

A macska nyolc éve

A „csehszlovák új filmről”

Hogy a *nouvelle vague* indulását tárgyaló tanulmányok többsége említést is alig tesz az akkori idők nagypolitikai fejleményeiről, ennél mi sem magától értetődőbb. Mi sem *indokoltabb* viszont annál, hogy a szintén akkortájt felvirágzó „lengyel filmiskola”, vagy a későbbi „csehszlovák új film” keletkezéstörténetét talán még sohasem taglalták az SZKP 1956-os kongresszusának megidézése nélkül. Sőt, ha a „csehszlovák új filmről” — az utóbbi negyven év legkiemelkedőbb kelet-európai filmvonalatáról — van szó, a szokásos kongresszusi kitérő még kiegészítésre is szorul. Csehszlovákia egykori politikai olvadása ugyanis rendkívül lassan és egyenetlenül zajlott: Sztálin roppant Moldva-parti szobra 1963-ig vigyázta a prágaiakat, s a hivatalos zsdánovizmus gyakorlata még ekkorra sem vedlett át másfajta (egyezkedő típusú) kultúrpolitikává. Hogy fellazult egyáltalán, azt sokáig csakis irodalmi és színházi események jelezték világosan.

A szobor és a folyó

Az ötvenes évek második felében, amikor *A negyvenegyedik*, a *Csatorna* és a *Hannibál tanár úr* után egyre több kelet-európai film szerzett újfajta *európai* hírnevet, Csehszlovákiát e műnemben *Jiří Trnka* bábfilmjei reprezentálták mindekelőtt - miként már korábban is. Az ő

figurái voltak ezidőtájt a legigazibb csehszlovák mozialakok: bábok, de őszintén és érdekesen azok. Illő még megemlítenünk Karel Zeman fél-animációs filmjét, az *Ördögi találmányt*, amely a Verne-könyvekből ismert ódon metszetek világát oldja ki dermedtségéből. A helyi játékfilmzés korabeli legjelesebbjei — Martin Fric (a legidősebb), Otakar Vávra, Jiří Weiss, Jiří Krejčík, s a kettesben dolgozó Jan Kadár és Elmar Klos — képesnek bizonyultak ugyan némi megújodásra, de az eredmény egyelőre nem volt több, mint hogy a szocialista verziójú „papa mozija” becsületesebbé vált. (Ezt főként Krejčík *Magasabb elv* című filmje mutatta, 1959-ben.) Iskolateremtő műveket persze nem annyira tőlük, a mesterektől, mint inkább a harmincasok generációjától lehetett várni, ám Karel Kachyňa, Vojtech Jasný, František Vlácil vagy



Milos Forman: Fekete Péter (Ladislav Jakim — balra)

az 1927-ben született Zbynek Brynych akkori művei szintúgy alig frissítették a levegőt. Csak a *Vágyak szárnyán* (Jasny, 1958) és a *Fehér galamb* (Vlácil, 1959) szenvelgő, de átható lírizmusa engedte sejteni, hogy a csehszlovák film szélcsendje nem üres csend, hogy fojtottan érlel valamit. A rendezők természetesen ennél többet sejtettek, sőt tudták, mennyire mesterséges ez a szélcsend. 1960 körül nem azért nem létezett huszonéves rendezőnemzedék Barrandovban, mint ha a fiatal filmesek valamiféle ifjúkori rezignáció fátyolosságával vágytak volna az önálló rendezésre, hanem éppen azért, mert ők kívánták a legszenvedélyesebben bizonyítani, hogy elevebb szemléletű filmeknek jött el az ideje. Ilyen időről hivatalosan szó sem lehetett. Csakhogy a pallérozódásra utasított, kiéhezett fiatalok 1962-ben már rajként tolongtak a stúdiók környékén. Két elégedetlen nemzedék és hozzá még egy új raj: három egymásra torlódott korosztály, mégpedig gyűlölködő belviszályok nélkül, egymást egyre előrébb tapodva — hogyan lehetett volna már megfékezni őket? Feltámadt a szél és megáradtak a vizek.

Autonómia

A művészi értékű filmek áradata 1962–63 után példátlan méreteket öltött Csehszlovákiában. E vészes filmözönt csak forgalmazási megszorításokkal — és betiltásokkal — lehetett gátak közé szorítani. Igaz, ha az itteni művészeti élet egésze nem vetett volna erős hullámokat 1963-ban, a barrandovi és pozsonyi filmgyártási rendszer átszervezésére sem kerülhetett volna sor, legalábbis művészetbarát szellemben nem. (1963-ban zajlott le például a híres prágai Kafka-konferencia is, sajátos összecsengésben azzal, hogy az Antonín Novotný vezette állam ez évben kezdte meg a sztálinizmus áldozatainak sokáig halogatott rehabilitációját.) Az önálló művészeti tanácsokkal működő új filmprodukción csoportok 1968 tavasza előtt nem tudtak igazi autonómiát kivívni, ám harcállásban tudtak maradni. A csehszlovák filmgyártás (amelynek előző virágkora a harmincas években volt) 1966-ra hasonló világsodává nőtt, mint korábban az olasz. Az üzleti siker sem volt csekély, és ez nem csupán a két Oscar-díjas cseh filmnek köszönhető. Barrandovban még a blóddli-színezetű komédiák művelői is ihletetten dolgoztak; a *Limonádé Joe* (Oldřich Lipsky, 1964), vagy a *Ki ölte meg Jessyt?* (Václav Vorlíček, 1966) ötletmámora a mai nézőt is magával ragadja. De mindebben mégiscsak az volt a legbámulatosabb, ahogyan húsz-huszonötven a csehszlovák rendező-



Jirí Menzel: Szeszélyes nyár
(Vlastimil Brodský, Rudolf Hrušínský,
František Reháč)

seregből organikusan változatos filmművészetet (nem egyszerűen egy sor jelentős film-művet) teremtettek, holott ez eleve ellentmondott a felső politikai irányvonalnak. Egymás filmjeitől sarkallt, egymással jórészt összedolgozó vagy egymást megsegítő alkotókról van szó, akik igen szoros munkakapcsolatot tartottak operatőrjeikkel, egy viszonylag kis létszámú színészgárdával — és az irodalommal. A korszak legjobb cseh írói, alig néhány kivétellel, forgatókönyvírókként is működtek. Mások, mint Jan Procházka (Kachyňa mellett), vagy Ester Krumbachová (Věra Chytilová mellett) épp forgatókönyveikkel váltak jelentős írókká, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek vagy Antonín Máša forgatókönyvírókból váltak jelentős rendezőkké. Jan Krfk társszerzője volt egyes, általa fotográfált filmeknek, Jirí Menzel pedig — az „új hullám” egyik legnagyobb rendezője — színészként is gyakran felbukkant, nemcsak a maga műveiben, hanem Kadár és Klos, Ewald Schorm meg Máša egy-egy rendezésében, illetve Hynek Bocan filmjeiben. Akárcsak Olaszországban, itt is születtek nevezetes „rendezői antológiák”: a *Gyöngöcskék a mélyben* című epizódfilmet Jaromil Jireš, Chytilová, Jan Neměc, Menzel és Schorm rendezték Hrabal novellái alapján, a szintén 1965-ös *Büntény a leányiskolában* Menzel, Ladislav Rychman és Ivo Novák készítette, Skvorecký-írásuk nyomán.

Normák bukása

A „szocreal” hittani célzatú stilizációja már 1961-ben is végnapjait élte (Věra Chytilová felzúdulást keltő munkája, a *Mennyezet* már „plein airben” — átkozott francia szellemben — merészelt prágai utcaképeket mutogatni), de csak

1962-ben döntötte sírba Jasny szatírafantáziája, az *Amikor jön a macska*, éppen a maga másfajta, végleges stilizációjának erejével. Ez a „színről színre” láttató film szegte meg először azt a tartós normát, amely szerint a felszabadult játékoságnak csak animációs művekben van helye, hacsak a rendező nem a tőkésvilágot kívánja ostorozni. (Megjegyzésre érdemes, hogy Jasny forgatókönyvíró-társa, Jirí Brdečka — akiben a *Limonádé Joe* társszerzőjét is tisztelhetjük — Trnka munkatársaként vált ismertté még a negyvenes években.) Jasnyval és Brdečkával egy időben a szlovák Stefan Uher is meghirdette a stilizáció forradalmát *A Nap a hálóban* (vagy: *Napfény a csapdában*) című művével, ám ez a szürrealis-parabolisztikus filmpoéma egy ideig dobozban maradt.

Az az áramlat, amelyet „utólagos cseh iskolának” nevezhetünk, ugyancsak 1962-ben indult el, Kadár és Klos jóvoltából. A *halál neve Engelchen*, témáját és jellegét tekintve akár 1956-ban is készülhetett volna: hogy nem így történt, annak főként külsődleges okai vannak. A második világháborús időszak 1948 utáni, áldrámái, akadémikus mozi-feldolgozásait azonban most csakugyan megrázó művek sora követte. Nem „háborús filmek”, hanem történelmi, egyszersmind lélektani víziók, amelyek — a sort megnyitó művek stílrealizmusa után — egyszerű elegyeit keverték ki a formabontóan lírai és komoran drámái elemeknek s olykor (el-

térően a „lengyel iskola” tónusaitól) a derűnek és az iszonyatnak. Tegyük hozzá, hogy ez a belső vonulat — Brynych: *Transzport a Paradicsomból* (1963); *Az ötödik lovas a félelem* (1964); Kadár és Klos: *Üzlet a korzón* (1965); Kachyňa: *Éljen a köztársaság!* (1965), *Szekérrel Bécsbe* (1966) stb. — nem vált el élesen a fiatalok képviselte „új hullámtól”. Tematikailag sem — az „új hullámos” Jan Nemec első filmje, akárcsak később Menzélé, a német megszállás idején játszódik —, és filmnyelvi tekintetben sem, legalábbis ami Kachyňa és Brynych 1963 utáni stílusát illeti. Egyébként a középnemzedék minden tagja forgatott „mai történeteket” is; ezek közül különösen *A vádlott*, Kadár és Klos hevesen politizáló 1964-es filmje keltett nagy feltűnést.

Fekete Péter elindul

Utólag már világosan látni, hogy az 1957 és 1962 közötti cseh film sem volt egészen híján a nemzeti eredetiségnek. Zeman trükkökben tobzódó játékkedve és Vlácil hideg könnyei — mintha valaki embercsontok fölött mészálna a lassú esőben — olyan „helyi színeket” jelentettek, amelyek irodalmi megfelelőit *együttesen* megtaláljuk már Karel Čapek novellisztikájában, éppúgy, mint az újabb cseh irodalomban: még Milan Kundera oly száraz prózájában is. A „csehszlovák új film” megőrizte ezeket a hangulati-szemléleti komponenseket, de nyilvánvalóbban társtotta őket Hasek, illetve a német nyelvű Kafka szellemével. (Miként a kortárs irodalom is tette: Hrabal, Skvorecký, a drámaíró Václav Hável, később Páral és mások.) Ennél azonban több történt. Maradjunk csupán a filmnél: a *Fekete Péter* (Miloš Forman, 1964), az *Egyszöszű szerelme* (Forman, 1965), az *Intim megvilágításban* (Ivan Passer, 1965), a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (Menzel, 1966), *Az ünnepségről és a vendégekről* (Nemec, 1966), a *Százszorszépék* (Chytilová, 1966) és a *Tűz van, babám!* (Forman, 1967), hogy csak a legfőbbeket említsük az „új hullám” remeklései közül, nem csupán az irodalmi hagyományok filmi felvirágoztatásával hoztak újat. Először is egyéni szemléletű filmek műveiről van szó. Másodsor: akadt valami, amit ezek a filmek egyszerre, nemzedékként láttak meg környezetükben, s amit addig mintha kódok takartak volna el. Ez a valami — a mindennapi élet újfajta, „szocialista” bizarrsága — nemcsak Csehszlovákiában várt felfedezésre, ám a cseh kultúrát talán mindig is inkább jellemezte a furcsaságok és abszurdítások iránti érzék,

mint mondjuk a lengyelt vagy a magyart (Gombrowicz, Mrozek, Lem vagy Örkény életműve ellenére). Mindezt egyszerre támasztja alá, hogy az „új cseh film” reveláló erővel hatott az értelmiség jórésére mindkét szomszédos országban.

Hogy az élet mindenkor és mindenütt furcsa, az régtől tudható. (Menzel művésze eleinte éppen múltbéli históriákon át, titkosan kapcsolódott a jelenhez.) Más dolog viszont tudni azt, hogy nem tűnt el — sőt nem is tűnhet el — minden múltban született furcsaság a KGST kohótűzében,

bár itt sok minden kicsinnyé zsugorodott. Hogy a szocializmus gyakorlata a groteszk típusú képtelenségek új mutációit hívta életre, az megintcsak köztudott volt már a hatvanas évtized előtt is. Ám, hogy ezek egy része roppant tartós immunitásra tett szert, s még újabbakat is kiválaszt magából, azt ismét csak más dolog tudni. Ezeket a felismeréseket először a cseh filmművészet közvetítette messzehatóan. De legyünk pontosabbak. A heroikus-romantikus szocializmuskép szívós ködfoltjait nem csupán *cseh* művészek ritkí-



Vera Chytilová: *Százszorszépék*
(Ivana Karbanová, Jitka Ceshová)

tották akkoriban. Náluk vált viszont először igazi, szophoklészi súlyú mondani-valóvá az, hogy „a szocializmust építő” társadalom eljutott a maga tragikomikus világállapotába. A cseh moziban tűntek fel először — a jelenkorra valló filmhő-sökként — kisfiúsan tevékenykedő vagy ténfergő atyák, s itt indult el Fekete Péter, mint a Közért zsenge ügynöke egy gyanús vásárló nyomában. Talán a *Fekete Péter* volt az első kelet-európai film, amely egy effajta apró, komikus jelenettel kaland-izgalmat tudott kelteni: megsejtetve, hogy Közért-alkalmazottak mindennap-jait figyelvén korunk valamely titkához férhetünk közelebb. A néző persze amúgy maga is Közért-dolgozó, tűzoltó és így tovább: „nem kell művész-mozit-néznie, hogy ismerje az életet”. Hogy azonban ez ennyire egyszerű volna, azt tagadnunk kell. Még egy olyan nyilván-való jelenség is, mint a fényreflex (mond-juk: vörös fényreflex zöld faleveleken), szinte észrevétlen maradt, míg csak múlt századi festők ábrázolásra nem ér-demesítették.

Forman és a többiek jelentkezése óta több mint húsz év telt el, s immár csak ke-vesek hiszik azt, hogy az ő fura hétközna-pi élményeiknek — életüknek-haláluk-nak — nincs köze nagy összefüggésekhez (és nagy összefüggéstelenségekhez — te-hetjük hozzá). Igaz, ez még nem maga a boldogság. Pusztán csak rágszálódni régi felismeréseken kétségkívül örömtelen és fárasztó dolog. Talán fáradtabb lett a „filmszem” is, már nemigen próbál rá-döbbsenteni minket valami olyasmire, amit nézünk-nézünk, de nem látunk a mai világban. Ha elfordítjuk tekintetün-ket „a pusztulás képeitől” (az akciófil-mek fantazmáitól), többnyire a triviális *pusztulgatás* untilag ismert (sokszor „cse-hes”) jeleneteibe ütközünk, természetese-n nemcsak a moziban. A hatvanas évek legjobb cseh filmjei azonban ma is eleve-nek, hiszen még a legmélabúsabbak is szinte expedíciós kedvvel készültek (me-rő komorságból öntött mű csak egy akadt köztük), s ami ugyanilyen fontos: mind-annyszor a személyesség hitelével.

A rejtőzködő ördög

Mire Miloš Forman, egykori televíziós se-gédrendező elkészíthette első játékfilm-jét, már „harminckét éve elszellett”. (Eb-ből nyolc a filmfőiskolai diploma után). A *Fekete Péter* mégsem vall semmilyen al-kotói keserűsége vagy görcsös igyeke-zetre. Hasonlóan a korábbi Forman-mű-vekhez — ahhoz a két, 1962-es doku-mentumfilmhez, amely összevontan, *Verseny* címen vált ismertté — ez is majd-hogynem vidám hangvételű film; egyfajta ifjonti tekintet leleplező erejéről tanúskod-ik. De ilyen a rendezői tekintet még az



Miloš Forman: Tűz van, babám!

Egy szösi szerelmében is: meghatódás nélkül kedves és gonoszság nélkül ke-gyetlen. A hagyományos drámai szerke-zet feloldása és a szabad kamerakezelés olyannyira odaillő szerepet játszik a for-mani mulatságban, hogy az eredeti *ciné-me vérité* alig is jut eszünkbe, miközben ezeket a — fekete-fehér — filmeket né-zük. Törmelék-eseményekből, megismé-telhetetlen gesztusokból és hangsúlyok-ból szövődő jelenetek sorjáznak előt-tünk, amelyekben soha semmi nem telje-sül drámai történéssé. Forman és opera-tőrei — a *Fekete Péter*ben Jan Nemeček, egyébként Miroslav Ondříček — a min-dennapi naturában bujkáló szürreáliákra

figyeltek fel elsősorban, s főként a *hosz-san kitarított* jelenetek révén értek el kü-lönleges hatást. E képsorok hősei nincse-nek hűján reményt-adó emberi vonások-nak, s viszonyaikban erősen érezni még bizonyos éltető hagyományokat. Az idő-sebb szereplőkből általában nem hiány-zik némi ódon színezetű, bumfordi korlá-toeltság sem, de tévedés volna a formani komikum legfőbb forrását ebben megje-lőlni. A szereplők *együttese* komikus itt: *mind abban a hiszemben vannak*, hogy épkézláb mivoltuk szerint élhetnek, ho-lott ez nem áll módjukban. Azt hiszik pél-dául, hogy a bálók még bálók, mint rég, holott már ki tudja mik. Ők meg csak bá-mulnak egymásra, köszörülik a torkukat, izzadnak, fontoskodnak, vagy a vállukat vonogatják. Nem ismerik fel maguk kö-zött a rontást, csak saját zavarukat érzik, ki-ki a maga módján. Sokan maguk is akaratlan művelőivé válnak a törpítő va-

rázsztatnak, amelyben még a hagyományerősítő törekvések is bornírtságokként jelennek meg. Fekete Péter csigavérrel szemlélődik — titkon azt várja, hogy ráébredjen a feltételezett igazi élet „forszára” —, míg végül már mukkanni sincs kedve (így aztán apjának is torkán akad már a szó). Andula, az *Egy szözi* . . . cipőgyári hősnője viszont örökös mesélgetéssel (a leányszálláson éjjel elstutogott válatlanságokkal) próbál túljutni egy képtelenül ostoba kifejtető magán-forradalom emlékéen. — Mindez bájos és nyomasztó egyszerre. A mai nézőnek méginkább az, mint az akkoriaknak vagy épp Formannak lehetett: mi az utóbbi húsz év veszteségeit is érezzük a *Fekete Péter* és a *Szözi* láttán. Első színes filmje forgatásakor Forman mintha már tartott volna a jövőtől: a *Tűz van, babám!* színeiben gogoli szatíra-méreg izzik fel, s a bálmotívum itt a film egész szerkezetét átfogó metaforává nő.

E bál résztvevői már kevésbé bájosak: inkább lopnivaló holminak örülnek, mint egymásnak. A dialógusok ezúttal önmagukban is sokat mondanak, a cselekmény modellszerűbb, mint korábban, ám a színészi játék változatlanul mikrorealista. A bálbizottsági tagok arcán például lenyűgöző változatait figyelhetjük meg a gondterhelt mimikának. Egyre butábban festenek ezek az arcok, mintha a bizottság azon fáradozna rendületlenül, hogy egy elővigyázatosságból vízzel telített medence mélyén kellemes táborúzz lobjon. (Utóbb persze mindenki odébbszorul innét, s melegszik, ahogy éppen tud: égő tetőgerendák és házfalak lángjainál.) „Tűzoltóbál” — ez Forman óta olyanfajta fogalom, mint Csehov óta a „hatos számú kórterem”.

Magányos pólusok

Az „új rajban” éppen a kamasz-zseniként emlegetett (Formannál hat évvel fiatalabb) Jiří Menzelé volt a legbölcsebb film-tekintet, ugyanakkor ő készítette el minden idők egyik legoptimistább nagy filmjét. A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* Hrabal azonos című prózaremekének egyenértékű adaptációja. Ez természetesen úgy lehetséges, hogy a kisregény és a film felülmúlják egymást: értékeik nagyrészt különbözőek (a műnemi különbségtől függetlenül is). Az a sajátos életöröm, amely ebben a Hrabal-regényben sötét és érdes tónusokkal keveredve, mintegy áttörten jelenik meg, a filmet szinte teljesen átszellemiti: „igazmesévé” lényegíti. — Hrabal és Menzel vasúti történetében mintha Forman köznépi alakjait látnánk viszont egy korábbi közös állapotukban, amikor még nem rejtőzködő rontásokkal küszködtek, hanem a fasizmussal álltak szemben. Világuk épségének e szörnyű próbatételét

olyan könnyed, részben öntudatlan erővel állják ki, ami igen nagy energiatarthatékokat sejtet. (Alighanem a rejtélyes formani poézist is innen származtathatjuk). Bár korántsem érdektelen ismeret, hogy a szóbanforgó energiák mily módon halmozódtak fel cseh földön évszázadok során, a néző mégis áldhatja Menzelt és Hrabalt, akik nem beszéltek erről filmjük szereplőit. A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* olyanfajta „nemzeti film”, amelyben a történelmi film-monumentumok egyetlen vonása sem tűnik fel (sem a kommerszeké, sem a súlyosabbaké), s amely éppúgy nem egyszerűen „a csehekhez szól”, mint ahogyan a *Szegénylegé-*

nyek sem csupán a magyar kultúrát gazdagította. Tonicák forgalmista és társai persze láthatólag cseh-vidéki emberek. Napi munkájuk éppoly higgadtan folyik, mint akár svájci kollégáiké, de közben a vasúti irodában galambszárnyak csattognak, s a helyi bélyegzők lenyomatai nemcsak formapapírokra, hanem női fenekre is odakerülnek. A filmbeli életképek jelentősége azonban messze túlnő mindenféle néprajzi kereten, már pusztán azért is, hogy *megszállás-kori* zsnerek-ről van szó. Úgy látszik, a háborús megszállás itt senkinek sem ok arra, hogy feladja örömeit, rigolyáit és apró-cseprő ügyeit, nem is beszélve a komolyabb magánügyekről. Ebben viszont egyetértés, mégpedig segítőkész egyetértés van a környék lakói közt. (Végtére is nincs mindig alkalom hatékony ellenálló-akciókra,

Juraj Herz: A hullágetető
(Rudolf Hrušínský)



ezek egyéb ügyek mellett is kitűnően elintézhető. Ellenben, ha az élet nem zajlana a maga módján, abból csak nagyon szomorú dolgok származhatnának, némely fiatalember például szűzen halna hősi halált.) A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* komédia is, tragédia is, mégsem tragikomikus mű. A komikum itt nem eltörpíti a tragikumot, hanem felnő hozzá, úgy változtatja mássá. Tonická soha mulatságosabb látványt nem nyújtott, mint éppen akkor, amikor a *legnagyszerűbbnek* látjuk: a befejező képeken. Fura, röhhögő, görbe lény, egész figurája lobogni látszik a lőszerrobbanás szelében. A film összefoglaló pillanata ez, egyetlen mondatban nehéz értelmezni, de megteszi talán egy ideillő versidézet is. Egy román költő, Marin Sorescu írja: „A halál valamennyi kérdésre / Svejk ezt válaszolta / Csókold meg a seggemet”.

Menzel következő műve a Vladislav Vancura regényéből forgatott *Szeszélyes nyár* (1967). Filmnyelvi tekintetben közel áll a *Vonatokhoz*, máskülönben viszont egyfajta ellenpontja ennek. Mindkét film legtöbb képe artisztikus fotográfiaaként önállóan is megállná a helyét (operatőr: Jaromír Sofr), a képsorok itt is, ott is zenei vágás-rendbe tagolódnak, s mindkét forgatásnál egyaránt érvényesült Menzel színházi tudása. Csakhogy a *Szeszélyes nyár* pasztózus színekben tündöklő, szomorú komédia, amelynek főhősei kamaszokként viselkedő javakorabeli urak. Nyári időföltéseik színterén (egy századeleji kisvárosban), a potenciális életművészek önérzetével mozognak, olykor kellemesen borongva helyzetük méltatlan voltán. Sajnos azonban bekövetkezik, amiről álmოდztak: egy tagadhatatlanul szép nő tűnik fel a közelükben. A nő nem valamely arszlán oldalán, hanem egy kótyagos kötéláncossal érkezett ide, de a kihívás így sem kevésbé súlyos. (Valaki lebegni képes a magasban — *it?*) A kötélánc-produkció másokat is felzaklat, s egy izgatott beavatkozás folytán az artista nemsokára sajgó porcikákkal nyomja az ágyat. Ilymódon (meg a nyár kegyelmes szeszélyéből) a szőke lány végül elérhetővé válik az egyik életművész számára, s ez már valóban csapással ér fel: a potencialitás ábrándjai elfoszlanak, csak a nyári vidék párázik tovább, közömbösen. Ez a filozofikus menzeli *retro* inkább Ivan Passer *Intim megvilágításban* című modernkori helyzetrajzával rokon, mint a *Vonatokkal*. Menzel finoman stilizál, Passer a formani műhely módszerét követi, de mindketten a rezignált megértés és az éleslátó humor keverékével ábrázolják ugyanazt: a békés kilátástalanság állapotát. Az *Intim megvilágításban* a Forman-filmeknél is sűrűbben halmozza a zseniálisan naturalis, könnyedén mélyre-világító jeleneteket, ugyanakkor ezek érettebb egységbe szerveződnek itt. Passer, aki a hatvanas években mindvégig Forman egyik szerzőtársa volt, önálló



Jirí Menzel:
Szigorúan ellenőrzött vonatok
(Václav Neckár és Jitka Bendová)

rendezőként a *cinéma vérité*-jellegű komédia bölcs változatát teremtette meg.

Mint ahogyan a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* is egymagában jelölte ki a „csehszlovák új film” egyik szemléleti pólusát, a másik pólust is magányosan képviseli *A tékozló fiú*, Ewald Schorm 1966-os műve. Schorm már az 1964-es *Mindennapi bátorságban* is komornak mutatkozott, de *A tékozló fiúban* már düh sincs, csak csendessé teljesülő kétségbeesés. Utoljára ez az odavetett mondat hangzik el itt: „Azért én nem szeretlek”. Ezután a központi színhelyül szolgáló idegyógyintézet kivilágított, esti ablakait látjuk közeledni, végül már csak egyetlen ablakot, míg az ablakkereszt szétolvadni nem látszik az üres fényben. A tékozló fiú, aki már sohasem jut vissza innét „az épek világába”, nem más, mint a *Mindennapi bátorság* néhány évvel idősebb hőse. Azóta semmivel sem viseli könnyebben a becsületét fenyegető munkahelyi megalkuvásokat, sem pedig a rokonsági ebédek önelégült ceremóniáit: talán ilyen *alkat*. A tragikomikus egységű nem az ő esete. Nem „eszményei megőrzéséért”, hanem pusztá szellemi létéért küzd, és valóban ez a tét. Schorm egy személyiség-típus társadalmi elnyomatását regisztrálja iszonyattal, s általánosabban azt, hogy egész környező világa egyre reménytelenebbé csonkul (mint minden társadalom, amely pusztító deviancia-helyzetbe szorít természetes magatartásformákat). Ennyit azonban kevés mondanunk Schormról, korai filmjei ugyanis nem illusztráltak, még csak publicisztikus színezetük sincs. Súlyosan nyomasztó jellegük éppen abból fakad, hogy humortalanul is ugyanolyan bonyolult-komplex művek, mint bármelyik Menzel-film. Sötét teljességükben külsődlegesen, holmi honi fűszerként hatna csupán a humor. A szakmai világsikert aratott *Mindennapi bátorság* ziháló ritmikája, s *A tékozló fiú* film-

nyelvi puritanizmusa a „lengyel iskola” nagyjait idézi: Schorm hangja hazájában társtalan volt. A pozsonyi Koliba Stúdió egykori fiatal rendezőinek dühödten rap-szodiális hangvétele nem áll nagyon távol a *Mindennapi bátorság* stílusától, de az ő haragjuk boldogabb. A szlovák „új hullám” filmjeiben a társadalom kicsinyességével — és a történelem brutalitásával — anarchikus szenvedély áll szemben; Juraj Jakubisko vagy Elo Havetta filmhősei számára az élet nem elkeseredett küzdelem, hanem vad *tánc*. Ahogyan Jakubisko 1966-os *Krisztus-korújának* főszereplője vallja: „Szerelem, örület és halál”.

Látomás és gondolat

A hatvanas évek csehszlovák film-kozmoszában nem egyféle tér létezett. Nem csupán a Forman-Passer-Schorm-vagy Menzel-filmek *meghatározott* tere. Olyanfajta metafizikai terek is kanyarogtak itt, nem kevésbé jelentősen, amelyekben a kor (és a múlt) realitásai fantasztikus alakzatokba vetődve jelentek meg: az álmok időtlenségével. A fantasztikum olykor betört a konkrét idejű térbe — így vált groteszk baletté az *Amikor jön a macska* —, máskor pedig a konkrét idejű tér nyílt meg vizionárius módon, mint a *Josef Kiliánban* (1963), Pavel Juracek és Josef Schmidt közösen rendezett filmjében. (Kilián nem más, mint Kafkának — pontosabban Josef K.-nak — kései alteregója. Neki sem jut jobb sors: nyoma vész a hatvanas évek hivatalfolyosóin.) Jan Němec első műve, *Az éjszaka gyémántjait*

(1964) még szintén a látomászerűvé bomló kokrétt világ körén belül játszódik, ám *Az ünnepségről és a vendégekről* terített asztalai már az imaginárius tér határsávjában lebegnek (az erdős vidékekkel együtt, ahol az előkelő party szörnységbe fullad). E határokon táncikálnak — átmeleg visszaugrádozva — a *Szászországok* visongó hősnői is, akik aztán sziszegőre fogják hangjukat és mélyen bemelegsznek a titkos zónába. (Maga a földkerekség várja ott őket, óriási uzsonna formájában). S hivatkozhatunk még Zeman 1964-es *Bolondos históriájára* is. Zeman immán az „új hullámhoz” kapcsolódva folytatta, amit az ötvenes évek végén elkezdett; a *Bolondos história* már Juracek forgatókönyvéből készült.

Juracek az új hullám talán legmozgékonyabb egyénisége volt. Ő írta Schmidt *Hévtége az Ózon Szállóban* című, 1966-os világvége-filmjét, de társszerzője a Kundera nyomán készült *Senki nem fog nevetni*nek (Hynek Bocan, 1965), sőt, a *Szászországok*nek is. Önálló rendezésében, a *Minden fiatalemberben* (1965) a Passer-féle humort ötvözi káfkai pszichológiával. Juraceket akkoriban Neméccel egyenrangú tehetségként tartották számon (egyébként egyszerre végeztek a FAMU-n, Prága filmfőiskoláján), de az „1969-es politikai normalizációig” csak Neméc képességei forrtak ki igazán.

Mint ahogyan számos e századi cseh költő verseiből, Neméc filmjeiből is *hideg* poézis árad. A látszólag alomi irracionálissal előszóródó motívumok kristályos fénytörésű gondolati absztrakciókba rendeződnek bennük. Ezt a *Szászországok* esetében ugyanígy elmondhatjuk, de szembevetendő a különbség is. Chytilová ezúttal a kaleidoszkopikus stílusjegység mesterének bizonyul; a *Szászországok* vibráló szürrealis ábrái sokféle más elemmel keverednek. (A *vécézőző* mamuska jelenete például — eredeti helyszín, önmagát játszó amatőrszereplő — beillene Forman bármelyik filmjébe.) Neméc viszont — minden alkalommal — az atmoszfératerepítés mestere. *Az ünnepségről és a vendégekről* a szó legközvetlenebb, érzéki értelmében is ijesztő burleszk, minden ízében. Az amatőr szereplőkkel eljátszott történet legfőbb mozzanata ugyanaz, mint *Az éjszaka gyémántjaiban* volt: az embervadászat. Ott — az Arnost Lustig írása alapján készült filmben — egy csapat kedélyes fasiszta öregember eredt két lágerszőkevény nyomába. Itt, *Az ünnepségről*... képsorain hőlyeket-urakat látunk kutyákkal felkereskedni, egyetlen úr üldözésére. (Ő korábban megelégette az ünnepség morbiditáit és távozott.) Hogy kifélék-mifélék ezek a megaláztat vendégek — akik ahelyett, hogy ottthagynák az ünnepeltet, buzgó eszközeivé válnak — azt nehéz pontosan meghatározni. Mindenesetre ami itt lezajlik, összecseng a *Tűz van, babám!* cselekményével is, nem csupán *Az*

éjszaka gyémántjait idézi fel. Fájdalom, Neméc első műveinek kópiái mára úgy felszívódtak, mint Josef Kilian; a filmklubokban csak *A szerelem mártírjaival* találkozhatunk (1967). Ez is kitűnő film egyébként, még a slágerkirály Karel Gott is lenyűgöző benne, amint falzetben áriázik egy kastély udvarán. A kosztümök századelejek, akárcsak Antonín Mása *Szálloda idegeneknek* című 1966-os művében. (Ez és *A szerelem mártírjai* igen szoros tematikai és hangulati rokonságban állnak egymással. Mása, mint forgatókönyvíró, Schormmal működött együtt a legsikeresebben, legjobb *rendezése* viszont éppen a *Szálloda*, ez a szecessziós burleszk-tragédia.)

Chytilová a *cinéma verité* nyomdokain kezdte: az *Egy zsák bolha* már 1962-ben előlegezte Forman játékfilmjeit (főként az *Egy szösz szerelmét*). Az 1963-as *Éva és Verában* aztán a szabad stílus mértani konstrukcióval társult, meglepően harmonikus módon. E mű két rendkívül különböző magatartás szembeállítására épül, legalábbis eleinte így hisszük. Az egyes jeleneteknek megvan azonban a maguk önálló élete is, s mindinkább átértelmezik a film alapszerkezetét: a kontrasztnál fontosabbá válik a párhuzam. Kitérő érdemel, hogy 1963-ban egy másik rendező is feltűnést keltett a dokumentarista stíluselemek koncipiált alkalmazásával: Jaromil Jireš volt az. *A Sikoly* a korabeli Prága nagyon is valóságosnak tűnő utcáin és házaiban játszódik, főszereplője viszont mintegy az ötvenes évek mozijából lépett át ide: becsületes szívű, takaros munkaruhában közlekedő tévészerelő, aki nemsokára apa lesz. Tekinteténél nincs tisztább tükör, márpedig a prágai embereket többnyire az ő szemével látjuk a filmben: ami itt görbének látszik, az csakugyan görbe. (*A Sikolyt* az *Amikor jön a macska* operatőre, Jaroslav Kučera fényképezte. Kučera 1964-es munkája *Az éjszaka gyémántjai* volt, aztán a *Gyöngyöcské a mélyben* következett, majd a *Szászországok*.)

De most már lássuk a *Szászországok*ket. Peter Hacks egyik szigorú megállapítása szerint „a *femme fatale* következmények nélküli mellékhatás a nő emberré válásában”. Így folytatja: „Minden látzatforradalom megmámosodik a botránytól, minden látzatemancipáció a kurvától.” Ha a *Szászországok* nevetéstől dülöngélő, csinos szörnyecskei kikanalálnának a filmből, s szemügyre vennék e tételt, újra csak sikítva kacagnának. Abban a világban ugyanis, amelynek ők a *femme fatale*-jai, már nem lehetséges igazi radikalizmus, így látzat-radikalizmus sem. Ebben az egyszerre tiritarka és szürke mozaikvilágban mi volna dicsőbb a *vállalt* infantilizmus botrányánál? Ehhez persze a férfiak infantilizmusa túlságosan tétova. Balek mind: az ő idejük nem eljött, hanem elmúlt. Don Giovanni formátuma itt eleve elképzelhetetlen; szerepe

félszűz fruskáknak jut. E nemesúr démonikus élete egyben életmű is volt: filozófiai érvényű társadalomkritika (főként a házasság intézményének gyakorlati kritikáján át). Lázadó immoralitásában a lovag egyenrangú társa volt a morális szemlélet nagy lázadónak. Mivel ember el nem bánhatott vele, úgy végezte, hogy egy este beállított hozzá valamely kőszobor, és pokolra taszította. A *Szászországok* hősré csirkéi ártatlanabbak, ugyanakkor ártalmasabbak a nemes donnál — csak azétkaipirgálni tudják a világot — mégsem érkezik hozzájuk rémítő vendég (az olykori üresség-érzeten kívül). A *Szászországok* világa azonban nem oly buborékszerűen zárt, mint Neméc főművéé, ily módon még a világhatalmú állatkák sem ismerhetik ki. A befejező képsorokban bombák robbannak, egy enigmatikus felirat pedig a morális szemlélet jelenlétét nyomatékostja. (Erre eddig egyetlen jelenet utalt, amelyben a lányok elnémulva figyeltek néhány nem rájuk figyelő, „furcsa” embert.) Chytilová jelzi: amit filmjében eddig előtárt, nem maga az emberi mindenség.

Valóban nem. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Barrandovba a hatvanas évek estéjén végül bekopogott a „csehszlovák új film” kövédege.

A „csehszlovák új film” természetellenesen meredek ívben hanyatlott le. Vél-nénk: ez 1968-ban történt. Nem: egymásfél évvel később, a „politikai normalizáció” szeszélyes menete szerint. Ezen folyamat leírása helyett azonban álljon itt inkább néhány filmcím: nevezetességek sora a csehszlovák filmművészet utolsó éveiből.

1968.: *Valamennyi honfitársam* (Jasny), *A paradicsomi fák gyümölcsei* (Chytilová), *A pap vége* (Schorm), *A hullaegető* (Herz), *Bűnügy a zenés kávéházban* (Menzel), *Oratórium Prágáért* (Neméc), *Szőkevények és nomádok* (Jakubisko); 1969.: *Egy különös úr* (Kachyna), *Tréfa* (Jireš), *Becsület és dicsőség* (Bocan), *Egy kezdő hóhér első ügye* (Juracek), *Ecce homo Homolka* (Papoušek), *Pacsirták a dróton* (Menzel), *Mulaság a fűvészkertben* (Havetta), *Madarak, árvák, bolondok* (Jakubisko). Így ment el a macska.