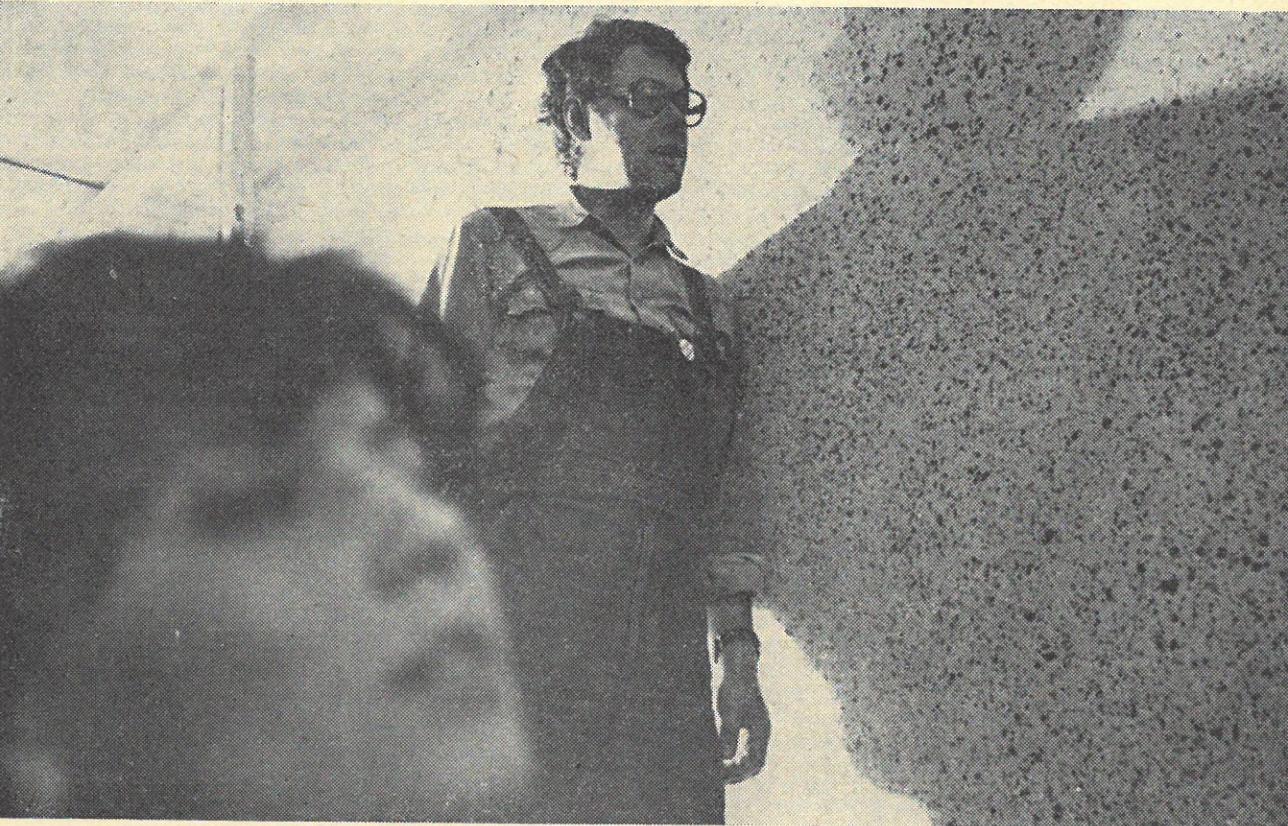


Jaromír Blažejovský

BÁJEČNÍ OUTSIDEŘI GYÖRGYE SZOMJASE



Když nedustudovaný architekt György Szomjas (nar. 1940) navštěvoval v letech 1964–1968 budapešťskou Vysokou školu divadelního a filmového umění, šířil se big beat, schylovalo se k sexuální revoluci, prvořadou autoritou evropského filmu byl Jean-Luc Godard a maďarská kinematografie prožívala své zlaté období. Zatímco Miklós Jancsó, András Kovács, István Szabó, István Gaál a Ferenc Kósa tehdy svými filmy stínaly obrysy nového historického vědomí, Szomjas točil amatérské a školské snímky (*Hlavy mezi sebou* – 1965, *Vertikální motiv* – 1966, *Volná sobota* – 1967, *Studentská láska* – 1968, *My jsme tři králové*–1969) a hledání svého osobního téma měl teprve před sebou. Nejdříve však musel studovat později signalizují již první filmy, jež György Szomjas natočil ve Studiu Bély Balázse. Zde společně s Gyulou Gazdagem, Ferencem Grunwaldským (jenž se později stane spoluscenáristou a cameramanem jeho filmů), Dezső Magyarem a László Mihályfim vytvořil tzv. sociologickou skupinu, která v letech 1969–1973 uskutečňovala program „odkryvání skutečnosti“ současného Maďarska. Už v roce 1969 natočil Szomjas metodou „cínéma-direct“ snímek *Čarovrásná dívka* (*Tündérszép lány*), v němž režisér přikazuje čtyřem chlapcům a jedné cikánské dívce zahrát etudu o studentech, kteří za kalíšek pálenky koupili od starého cikána jeho dceru, vzali ji

Nalézání tohoto tématu s sebou na kolej a bydleli tu (které se pokusíme pojmenovat) společně až do zásahu pořád-

György Szomja

kových sil. O tomto modelovém příběhu se posléze diskutuje. Szomjas si zde vytvořil příležitost zkoumat postavení cikánské menšiny v maďarské společnosti a konfrontovat ji se studentskou mládeží, která se na konci šedesátých let rovněž cítila jako konfliktní, do oficiální společenské struktury nezařazená komunita.

Jinou oblast společenského průzkumu studoval Szomjas v dokumentu *Svatební cesty* (Nászutak, 1970). Jde o rozhovory s mladými přízivnícemi, které hledají štěstí v restauracích luxusních hotelů. S překvapující naivitou se dívky zpovídají ze svých snů o italském „ženichovi“, o nádherné svatební cestě, o „dárcích“, které dostávají od cizinců.

Ze Szomjasových dokumentů zamýšlení nad mikrosvětovou společenské zábavy v malém městě *Anenský ples ve Füredě* (Füredi Annabál, 1972), namířené mimo Studio Bély Balázse a vyznamenané na festivalu v Oberhausen. V filmu *Město nafty Algyo* (Algyo - 228, 1971) Szomjas zkoumal, proč maďarská naftová pole trpí nedostatkem dělníků. Ve *Cvičeních* (Gyakorlatok, 1973) zaznamenal zkoušky univerzitního divadla, které připravuje představení o změnách v Chile za vlády Lidové jednoty. Szomjasova filmografie z období práce ve Studiu Bély Balázse obsahuje dále tituly *Dívky* (Lányok, 1970), *Tisza KIS* (1972) a *Maďarské prázdniny* (Magyar vakáció, 1972).

V tomto průzkumovém oh-

V tomto průznamkovém období své tvorby si György Szomjas vyzkoušel základní

formy dokumentárního filmu, jak se vyvinuly do konce šedesátých let a jak byly oblíbené zejména ve filmech „nové vlny“. Ve jménu odkrývací strategie sociologic-

génylegények, 1965). Jenže Szomjasův pohled má daleko k heroizaci jejich osudu. V jeho baladě jsou nejslnějším hybným činitelem vásně a primární pudv. Zkáza bandy

skupiny stárnoucích rockových muzikantů, které vychovala anglosaská hudba sedesátých let a jimž se nedáří kontakt s nejmladším publikem. Aby se dostali nahoru,

populární hudby (Frank Sinatra: „Rock-and-roll je hudební idiota.“ Marty Robbins: „Koncertování má mnoho společného s vylupováním bank – přijdeš, sebereš peníze.“)



kého programu se věnoval periférním sociálním jevům a skupinám se snahou poznat jejich vnitřní svět a pochopit motivace jejich jednání. Získal si tím pověst sociologicky zaměřeného režiséra. O to větším překvapením byl jeho první celovečerní hraný film *Pod nohami jim vitr hvízdá* (Talpuk allat fütyül a szél, 1976), důmyslně gradovaný „western z puszy“ o lidových zbojnících z roku 1837.

Jósky Gelencséra je nevyhnuteLNá od prvního krveprolití, jehož se zbojníci dopustili. Zbytek dovrší žena, která nejdříve navedla svého muže zbojníka ke zradě vůdce, ale pak se stane Gelencsérovou milenkou. Stálo by za ocenění, že Szomjas vidí své „beznadějně“ ve vši špině, bez vlasteneckého sentimentu, kdybychom si nevsímil, že osklivost násilí a sexu je živlem, jenž režiséra přitahuje

Ze Szomjasov zájem o sociální periférii byl spíše postojem romantika než pronikavého analyzátora společenských neduhů, naznačil další film *Zlosynové* (Rosszemberek, 1978), vyprávějící rovněž o zbojnících, tentokrát z roku 1864. Jsou to titíž zbojníci, zbídáčelí venkováni, které svého času proslavil Miklós Jancsó filmem *Beznadějní* (Sze- lvinák) z roku 1971.

Už v tomto filmu se rozvíjí přání a z něhož konec konců též i diváckou atraktivnost svého filmu. *Zlosynové* svou poezíí chtíče a krve vyhovují především poptávce publika po silných výjemech.

Třetím celovečerním filmem se Szomjas vrátil k současnosti a ke svým sociologickým východiskům. *Pes plesatc* (Kopaszkutya, 1981) na hlíží do soukromí fiktivní

musejí klesnout, musejí se stát bardy periférie, musejí v tex- tech v hudbě i nótovém ze, odejdeš.“), kde se s deštníkem objevuje Allen Ginsberg atd.

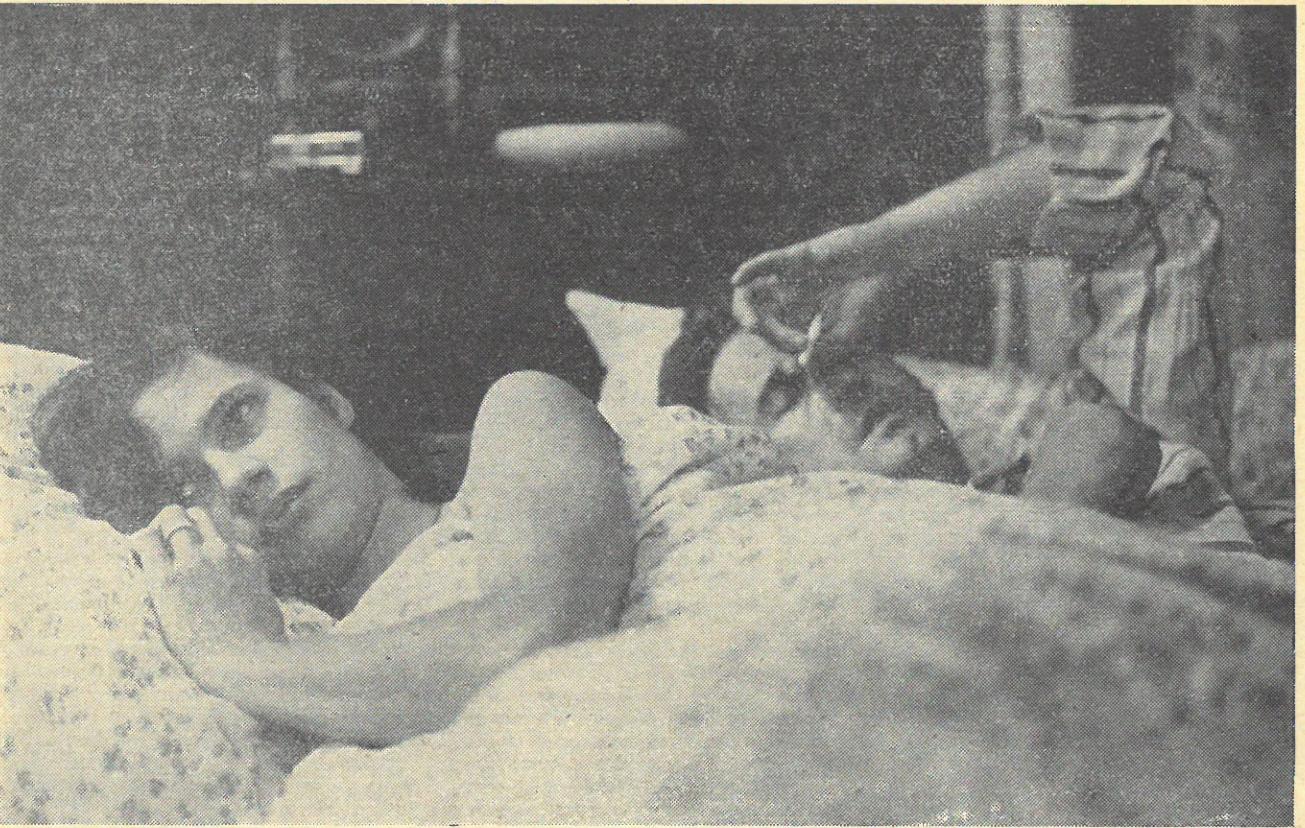
tech, v hudebě i pohledu) projektu nalézt módní „novovlnovou“ ošklivost, neboť nejinak než ošklivě prožívají v tomto filmu teenageři svůj svět. Snímek s gustom vyčutnává špinavé prostředí brlohů, sklepních zkušebeň, popisuje strapáci souboru po venkovských kulturních domech a masovou hysterii při koncertech, kde muzikanti vrhají do davu fanoušků svého maskota – živého vypelichaného psa. Vzpomínkou na sedesátá léta tu není jen sám přestárlý soubor, ale i godardovský kolážová forma filmu, v němž se střídají barevné a rozličně tónované záběry, atd.

V *Psu plešatci* se Szomjasovi podařilo konfrontovat senzibilitu dvou rockových epoch – nadějíplných šedesátých let a cynických let osmdesátých, zároveň vyhledávajících ošklivost a otopení. Generačně autobiografickým akcentem blíží se Szomjas v tomto filmu například nostalgickému pohledu Gábora Koltaye (*Koncert*) či deziluzivnímu zjištění Ference Andrásé (*Velká generace*). Čím byly v Koltayově filmu hity někdejšího souboru Illés, tím je pro Szomjasovy hrdiny šlágr skupiny Omega Dívka s perlfovými vlasy.

kde se v úloze „zcizujícího“ ironického elementu uplatňují – vždy v několika světových jazyčích – výroky hvězd Szomjasův pohled je ovšem černější: odhaluje pragmatická východiska „strategie úspěchu“, odnímá rockové

repro foto Karel Kouba

Gyula „Bill“ Deák ve filmu PES PLEŠATEC



hudbě její stále udržovaný mesiašský štíť. Neméně Szomjas je zajímá sociální zřetel rockového fenoménu – společenský status rockerů, typ „stárnoucího bigbítáka“, jenž těhle hudbě věnoval onen čas, kdy si měl osvojit rádnou profesi a nyní mu nezbývá než se lopatnou udržovat na výsluní slávy. Zvlášť dojemně ztělesňuje zmíněný charakter jednonohý Gyula „Bill“ Deák. Ale zřetelnější než sociologický zájem je Szomjasova posedlost estetická: nezobrazuje osklivost proto, aby ji analyzoval a pomohl zrušit, nýbrž pro její kolorit a „proletou“ poezii; osklivost života rockerů režisér zámerně vyhledává, romantizuje a s pomocí kameramanu Mihálye Halásze činí fotogenickou. Nemálo tomu napomáhá i skupina Hobo Blues Band, jejíž členové tu hrají hlavní role.

členové tu hráli hlavní role. Chápaný vztah k lidem na okraji projevil György Szomjas také ve svém čtvrtém a zřejmě nejlepším filmu *Lehký ublížení na těle* (Könnyű testi sértés, 1983), jehož scé-

napsal společně s kameranem Ferencem Grunským podle skutečného dlního případu. Mladý dělník Csaba se zapletl do rvačky, náhlež se jeden ze soupeřů odl na jeho nůž. Vlastní letka snímků začíná okamžikem, kdy se po dvou letech podmínečně propuštěným bou zavřou vrata vězení, a přispěchá do svého pavlášného bytu, kde bydlí jeho sná žena Éva, a nalezně cizího chlapika. Po sérii útoků v prvých dnech divoce souzítí tří osob dojde ohodě – byt se rozdělí na zóny. Csaba si s brutální zálostí zabere svůj pokoj a odí si do nej cizí ženské. není zrovna ve formě, avá se tu předstíraným koším se svojí známou, moc Éva se před přepážkou miluje s Miklósem do davu. Ale Csaba je stále členší – ve společné kuchyni využívá každé přiležitosti, aby Miklóšovi provedl takou zlomyslnost a aby lhaláč či pohladil Évu, vyrcholí efektně konci povaným milováním na kuchyňské lince. Cirkulace Csabových milenek v jeho pokoji je stále spletitější, nejdou zasahujeme bezpečnost. Éva přijde do jiného stavu aniž ví s kým, Miklós ji hrubě vynádá a je Csabou sražen na dlažbu dvora a dokopán. Csaba se proto vrádí do vězení, tentokrát však s nadějí na možného potomka.

Lehké ublížení na těle vypráví historii klasického milostného trojhelníku, v němž dominantní žena miluje oba soupeře. Postavy nejsou schopny vybrednout z citové pasti, jejich snahy troskotají na prchlivosti a neschopnosti ovládat se, není jim ani dopráno prožít svůj konflikt důstojně. Namísto toho se trmací jeřetězem groteskních absurdností, jejich spor je pozorován zvídavými sousedy (dalekohledem) a sám Csaba je v patosu svého hněvu směšný. Emocionální rozkmit postav poskytl velkou příležitost hercům: Károly Eperjes hraje Csabu jako otravného otrapu, citově zra-

něněho člověka, neodolatelného komika a tichého zuřívce. Péter Andorai má rejstřík svého Miklóse o něco užší, ale nejtežší úloha připadla Mariánně Erdősové (s hlasem Nóry Görbeové), neboť její Éva prožívá celý konflikt introvertně v sobě. Udržuje si majestát osudové ženy, přestože události kolem ní jsou vlastně groteskní.

motivace – vracejí v následně opakováných záběrech. Na divákovu pozornost film útočí „atrakcemi“, symbolizujícími zároveň neurotizující vratost vztahů mezi postavami (blikání znervózňujícího polámaného neónu z ulice do Csabova pokoje). Příkladem sekvence, v níž je brutalita událostí evokována vyjadřovacími prostředky, je závrečná hádka mezi protagonisty, kde po černobílém záznamu akce následuje expresivně působící barevný obraz rozkopnuté tašky s nákupem. Překvapivost, neočekávanost, nahodilost a provokativnost montážních prvků ustavičně „ochlazuje“ atmosféru zážitku, udržuje zcizující odstup a navozuje pocit entropie v mezilidských vztažích. Integrujícím prvkem je platí naopak hudba, rocková v úvodních a závěrečných sekvenčích, spjatých s vézáním, a jinak využívající spíše operních a symfonických motivů.

du – třeba z vlastní volby – stojí na okraji společnosti, pro které není těžké překročit zákon. Nad Szomjasovými nejtypičtějšími hrdiny ustanovení visí hrozivé represe; společnost se podílí na jejich utváření, ale současně je tres-tá. Sociální podmínky ovšem nejsou prvorádým objektem Szomjasova zkoumání; více ho zajímá individuální psychologie, aktivní podíl lidí na vlastním osudu a jejich sociální mikrosvět. Třízvá bytová situace se kupříkladu v jednání postav *Lehké ublížení na těle* obráží jen zprostředkováně – podstatnější je nezvládnutá kultura citů a soužití.

Mluvili se v souvislosti s filmovou produkci osmdesátých let o „manýrismu“, tato charakteristika zvlášť příležitě pro Szomjasovu styl. Režisér obratně sahá do výrazového arzenálu „nové vlny“ – imituje reportáz, dává přednost ruční kamére, uplatňuje princip koláže, umožňuje

Poznali jsme Györgye grotesků, kolorit specifických Szomjase jako režiséra, který prostřídal a také v jeho schoprého fascinuje život outsiderů. nosti využít tyto prvky pro Těch, kdo z nějakého důvodu potřebu diváckého filmu.

CITÁTY

CITÁTY

Politika je v tom, jak se ukazují domovy těchto lidí, to, jak vychovávají děti, jak reagují. V Americe se netočí politické filmy v evropském pojetí. Nemáme metaforické, alegorické, jinotajné filmy. Všechno ukazujeme přímoře, jako na dlani. Chcete-li, můžete ukázat dva úředníky v pokoji vedle prezidentový pracovny, kteří prohodí o sousedovi: „Ten chlapík se zbláznil!“

Americký režisér
Irvin Kershner

V systému práce s mladými režiséry se objevuje mnoho různých nešvarů. Jsou jím zpravidla vnucovaný slabé scénáře a v procesu realizace je o ně „pečováno“ s takovou intenzitou, že nakonec není jasné, kdo vlastně film natočil: zda debutant, anebo jeho supervizor. Ačkoli si u nás ročně natočí třetice debutů, jen vzácně se mezi nimi objeví film, který by upoutal originalitou, významným rukopisem. Proto chceme dosáhnout propojení všech našich

Americký režisér
Roman Polański

Religioznost, to je především morálnost. V tomto smyslu neskrývám, že jsem člověk výří. Hodně jsem o tom přemýšlel a dospěl jsem k názoru, že víra – to je uznávání všech odvěkých etických norem, které vypracovalo lidské vědomí. Žádná společnost je nezavrhuje, naopak, touží je rozvíjet. Ve svých úvahách jsem dospěl rovněž k přesvědčení, že lidé se dělí na dvě kategorie: na dobré a zlé, na bohulibé a bestiální. Hranice mezi zeměmi a národy nejsou tak podstatné, jako hranice, rozdělující lidi podle této příznaku. Svěj nový film zamýšlím jako určitou sumu situací, k nimž dospělo lidstvo; ostatně, Pokání také nehoříví jenom o gruzínském tyranovi v roce 1937. Je to film o věceřejšku, dnešku a zítřku našeho století. Varlam – to je obecné jméno, přijmení Aravidze znamená v překladu pan Nikdo. Ohromující je vlastně to, že právě „nikdo“ dokázal tak terorizovat lidi strachem. V Pokání jsem usiloval především o to, abych osvobodil lidi od strachu.

v některé z našich specializovaných tvůrčích skupin. Musíme pomoci začínajícímu režiséroví nalézt takový scénář, který by byl blízký jeho tvůrčímu naturelu. Hledání mladých tvůrců je třeba směrovat jen velmi opatrně, je třeba stimulovat jejich osobitost, individuální vývoj a nedoporučit, aby se stávali závislými na cizím vlivu a cizí tvůrké výhraněnosti. Skupina přejímá odpovědnost za výběr režiséra a schválení scénáře, ale vše ostatní – samotná realizace, to už je otázka talentu a profesionální vybavenosti režiséra. Je třeba věnovat větší pozornost aktuálním problémům. Mladí, uzhledem k jejich věku, energii i mobilitě, mohou snadněji a rychleji než příslušníci starších generací vnikat do neprozoumaných oblastí našeho života, vidět je a cítit bezprostředněji, svěžeji. Má-li mít mladý film nějaký smysl, pak v tom, že objeví nová téma a nové hrdiny. Dnes jsme získali větší svobodu ve výběru materiálu i vymezení tématu, a to považuji za zvlášť důležité pro začínající tvůr-

Gruzínský režisér
Tengiz Abuladze

Sovětský režisér
Karen Šachnazarov