Jonathan Owen

Szlovák bohémek: Forradalom, ellenkultúra és az 1960-as évek vége Juraj Jakubisko filmjeiben

Absztrakt

Juraj Jakubisko, szlovák újhullámos rendező 60-as években készült filmjei azt demonstrálják, hogy miként képes valaki „forradalmi" esztétikát alkalmazni anélkül, hogy feltétlenül tényleges forradalmat támogatna. Bár rendkívüli módon foglalkoztatták a szürrealizmus és az ellenkultúra elképzelései és motívumai, Jakubisko radikális kritikusa is ezeknek a mozgalmaknak. Jakubisko legfőképpen a 60-as évek stílusát, a makró szintű utópizmust és a történelmi fejlődés modernista eszméit utasítja el. Jelen tanulmány különös részletességgel fókuszál a *Madarak, árvák és bolondok* (Vtáčkovia, siroty a blázni) című 1969-es filmre, melynek bohém protagonistái hátat fordítanak a világ megváltoztathatatlan borzalmainak, szörnyűségeinek, valamint zsarnokságának, és úgy döntenek, hogy „bolondokká" válnak. A film egyaránt feltárja és problematizálja a 60-as évek önátalakítást célzó törekvéseit és az alternatív életmódok gyakorlati megvalósulását, illetve az őrület ellenkulturális értékelését. Amellett fogok érvelni, hogy Jakubisko ambivalens álláspontja valahol a két véglet között feszül, amelynek egyik pólusa az elemésztő negativitás, a másik pedig a 60-as évek radikalizmusának kritikája, melyben korlátozottan és személyes szinten őrződik meg az utópizmus gondolata.

Szerző

Jonathan L. Owen a Manchesteri Egyetemen szerzett doktori címet, jelenleg a St. Andrews Egyetemen tanít. Doktori disszertációjában a szürrealizmus és más avantgárd hagyományoknak a csehszlovák újhullámra gyakorolt hatásával foglalkozott. Ez a munka 2011-ben a Berghahn kiadónál könyvként is megjelent *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties* címmel. Kutatásaiban a közép- és kelet-európai filmmel és animációval, illetve a cseh avantgárddal foglalkozik.

Jonathan Owen

Szlovák bohémek: Forradalom, ellenkultúra és az 1960-as évek vége Juraj Jakubisko filmjeiben

Juraj Jakubisko 60-as évekbeli filmjei egyaránt reménykedőek és elégikusak, egyszerre jellemzi őket a friss, nyers élet és a véglegesség, a halál előérzete, nem is beszélve a túltengő erőszakról. Ezek a filmek a túl korán megszakított csehszlovák újhullám egyik utolsó virágzását és a mozgalom művészi tetőpontját reprezentálják, valamint a 60-as évek merész szellemiségét jellemzik, miközben a hanyatlás közelgő végpontját sejtetik. Jakubisko leggazdagabb és legtermékenyebb munkájának, az 1969-es *Madarak, árvák és bolondok*nak (Vtáčkovia, siroty a blázni) egyik jelenete ezt az ambivalenciát kétértelműsége révén ragadja meg: a film féktelen fiatal protagonistája, Yorick egy halom égő filmszalagra vizel, miközben szónoklatot tart az „újhullámról". Vajon a jelenet azt a momentumot örökíti meg, amikor a 60-as évek generációja megsemmisíti és megszentségteleníti az elődök kulturális és politikai meggyőződéseit? Vagy inkább az újhullám közelgő, a szovjetek által támogatott, normalizáló kezek általi pusztulására, a 60-as évek nagy kulturális eredményeinek eltörlésére, a prágai tavasz liberális reformizmusának és az azt kísérő ígéreteknek a halálára utal? Mindkét olvasat összeegyeztethető ezeknek a filmeknek a fő jellegzetességeivel: A *Madarak, árvák és bolondok* például a bujtogató filmes radikalizmus munkája, ugyanakkor az újbaloldal politikai optimizmusának elhamvasztása is egyben, olyan mű, melyet átjár a kudarc és Csehszlovákia küszöbön álló kulturális tűzvészének előérzete.



Madarak, árvák és bolondok (Vtáčkovia, siroty a blázni. Juraj Jakubisko,1969)

Úgy tűnhet, hogy Jakubisko korai munkái a késői 60-as évek legtipikusabb produktumai közé sorolhatóak, hisz részt vesznek abban a gátlásoktól mentes kísérletező érzékenységben, mely ebben az időszakban jellemzi a nemzetközi filmet. Jakubisko rendkívüli volt olyan szempontból, hogy a saját avantgárd esztétikáját részben az „egyszerű" [*primitive*] szlovák népi kultúra

felhasználásán keresztül valósította meg, valamint hogy úgy csatlakozott a nemzetközi trendekhez, hogy közben munkáiban ragaszkodott a kultúra helyi sajátosságaihoz. Mégis, míg a *Madarak, árvák és bolondok* vagy a korábbi *Szökevények és zarándokok* (Zbehovia a pútnici, 1968) formálisan ugyanolyan vakmerő szellemet elevenít fel, mint Godard vagy Rocha kortárs munkái, az ő politikai pozícióik sokkal megalapozottabbak és szkeptikusabbak vagy sokkal cinikusabbak és reménytelenebbek voltak, annak függvényében, hogy ki mennyire rokonszenvezett a 60-as évek stílusának idealizmusával. Habár mélyen elkötelezte magát a hippi ellenkultúra, az újbaloldali mozgalom, majd a divatos szürrealista érzékenység eszméi, motívumai és célkitűzései mellett, Jakubisko korai munkásságában gyakran rendkívül kritikusan szemléli ezeket; az újjáélesztett avantgardizmus és a 60-as évek kulturális-forradalmi buzgalmának színes felidézése nála ennek megfelelően az évtized ábrándjainak komor szétszabdalását szolgálja. Ez a boncolgatás ugyanakkor közel sem olyan metsző és könyörtelen, mint az, ahogyan az utópisztikus eszméket és a felszabadító politikai változások életképességét kommentálja; Jakubisko ezen témákhoz kapcsolódó szemléletmódja, felfogása meglepően „kortárs" dimenziókat kölcsönöz ezeknek a filmeknek – jelen tanulmány ennek feltárását kísérli meg. Az ellenkulturális és szürrealista trópusok illúzióktól mentes jakubiskói tárgyalását bizonyos fokig még proto-posztmodernként is jellemezhetnénk, amennyiben a posztmodernizmust nyomatékosan antiutópikusnak és a felszabadító „metanarratívák" elutasítójaként határozzuk meg. Bár a posztmodernizmust gyakran jellemzik így, átalakított vagy redukált formában mégis megtart valamit a 60-as évek felszabadító eszméiből. Az alábbi okfejtés során azt a kérdést fogom felvetni, hogy vajon van-e egyáltalán remény egy ilyesfajta megőrzésre, mely mérsékli Jakubisko sivár látomását, vagy a hatvanas évek álom-képei mindenestől füstbe mentek.

Szökevények és zarándokok

A fejlődés Jakubisko első nagyjátékfilmjétől, a *Krisztusi évek*től (Kristove roky, 1967) az azt követő *Szökevények és zarándokok*ig, jóformán magába foglalja a 60-as évek újhullámai haladási irányának individualizált, felgyorsított összegzését. Az első film fekete-fehér, a személyes önelemzésre fókuszál, nincs híján egyfajta naturalista fesztelenségnek, míg a második a vérvörös barokk és az eksztatikus technikák alkotása, mely allegorikusságra és az egyetemes borzalom látomására törekszik. A *Szökevények* ugyanakkor megmutatja Jakubisko „kiforrott" stílusának és ismertetőjegyéül szolgáló témáinak kialakulását: a rendező csípős humora és történelmi elkeseredettsége ebben a filmben a legélesebb és legkevésbé visszafogott. Élesen szembehelyezkedve azzal a közhelyes nézettel, mely szerint Szlovákia történelem nélküli ország, időtlen és változatlan a maga pasztorál hangulatával, a *Szökevények* olyan film, mely világesemények vérével átitatott (Steiner 1973: 18). Az elbeszélés a huszadik századot világméretű háborúk sorozataként bontja fel, egyik katasztrófáról szökkenve a másikra, ugyanazon erő által hajtva, mint Jakubisko szédítő kameramunkája. Az osztrák-magyar hadseregből származó két dezertőr első világháború alatt játszódó történetét olyan epizódok követik, melyek a második világháború utáni Szlovákia szovjet „felszabadításával", valamint egy eljövendő nukleáris

apokalipszis következményeivel foglalkoznak. A Jakubisko által bemutatott történelmi események mintázata brutalitásában ciklikus és monoton lenne, ha az egyes stádiumokban nem lenne egyre több és több áldozat. Az erőszak egyre növekvő aránya és hatékonysága akkora, amekkorát a fejlődés folyamata megkíván, jóllehet elsősorban maga a „fejlődés" vagy a „felvilágosodás" eszméje hibáztatható mindezért. A posztapokaliptikus világ Jakubisko-féle megidézése a történelem utópikus tetőpontjának kegyetlen paródiája: a háború egyetlen túlélői a fiatal nővér, Nevěsta, valamit az öreg emberek megrémült, félőrült hordái, akik meztelenül vagy pokrócokba burkolózva földalatti óvóhelyeken keresnek menedéket. A civilizáció felemelkedése tehát nem csupán az emberiség alkonya, hanem egyben szenilis, infantilis hanyatlása is. A világ látszatra békés, mert mindenkit megöltek, vagy a föld alá űztek, valamint pasztorál hangulatú, mert a civilizáció elpusztította önmagát.



Szökevények és zarándokok (Zbehovia a pútnici. Juraj Jakubisko, 1968)

Az elnyomó hatalmak teljes összevisszaságának köszönhetően a *Szökevények* nem polemizál, a Jakubisko által javasolt, elsöprő és végérvényes őrület pedig szintén megnehezíti, hogy a sivár utolsó jelenetet egyszerű óva intésként értelmezzük. Jakubisko szemében lényegtelen az, hogy a nukleáris apokalipszis felelősségét melyik meghatározott félnek tulajdonítjuk. A film nincs híján ugyan a jóindulatú figuráknak, ezek mégis csupán tehetetlen, üldözött mártírok, elhagyatott ártatlanok, akik tehetetlenül belebonyolódnak a harc és forradalom örvényébe, ilyen Kálmán, a cigány dezertőr és a kémkedéssel vádolt tojásárus, a fiatal Dominika (akit majdnem megerőszakol egy szovjet katona). Ellentétben a 60-as évek végén széles körben ismert marxista agitprop filmes trendekkel, a *Szökevények* kevéssé hisz a fejlődő vagy felszabadító történelmi tényezők létezésében. Martin, aki az első epizód katonaszökevényeinek egyike, bolsevik-féle forradalmi zavargást szít, ugyanakkor egy elűzött földtulajdonos házaspárral szemben brutális és megalázó bánásmódot tanúsít, ezzel sugallva, hogy a szocializmusnak ez a fajtája legalább annyira kegyetlen lesz, mint a régi hierarchiák. A Martint játszó színész alattomos tekintetét, rosszindulatú vonásait a második epizód szovjet kapitányának kölcsönzi, ezáltal reményvesztett folytonosságot teremtve a kifejlett sztálini önkényuralom és a kezdeti, még romlatlan bolsevizmus között. Ahogy Dina Iordanova megjegyzi, mind a *Szökevények*, mind pedig a *Madarak, árvák és bolondok* értelmezhetők úgy, mint Jakubisko válaszai a prágai tavasz leverésére (Iordanova 2003: 58). Jakubisko már az 1968-as Varsói

Szerződés megszálló lépései előtt megkezdte a *Szökevények* forgatását, így a film kommunizmussal kapcsolatos zord nézeteit és elfogult szemléletmódját nem tulajdoníthatjuk teljesen az augusztusi eseményeknek. Ezek az események ugyanakkor megerősíthették és igazolhatták ezeket a nézeteket, melyek eltérő hangsúllyal ismétlődnek Jakubisko későbbi filmjeiben. Egy olyan lépéssel, mely egyedülálló volt a csehszlovák filmkészítők körében, Jakubisko a megszállásról készült felvételeket is beillesztette a kész alkotásba. Valós képek szakítják meg a *Szökevények* stilizált világát, ami egyidejűleg traumatikus ütköztetése a fikciós konstrukciónak és annak a szándéknak, hogy az elbeszélés kétségbeesett, sőt, embergyűlölő látomásának dokumentarista megerősítést adjon. Több mint csehszlovák tragédia; a megszállás egy valóban felszabadító szocializmusba vetett remény halálának (és a reményvesztettség okának) ijesztő jelképe, mely a 60-as évekre jellemző általános optimizmus és „ártatlanság" elvesztettségét fejezi ki.

Alex Callinicos és Terry Eagleton számára a posztmodernizmus eredete pontosan a hatvanas évek politikai álmainak átfogó „kioltásán" alapszik (melyek közül a prágai tavasz – Perry Anderson szavaival a „legmerészebb kommunista megújulási kísérlet" – bizonyára a legaggasztóbb [Anderson 1998: 91]). A posztmodernizmus elutasítja az átfogó politikai utópizmust, a 60-as évek radikális modernizmusát pedig úgy jellemzi, mint ami legjobb esetben naiv, rosszabb esetben totalitariánus. A posztmodern alázatosabb érzékenysége egyfelől könnyelmű kvietizmusáért [a. m. „közömbösség, passzivitás" – *a szerk.*], a késő-kapitalista hatalomban való bűnrészességéért, a végső elvek felelőtlen elhagyásáért támadható, másfelől dicsérhető az elnyomó, totalizáló „nagy narratívák" elutasításáért, a partikuláris megőrzésére való törekvéséért és a helyi politikában való részvétel iránti elkötelezettségéért. Világos tehát, hogy a *Szökevények és zarándokok* határozottan vonzódik a posztmodern politikai attitűdökhöz (legyen szó azoknak bármelyik lehetséges értelmezéséről), ugyanakkor a film attitűdje a második epizód befejező szakaszának „premodern" gazdálkodóját, aki gúnyt űz a boldogság keresésének gondolatából, szintén megidézi. Jakubisko a globális felszabadulásnak vagy a béke és igazságosság felé való haladásnak minden lehetőségét elutasítja, és ha a filmje bármilyenfajta teleológiát magáénak érezhet, az csakis az önmegsemmisítés felé tartó, lefelé irányuló spirál lehet. A *Szökevények* még a modernitás kudarcainak és bűneinek támadásaival is összekapcsolható, vagy legalábbis annak a tudományos racionalitásnak a kritikájával, amely inkább szolgálatába állt, semmint ellenállt a gonosz és irracionális érdekeknek. A gépek uralta 20. század egyik eredménye maguknak az emberi lényeknek az elgépiesítése, és a hidegvérű, gépszerű és végül jellemtelen gyilkolás, amitől Jakubisko sokkal jobban retteg, mint az indulatok primitív befolyásoltságától: „Amikor az emberek gyűlöletből ölik egymást, az iszonyú; az sokkalta iszonyatosabb lesz, mint amikor megtanulnak gépiesen gyilkolni." A Halál ösztövér és termetes alakja végigkövette és végigszökdécselte a film első két epizódját, de az apokaliptikus utolsó történetben rádöbben, hogy nincs már szerep, amit játszhat. Ez rámutat arra, miként igázták le a mitológiákat és az „irracionális" hiedelmeket – az értelem diadalmaskodott, de senki sincs életben, hogy élvezhesse –, és az emberiség miként bitorolta el a Halál természetfeletti hatalmát: a mitologikus lény az emberiség Isten-szerű, tömegpusztító képességének szemlélőjévé válik.



Szökevények és zarándokok (Zbehovia a pútnici. Juraj Jakubisko, 1968)

A *Szökevények és zarándokok* címe értelmezhető úgy, mint amely egymás mellé helyezi az értékek, ideológiák vagy politikai alakzatok elutasítását (dezertálás), és az új értékek, hitek és zarándokhelyek felvállalását (zarándokút). Ugyanakkor a film „zarándokhelyei" végső soron tünékeny és ideiglenes részleges menekülési formák a vigasságba és zenébe, szerelembe és szexuális életbe, de az így felfedett szentélyek csak szerény menedéket jelentenek. A menedék karneválszerű terei a hatalom és az erőszak által túlságosan is áthatolhatóaknak bizonyulnak: bajuszos huszárok és mindig éber katonai parancsnokok tobzódnak a házassági ünnepségek derűs táncaiban, miközben Kálmán és szeretője, Lila romantikus idilljére a halál árnyéka homályos sötétségként borul. A szabadság és a mulatság rezervátumai a filmes forma birodalmába kényszerülnek: a film örvénylő, kaleidoszkopikus stílusa kompenzál a diegézis elnyomásból és brutalitásból fakadó, bűnökkel teli zsúfoltságáért. A végső, különösen szánalomra méltó nyugalmat a Halál és Nevěsta által létrehozott leendő Éden képviseli a posztapokaliptikus epizódban. A pár egy (természetesen) elhagyatott szélmalomba rendezkedik be, Nevěsta pedig kijelenti, hogy ő és a Halál megtalálták a „paradicsomot" anélkül, hogy keresték volna (maga a szélmalom nyilvánvaló célzás Cervantes *Don Quijoté*jára, magányos, szomorú emlékezés a felvilágosodás előtti romantikára, és talán rosszallása is az utópikus társadalmi változtatás reményében vívott szélmalomharcoknak). Ez a „paradicsom" azonban az utolsó rész tágabb világához hasonlóan az utópisztikus kegyetlen inverzióját alapozza meg: a szélmalmot denevérek lepik el, ahogy Nevěsta morbid gondolatok és vallásosnak tűnő hallucinációk áldozatául esik. Ezek a jelenetek tulajdonképpen a hatvanas évek ellenkultúrájának groteszk, gúnyos reprezentációi, ami abból válik nyilvánvalóvá, hogy a Halál hippi ruhákba öltözködik, és láthatjuk, amint popzenére táncol és rázza magát: a hatvanas évek kulturális megbolydulása szó szerint haláltánccá válik.



Szökevények és zarándokok (Zbehovia a pútnici. Juraj Jakubisko, 1968)

Madarak, árvák és bolondok

Az ilyen képek vetítik előre a 60-as évek stílusú utópizmus és alternatív életforma sokkal árnyaltabb, kitartóbb és megértőbb feltárását a *Madarak, árvák és bolondok*ban, és mivel ez a későbbi film nagyobb mértékben összpontosít a korszakra jellemző radikalizmusok eszméire és formáira, és mivel vizsgálódása sokkal kifinomultabb és összetettebb, jóval részletesebb tárgyalást érdemel, mint a *Szökevények*. Ugyanakkor, bár a *Szökevények*hez képest a *Madarak*at jobban magával ragadja a 60-as évek bizakodásának több eleme, mégis ugyanannyira távol áll a szabadság paradicsomának ígéretétől. A film népies-hippis díszletei és avantgárd légköre nem egy új világ mikrokozmosza, legjobb esetben is csak a sóvárgó zarándokok egy másik csoportjának menedéke vagy szigete. A *Madarak, árvák és bolondok* újra csak a forradalmi ambíciók zsákutcába jutását bizonygatja; a történelem komor víziója, melyet a *Szökevények* hoz létre, itt a komor aforizmák és az abszurditás, az erőszakos, egyre komorabb jelenetek pazar bőségének puszta hátterévé válik. Ez a kevésbé terjedelmes, de hasonlóan hóbortos munka Yorick, Marta és Andrej története, akik kezdetben egy idillikus, *Jules és Jim* stílusú (François Truffaut, 1962) szerelmi háromszögben élnek (inkább ahogy Godard, semmint ahogy Truffaut képzelné el). Szó szerinti értelemben is árvák, de az elidegenedés és gyökértelenség érzésének köszönhetően ezek a karakterek képletesen is hátat fordítanak az erőszakos és érzéketlen világnak, és elhatározzák, hogy „bolondokká” válnak. Kik is valójában ezek a látszólagos árvák, ha nem a Halál és Nevěsta gyermekei Jakubisko előző filmjéből, akik az atombomba árnyékában és Quijote szélmalmának lábánál születtek?

A *Madarak* forradalomról alkotott reprezentációjában és koncepciójában érvényesül az egyik legnyilvánvalóbb szempont, amelyen keresztül kifejezi összetartozását a 60-as évek ellenkulturális és újbaloldali érzékenységével. Ez a film a *Dezertőr*höz képest sokkal inkább hajlamos a rokonszenvezésre magával a forradalom gondolatával, amely itt olyan vitathatatlanul nemes és „felszabadító” törekvésekben testesül meg, mint az 1944-es szlovák nemzeti felkelés és az első világháború korabeli csehszlovák függetlenségi törekvések. Milan Štefánik szlovák tábornok, az 1918-as csehszlovák állam létrejöttében közreműködő politikus felszentelt alakja (Masarykkal és Edvard Benešsel egyetemben) különösen hangsúlyos szerepet kap, a film azonban messze van attól, hogy a szlovák mártírral szemben szokványosan tiszteletteljes maradjon. Egy Maóra tett utalást tekinthetnénk tréfásnak, mellékesnek, odavetettnek vagy ironikusnak, ugyanakkor a – kínai

valamint a Haigth Ashbury-féle – kulturális forradalom iránti sajátos szimpátiát is jelentheti, ez a motívum ugyanis összekapcsolható az újbaloldal filmbeli felidézésével, illetve a Godard-hoz való kötődéssel (A *Madarak, árvák és bolondok* valóban Jakubisko leginkább godard-i filmje, mely kifejezetten emlékeztet a nagyon is nyilvánvalóan maoista filmre, *A kínai lány*ra [La chinoise, 1967]). Még ha a forradalmárok itt nincsenek is úgy ledorongolva, mint a bolsevikok a *Szökevények* ben, gyakran valamiféle abszurditás és tehetetlenség jellemzi őket (a maoista forradalom rettenetes kudarcai pedig visszatekintve természetesen több mint nyilvánvalóak): egy puskát hurcoló szlovák partizán rohan Yorick autója mellett, aki nyilvánvalóan meg van róla győződve, hogy a fasisztákat még nem győzték le, valamint egy képbe nem illő gerilla csoport egy utcai csatározás közepette holtan rogy össze, csak hogy utána tagjai ismét felkeljenek. Az ilyesfajta képek azonban felfoghatók úgy is, mint a történelem során felmerülő forradalmi kísérletek hasonlóságának és folytonosságának, a felszabadulás iránti vágy kitartó lüktetésének bizonyítékai.

Ezzel együtt ugyanakkor a film a 60-as évekre sajátosan jellemző életmódbeli „forradalmat" tárja fel a legmélyrehatóbban. Egy olyan fajta forradalmat, amely – mint ahogy az európai újhullámok közül több is – gyakran generációs fogalmakkal volt leírva, mint a fiatalok ödipális lázadása a társadalmi és kulturális apákkal szemben: vajon a protagonisták szimbolikus „árvasága" egy ilyen apagyilkosság eredménye? Ebben az esetben a generációk látható polarizációja a szokásoshoz képest talán komorabb és lényegesebb dimenziót feltételez, ahogy a trió nemzeti és vallási határvonalakat átszelő szövetsége (Andrej lengyel, Marta pedig zsidó) egyértelműen szakít a gyilkos nacionalizmussal és az idősebb generáció etnikai civakodásával: „A szüleink megölték egymást" – mondja Yorick. Ahogy Peter Hames megjegyzi, a jellemvonások bemutatásában Jakubisko azt kívánta szemléltetni, hogy „a hagyományos cseh/szlovák antagonizmus mindig az idősebb emberekhez kapcsolódott, melyben nem osztozott saját generációja" (Hames 2006: 213). Ezeken a testvéries vagy internacionalista attitűdökön túl a karakterek olyan „alternatív" értékeket tesznek magukévá, mint a „szabad szerelem", a játék, a mindennapi kreativitás, a munka vagy a jövedelmező tevékenység elutasítása (az idill véget érését elmésen jelzi, hogy Andrej fizető, fotográfus állást szerez). Nem riadnak vissza az ellenkultúra fokozottan „frivol" és dekoratív díszes kellékeitől sem, ahogy azt furcsa, a szlovák kecskepásztor és a Carnaby utcai különc viselete között félúton lévő öltözetük is sugallja. A 60-as évek radikalizmusának egyik kulcsfontosságú jellemzője abból fakadt, hogy összekötötte a politikát a szubjektivitás és az életstílus színtereivel. Ezt az összefüggést legjobban a közhelyszerű, újbaloldali/feminista szlogen fejezi ki: „a magánügy közügy". Marianne DeKoven szavaival a 60-as évek „énről kialakított modernista politikája […] a példás alanyról terjed át a potenciálisan átalakuló társadalomra és kultúrára" (DeKoven 2004: 190). DeKoven szerint ez a politika „abban a romantikus tradícióban gyökerezik, amely az átalakított ént és az átalakított világot egymással azonosítja"; ez a tradíció egyértelműen testet öltött Breton szürrealizmusában is, amely remekül ötvözi a képzeletből eredő (ön-)felszabadítást és a forradalmi politikai felemelkedést Marx („átalakítani a világot") és Rimbaud („megváltoztatni az életet") parancsainak egymás mellé helyezésével (DeKoven 2004: 190; Breton 1969: 241). Az úgynevezett „én politikája" azonban átmenetet képez a modern és a posztmodern között, később pedig (illetve

DeKoven szerint már a 60-as években) átváltozik „posztmodern politikává, amely egybeesik a szubjektivitás alakzataival, és amelyet a szubjektivitás alakzatai magukban foglalnak" (DeKoven 2004: 190). Ahogy látni fogjuk a későbbiekben, Jakubisko filmje a szubjektivitás iránti érdeklődés kifejeződésének is tekinthető, az olyan életvitel és képzelet gyakorlása iránt, amely magába foglalja a politikai elköteleződést, vagy akár még vigaszt is nyújt a világ szörnyűségeivel és az egyén tehetetlenségével szemben. Yorick és barátai bizonyos mértékig határozottan demoralizált hippi úttörők és furcsán nyájas szürrealista refusenikok [itt: „a rendszerben való közreműködést megtagadók" – *a szerk*.].

Őrület

A főhősök legradikálisabb életmódbeli kísérlete, a „bolondság" felvállalása az őrület igazolásának hosszú tradíciójára nyúlik vissza, amely átjárta a romantikát, a különböző modern és az avantgárd irányzatokat és talán legnyilvánvalóbban a szürrealizmust. A természetfelettien bölcs bolond vagy az őrült ember kulturális ikonográfiája még régebbi időkre nyúlik vissza, ahogy ezt a *Madarak, árvák és bolondok* erre utaló névadásai igazolják. (Yorick neve Jakubisko saját nevének, a Juraj kicsinyítő képzős változatára utal, amely egyben Shakespeare *Hamlet*jének halott udvari bolondjára reflektál, míg Yorick egy jelenetben Martát „Sybilre" kereszteli.) Az őrület – a főhősök számára egy ideális azonosság, valamint a másság kifejezése – a filmben az irracionalitás két másik, mindenhol felbukkanó avantgárd megtestesítőjéhez, a gyermekkorhoz és a nőiséghez kapcsolódik. A trópusok kombinációja is megjelenik, amikor Yorick és Andrej számos viselkedésbeli tulajdonságot egyértelműen a mentálisan sérült gyerekektől kölcsönöz, mintegy a kitüntetett pozíciót elfoglaló másság jeleként. (Érdemes megemlíteni, hogy Deleuze és Guattari a „gyerekké válás" és a „nővé válás" folyamatát az árvasággal kötik össze. Ez a három állapot a „deterritorializáció" és a „repülés" fokait reprezentálja; maga a repülés mind madárszerű formájában, mind a deleuze-i értelemben vett menekülés vagy szökés [*fuite*] ugyancsak a film egyik kulcsmotívuma [Deleuze és Guattari 1986: 78].) Az őrület pozitív értelmezése, miszerint egy állapotot jelenít meg, amely felé az embernek törekednie kell, vagy amit el kell érnie, nemcsak a szürrealizmusnak és az avantgárdnak volt központi gondolata, hanem a radikális hatvanas évek kulturális és politikai világának is, amely Jakubisko filmjében kirajzolódik. Ez a látásmód legszigorúbban a brit antipszichiátria úttörőjének, R. D. Laingnak írásaiban tükröződik: Laing szerint az őrület lehet „áttörés" [*break-through*] vagy „összeomlás" [*breakdown*], „felszabadulás és megújulás, valamint rabszolgaságba döntés és egzisztenciális halál" (Laing 1967: 109-10). Abban a tradícióban, amelyet Laing munkája is követ, az őrület egy ártatlan, hiteles Én képéhez kapcsolódik, amely így ellentétben áll a társadalmilag elfogadható identitás elidegenedettségével vagy „pusztulásával". Az elmebetegség mintegy a költői csoda forrása, látnoki felismerés, és az őrültek mintaképként való elismerése további tudatos csapásokat mér a konvenciókra és a logikára. Meg kell jegyeznünk, hogy tág értelemben az őrület állandó referenciapont a posztmodernizmusban, ahol újra felértékelődik (természetesen teljesen más fogalmak alapján, mint a modernizmus „ártatlanság" és „hitelesség" koncepciói), vagy legalábbis a vágy „forradalmi"

modelljének definíciójához köthető: vegyük akár Foucault „az ésszerűtlenség hangjának erőteljes védelmét” *A bolondság története a klasszicizmus korában* (2004) című művében, vagy Deleuze és Guattari skizofrénia-analízisét (Pegrum 2000: 131).



Madarak, árvák és bolondok (Vtáčkovia, siroty a blázni. Juraj Jakubisko,1969)

Ahogy a *Szökevények* tárgyalása már sugallta, Jakubisko munkásságában a racionalitás nem igazán képezi rajongás tárgyát. A „civilizált” értelem bizonyítottan tehetetlen a barbarizmus kitörése elleni védelemben, és a túláradó szörnyűség mind a *Szökevények*ben, mind a *Madarak*ban legalább részben a racionalitás bizonyos formáinak vagy alkalmazásának tulajdonítható: Yorick felidézi, hogy a szüleit azok ölték meg, „akiket épelméjűnek neveztek”. (Amellett is lehet érvelni, hogy az a vonzalom, melyet az avantgárd művészek, mint például Dubuffet, az elmebetegek *art brut* művészete iránt éreztek, és amely a domináns kulturális tradíciókat kikerülve túláradó irracionalitásával aláássa a modernitás alaptételeit, párhuzamos a szlovák szürrealizmussal, amely népi formákat és csodás helyi legendákat használ fel, és amelyet természetesen Jakubisko maga is képvisel.) A *Madarak* ugyanakkor semmi esetre sem egyértelmű ünneplése az „őrületnek”, és a filmre úgy is tekinthetünk, mint amely azokat az őrültséggel kapcsolatos eszméket problematizálja vagy forgatja fel, melyeken az avantgárd és az ellenkultúra felértékelődése alapult. Még magukra a protagonistákra is nézhetünk úgy, mint akik az őrületet nem is annyira azért teszik magukévá és fogadják el, mert „egy ártatlan látásmód kinyilatkoztatása”, hanem mert a tudatlanság kényelmét ígéri, mert a látásnak a tagadását jelenti annak zavarba ejtő látszatával (Foster 2001: 3). Yorick, az utalásokból kivehető, egy szellemi fogyatékosokkal foglalkozó intézetben nevelkedett; ahogy Peter Hames rámutat, irigyli a gyerekeket a „boldogságukért és azért, mert nem ismerik a világ valódi természetét” (Hames 2006: 218). Úgy tűnik, Jakubisko egy ilyen nézetet érvényesít abban a jelenetben, amikor a főszereplők meglátogatják az intézetet, és az együtt érző nővér megjegyzi: „Ezek a gyerekek sosem fognak emberekké válni”. Ilyen módon bemutatva az elmebetegség inkább gyengeséget képvisel, semmint bármilyen fajta különleges erőt, inkább az éleslátás vagy az előrelátás hiányát, semmint a gazdagságot. Máshol Jakubisko a protagonisták felvett bolondságát közvetlenül úgy jellemezte, mint a világgal való szándékos nem törődés egyik formáját, eszközt arra, hogy levegye „a terhet [az ember] tudatáról” (Liehm 1974: 359). A film arra is céloz, hogy az őrület nyelve inkább a világtól való elzárkózáshoz segít hozzá, mintsem annak megváltoztatásához. Valójában annak ellenére, hogy radikális politikai törekvések használták fel és színlelték, az őrület túlságosan személyes ahhoz, hogy a tiltakozás hatékonyan működő eszköze

legyen. Az egyik jelenetben Yorick egyre szenilisebb öreg háziura egy összetákolt ejtőernyővel zuhan a földre, amin ez a felirat áll: „A szó az erőtlenek fegyvere". A film repülésre szánt eszközeihez hasonlóan az áldelírium forradalmiaskodó üzenete is alkalmatlan céljának elérésére.

A protagonisták elképzeléseinek általam nyújtott olvasata nem igazolja vissza a film komplexitását és a karakterek zavarodott vagy ambivalens indítékait. Az elvakított látásnak vagy a nárcisztikus világtól való elfordulásnak való alávetettség a megszállott megfigyeléssel, a világ felfedezésének és dokumentálásának erőteljes szükségletével áll szemben. A fotográfia kulcsmotívum: Andrej profi fotós, aki a film egész ideje alatt képeket készít, miközben Marta közvetlenül a kamerához fordulva azt állítja, hogy mindenre kiterjedő részletességgel a szemével „fotografálja" a világ gonoszságát, így kísérelve meg annak elnyelését és ezáltal megsemmisítését. Az ötlet a reprezentáció romboló erejének metaforikus kijelentéseként értelmezhető, amely a világban való részvétel politikai hatékonyságára utal; emellett azt is sugallja, hogy a protagonisták öngerjesztett őrülete önmagában reprezentálhatja a társadalom groteszk abszurditásával való didaktikus „azonosulást" vagy annak színlelését. Marta elképzelése vajon nem kényelmes káprázat-e, mely elhárítja a valós cselekvések iránti szükséget? A sokféle ellentmondás ellenére, attól függetlenül, hogy a főszereplők egyszerre menekülnek a valóságtól, és dokumentálják is azt, tagadhatatlan, hogy a film a világtól való szabadulás érzetét artikulálja; a főszereplők viselkedése bizonyos szempontból a horror és a szisztematikus erőszak világára adott lehetséges válasz. A hatvanas évek ellenkultúrája és a szürrealisták csatasorba állították az őrületet, és a szubjektivitást a politikai forradalom és a túláradó utópizmus irányába „szabadították fel"; Jakubisko filmje, illetve annak protagonistái ezeket a dolgokat sok tekintetben a kétségbeesés és a lemondás állapotához kötik. Ha a történelem nem több mint a jóvátehetetlen erőszak és elnyomás körfogása, hogyan képes a „bolondság" bármi más lenni, mint elfeledkezés, kivonulás vagy figyelemelterelés, minimális és marginális szakítás a kiépített rendszerrel? Jakubisko végül ezek közül az összezsugorodott ambíciók közül is problematizál néhányat, megkérdőjelezve az uralkodó logikával szembeni értelmes és hosszan tartó ellenállás lehetőségét.

Yorick okfejtése erről a tervről sokatmondónak, frappánsnak és többrétegűnek bizonyul:

> Minden aláveti magát az örök változás törvényének, a hatalom törvényének. Minden, ami rajtad kívül áll, hiábavalóság. Térj vissza magadba. Ha házad volt és lerombolták, kezd el újra felépíteni – de a lelkedben […] Építs fel ott egy házikót, abban lakjál, és megleled a boldogságot. Azt fogják mondani, hogy bolond vagy. De mit törődsz velük, ha jól érzed magad? És jól érzed magad, mert szabad vagy. És azért vagy szabad, mert bolond vagy.

Yorick a történelem és politika külső világát „hiúságként", „hiábavalóságként" [*vanity*] jellemzi, ezzel pedig egyértelműen a Prédikátor könyvét visszhangozza (Yorick szerzetesi csuhát visel a beszéd alatt), és olyan látásmódot kínál, mely az életet abszurdnak, érzéketlennek és őrültnek állítja be; a hiábavalóság valószínűleg a valóság megváltoztatásának kísérletében rejlik. Ez a látomás önmagában talán megfelelő parancs arra, hogy a világ létezésének végét kikényszerítse, a hiúságnak azonban van egyéb, talán még inkább biblikus jelentése is, miszerint a külvilág lényeg

nélküli, testetlen, múló és csalóka. Míg a világnak nincs esszenciája, ezzel szemben az Én vagy a „lélek” szubsztanciális és valós: legalábbis a lélekben épült házakat nehezebb lerombolni, mint a valódi épületeket. Az a javaslat, hogy ilyen házakat építsünk, egyben amellett száll síkra, hogy az anyagi világban elszenvedett nélkülözéseket és szenvedéseket a lélekben való építkezéssel kárpótolhatjuk, és azt is sugallja, hogy a legbiztonságosabb gátak a világgal szemben a belső gátak, s nem a külső védőkorlátok. A szabadságot bolondsággal érhetjük el, vagy azáltal, hogy feladjuk a külvilágba mint a boldogság elérésének egyik zálogába vetett bizalmunkat, vagy pedig azzal, hogy – amint arra már utaltunk – ez a világ már nem nyugtalanítja a tudatunkat. Az őrület, mint az „élet kábítószere” (Jakubisko saját leírása szerint) hallucinogén és fájdalomcsillapító egyben (Liehm 1974: 359).



Madarak, árvák és bolondok (Vtáčkovia, siroty a blázni. Juraj Jakubisko,1969)

Ezek a megjegyzések, amelyek kétségtelenül a szubjektivitás, valamint az életstílus, sőt a spiritualitást érintő értékek felé történő igazodást segítik elő, a posztmodernizmussal és talán a New Age tendenciáival is összekapcsolhatóak (a lényeg nélküli, illuzórikus külvilág felvetése különösen az utóbbira utal). Az önművelés és a spiritualitás felé való fordulást gyakran és könnyen értelmezik „a 60-as évek félresiklott hozadékaként”, amely a világ megváltoztatásának elbukott kísérletét az én megváltoztatásával helyettesíti (DeKoven 2004: 255). Az „énhez való visszatérésre” tett ilyen javaslat – a jelenség általános értelmezésével szemben – nem pejoratív értelemben felvetődő gondolat, habár Yorick menedékének individualista vagy legalábbis atomisztikus jellege visszalépésnek tekinthető a *Szökevények és zarándokok* széleskörű közösségi élvezeteihez képest. Természetesen Yorick magatartása az én-formálás és a közösségből való „kilógás” számos kortárs példájánál azáltal válik merészebbé, hogy a visszavonulást nem egy „megengedő”, késői kapitalizmusban hajtja végre, amely szentesíti az életmódbeli választások végtelen burjánzását, hanem egy autoriter társadalomban, ahol a különbözőség – nem utolsó sorban pedig annak álmodozó, önelemző hippi változata – nem szívesen látott. Ilyen értelemben bármennyire is eszképista a főhősök terve, vagy politikai kétségbeesésen alapszik, szükségszerűen mégis „szubverzív” és politikailag provokatív marad; ezt támasztja alá Yorick minden ok nélküli letartóztatása és börtönbe zárása. Ráadásul, míg Yorick elképzelése, miszerint „a házat saját lelkünkben kell felépíteni”, kortárs szemszögből a New Age önfejlesztésének elcsépelt nyelvezetén keresztül idéződik fel, ezek az elképzelések, a film készítésének időpontjában még újaknak számítottak, és ez a beszéd, a főhősök számos kalandjához hasonlóan, mérhetetlen lírai életerőt

foglal magában.

Ha a házak építésének helye maga az én, akkor az igazi ház, ahol a film protagonistái élnek, túlságosan is kézenfekvő modellje a benső énnek, különösen egy olyan képzeletben felszabadított én reprezentációjának, amilyen a szürrealista művészetben felmerül: mint Magritte vagy Escher vázlatos népművészet-adaptációi, az álom ezen birodalma konkrét formát kölcsönöz a menedéknek hitt képzeletnek. A ház idegenszerűsége, romos homlokzata, kitört ablakai és kiálló póznái, ami saját lakóit a külvilág számára mindörökké hozzáférhetővé teszi, ugyanakkor már önmagában problematikus: bár ezt az átjárhatóságot értelmezhetjük az én és mások közötti gátak lebomlásaként, ami Laing szerint az őrület megélésének része, ugyanez az átjárhatóság talán az én és a külvilág közötti tökéletes fal felépítésének lehetetlenségét is megerősíti. A nyitottságnak és egymás átjárásának Jakubisko-féle álombéli, a szó szoros értelmében „nem otthonos" építészete – mely elhomályosítja a külső és belső közötti különbséget – úgy is értelmezhető, mint a modernista bináris struktúrák kifinomult visszautasítása, ami egyszerre visszapillantás a bahtyini karnevál hibrid elemeire és a posztmodernizmus „is/és" érzékenységének megelőlegezése (Pegrum 2000: 168). Jakubisko kritikája az őrült „másik" modernista vagy avantgárd idealizálása ellen a tiszta másság eszméjét fenntartó bináris oppozícióikkal szembeni támadással egészül ki.



Madarak, árvák és bolondok (Vtáčkovia, siroty a blázni. Juraj Jakubisko,1969)

Azoknak a kísérleteknek a hiábavalósága, melyek a szélesebb értelemben vett politikai színtéren próbálnak változást elérni, implicit módon már a film kezdetétől érzékeltetve van, ugyanakkor azok az igyekezetek, melyek individuális alapon próbálnak új életstílusokat vagy értékeket konstruálni, szintén drasztikus kudarcra vannak ítélve. A protagonisták háromszögét, amely a szabad szerelem elfogadásából és Yorick abbéli elkötelezettségéből ered, hogy „önzetlenül" hajlandó „megosztani" Martát barátjával, Yorick féltékenysége bonyolítja. Miután Yorickot bebörtönzik, Andrej és Marta visszatérnek a konvencionális párkapcsolat mintájához, és Andrej elkezdi megjelentetni fényképeit. Ha a világ megváltoztatásának próbálkozásai utópisztikusak (a szó pejoratív értelmében), akkor a belőle való menekülési kísérlet is érezhetően utópisztikus dimenzióval rendelkezik. Yorick keserűen jegyzi meg egy ponton, hogy míg a világ elől próbál menekülni, igazából maga elől menekül. A világ kibogozhatatlanul a részünk, az erkölcsök, az értékek és vágyak valószínűleg még inkább meghatározóak. A film tetőpontját képező gyilkosság, mely ironikusan részben Yorick saját ideáinak elbukására adott reakcióját reprezentálja, azt

sugallja, hogy egy új életmód melletti elkötelezettség sem volt képes legyőzni az erőszak túlságosan is evilági lehetőségét. Röviddel azelőtt, hogy Martát és meg nem született gyermekét meggyilkolja, a nő felrója Yoricknak, hogy „elvesztette a bátorságát, hogy őrült legyen". Yoricknak a kudarcba fulladt tervre adott rettenetes reakciója ugyanakkor valamiféle kezdődő pszichózisra emlékeztet, az őrület kezdetének egy olyan formájára, amelyet ritkán hangsúlyoznak az irracionális „belső utazások" és a társadalmi kötöttségek felrúgásának szürrealista vagy ellenkulturális dicséretei. Ez az erőszak egyben felidézi magának az ellenkultúrának a sötét végleteit is a 60-as évek fordulóján (Marta szörnyű megölése egyértelműen Sharon Tate 1969-es meggyilkolását idézi fel).



Madarak, árvák és bolondok (Vtáčkovia, siroty a blázni. Juraj Jakubisko,1969)

„Korlátozott utópia"

Szegény Yorick, miután az összes álmát szétzúzták, végül végrehajtja a végső menekülést a világból. Yorick groteszk öngyilkossága, amikor egyszerre próbálja megfojtani, felgyújtani és vízbe fullasztani magát, tudatosan és visszamenőleg politikai mártírok halálát idézi fel: önmaga felgyújtásával nyilvánvalóan Jan Palach a Varsói Szerződés megszálló csapatai elleni öngyilkos tiltakozását, valamint az égő vietnámi szerzetesek ikonikus képeit idézi fel, míg a Yorick nyaka köré kötött, kötélhez erősített Štefánik szobor arra szolgál, hogy egyszerre fojtogassa és elsüllyessze őt. Az öngyilkosság választékosan rituális, referenciálisan túlzó természete kommunikatív és céltudatos tettet sugall, annak ellenére, hogy az öngyilkosság magában foglalja a bukás és a hiábavalóság elfogadását. Ez vajon mindössze narratív kifejeződése lenne Jakubisko dagályos gesztusok iránt táplált perverz vonzalmának, vagy van valami furcsa, reményre utaló is a tettben? Talán Jakubisko filmjeinek erős izzását és erőszakos tetteit nem is annyira a halál és az eszmék bukásának, hanem egy töretlen, mártírhoz méltó ellenállásnak kell tartanunk? Ez a kérdés talán túlságosan messzire vezetne, mindazonáltal a *Madarak, árvák és bolondok*, bármennyire is kegyetlen és határozottan pesszimista a végső kicsengést tekintve, mégsem teljességében pesszimista és végletesen sivár mű. A film utolsó pillanataiban szálló madarakat láthatunk a folyó felett, amelybe Yorick belefulladt, halvány, reménykedő válaszként a túlsúlyban lévő, meghiúsult és halálos repülések képeire (fogságban vergődő madarak, Štefánik lezuhant repülőgépe). Végül, hogy teljes legyen a kép, gondosan szemügyre kell vennünk a film jelképesen szuggesztív (vagy

akár jóslatszerű) prológusát, amely a film tragikus történésein való könnyed nevetésre invitál, „ahogy hőseink is teszik ezt az utolsó pillanatig", és azt bizonygatja, hogy „a világ szép, habár nem teljesen", „őrült és szeretettel teli, és fordítva". Ez tulajdonképpen azt jelzi, hogy a progresszív értékek, a szeretet felszabadító tulajdonságai, az öröm és a „bolondság" mind lehetőségek ebben a világban, még akkor is (ahogy a prológus kimondatlanul is utal rá), ha ezeknek a harsány erényeknek sosem lesz „teljes" a hatalma. Így tehát a filmnek, melyet valójában látunk, létezik árnyéka vagy hasonmása is, olyan változata, amely inkább a nevetésünk tárgya lehetne, amelyben a szeretet és a boldogság, nem pedig a gyilkosság és az öngyilkosság diadalmaskodik: vajon a protagonisták szüntelen tobzódása nem dacol-e a rájuk kényszerített narratívával? „Nincs vég kezdet nélkül" – foglalja össze az előszó. A 60-as évek utópizmusa, amely a nagyszabású forradalmi átalakulások mellett szállt síkra, elveszíthette érvényességét az évtized elmúltával, mégis, a posztmodernitás „korlátozott utópiája" (DeKoven), a helyi ügyekbe való beavatkozások és alternatív életmódok révén valamilyenfajta újjászületésre hivatott. Jakubisko ilyen értelemben veti fel a 60-as évek eszméinek megmentését.

A „korlátozott utópia" lehetősége egyértelműen foglalkoztatta Jakubiskót, mivel ehhez az elképzeléshez tért vissza „következő" filmjében, a *Viszontlátásra a pokolban, barátaim!* (Dovidenia v pekle, priatelia) című alkotásában (melyet 1970-ben kezdtek forgatni, majd 1990-ben fejeztek be), aztán az önkirekesztés leginkább egyértelmű bemutatását jelentő *És ülünk a fa tetején* (Sedím na konári a je mi dobre, 1989) című művében. Míg az előbbi film hippi idillje kevésbé zaklatott, mint például a *Madarak* világa, a külvilágnak, az öldöklő „vörös" apácáknak és a háborút ünneplő papoknak köszönhetően még zsarnokibbnak és erőszakosabbnak bizonyul. A film 1990-es záróakkordja idősödő bohémeket mutat be, akik az elnyomó „vörös bárkáról", eddigi börtönükből szabadulnak – a kommunizmus bukásának nyilvánvaló allegóriája. Míg Jakubisko 1960-as években készült filmjei a forradalmi „felszabadítás" jegyében zordak és cinikusak voltak, úgy tűnik, mégis lát valami pozitívat is ebben a forradalomban; ezt támasztja alá az anarchikus szabadság visszaállításának ígérete. Jakubisko saját pályafutását ugyanakkor nem vitték előre az új feltételek, számos új művében vulgarizált, ismerős trópusokat és gondolatokat találhatunk (a *Madarak* játékos meztelensége a *Post coitum*ban (2004) durva szexualitássá változik át). Még ha ez a megszokásból tomboló filmkészítő el is veszítette igazi aktualitását, korai filmjei még mindig nagyon relevánsak: bár a 60-as évek csodásan élénk esztétikájának tárházát testesítik meg, agresszív, mégis árnyalt hangon a kortárs politikai tehetetlenséget szólítják meg.

Fordította Kapás Zsolt Zsombor

A fordítást ellenőrizte Matuska Ágnes

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Jonathan Owen: Slovak bohemians: revolution, counterculture

and the end of the Sixties in Juraj Jakubisko's films. *Studies in Eastern European Cinema,* 1. évf., 1. sz. (2010. március), 17–28.]

Irodalomjegyzék

- Anderson, P. : *The Origins of Postmodernity.* London and New York, Verso, 1998.
- Breton, A.: *Manifestoes of Surrealism.* Ford. Richard Seaver és Helen R. Lane. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1969.
- DeKoven, M.: *Utopia Limited: The Sixties and the Emergence of the Postmodern.* Durham, NC, Duke University Press, 2004.
- Deleuze, G. és Guattari, F.: *Kafka: Towards a Minor Literature.* Ford. Dana Polan. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- Foster, H.: Blinded insights: On the modernist reception of the art of the mentally ill. *October,* 97, 2001. 3–30.
- Foucault, Michel: angol hiv. Magyarul: *A bolondság története a klasszicizmus korában*. Ford. Sujtó László. Budapest, Atlantisz, 2004.
- Hames, P.: *The Czechoslovak New Wave.* London. Wallflower Press, 2006.
- Iordanova, D.: *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film.* London and New York, Wallflower Press, 2003.
- Laing, R. D.: *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*. Harmondsworth, Penguin, 1967.
- Liehm, A.: *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*. White Plains, NY, International Arts and Sciences Press, 1974.
- Pegrum, M.A.: *Challenging Modernity: Dada Between Modern and Postmodern*. Oxford and New York, Berghahn Books, 2000.
- Steiner, E.: *The Slovak Dilemma*. Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

Filmográfia

- *Szökevények és zarándokok* (Zbehovia a pútnici. Juraj Jakubisko, 1968)
- *Madarak, árvák és bolondok* (Vtáčkovia, siroty a blázni. Juraj Jakubisko,1969)

© Apertúra, 2014. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2014/tel/owen-szlovak-bohemek-juraj-jakubisko/