

JAN HŘEBEJK FILMJEI

# Befejezetlen múlt idők

GERENCSÉR PÉTER

**A CSEH RENDEZŐ KORAI MŰVEI ARRÁ KERESTÉK A VÁLASZT, HOGYAN HAT A TÖRTÉNELEM A KISEMBERRE, ÚJABB FILMJEI A FELELŐSÉGÉT FIRTATJÁK.**

## MENZEL 2.0?

1968-ban a baráti tankok a cseh (szlovák) újhullámot erőszakkal törték derékba. Az 1989-es bársonyos forradalom (a rendszerváltás) után a cseh filmes diskurzus alapkérdése az volt, hogy mennyiben folytatható e megszakított hagyomány. Megszakított hagyományban persze nem fukarkodott a történelem, hiszen már a '60-as évtized is a '30-as évek filmes örökségének újjáélesztését célozta, amit a nációk vertek szét. 1989-et követően az újhullámmal való párbeszéd Jan Hřebejk életművét jellemezte leginkább, akit tragikomikus szemléletmódja miatt nyomban Jiří Menzel reinkarnációjának kiáltottak ki. Ironikus, hogy Hřebejk még kinézetre is Menzel dublőrének tűnik, nem mellesleg Menzel őt nevezte meg utódjának.

A fizimiskánál persze nagyobb súllyal esnek latba a filmtörténeti analógiák. Ahogyan az újhullám állandósult alkotógárdával dolgozott, mint azt a Forman-iskola vagy a Menzel–Hrabal duó mutatja, úgy Hřebejk is tartóssá váló gárdát gyűjtött maga köré. Kezdetől fogva állandó forgatókönyvírója egykori főiskolai osztálytársa, Petr Jarchovský, állandó operatőre Jan Malíř, több filmjében együtt dolgozott a 2017-ben elhunyt Petr Šabach íróval, színészei is visszatérő vendégek. Akárcsak Menzel, Hřebejk is kipróbálta magát színészként. Az újhullámhoz hasonló, epizodikus szerkezetű drámaiatlan drámáiban szelíd humorral keveri a tragikumot, a történelmet békaperspektívából, a kislembertől mutatja meg, ahol a politika a háttérben marad (mint Menzelnél), és előszeretettel épít generációs konfliktusokra (mint Forman). Történeteinek személyes szálak is fűzik, melyekhez szerves elemként társul a cseh filmek

örök vízjele, a zene. A cseheknel a közönségfilm és a szerzői film között soha nem volt olyan kiáltó ellentét, mint nálunk, ahol utóbbi az értelmiségi elit mércéjéhez van szabva, így saját maga szűkíti le közönségét. Hřebejk termékeny alkotó, televíziós munkái mellett szinte évente készít filmet, de pályájának legalább három fordulata ellenére stabil orientációs pontja maradt a történelem. A történelmi film a magyarral szemben itt nem pátosszal átitatott kosztümös eposzt jelent, hanem a múlt (ön)ironikus reflexióját.

## MARX, ENGELS, BEATLES

Pályáját az 1967-es évjáratú Hřebejk négy nosztalgikus (vagy keleti akcentussal: *osztalgikus*) retrófilmmel nyitotta, melyek inkább megbocsátó melegséggel, mintsem keserű elemzéssel néznek szembe egy-egy történelmi korszakkal. A Šabach elbeszéléseire épülő, trilógiát képező *Süvölvényévek* (*Sakali léta*, 1993) az '50-es, a *Kuckók* (*Pelišky*, 1999) a '60-as, a *Pupendo* (*Irány a tenger!*, 2003) a '80-as éveket idézi fel, míg az *Élet mindenáron* (*Musíme si pomáhat*, 2000) a '40-es évekkel szembesít.

Hřebejk eredeti végzettségének megfelelően forgatókönyvíróként vett részt a *Zengjűk a dalt!* (1991) című úttörőoperett-paródiában, mely közvetlen előzménye első saját rendezésű filmjének, a musical elemeit mozgató *Süvölvényéveknek*. A hruscsovi „olvadás” idején, 1959-ben szürke, prágai munkástelepek között játszódó laza szövésű *Süvölvényévekben* kamaszok közötti bandaháborúk és szerelmi sokszögek dúlnak, amibe kívülről – egyfajta beat Messiásként – robban be az extravagáns kinézetű, magát Bejby-nek becéző Elvis Presley hasonmás. A pepita zakós, piros

inges jampi szó szerint új szintet hoz a fásult, a marxizmus-leninizmus hivatalos doktrínája által leszedált lakótelepekre. A rock and roll átítatja a szüleikkel szemben lázadó süvölvények világát, akik ostyaként veszik magukhoz a rágógumit. A Forman-filmekre emlékeztető nemzedéki ellentétek két világ, az apák és a fiúk, a hivatalos és az underground, a szovjet és az amerikai kultúra ellentétét érzékeltetik. Ám a nagypolitika csak nagyon áttételesen van jelen a filmben, Hřebejk a sorskérdéseket is jámbor iróniával kezeli. A rendőrként dolgozó családfő, Prokop a paternalista hatalmat jelképezi, míg szinte valamennyi jelenetbe bele van komponálva a Hotel Družba Sztálin-barokk felhőkarcolója, amely az ideológia baljós árnyaként telepszik rá a mindennapokra. A táncos részekre jellemző gyors vágások, élénk színek, a dőlt szögek, az alsó és felső kameraállások Közép-Európának a Nyugat iránti platonikus vágyát jelképezik. A film annak a kelet-európai zenés retróhullámnak a korai darabja, amit nálunk a *Csinibaba* és a *Madra in Hungaria* képvisel, de a csehek vastkosabb musical-örökséggel bírnak. Hřebejk utal is az újhullámra az asztali tánc jelenetében, ami nem a *Hair*-ban jelent meg először, mert Forman a *Százszorszépekből* (1966) csente el.

Amíg a *Süvölvényévekben* Elvis a példakép, a *Kuckókban* Mick Jagger. Az 1967-68-ban játszódó film úttörő volt abban, hogy elsőként dolgozta fel a szovjet bevonulás traumáját, ennek is köszönhető, hogy egy év alatt elképesztően magas, egymillió fölötti nézettséget ért el a cseh mozikban. A párhuzamos szerkesztésű, majd összefonódó történet tere egy társasház, mely keresztmetszete a cseh társadalom magatartásformáinak. Az antikommunista Kraus úr a konzervatív értékeket képviseli, az abszurdig fokozott vitája a knédli és a gnocchi különbségéről a nacionalizmus paródiája. A kommunista Šebek szerint a kapitalizmust törhetetlen műanyag poharakkal lehet leelőzni, melyek azonban az idea és a realitás ironikus ellentétéként mégis összetörnek. Generációs ellentétként a két család fiataljai között szerelem szövődik, újraírva a *Rómeó és Júlia* antagonizmusát. Saša a pragmatikus, megalkuvó „kiscsehséget” példázza, míg az összekötő szerepet játszó csonka család valóságos castingot rendez új apáért.

Ám minden út ugyanoda vezet: elszakadt kapcsolatokhoz, emigrációhoz, s a film végén az ország kalitka, börtön marad. A *Kuckók*ban senki nem gonosz, mindenki a történelem áldozata. Elégikus, fanyar, a '60-as évek beatzenéivel nosztalgizáló komédia ez, ahol a visszafogott, faarcú színészi játékban egész nemzedékek ismerhettek magukra.

Az *Irány a tenger!* annyiban különbözik a korábbiaktól, hogy kisemberek helyett ellenzéki szerepbe szorított értelmiségieket állít tengelyébe, így Ludvík Vaculík *Cseh álmoskönyv* című naplójának párja. A film Bedřich Mára, egy bohém, nonkonformista, a hivatalos kultúrából száműzött szobrász sorsát követi, akinek alapdilemmája, hogy behódoljon-e a politikai rendszernek, és ezzel anyagi biztonsághoz jusson, vagy ellenálljon-e a hatalomnak. Hřebejk ismét visszautal az újhullámra: a művészi megalkuvást jelentő, segg formájú giccses malacperselyek a *Homolka a tobolka* (1972) „kultúrparára” hajaznak, míg a guberáló művészettörténész alakja idézet a *Pacsirták cérmaszálonból* (1969/90). Ezt ellenpontozza a másik család, Míla Břečkáé, aki elfogadni látszik a rendszert, de az anyagi jólétnek a szabadság korlátozása az ára.

Az antihős a cseh eszmetörténetben mindig is kulcsszerepet játszott, és bár a két család egymás inverze, a sorsuk ugyanaz: igazi tenger helyett a rendszer posványának szimbólumaként csak a magyar tengerhez, a Balatonhoz kapnak utazási engedélyt.

Az *Élet mindenáron* kilóg a retrófilmek sorából, mivel az előző három filmmel szemben nem a szocializmus, hanem a német protektorátus keretezi. A *Pupendo* mellett ez is az ellenállás és a megalkuvás témájára hegyeződik ki, de már a hétköznapi ember felelősségére is rákérdez, ami Hřebejk későbbi pályáján erősödik majd fel. A Heydrich-merénylet után egy gyermektelen cseh házaspár a zsidó Dávidot bújtatja a spájzban, és amikor a náci Horst németeket költöztetne a lakásukba, azt hazudják neki, gyermekük lesz. A lebukás veszélye miatt a meddőség problémáját David „oldja meg”, morbid humorként pedig a zsidó újszülöttet a náci segíti világra. A szovjet igazolóbizottság előtt mindenki kimentti a másikat (a film eredeti címe: *Segítenünk kell egymáson*), senki nem hal meg, de erkölcsi tartását mindenki elveszti. Hősies és megalkuvó maga-

tartások keverednek ebben az abszurd csapdahelyzetben, és ahogyan Švejk egyszerre kollaboráns és ellenálló, úgy Hřebejk is egy személyen belül mutatja meg a bűnöst és az ártatlant. Amíg korábbi filmjei megbocsátó vígjátékok, itt a tragikomikum dominál, nem véletlen, hogy Miloš Forman egy elővetítés után megüzente Hřebejknek: egy kockát se merjen kivágni a filmből!

#### MÚLT A JELENBEN

2004-től jelentős fordulat következett be Hřebejk életművében. Miközben folytatta a családi albumok epizodikus, párhuzamos narratíváját, filmjei jelenorientálttá váltak, melyekben a múlt nosztalgia helyett fenyegető árnyként kapott szerepet. Ám megbomlott a tragikum és a komikum egyensúlya, ami idővel ahhoz vezette a kritikát, hogy a rendező hanyatlásáról értekezzen.

A fordulat első jele a három szálon futó *Sebbel-lobbal* (*Horem pádem*, 2004), amely a migráció és a rasszizmus kortárs témája körül forog. A történelmet itt kisemberek csinálják, de mind áldozatok. Miközben a foci-drukker František felesége embercsempészekről vásárol egy indiai anya által el-

„Az ország kalitka, börtön marad”  
(Kuckók  
– Michael Beran)



hagyott gyereket, a másik, jól szituált családban az Ausztráliából hazatérő Martin körül sűrűsödik a konfliktus. Itt a korábbi filmekkel szemben a családok között nincs kapcsolat, hanem egymást tükrözi: a különböző társadalmi háttér ellenére a kivándorlás és a családok újraegyesítésének kudarc az osztályrészük. A Martint játszó Petr Forman személyes tapasztalatát is beépítette szerepébe, hiszen az 1968-as emigráció után apjával, Miloš Formannal hosszú időre megszakadt a kapcsolata. De Hřebejk megidézi Forman filmjeit is, a csemai képek *direct cinema* technikája a *Fekete Péter* bálját imitálja. Mindazonáltal a *Sebbel-lobbal* egyenetlen, széteső film, ahol a bűnözők és a fociidrukkerek is túlrajzoltak, karikatúrák.

Szintén a jelenben játszódik a *Szépség bajban* (*Kráska v nesnážích*, 2006) című romantikus lélektani komédia. A 2002-es prágai árvíz során mindent elvesztő Čmolík család férfi tagja, Jarda a lebukásáig autópárossal igyekszik javítani anyagi helyzetén, míg felesége, Marcela az Olaszországba emigrált gazdag cseh, az idős Evžen karjaiban keres menedéket, aki történetesen Jarda áldozata. A házasság megromlását nem elindítja, csak katalizálja a múlt (az árvíz), ám a nimfomán Marcela visszatér férjéhez. A

*Szépség bajban* a csehovi drámaiatlan dráma újjáéledése, melyben a szereplők folyton elvágyódnak, ám végül egy helyben maradnak.

A házasságon belüli konfliktusok szerepét vizsgálja a *Plüssmackó* (*Medvídek*, 2007) is, melyben Hřebejk saját nemzedéke, a negyven évesek családi problémáiról mesél (a személyességet jelzi a rendező újszülött fiának jelenléte is). A filmben azonban nem a hűtlenségek és a megcsalások az igazán érdekesek, hanem a múlt jelenbeli hatása. Az, hogy a családok között a diákkortól tartó baráti kapcsolatokat is megmetyeljezik a házassági civódások miatti kölcsönös titkolózások, őszintétlenségek. Hřebejknek azonban itt sem sikerül az egyensúly. A film közepén ugyanis a Roman szüleit játszó Věra Křesadlová (Forman első felesége) és Jiří Menzel, az újhullám két fontos alakja olyannyira brilirozik szerepében, hogy teljesen elviszik a hangsúlyokat. A *Plüssmackó* ikerdarabja a Michal Viewegh művéből adaptált *Időjós pácban* (*Nestyda*, 2008), amely legfeljebb a füleki színésznő, Kerekes Vica erotikája miatt emlékezetes.

#### „A kommunizmus és kapitalizmus egy rugóra jár”

(Plüssmackó – Tatiana Vilhelмова)

Már-már a régi, keserédes humorú Hřebejk tér vissza a *Nálam jó-ban* (*U mě dobrý*, 2008), amely hosszú idő után újra Šabach-hoz fordul irodalmi alapanya-

gért. Az 1993-ban játszódó történet arra fókuszál, hogy a kommunisták által meggyötört – és a *Pupendóban* látott – „máskéntgondolkodók” hogyan próbálnak a rendszerváltás után visszailleszkedni a társadalomba. Persze sehogy, számukra a kommunizmus és a kapitalizmus egy rugóra jár. A film ismét többszörös intertextuális utalást tartalmaz az újhullámra. Az underground életet élő disszidensek folyóparti tere, a Libeň-sziget a *Szeszélyes nyár* idilljét, míg a szerencsejáték általi pénzforrás a *Tűz van, babám!* tomlóinak kistílű ellopását idézi. Az örök visszatérés, a változatlanul viszont olyan motívum, amely a harmadik korszak gravitációs állandójává lesz.

#### A HATALOM MIKROFIZIKÁJA

Amíg a (n)osztalgikus retrófilmek és a jelenben játszódó vígjátékok közös nevezője, hogy a történelem áldozataiként mutatták be az antihősöket, az *Időjós pácban* után ismét fordulat áll be Hřebejk pályáján, a kismember történelmi felelősségét kezdi bolygatni. Tartós marad a jelenbe visszatérő múlt, de az antihős ártatlansága helyett a bűnösség és a megbocsátás ára kerül előtérbe, ahogyan azt már az *Élet mindenáron* megpendítette. A humor szinte teljesen eltűnik, az elkomoruló filmek tragikomédiákból vegyiszta drámákká alakulnak. Ezzel együtt a





stílus is változik, a stilizált képeket a dokumentarizmus és a minimalizmus, a zenét a verbalitás helyettesíti. A rendező ezen korszaka a kortárs cseh film szélesebb tendenciájába illeszkedik, mivel a 2010-es évek meghatározó tendenciájává vált a feloldás helyett a múlttal való önkritikus szembenézés.

A *Kawasaki rózsája* (*Kawasakiho růže*, 2009), az *Ártatlanság* (*Nevinnost*, 2011) és a *Mézeshetek* (*Libánky*, 2013) egymással trilógiát alkot, mindegyikben a múlt vétségei pusztítanak a jelenben. A volt keleti blokk népszerű témájára, az ügynökkérdésre épül a *Kawasaki rózsája*, ahol azonban a középpontban nem a nagypolitika áll, hanem az, hogy Pavel, az ünnepezt pszichológiai professzor ŠtB-s múltja hogyan rombolja szét a családot és a személyes kapcsolatokat, ahogyan a múlt mozaikjai összeállnak (erre az összerakós játékra utal a filmnek az origamiból származó címe). Miközben ez volt az első cseh film a besúgásokról, Hřebejk nem ítélkezik, inkább kérdező filmet alkot. Ezt a célt szolgálja az interjúhelyzet, amikor a játékfilm hol beszélőfejes, hol kézikamerás dokumentumfilmmé alakul át, vagy amikor filmet látunk a filmben, a sze-

**„Újratermelik a zsarnoki módszereket“**  
(A tanítónő – Zuzana Maurery)

ban, melyben egy gyermek bosszúból pedofiliával vádol meg egy szakorvost. Noha Tomáš végül felmentik a vádak alól, a múlt árnyai tönkreteszik a férfi szakmai karrierjét és családját. Itt és a következő filmben is a történelemben vergődő antihős helyét a személyes történelmek, privát elfojtások veszik át. A múlt és a kisember felelősségének kérdése a *Mézeshetekben* egy az esküvőre váratlanul betoppanó idegen, Aleš Klíma képében jelenik meg, aki a feleségnek rejtett titkokat tár fel a férj múltjából. Nem tudni, mi igaz belőle, és mi kamu, mindazonáltal az új házasságot a hivatlan vendég megmérgezi. A rendező a film második felét kamaradarabbá változtatja, melyben a szereplők két, hosszú dialógusa során megegyezik a történet és az elbeszélés ideje.

Bár Hřebejk a *Szent négyesben* (*Svatá čtveřice*, 2012) újból a komédia felé fordult, csak a szlovák filmként készült *A tanítónőben* (*Učitelka*, 2016) talált vissza a humor és a tra-

replők pedig közvetlenül a kamerába beszélnek. Ez a teljesen humormentes drámai stílus folytatódik a sötét színekben tobzódó krimiben, az *Ártatlanság-*

gikum azon egyensúlyához, melyet a '90-es években kidolgozott. Visszatért háttérként a történelem is, mely korai retrófilmjeit jellemezte, de megtartotta a kisember felelősségének boncolgatását, ahol az elnyomást az átlagemberek működtetik. Így aztán *A tanítónő* újabb fordulatot jelez, legalább a harmadikat. Ezúttal egy '80-as évekbeli szlovák iskola keretében mutat rá a korrupció, a privát diktatúrák és visszaélések hétköznapi gyakorlataira, vagy Michel Foucault szavaival, a „hatalom mikrofizikájára”. A korábbi generációs konfliktusok szerepét megújítva azonban a múltat befejezetlen folyamatként tárgyalja, mert az apák sorsát önsorsrontó módon fiaik örökítik tovább, újratermelve a zsarnoki módszereket más politikai rendszerekben. A régióban újabban tendencia lett, hogy a filmek családi viszonyokon belül mutatják meg Kelet-Európa egy helyben toporgását, a történelem ismétlődését (Paczolay: *Kalandorok*, Zvjagincev: *Szeretet nélkül*, Ceylan: *A vadkörtefa*). Miközben Hřebejk visszatért a humorhoz, történelemfilozófiája a nosztalgikus filmekhez képest sokkal-sokkal pesszimistább lett, mert *A tanítónőben* végső soron a rendszerváltás csődjét jelentette be. •