Katarina Soukup

Szentségtörők lakomája: evés és szubverzió Věra Chytilová *Százszorszépek* című filmjében

Absztrakt

Ebben a szövegben Soukup a csehszlovák újhullám egyik legeredetibb filmjét, Věra Chytilová *Százszorszépek* (1966) című alkotását vizsgálja. A *Százszorszépek* történelmi-politikai kontextusának elemzésével, valamint a karnevál, a groteszk test és a karneváli lakoma szempontjainak alkalmazásával, Soukup arra tesz kísérletet, hogy megmutassa, miként válnak az ételek és a mértéktelen evés az elfogadott kulturális formákat – vagyis a nőábrázolás kánonját és a szocialista realizmust – áthágó, szentségtörő metaforákká a filmben.

Szerző

Katarina Soukup a montreáli Concordia Egyetemen szerzett diplomát, médiaszakon. Független producer, médiaművész és rádiós műsorvezető, aki tanulmányozta többek között az illegális rádiózást és Csehszlovákia 1968-as szovjet megszállását. Producerként olyan meghatározó emberi történeteket bemutató filmes projekteket keres, amelyek képesek felvillantani a hétköznapinak tűnőben is azt, ami rendkívüli. Különösen a zenével, a művészetekkel, a kultúrával és az emberi jogokkal foglalkozó filmek érdeklik.

Katarina Soukup

Szentségtörők lakomája: evés és szubverzió Věra Chytilová *Százszorszépek* című filmjében

A csehszlovák újhullám egyik leginspirálóbb filmművészeti alkotása, Věra Chytilová 1966-ban készült *Százszorszépek* (Sedmikrásky) című filmje, két fiatal lány történetét beszéli el, akik úgy döntenek, mivel a világ romlott és erkölcstelen, ők is azok lesznek. Jó étvággyal látnak a kétes feladat megvalósításához, melynek során különféle kalandokba keverednek. Például vén cukros bácsikkal ebédelgetnek, hogy azután lóvá tett balekként hagyják őket cserben a vasútállomáson, vagy kínos feltűnést keltve isszák le magukat a sárga földig egy kabaréműsor kellős közepén. Chytilová antihősnői szó szerint felzabálják az őket körülvevő világot (a filmben egyébként számtalan ételt, evést, ivást ábrázoló képet láthatunk), nem hagyva maguk után mást csak ételmaradékot, szemetet, a pusztítás nyomait.

Mi sem bizonyítja jobban a *Százszorszépek* többértelmű jellegét, mint az, hogy a filmet értelmezték egyfelől a kapitalista kultúra értékeit elítélő, másfelől pedig azokkal közösséget vállaló alkotásként is. Volt, aki a kapitalizmus romlottságának, pazarló életstílusának *kritikáj*át látta a filmben, a főcím és a stáblista alatt felsejlő apokalipszist pedig a két lány destruktív, tékozló életmódjával magyarázta (Bíró 1996: 75). [1] Véleményem szerint azonban Chytilová és munkatársai (Ester Krumbachová, látványtervező és Jaroslav Kučera, operatőr) túlzottan is élvezik az általuk színre vitt romlott lányok kicsapongásait ahhoz, hogy egyértelmű ítéletalkotásról beszélhessünk. Voltak olyan kritikusok, akik szóvá tették ugyan a kicsapongások örömteli ábrázolását – különösen a 60-as évek nyugati marxistái, például Jean-Luc Godard filmrendező –, ők azonban éppen „inkorrekt hozzáállása" és a burzsoá kulturális értékek melletti elköteleződése miatt kritizálták Chytilovát (Hames 1985: 5).

Valójában ezen széttartó olvasatok egyike sem képes átfogó képet adni a *Százszorszépek* komplexitásáról. Chytilová a hedonista életmódot nem ítéli el, de nem is ábrázolja kritika nélkül, sokkal inkább a „totalitárius rendszerek" különböző szinteken történő kimozdítására, destabilizálására használja fel. A *Százszorszépek* a patriarchális rendben a nőknek jutó sors, a filmes narratív konvenciók, valamint – a csehszlovák politika, történelem és kultúra kontextusában olvasva – a szocialista realizmus és a csehszlovák kommunista állam éles kritikáját nyújtja. A (Russo, Bahtyin, Suleiman, Stallybrass és White munkáiban kifejtett) karneválelméletek, a groteszk test és a bahtyini karneváli lakoma fogalmának segítségével arra teszek kísérletet, hogy megmutassam, miként válnak az ételek és a mértéktelen evés az elfogadott kulturális formákat áthágó, szentségtörő metaforákká a *Százszorszépek* című filmben.

Lakmározó százszorszépek

> Mintha a karneváli közösség, miután felfalta a magas kultúra teljes korpuszát, degeszre tömött, felfúvódott testéből megállíthatatlanul böfögné vissza véletlenszerű, új kombinációkban, kifordítva, kigúnyolva, lealacsonyítva azt.
>
> Mary Russo: *The Female Grotesque*

A Russo által jellemzett karneváli testhez hasonlóan a *Százszorszépek* is egy degeszre tömött, szentségtörő filmes korpusz: felfalja az elfogadott kulturális formákat, melyek azután „véletlenszerűen" törnek elő belőle különös és talán bolondos elegy formájában. Claire Clouzot filmkritikus szerint a film „folyamatos ingázás zabálás és hányás, luxus éttermek és női mosdók között" (idézi Quart 1988: 223). Nem meglepő hát, hogy ebben a ciklikus, non-lineáris narratívában az étel válik domináns strukturáló elvvé: a film tulajdonképpen egy non-stop dőzsölés. Zöld almák (az Édenkertből?) gurulnak jelenetről jelenetre, és az alkotás szubverzív attitűdjét az ételek, az evés, a mértéktelen fogyasztás, a falánkság képei teremtik meg.



Százszorszépek (Sedmikrásky. Věra Chytilová, 1966)

A két főszereplőnő például többször is idősebb urakkal keveredik éttermi kalandba. A játék

általában a következő módon zajlik: a Barna lány [2] egyedül ebédel egy idősebb férfival, aki feltételezhetően szexuális jellegű szolgáltatást vár az ebédért cserébe. A Szőke lány „hirtelen” és „váratlanul” felbukkan a semmiből, majd leül az asztalhoz. „Oh, Jézusom, Jarmilka!” – mondja a Barna lány. „A kisasszony is ebédel?” – kérdezi a pincér. S mielőtt még a meghökkent férfi tiltakozhatna, a Szőke lány felkiált: „Persze! És innék is valamit.” A pincér javasol valamit, mire ő sértődötten csak annyit mond: „Hogyne! Az túlságosan nagy. Nekem valami kisebbhez van gusztusom.” Ezek után rendel egy egész csirkét („Remélem, kövér!”), majd egy sor egyéb fogást, tortákat, süteményeket, több tányér levest. Amikor pedig kihozzák a csirkét, puszta kézzel lát neki, majd bejelenti: „imádok enni”. A mértéktelen evés-ivást színes szűrőkkel és gyors vágásokkal teszi Chytilová még hangsúlyosabbá. Hamar feltűnik, hogy a Szőke lány nem csak sokat, de fordított sorrendben is eszik (először a desszertet fogyasztja el, a főételt pedig a végére hagyja). Miután mindketten jóllaktak az öregedő úriember kontójára, elkezdik sürgetni, hogy siessen az állomásra, le ne késse a vonatot („Akkor csipkedni kell magunkat!”). Teljesen egyértelmű, hogy az ételek soha véget nem érő felvonultatása taktika csupán: addig-addig halogatni a férfi céljának (ebéd utáni kis hetyegés, még elutazás előtt) beteljesítését, míg végül arra már nem marad idő.

Egy másik jelentben, a fehérneműt viselő főszereplőnők kettesben vannak otthon. Kórusmű szól a háttérben, égő papírcsíkok lógnak a plafonról, a lányok felfüggesztett kolbászfüzéreket sütögetnek, miközben izgatottan ugrándoznak és kiáltoznak: „Égünk!” Megcsörren a telefon, s a vonal végén egy szerelemittas, ifjú Rómeó szólal meg. „Júlia! Te vagy az?” – kérdi. „Igen, én.” – szólnak bele mindketten a kagylóba. Lerakják a kagylót az ágyra, tovább lakmároznak, Rómeó pedig folytatja monológját („Állandóan rád gondolok …”). A romantikus vallomás alatt, a két lány falloszra emlékeztető ételeket fal fel rituálisan, egy hosszú sebészolló és egy villa segítségével: kolbászt, kiflit, savanyú uborkát, banánt (ráadásként pedig egy kemény tojást). A kasztrációhoz köthető szimbolizmus – csakúgy, mint Rómeóval szembeni viselkedésük – egyértelmű.



Százszorszépek (Sedmikrásky. Věra Chytilová, 1966)

A film végső, nagy orgiája fekete fehérben kezdődik. Miután vastagon kifestették magukat fekete szemceruzával, besettenkednek egy finomságokkal telirakott különterembe. Lenyűgözi őket a rengeteg ennivaló. A mélyen pergő üstdob baljós feszültséget sejtet, miközben a lányok keselyűként köröznek a tálak körül. A Barna lány beledugja az ujját az egyik ételbe, mire a Szőke

rácsap a kezére. „Várj, nem úgy kell! Szép óvatosan, nehogy észrevegye valaki!" – mondja, majd egész kezét nyomja bele egy tál majonézes krumpliba. Belemarkol, a szájához emeli, a maradékot pedig gondosan lenyalogatja az ujjairól: „Látod? Finoman." Ezt követően egyik táltól a másikig libbennek, miközben hangos csámcsogásuk betölti a termet. Egy közeli felvétel a Barna lányt mutatja, amint egy elegáns, hattyú motívummal díszített tálat nézeget; mást nem is látunk belőle csak a fekete, banditára emlékeztető szempárt és a mindent elnyelő szájat. Amikor végül leülnek az asztalhoz, a Barna lány véletlenül felborít egy poharat. Éles sikolyát ételeket ábrázoló, színes magazinfotók orgazmikus kollázsa követi, melyet ütemes női kiáltozás kísér. Egy pillanatig döbbent csendben ülnek. A Barna lány rémülettel a szemében vizsgálja a törött poharat. „Vadí?" [a.m. 'számít' (vagy 'zavar') – *a szerk*.] – kérdezi a Szőke lány. „Nevadí" [a.m. 'Hát, nekem mindegy' – *a szerk*.] – válaszol a Barna. Majd uralkodókhoz és katonai felvonulásokhoz méltó, diadalmas trombitaszó kíséretében, terítékről terítékre haladva, szisztematikusan beleesznek mindenbe az asztalon. Belekóstolnak valamibe, majd a szék mögé hajítják, mielőtt a következő tálhoz lépnének. A jelenetet felgyorsítva látjuk, s ettől az őrült falatozás már-már mániákusnak tűnik. Végül elérkeznek a desszerthez, és megkezdődik az elmaradhatatlan ételdobálás: vajon a sütemény finomabb vagy az óriási tortaszelet? Poharakat, likőrös és töményes üvegeket törnek-zúznak. Mindent felfalnak, megisznak vagy tönkretesznek.

Chytilová hősnői szörnyűséges, férfifaló százszorszépek: gyönyörű virágok, fogakra emlékeztető szirmokkal. V*aginae dentatae*, fogakkal rendelkező vaginák, ahogyan azt a fallikus ételeket ábrázoló jelenet is sugallja. Mindent felfalnak, ami az útjukba kerül, mintegy a sztereotip feminitás groteszk eltúlzásaként. Bahtyin, ezzel összhangban, úgy véli, hogy a lakmározás képei (evés, ivás, nyelés) „szorosan kapcsolódnak a groteszk test képeihez", valójában e test „legfontosabb megnyilvánulása[i]" (1982: 345, 347). Az evés, miközben a groteszk test nyitott jellegét hangsúlyozza, a saját határait szétfeszítő testet is jellemzi: „magába nyeli, fölfalja, szétszaggatja, bekebelezi a világot, a világ rovására gyarapodik és növekszik" (1982: 347). A száj a táplálkozás, az asszimiláció, a világgal való eggyé válás (s nem a világgal szembeni Másikká levés) helye lesz. Az evéssel az ember bekebelezi a világot, „ő nyeli le azt, *nem pedig a világ őt*" (1982: 347, saját kiemelés). Számomra úgy tűnik, hogy a két főszereplőnő éppen e szimbolikusan stratégiai módon használja az evést: falnak, hogy ne őket falják fel. Azért esznek, hogy részesei lehessenek annak a világnak, amely csak a férfi szexuális vágyának tárgyaként vesz róluk tudomást.

Bahtyin azt írja, hogy az étel szó szerint a „munka gyümölcse", a test diadala a túlélésért folytatott küzdelemben, s nem utolsósorban a közösen végzett munka megkoronázása; ezért volt a középkori karneváli lakoma közösségi ünnep, „hetedhét országra szóló dáridó" (1982: 373). Ám a polgárság felemelkedése az étkezések priváttá válását hozta magával; így azok már nem közösségi események, hanem „zárt ajtók mögött rendezett kis eszem-iszomok, melyekre korgó gyomrú koldusoknak nincs szabad bejárásuk" (1982: 374). Annak ellenére, hogy a szocializmus egyenlőséget ígért, ironikus – a cseh nép számára pedig tragikus – módon új elit jött létre a kommunizmus alatt. Bár a kommunista dogma alapján a bőség kosarából mindenki egyformán részesül, a valóságban csak néhány kiválasztottnak, néhány magas rangú párttisztviselőnek jutott belőle. A *Százszorszépek*

utolsó lakomajelenetében, a két főhősnő tehát nem a burzsoázia számára fenntartott asztalt forgatja fel, hanem a pártelitét, hiszen minden bizonnyal az ő számukra volt az megterítve. Antihősnőink – akik ételliftbe préselődnek, kulcslyukon leskelődnek, majd belopakodnak a különterembe – pontosan azokat a „korgó gyomrú koldusokat" testesítik meg, akiknek ide nincs „szabad bejárásuk". Szörnyű zabálásuk célja, hogy parodizálják (s így le is leplezzék) a kommunista párttisztviselők nagy zabálásait. Ahogyan azt Eagle állítja:

> Tönkretenni ennyi ételt teljesen indokolatlannak és szörnyen pazarlónak tűnik – legalábbis addig, amíg nem gondolunk a vendégekre, akiknek mindezt szánták. Egy ilyen kis csapat vajon meg tudott volna enni ennyi ételt? Valóban szükségük lett volna ennyi ételre? A szereplők (és a rendezőnő) gesztusa, mellyel a gazdagok és hatalmasok ellen protestálnak, az elegánsan pazarló étkezést egész egyszerűen olyan mértéktelen zabálási jelenetbe fordítja át, amilyen az nélkülük is volna. (1991: 233)

A groteszk szimpózionok nem tisztelik a hierarchiát: „gátlástalanul keverik egymással a profán és a szent dolgokat, a fennkölt és az alantas, a szellemi és az anyagi elemeket" (Bahtyin 1982: 353). A *Százszorszépek* utolsó lakomajelenetében ugyanígy keverednek a prostitúció és a szűziesség képei. A Szőke lány letép egy függönyt, és maga köré tekeri, homlokát szűzies, százszorszépekből készült koszorú övezi. A Barna lány viszont leveszi ruháját, és alsószoknyáját húzza a mellére (mintegy rögtönzött babydollt). A feminitás kanonikus képeinek már eleve profán összeházasítása ez, ám a két lány tovább fokozza a szentségtörést: a 60-as évek szörfgitár dalára vad táncot lejtenek az ünnepi asztal tetején, magas sarkú cipőjükkel széttaposva a nagy lakomának még a romjait is.



Százszorszépek (Sedmikrásky. Věra Chytilová, 1966)

Judith Butler úgy érvel, hogy a társadalmi nem és a kötelező heteroszexualitás szabályai az újrajelölés szabályozott folyamata által szilárdulnak meg, előadásuk [*performance*] folyamatos *ismétlése* révén (2006: 245). Butler szerint a cselekvőképességet [*agency*] „ennek az ismétlésnek a *variációs* lehetőségein belül kell elhelyezni" (2006: 245, saját kiemelés). Majd így folytatja:

[h]a a jelölést vezérlő szabályok nemcsak korlátoznak, hanem lehetővé teszik a kulturális érthetőség alternatív területeinek felállítását is, nevezetesen azokét, amelyek olyan új lehetőségeket kínálnak a társadalmi nemnek, melyek versenyre kelnek a hierarchikus kettősségek

merev kódjaival, akkor csakis az ismétlődő jelölő gyakorlatokon *belül* válhat lehetővé az identitás felforgatása. (2006: 245)

A *Százszorszépek* egyik szubverzív eleme tehát, különösen a feminitás előadásának terén, „a magas- és tömegkultúrából vett intertextusok" szubverzív ismétlésében, szentségtörő megidézésében (Suleiman 1990: 161), vagyis a „textusok közti alkalmi kapcsolatban" rejlik (Mercer 1994: 201). Így aztán a főhősök szörnyű kicsapongásait a film mintegy heroizálja, ugyanakkor a férfi hatalom és tekintély jelképeit a paródia és a gúny eszközeivel megkérdőjelezi. A magas- és tömegkultúra szövegeinek összeillesztése nem csupán a feminitáshoz kapcsolódó képek esetében jellemzi a *Százszorszépek*et. A film zenéje például össze nem illő zenei stílusok elegye: dögös free jazz és rock'n'roll [3] „kerül alkalmi akusztikus kapcsolatba" emelkedett klasszikus alkotásokkal, kórusművekkel és középkori zenével. Eagle nagyon találóan jegyzi meg, hogy a film intertextuális esztétikája a dada fotómontázsokat idézi meg „egymástól élesen eltérő művészeti rendek jeleinek radikális ütköztetésével" (1991: 224).

Éppen ez az intertextualitás teremti meg a Bahtyin által a plurális, soknyelvű, heterogén diskurzus leírására alkalmazott *heteroglosszia* alapfeltételét. A heterogenitás még jelentősebb politikai implikációkkal bír, hiszen, ahogyan azt Russo is kiemeli: „elválasztja a karnevált a pusztán ellenzékitől és reakciótól. A karnevál és a karnevalisztikus magában hordozza a kultúra, a tudás és a szórakozás átrendeződésének, ellentétes előjelűvé válásának lehetőségét" (1993: 62).

Élénk vita folyt ugyanakkor arról, hogy a karnevál valóban ilyen szubverzív erővel rendelkező, forradalmi forma-e. Vannak, akik úgy vélik, hogy az olyan inverziós rítusok, mint amilyen a karnevál, pusztán társadalmi biztonsági szelepként működnek, *„engedélyezett dologként* … a hegemónia megengedhető megszakításaként", mégpedig az uralkodó érdekek jóváhagyásával; céljuk pedig nem más, mint a status quo megerősítése (Eagletont idézi Suleiman 1990: 143). Az ilyen szimbolikus határáthágások tehát „viszonylag hatástalanok mint … forradalmi műalkotás[ok]" (1990: 143). Ezzel szemben Bahtyin azt állítja, hogy a karnevál célja a dolgok rendjének radikális kimozdítása: a hatalom struktúráit és szimbólumait átalakító, „valódi forradalom" (Holquist 1984: xviii) ez, s nem pusztán a zabolátlan energiák ártalmatlan formába terelése. Russo Natalie Zemon Davis véleményét idézi, aki szerint a karneváli rituálé általában és különösen a karneváli nő képe „aláássa, de *ugyanakkor* meg is erősíti" (1993: 58, saját kiemelés) az *ancien régime* megújulását. Suleiman is megjegyzi, hogy a karnevállal kapcsolatos konzervatív nézetek helyesen tartózkodnak a határáthágás felszabadító erejének túlzott idealizálásától, ugyanakkor „túl gyorsan jutnak arra a feltételezésre, miszerint az olyan szimbolikus formák, mint amilyen a karnevál is … egyáltalán nem bírnak valódi politikai hatással" (1993: 143).

Suleiman szerint, a karneválok eredendően sem nem reifikáló jellegűek, sem nem szubverzívek: hatásuk értelmezéséhez elengedhetetlen, hogy az adott példát annak jellegzetes történelmi kontextusában vizsgáljuk. Stallybrass és White is egyetértenek abban, hogy „a karnevál politikája értelmezhetetlen a konkrét, egyedi helyzetek alapos történelmi vizsgálata nélkül" (idézi Suleiman

1993: 143). Suleiman úgy véli, hogy a transzgresszív reprezentációk, illetve az általuk közvetített „jelentések és hatások" értékelése a „kontextus és az egyedi helyzet közti kapcsolatok aprólékos elemzését" (1993: 144) teszi szükségessé. Az utóbbi elemzési metódust alapul véve kívánom feltárni a Věra Chytilová rendezte, *Százszorszépek* című filmnek mint transzgresszív és forradalmi műalkotásnak a „jelentéseit és hatásait". Az alkotást tehát kulturális, politikai és történelmi beágyazódásában kell vizsgálni ahhoz, hogy a maga teljességében feltáruljon, mennyire „ellentétes előjelű az a kultúra, tudás és szórakozás", amit a film felmutat.

Dőzsölés és tisztogatás: a feje tetejére állított szocreál

A szocialista realizmust – a Szovjetunióból importált, hivatalos állami esztétikát – 1948-ban erőszakolták rá a csehszlovák nemzeti filmművészetre (más, szovjet blokkhoz tartozó országokhoz hasonlóan); abban az évben, amikor megkezdődött Klement Gottwald keménykezű, sztálinista mintájú kormányzása. A csehszlovák történelem e sötét fejezete – mely hozzávetőleg 1956-ig, Nyikita Hruscsov szovjetunióbeli hatalomra kerüléséig tartott – a Kommunista Párt számtalan tisztogatási akciójának, kivégzéseknek, több ezer csehszlovák állampolgár bebörtönzésének volt a tanúja. „Hivatalos" művészeti formát is előírt a korszak a csehszlovák kultúra és társadalom számára, annak erőszakos és dogmatikus megtisztítása nevében. A szocialista realizmus küldetése abban rejlett volna, hogy „a valóságot forradalmi fejlődésében ábrázolja", de csupán „addig jutott, hogy a Kommunista Párt kénye-kedve szerint ábrázoljon bizonyos történelmi és kortárs eseményeket" (Eagle 1992: 177). Mint ilyen, sokkal inkább volt a kikényszerített utópia diskurzusa, mintsem a „realizmus" műfaja: nem azt mutatta meg, hogy milyen a valóság, hanem azt, hogy a forradalmi jövőben „milyennek kellene lennie" (Leong 1984/85: 159).

A *Százszorszépek* című film a csehszlovák újhullám, vagyis a „desztálinizáció" éveiben, a szocialista realizmus ellenében kialakuló filmművészeti irányzat terméke. S mint ilyen, „hangsúlyos esztétikai választ képviselt a kényszerű kulturális ortodoxia időszakából éppen kilábaló társadalomban" (Hames 1985: 8). A szocialista realizmus „kikényszerített utópiája" után a filmkészítők egész egyszerűen „igazat akartak mondani" a hétköznapok összetettségéről: „a groteszkről, a tragikusról, az abszurdról, a halálról, a nevetésről, lelkiismeretről, morális felelősségvállalásról" (Kosíkot idézi Hames 1985: 28). Eagle azt írja, hogy a filmrendezők megragadtak minden adódó alkalmat és kihasználtak minden olyan pillanatot, amikor a cseh kultúra ideológiai őreinek figyelme lanyhult, hogy kitolják a „még megtűrt filmművészeti forma határait" (1992: 175). Ennek megfelelően a csehszlovák újhullám idején a rendezők a „kanonizált realista stílus határain túlra merészkedtek, hogy kipróbálják magukat a dokumentumfilm, a cinéma vérité, a szubjektív pszichológiai film, a nyílt szimbolizmus, az allegória, a szürrealizmus vagy az abszurd területén" (1992: 176).

Az újhullám első alkotásait, amelyek 1957-ben és 1958-ban jelentek meg, újabb filmek követték a 60-as évek elején, közepén. A filmrendezők egyre merészebbek lettek, ahogy teltek-múltak az évek, s közben a nemzeti „önvizsgálat" időszakát jellemző, lassú társadalmi és politikai reformok

végül az 1968-as prágai tavaszhoz vezettek. Az 1966-os *Százszorszépek* című alkotás a kései újhullám idején, tehát már egy viszonylag toleránsabb Csehszlovákiában született meg, s talán ez a magyarázata annak, hogy az egyértelműen lázadó tartalom ellenére sem akadályozták meg elkészítését.

Az emelkedett, hivatalos kultúra, melyet Chytilová százszorszépei szubverzív „szeszéllyel" lakmároznak be és tisztogatnak meg, nem csak a patriarchális kánon nőábrázolását vagy a magasművészet kódjait jelenti, hanem a szocialista realizmus által előírt kánont is. A film kifigurázza, kiforgatja a szocialista realizmus konvencióit, vagyis azt a narratív elvárást például, hogy „a »pozitív hősnek« akadályokat kell legyőznie. Ez az akadály lehet gonosz ideológiai ellenfél, természeti erő vagy akár a hős/hősnő megfelelő politikai öntudatának hiánya" (Eagle 1992: 177-78). E filmek jellemző alakja az „idősebb mentor figura" (esetleg veterán pártkatona?), aki a főszereplő osztálytudatának felébresztésében játszik fontos szerepet (1992: 178). Természetesen negatív szereplők is keresztezik a főhős útját, akik „a Kommunista Párt nevével fémjelzett humanizmus és haladás ellenségei". Különösen a veszélyes és „javíthatatlan ellenségeknek" – fasisztáknak, kémeknek, kapzsi kapitalistáknak, arisztokratáknak – kell „túljárni az eszén vagy egyszerűen megsemmisíteni őket". Közben pedig hasonlóan eltévelyedett, bár kevésbé kártékony alakok térnek jó útra, meghallva a szocializmus hívó szavát (1992: 178). És Hollywoodhoz, a másik merev filmes kánonhoz [4] hasonlóan a szocialista realizmus is a „happy end", pontosabban a fényes szocialista jövőt bemutató „happy end" híve (Paul 1983: 16).

A *Százszorszépek* fittyet hányva a szocreál konvenciók egyszerű reprezentációs stílusára, előtérbe állítja a filmes túlzásokat, melyek áthatják Chytilová ábrázolásmódját, kompozíciós stratégiáit és vágástechnikáját; de megidéződnek pusztán vizuális, stilisztikai szinten is, a színes szűrők, az animáció, a fragmentált vágástechnika, a fekete-fehér és színes részek váltakozása, valamint a jelmezek kreatív használata révén. A filmben alkalmazott éles vágások a tér-idő logika dominanciáját is kikezdik, ami Eagle-t a dadaista fotómontázs abszurd, ironikus és irracionális jellegére emlékezteti. E vizuális játék alkalmazását részben az a tény magyarázhatja, hogy a filmrendezők még ebben a viszonylag liberálisabb időszakban sem kritizálhatták nyíltan a kommunista hatalmat; „elítélő jellegű következtetéseket csak finom, stiláris eszközök által lehetett megjeleníteni" (Eagle 1992: 181). Az irónia – „a gyengéd rombolás békés derűje" (Bíró 1996: 69) – annak ellenére is a *Százszorszépek* gyakran visszatérő stiláris eleme, hogy a szocialista realizmus ezt az eljárást kelléktárából hivatalosan száműzte.

A *Százszorszépek* főszereplői, ha egyáltalán besorolhatók bármilyen csoportba, akkor *antihősök*nek lehetne nevezni őket, semmiképpen sem tekinthetők a valódi proletár viselkedés és öntudat követendő példaképeinek. Osztálytudattal nem rendelkeznek; nem is rendelkezhetnek, hiszen a meghitt szobájuk falain kívüli világgal csak felszínes kapcsolatot tartanak fenn (gondolok itt az öregurakra, a részeg udvarlóra, a takarítónőre a női mosdóból). Nem osztálytudatuk révén, hanem egymáshoz való viszonyukban válnak valakivé. Az egyik jelenetben gőzölgő, tejes fürdőben ücsörögnek, kalácsot majszolnak, és tejet lefetyelnek:

Szőke lány: „Azután is létezünk, ha már nem vagyunk?”

Barna lány: „Mint amikor valaki meghal?”

Szőke lány. „Mondjuk például te.”

Barna lány: „Miért pont én? Inkább te!”

Szőke lány: „Most itt ülünk. Képzeld azt, hogy nem mi vagyunk!”

Barna lány: „Hogy itt vagyunk, de nem mi vagyunk? Jó nagy marhaság! De hát ki tudja megmondani, hogy ezek tényleg mi vagyunk? És hogy egyáltalán *te vagy*?”

Szőke lány: „Hát te?!”

Barna lány: „Végül is igazad van. Mellesleg rólad nehéz volna ezt bizonyítani. Nem itt laksz, nem is dolgozol … Na, látod! Nem bizonyítja semmi, hogy létezel.”

A párbeszéd szarkasztikus utalás a kommunista rezsimet jellemző szigorú kormányzati és bürokratikus ellenőrzésre, amely különféle iratok, igazolások és nyilvántartások hatálya alá vonta a földi lét szinte minden területét. De azt is jelzi, hogy Chytilová hősnői nők által meghatározott nők, ami alapján egyes kritikusok leszbikus szubtextus jelenlétére következtettek a filmben. [5]



Százszorszépek (Sedmikrásky. Věra Chytilová, 1966)

Mindenesetre a főszereplők semmiképpen sem a szocialista realista epika által favorizált, keményen dolgozó munkás vagy paraszt képét testesítik meg. Soha nem látjuk őket munka közben, leginkább céltalan semmittevés és unalom jellemzi őket. Mégis, amikor a női mosdóban összefutnak a takarítónővel, arra hivatkoznak, hogy mennyire elfoglaltak. Egy (a dekadens városnál szocialista szempontból szimbolikusan tisztább) vidéki kiruccanás alkalmával meglátják a hagyományos, szocialista film legendás paraszti hősét, akinek mitikus helyzetét a filmzene is hangsúlyozza, az egyházi kórusmű angyali hangjaival. A lányok galambturbékolást imitálva próbálják felhívni magukra a dolgozó férfi figyelmét, sikertelenül. A szocialista realizmus tipikus hőse tudomást sem vesz ezekről az „eltévelyedett” alakokról. A lányok – ahelyett, hogy tanulnának a jó példából – egy halom lopott kukoricacsővel ballagnak haza a kirándulásból. Útjuk nyomát a

kiköpdösött kukoricaszemek és csuhé jelöli, mert útközben a lopott terményt rágcsálják.

A *Százszorszépek*ben felbukkanó idős emberek nem „mentorok". Nem jár nekik tisztelet; sőt, minél idősebbek, annál csúnyábban átverik őket. Ezek az idősödő férfiak nevetséges balekként jelennek meg a filmben, akiket házasságtörő hajlamuk, s fiatal nők iránti vonzalmuk miatt igen könnyű lóvá tenni.

Nem utolsósorban a szocreál narratíva jobbító szándékát is kifigurázza Chytilová. A nagy zabálás csúcspontjaként a két lány az asztal fölött lógó, hatalmas csilláron hintázik. Ezúttal talán túl messzire mentek, túl messzire a kicsapongás és a romlottság útján – a jelenetváltás egyfajta törést jelöl a filmben. A csillár leszakad, s a következő vágóképben egy tóban látjuk viszont a két lányt, „amint úgy fuldokolnak, mint két boszorkány" (Miljevic 1995: 392). *Csak így végződhetett* … jelenik meg a felirat a képernyőn, majd *Helyrehozható, amit elpusztítottak?* A lányok segítségért kiáltanak: „Segítség! Segítség! Kérem szépen, mi segítségért kiáltunk, mert mi kérem szépen romlottak vagyunk! Nem akarunk romlottak lenni!" *Ha volna is rá lehetőség* … olvashatjuk a képernyőn, *legjobb esetben ez lenne belőle* …

A következő jelenetben a lányok spárgával magukra erősített, újságpapír ruhában lépnek be a különterembe, melyben mintha szélvihar söpört volna végig. Merev, robotszerű mozdulatokkal megpróbálják „rendbe hozni" a romokat, s közben mormolva ismételgetik: „szorgalmasak leszünk, jók és szorgosak leszünk, mindent rendbe teszünk, jók leszünk. Ha jók és szorgalmasak leszünk, boldogok is leszünk és csodálatos lesz minden." De még a jó útra térésre tett kísérlet is tökéletesen abszurd. A törött tányérok darabjait egymás mellé rakva újra megterítik az asztalt, lesöprik a piszkos terítőt, az ételmaradékot pedig visszapakolják a tálakba.

A takarítás után mindketten felülnek az asztalra, és szemrevételezik munkájuk eredményét:

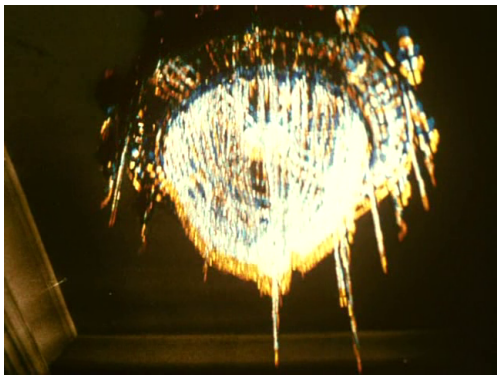
> Szőke lány (nagyot sóhajtva): „Jól kimelóztuk magunkat, mi?" […] „Te én boldog vagyok!"
>
> Barna lány: „Nyugi, én is ugyanolyan boldog vagyok!"
>
> Szőke lány: „Igen. Mi mindketten nagyon boldogok vagyunk."
>
> *csend*
>
> Szőke lány: „Na, mondd már te is, hogy boldogok vagyunk!"
>
> Barna lány: „Akkor most játsszuk ezt?"
>
> Szőke lány: „*Nem*. Minek kellene játszanunk, amikor *tényleg* boldogok vagyunk?"
>
> Barna lány: „ … és ez egyáltalán nem ciki."

Ez a dialógus azt példázza, hogy legalább az egyikük számára a jó útra térés is csak játék, előadás. Néhány másodpercre egymás mellé fekszenek, elgondolkodva. A fejük felett lógó csillár hirtelen elkezd zuhanni. Az apró darabokra törő üveg és fém jellegzetes hangját bombák és robbanások

képe, illetve automata fegyver hangja váltja fel. A film bizarr végszóval zárul: *A filmet azoknak ajánljuk, akik csak a letaposott saláta láttán háborodnak fel.*



Százszorszépek (Sedmikrásky. Věra Chytilová, 1966)



Százszorszépek (Sedmikrásky. Věra Chytilová, 1966)



Százszorszépek (Sedmikrásky. Věra Chytilová, 1966)



Százszorszépek (Sedmikrásky. Věra Chytilová, 1966)

Úgy tűnik, az igazi katasztrófa akkor következik be, amikor a lányok úgy döntenek, hogy „rendes" állampolgárok lesznek. Hames ezt azzal indokolja, hogy bármiféle „hivatalos" ideológiához (legyen szó akár női sztereotípiákról, akár a helyes szocialista magatartásról) való igazodás, amit „az apátia és a meggyőződés hiánya magyaráz, végeredményben ártalmasabb, mint a lányok akármelyik buta kicsapongása" (1985: 221). A film végkicsengése egyáltalán nem egyértelmű, ugyanúgy, ahogy a karakterek sem egyértelműen pozitívak vagy negatívak. Ahogy Quart találóan megjegyzi, Chytilová nem pontosítja, hogy „a lányok féktelen viselkedése a végső atomrobbanás paradigmája, avagy a fennálló rendhez való igazodás forradalmi elutasítása" (1998: 227).

Nem csoda, hogy a film korántsem nyerte el a kommunista tisztségviselők tetszését, akiknek a szemében a *Százszorszépek* „fenyegető katasztrófa" volt (Škvorecký 1971: 109). A Nemzeti Tanács egy képviselője tipikus szocialista érveléssel rukkolt elő. Azért tiltakozott a film ellen, mert a forgatás során pazarolták az ételt, s tették mindezt olyan időkben, „amikor a parasztok pont azon fáradoznak, hogy megoldást találjanak a mezőgazdasági termelésben felmerülő, számos problémára" (idézi Škvorecký 1971: 110). A belügyminisztert és igen abszurd módon a mezőgazdasági minisztert is felszólította arra, hogy megfelelő retorziókkal válaszoljanak Chytilová tiszteletlenségére. A csehszlovák filmről szóló, személyes jellegű emlékeiben Škvorecký a következőket írja: „a filmet visszatartották, és gondosan kiválasztott „munkások" előtt mutatták be, arra számítva, hogy majd úgyis kifütyülik; de a munkások lelkesek voltak, így végül a filmet forgalmazni kezdték. A közvélemény ekkor már olyan erővel bírt, hogy maga az elnök sem tudta megakadályozni az események ilyetén alakulását" (1971: 110).

Meglepő módon a nyugati marxisták vegyes, helyenként egyenesen ellenséges érzelmekkel fogadták a filmet (Hames 1985: 5). Jean-Luc Godard 1969-ben interjút készített Chytilovával, és a következő egyenlettel jellemezte őt: „Chytilová = Zanuck + Paramount" (idézi Škvorecký 1971: 110). A filmre a „burzsoá" címkét ragasztották, és azt „a nem-politikus fantasy" kategóriájába sorolták (1971: 110). Véleményem szerint ez teljesen téves olvasat, mely egyrészt a társadalmi-politikai kontextus ismeretének hiányából, másrészt a karneválban rejlő transzgresszív potenciál fel nem ismeréséből fakad. Az olyan baloldali gondolkodók, mint Godard a filmben szereplő karneváli

elemeket tévesen a kommerciális pop-kultúra ünnepléseként értelmezték, és teljes egészében elsiklottak a totalitárius kommunista rezsim, valamint a kötelező szocialista esztétika kritikája felett. [6]

A határáthágástól a forradalomig

Milyen szerepet játszott a *Százszorszépek*, ez a forradalmi és transzgresszív műalkotás, a csehszlovák társadalom átalakításában? Hames úgy véli, hogy az újhullám egyes filmjei, köztük a *Százszorszépek*, közvetlenül hozzájárultak azokhoz a fejleményekhez, amelyek végül az 1968-as prágai tavaszhoz vezettek. Véleménye szerint:

> a filmiparban megjelenő kreatív gondolatokat egy tágabb jelenség részeként kell értelmezni – a közgazdaságban, a politikában, az irodalomban és a művészetekben egyaránt megjelenő gondolatok részeként, amelyek azután a csehszlovák reformmozgalom megszületését eredményezték. Ez a mozgalom vezetett a Novotný rezsim [7] bukásához, illetve az 1968-as áprilisi Akcióprogramhoz (1985: 2).

A polgárjogok szélesedését, a politikai liberalizáció térnyerését ekkoriban már nem csupán a közvélemény támogatta egyre erősebben, hanem a Kommunista Párt számos magas rangú tisztségviselője is. Egy külső erő (a Szovjetunió) azonban attól tartott, hogy a „bohémiai karnevál" esetleg a keleti blokk más országaira is átterjed. A szovjet tankok 1968. augusztus 21-én bevonultak az országba, és a tömegek masszív ellenállása ellenére visszaállították az előző kommunista kormányok vastörvényét. A szovjet megszállást követő években a filmipar sem kerülhette el a többi kulturális intézmény sorsát, vagyis szigorú ellenőrzés alá került. A polémiát kiváltó filmeket betiltották (a *Százszorszépek*et is), és a legtöbb új hullámos rendezőt elhallgattatták (Hames 1985: 4). Chytilová filmes karrierje hét évre megszakadt, 1976-ban kezdhetett újra rendezni. Azóta több mint 10 filmet készített, többek között egy játékfilm hosszúságú új filmet, a *Pasti, pasti, pastičky*-t (1998), melynek a forgalmazását idén [1998-ban – *a szerk.*] tavasszal kezdték meg a Cseh Köztársaságban. A mindig provokatív Chytilová szerint a film „fekete, feminista komédia egy nemi erőszakról", már ha ilyet egyáltalán el lehet képzelni.

Összegzés

Věra Chytilová *Százszorszépek* című alkotása egy szentségtörő lakomát – kanonizált kulturális formák bekebelezését és visszaöklendezését tárja a szemünk elé. Míg hősnői az őket körülvevő világba mélyesztik fogukat, addig Chytilová ugyanezt teszi szimbolikus értelemben az inverzió, az intertextualitás és a paródia karneváli stratégiáinak alkalmazása révén. A *Százszorszépek* a feminitás patriarchális konstrukcióin és – cseh történelmi kontextusban – a kötelező szocreál esztétikán gúnyolódik. A fennálló rend szimbolikus bekebelezésén túl, Chytilová filmje egy olyan kulturális

és politikai mozgalomba ágyazódik, amely rövid életű, ám mély átalakulásokat idézett elő a cseh társadalomban. Így a forradalminak tekinthető műalkotás érdemeit – akár Godard ellenében is – nyugodtan elismerhetjük.

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Katarina Soukup: Banquet of Profanities: Food and Subversion in Vera Chytilová's *Daisies*. *Tessera*, 24. (1998. nyár), 38–52.]

Fordította Karácsonyi Judit

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

Jegyzetek

1. Barbara Koenig Quart (1988: 222) szintén megjegyzi, hogy a *Százszorszépek* című film felszínesebb kritikái gyakran erre a következtetésre jutnak.
2. Chytilová filmjében a főszereplőnők neve folyamatosan változik, nincs állandó identitásuk. Az egyszerűség kedvéért a „Barna lány" és a „Szőke lány" kifejezéseket használva utalok rájuk.
3. „Dekadens" voltuk miatt a csehszlovák hatóságok által betiltott két zenei stílus.
4. „Kapitalista" realizmus?!
5. A filmet először az 1992-es *Vancouver Gay and Lesbian Film Festival*-on láttam, ahol Carla Wolf (Video-In) a "Lesbian Sexual Imagery in Dominant Cinema" című előadásában hangzott el ez a gondolat. Érdemes megjegyezni, hogy ezt látszik alátámasztani az a jelenet, amelyben a két lány egy melegbárban időzik. A pultosnő gyaníthatóan leszbikus, és egy röpke pillanatra két lassúzó férfiról látunk közeli felvételt.
6. A Bahtyin által a *François Rabelais művészete* című műben kidolgozott karneváfogalom nem kizárólag a középkori népi ellenállásra vonatkoztatható, hanem a szerzőt is meghatározó korabeli társadalom, vagyis a sztálinizmust csúcsra járató, 30-as évek Szovjetuniójának értelmezésére is alkalmas. Ebben a „kétszólamú" munkában tehát a Rabelais regényeiben a Bahtyin által elemzett karneváli szemlélet a „szocialista realizmus meghatározására használt kategóriák tételes inverziója" (Holquist 1984: xvii) is egyben.
7. 1968 januárjában Alexander Dubček, reformer vezető lépett Novotný helyébe.

Irodalomjegyzék

- Bahtyin, Mihail: *Rabelais and His World.* Magyarul: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982.
- Bíró, Yvette: Pathos and Irony in East European Film. Magyarul: Pátosz és irónia a kelet-európai filmben. Ford. Hulesch Bors. In *A rendetlenség rendje. Film/Kép/Esemény. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Cserépfalvi, 1996. 61-80.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* Magyarul: *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter és Vándor Judit. Budapest, Balassi Kiadó, 2006.
- Eagle, Herbert: Czechoslovak, Polish, and Hungarian Cinema under Communism. *Cross Currents: A Yearkbook in East and Central European Studies,* 1992/11. 175-92.
- Eagle, Herbert: Dada and Structuralism in Chytilova's *Daisies. Cross Currents: A Yearkbook in East and Central European Studies,* 1991/10. 223-34.

- Hames, Peter: *The Czechoslovak New Wave.* Berkeley, University of California Press, 1985.
- Holquist, Michael: Prologue. In Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World.* 1968. Bloomington, Indiana UP, 1984. xiii-xxiii.
- Leong, Albert: Socialist Realism: Cinema and the Arts. *Studies in Comparative Communism*, 1984/85/17. 157-61.
- Mercer, Kobena: *Welcome to the Jungle.* London, Routledge, Chapman & Hall, 1994.
- Miljevic, Radojka: Rev. of *Daisies,* dir. Vera Chytilova. *Slavonic and East European Review,* 1995/73. 391-3.
- Paul, David W: Introduction. In *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema.* London, Macmillan, 1983. 1-27.
- Quart, Barbara Koenig: *Women Directors: The Emergence of a New Cinema.* New York, Praeger, 1988.
- Russo, Mary: *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity.* New York, Duke UP, 1993.
- Škvorecký, Josef: *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema.* Montreal, Take One and Peter Martin Associates, 1971.
- Stallybrass, Peter és Allon White: Bourgeois Hysteria and the Carnivalesque. In *The Cultural Studies Reader.* Szerk. Simon During. London, Routledge, 1993. 284-92.
- Suleiman, Susan Rubin: *Subversive Intent: Gender, Politics, and the AvantGarde.* Cambridge, Harvard UP, 1990.

Filmográfia

- *Százszorszépek* (Sedmikrásky. Věra Chytilová, 1966)

© Apertúra, 2014. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2014/tel/soukup-szentsegtorok-lakomaja/

