashbackekben felidézett történései alapján a politikus biztos abban, hogy mindez az elmozdítása érdekében történik. Most már minden mindegy alapon olvas be – illuminált és szókimondó feleségének aktív közreműködésével – a „fülnek”. Hajnalban azonban – az „ő” órájukban – nem a lefüggönyözött autó jön érte, hanem megszólal a telefon, s kinevezik – miniszternek. Akadhat-e ezek után nála lojálisabb támasza a hatalomnak? A tökéletes kiszolgáltatottság érzésének elültetése, majd az ezt követő gondoskodás, amiért hálásnak kell lenni; valami olyasmiért tehát, aminek a kiváltója épp a gondoskodó hatalom – nos, mindebben szintén a paternalizmus logikája ismerhető fel.



Vlastimil Venclík: Hívatlan vendég

Vlastimil Venclík harmadéves vizsgafilmjének betiltása után nemcsak őt, hanem a már klasszikus rendezőnek számító, s egyébként a 68 utáni rezsimnek hűségnyilatkozatot tett tanárát, Otakar Vávrat is eltávolítják a prágai filmművészeti főiskoláról, a FAMU-ról. Hatalmi-cenzurális szempontból, ha elfogadhatónak nem is, de érthetőnek tarthatjuk a szigorú megtorlást és a *Hívatlan vendég* dobozba zárását: a film valóban kérlelhetetlenül szembesít a gondoskodó elnyomás jelenlétével. A cenzorok azonban mintha nemcsak saját vezetőiket, hanem az egyszerű népet is óvni akarnák a filmtől. A satíra igazi éle ugyanis nem felfele, hanem lefele vág: az elnyomó alakja mellett jóval kiábrándítóbb az elnyomottak öröme, amellyel boldogan nyugtázzák „szerencséjüket”, hiszen az ő „vendégük”, legalábbis a szomszédokéhoz képest, kifejezetten barátságos.

A mindössze 22 perces rövidfilm technikai és formai értelemben nem hibátlan vizsgadolgozat: ügyetlen a világítás, pontatlan a vágás. A történet azonban mindenért kárpótol. Egy fiatal házaspár esti enyelgését csengetés zavarja meg. Nagydarab pufajkás ember áll az ajtóban, s mintha mi sem volna természetesebb, beront a lakásba, letelepszik a fotelba, majd egy kurbli telefonon leadja jelentését a központnak. Másnap kiderül, hogy a szomszédoknak is van „vendégük”, méghozzá jóval brutálisabb „kiadásban”. A mi hőseinké viszont igazán szerethető, ahogy ő is szereti „vendéglátóit”. Annyira otthon érzi magát náluk, hogy mind a hármójuknak házi papucsot vásárol, sőt a férjnek még azt is megengedi, hogy ő maga adja le telefonon a jelentést. Ő pedig üdvözült mosollyal az arcán meg is teszi ezt, miközben felesége a kisfiúként cirógatott vendég ölébe fészkel magát. A szűzsé felidézésén túl a film nem igényel további elemzést, annyira direkt közvetlenséggel fogalmazza meg a paternalizmus szellemét a gondoskodó hatalomtól a gondoskodást saját érdekében jó szívvel elfogadó társadalomig, a helyzet hétköznapi abszurditásától a gyermekké válás motívumáig.

A *Hívatlan vendég* szinte provokatív direktsége 1968 egyszerre felszabadító és bénító pillanatából – no meg egy fiatal generáció az ajtót két lábbal berúgó radikális fellépéséből fakad. Venclík megőrzi a groteszk realizmus hagyományát, miközben elutasít mindenféle parabolikus absztrakciót, ám realizmusa nem epizodikus gegek mellékösvényén járja körbe témáját, mint Forman korai filmjei, hanem egyenesen satírájának célkeresztjébe helyezi azt. Méghozzá a paternalizmus filmes reprezentációjának vizsgálatához alkalmazott kettős szempontrendszer (történelmi háttér és

társadalmi hatás) célkeresztjébe. A paternalizmusábrázolás igénye tehát a cseh újhullám történetében újabb stiláris fordulatot vesz, a pályakezdő generációt is foglalkoztatja, a téma további kifejtése azonban megghiúsul. A *Hívatlan vendéget* ugyan eltüntetik, ám a „hívatlan vendég” marad.

Irodalomjegyzék

- Bíró Yvette: A gondolat poézise. Beszélgetés Jan Němeccel. *Filmkultúra*, 1967/3. 35–40. Lásd még: Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között*. A cseh és szlovák film antológiája. Budapest Film – Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1990. 145–150.
- Boček, Jaroslav: *Looking Back at the New Wave*. Československý Filmexport, Prague, 1967.
- Bruszt László: Lábbal szavazni. Két filmszociográfiáról. *Filmvilág*, 1987/8. 5–6.
- Cserne Péter: Szerződési szabadság és paternalizmus: adalékok a szerződési jog közgazdasági elemzéséhez. *Századvég*, 2006/3. 47–78.
- Fehér Ferenc – Heller Ágnes – Márkus György: *Diktatúra a szükségletek felett*. Cserépfalvi kiadása, Budapest, 1991.
- Forman, Miloš: Közelebb az emberi dolgokhoz. *Filmkultúra*, 1966/5. 56–57. Lásd még: Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között*. A cseh és szlovák film antológiája. Budapest Film – Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1990. 46–47.
- Hames, Peter: Czechoslovakia: After the Spring. In Goulding, J. Daniel (ed.): *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Bloomington and Indianapolis, 1989.
- Hames, Peter: Infant Terrible of the Czech New Wave. Jan Němec's 1960s films. *Central Europe Review*, 3 (17), 2001. május 14. http://www.ce-review.org/01/17/kinoeye17_hames.html (utolsó letöltés: 2013. december 29.)
- Hankiss Elemér: *Kelet-európai alternatívák*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1989.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Az európai művészfilm 1950–1980. Palatinus, Budapest, 2005.
- Kozák Gyula (-polgár-): A paternalizmus vége? Gondolatok az MSZMP XIII. kongresszusa személyi változásairól. *Hírmondó*, 1985/3. Lásd még: Demszky Gábor (szerk.): *Szamizdat '81–89*. Válogatás a *Hírmondó* című folyóiratból. AB-Beszélő Kft., Budapest, 1990. 308–317.
- Körösenyi András: Politikai vezetés: klasszikus demokrácia és paternalizmus között. Racionalizmus és szkepticizmus a demokráciaelméletben. *Századvég*, 2007/3. 3–36. Lásd még: G. Fodor Gábor – Láncki András – Horvátné Szélpál Mária: *A dolgok természete*. Századvég Kiadó, Budapest, 2009. 241–272.
- Liehm, Antonín J.: *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*. International Arts and Sciences Press, New York, 1974.
- Maár Gyula: Forman titka. *Filmkultúra*, 1966/5. 52–56. Lásd még: Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között*. A cseh és szlovák film antológiája. Budapest Film – Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1990. 48–53.
- Rainer M. János: *Ötvenhat után*. 1956-os Intézet, Budapest, 2003.
- Vajda Mihály: *Orosz szocializmus Közép-Európában*. Századvég Kiadó, Budapest, 1989.
- Varga György: A nonkonformizmus lova. Beszélgetés Jan Němeccel. *Filmvilág*, 1990/7. 16–19. Lásd még: Zalán Vince (szerk.): *Tavaszi és nyári között*. A cseh és szlovák film antológiája.

Filmográfia

- *Fekete Péter* (Cerný Petr. Miloš Forman, 1963)
- *Egy szősz szerelme* (Lásky jedné plavovlásky. Miloš Forman, 1965)
- *Tűz van, babám!* (Hoří, má panenko. Miloš Forman, 1967)
- *Az ünnepségről és a vendégekről* (O slavnosti a hostech. Jan Němec, 1966)
- *Pacsirták cérnaszálon* (Skrivánci na niti. Jiří Menzel, 1969)
- *A fül* (Ucho. Karel Kachyňa, 1969)
- *Hívatlan vendég* (Nezvaný host. Vlastimil Venclík, 1969)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2014/tel/gelencser-gondoskodom-tehat-vagyok-a-paternalizmus-motivuma-a-cseh-ujhullam-filmjeiben/>

