

MIKLÓS JANCsó SE ZPOVÍDÁ VARŠAVSKÉMU PUBLIKU

KINO 1/73

Filmový klub "Kvan" připravil varšavským filmovým fanouškům znamenitý zážitek. Uspořádal pětidenní seminář na téma "Tvorba Miklóse Jancsóa", kterého se zúčastnil se svými spolupracovníky sám režisér, jenž po promítnutí svých devíti filmů strávil dlouhé hodiny v diskusi se semináristy. Z jeho odpovědí na záplavu otázek, které nám představují nejednou tohoto slavného tvůrce v novém světle, sestavila redakce KINA podle magnetofonového záznamu tento text: ...

Jednou ze špatných stránek mého charakteru je to, že nepočítám předem s reakcí publika na své filmy. Rozdíl mezi uměním konzumpčním a uměním skutečným spočívá totiž v tom, že pouze tvůrce onoho prvního druhu "umění" kalkulují předem s reakcí diváka, kterou pravděpodobně vyvolá jejich film. Mám po každé radost, když některý hollywoodský film u publika "nezabere", neboť to dokazuje, že není možno předem počítat s reakcí publika. A zaplatěnou za to, že život se nedá předem vypočítat ani vykalkulovat.

Proč používám metody dlouhých záběrů? Je to velmi prosté: protože se nevyznám v montáži, že nedovedu stříhat film. Proto natáčím dlouhé záběry. Jinak to nedovedu. Nejsem ani s to odpovědět, zda pro to existuje nějaké filosofické zdůvodnění, prostě nevím... Ale je tomu tak.

Často jsem si kladl otázku, zda na teror používaný reakcí je možno odpovědět terorem revolučním. Došel jsem k závěru, že je to možné. Proto, že ubožák má vždycky pravdu, že pravda je pokaždé na straně utlačovaných a vykořisťovaných. Ti, kdož chtějí bojovat za budoucnost, mají vždycky pravdu. Zastánci konzervativních názorů jsou odsouzeni k zániku. Jestliže ve Svěžím větru, kritizují teror, jakého užívají revolucionáři, dělám to proto, že se domnívám, že revolucionáři, jak je známo z historie, nemuseli pokaždé užívat teroristických prostředků. Dnes víme, že by se bez nich bývali obešli. Ve filmu jsem zdůraznil ty momenty, které jsou kritikou teroristických prostředků, jež se prosazovaly v minulosti. To znamená takových prostředků, jakých jsem sám používal, když jsem se před pětadvaceti roky aktivně podílel na mládežnickém hnutí.

Problém současného revolučního nebo pseudorevolučního hnutí mládeže na Západě není jednoduchý. Mohl snad člověk, který žil v roce 1922, v době, kdy se Mussolini zmocnil vlády "pochodem na Řím", posuzovat objektivně Mussoliniho postup, nebo nemohl? Mussolini si tenkrát oblékl černou košili anarchisty a prosazoval řadu revolučních hesel, hesel lidových, jakých používalo revoluční hnutí o půl století dříve. Byl redaktorem

socialistického listu "Avanti!". Jak bylo vzhledem k tomu vše možno hodnotit situaci? Myslíte, že tenkrát bylo lehké rozhodnout, kdo je reakcionář a kdo ne? Možná, že jsem nevybral správný příklad, protože z dnešní perspektivy je situace onoh člověka z "Avanti!" jasná. Vyvolal v život fašistické hnutí. Avšak kdyby se něco podobného stalo dnes, bylo by obtížné nalézt bez rozpaků správný přístup, abychom mohli zcela jednoznačně určit, zda jde nebo nejde o fašistické hnutí.

Mohu nesnadno posoudit hnutí mladých lidí na Západě také proto, že tam mám mnoho přátel, z nichž jeden je trockista, druhý anarchista, třetí maoista, čtvrtý castrista nebo guevarista, ale k sobě navzájem se chovají, jako kdyby byl každý fašista. Nezbývá tedy než spoléhat na kritéria, která byla vždy kritérii dělnického hnutí a jejichž stoupencem jsem také já. A nejen já, nýbrž i všichni moji přátelé, kteří jsou na straně ubohých. Nějsme na straně konzervativců, ale na straně těch, kdož věří v možnost vytvoření spravedlivějšího světa. Domnívám se, že člověk vycítí, kde je hranice mezi revolucí a reakcí.

Dám vám příklad. Před třemi roky vybuchla v jedné milánské bance bomba a zahynulo při tom několik osob. Oficiální policejní zpráva oznámila, že zločin spáchali anarchisté, krajní levice. Každý však tušil, že to není pravda. Každý věděl, že výbuch pumy, která zabíjí nevinné lidi, mohou mít na svědomí pouze fašisté. A nakonec se ukázalo, že tomu tak skutečně bylo. Člověk získává časem schopnost předtuchy. Při určitém stupni znalosti společenských věd a osobních zkušeností může člověk předvídat.

Nechci tu obhajovat Svěží vítr, ale sám nemám rád muzikály, protože se mi nelíbí, když někdo příliš dobře tančí a když příliš dobře zpívá. Zdůraznuji: příliš dobře, vždycky za tím cítím jakési "amerikanství", které mi vadí. Pokaždé se tu setkávám s jakýmsi nedostatkem porozumění mazi hercem a divákem. Cítím prostě, že oni herci jsou velmi dobře zaplacení za to, aby vytvořili nadměru dobrou podívanou. Oni to však neprožívají, nebaví se při tom, vykonávají pouze své zaměstnání.

Zdá se, že kritika je stejně samostatná literární kategorie jako poezie. Neboť kritik bere téma své recenze z filmu, který spatřil. Pro kritika je zhlédnutí filmu jenom příležitostí k tomu, aby pověděl, co sám ví o světě. Při pročítání kritik, které se objevily po premiéře filmu Dokud lid prosí, poznávám kritiky, kteří je psali, ale nepoznávám svůj film. To znamená, že se seznamuji se stanoviskem kritika, který o filmu píše, jsem informován o jeho filosofii, o hloubce jeho znalostí, o jeho vkusu a stylu. Já jsem však jenom předmětem kritiky. Kdybych po jejím přečtení říkal to, co se obyčejně říkálo po zpovědi, že lituju svých hříchů a že už je nebude opakovat,

neznámělo by to zhora nic. Když jsem byl ještě kluk, musel jsem každé pondělí chodit ve zповědi a vyznával jsem se velebnému pánovi ze stejných hříchů. Nemyslím, že by mne mohli kritici zněnit. Kdyby kritici dokázali změnit svět, změnili by jistě i mne. Ale to se mi nezdá pravděpodobné. Nedělám nakonec filmy pro kritiky, nýbrž pro takové lidi, jako jste vy.

A zda si myslím, že každý film o porážce musí být nezbytně "katastrofický"? Věřil snad Che Guevara, že se svými padesáti lidmi dokáže zvrátit všechno, co zvrátit chtěl?. Možná, že uvažoval "katastroficky", ale měl přece jen zrnko naděje. Nevěřím, že by revolucionář musel mít komplex mesianismu, oběti nebo trpitele. V dělnickém hnutí to byli právě marxisté, kteří první prohlásili, že revoluce nemusí být mesianistická. Vyskytlo se několik marxistů, kteří se hodně distancovali od mesianistického pojetí. Nedomnívali se však, že by každá prohraná bitva musela být zbytečná - právě naopak.

Dokud lid prosí je o to realističtější, že takové lidové hnutí koncem minulého století skutečně existovalo. Prožitky a osudy oněch venkovských dělníků byly identické s tím, co vidíte ve filmu. Texty, žalmy, které slyšíte, jsou autentické a napsali je oni dělníci. Tyto dialogy se zrodily z historických inspirací, sebrali jsme je na podkladě politických brožur z onoho období. Nemyslím, že Dokud lid prosí, by měl přestat být politickým filmem jen proto, že na tehdejší dělnické hnutí pohlížíme dnešními očima. Nikdy jsem nepopíral, že kromě historie existuje ještě mé osobní hledisko. Myslím, že by se mi proto nemělo vytýkat, že falšuju historii, když bych z téhož přestupku mohl obvinít historika a vědce, pokud je nějak subjektivní. V příštím filmu, který připravuji, odehrává se slavná bitva mezi Maďary a Turky na konci středověku. Existuje o ní mnoho pramenů. Nedávno jsem se scenáristou Gyulou Hernadim zúčastnil pěti nebo šesti rozprav vědců o této bitvě, která trvala pět hodin a je dnes známa do všech podrobností. Tito badatelé, kteří jsou vědci, a ne filmoví režiséři, měli na tutéž věc šest rozdílných názorů, šest odlišných hledisek. Je-li dovoleno vědcům, aby každý měl jiný názor na otázku téže bitvy, pak by mělo být dovoleno i mně, abych měl někdy své vlastní stanovisko.

Mým přáním je natočit western, a to nejen proto, že se v tomto žánru používá biče, což je maďarský národní zvyk. Maďaři to přinesli z Asie o tisíc let dříve, než se objevili první kovbojové. Chtěl bych však udělat western prostě proto, že mám rád techniku a prostotu westernů. Dosud se mi každý smál, když jsem o tom začal mluvit. Smáli se i producenti, kteří nemohli uvěřit, že bych dokázal natočit pravý western. Mají pravdu, nebyl by to pravý western, producenti se nemýlili.

Pokud jde o otázku, zda revoluce musí pokaždé znamenat krveprolítí, či zda může být prostě změnou vědomí mas, zde není bohužel obraz světa dost jasný. Nejkrásnější by bylo, kdy-

bych mohl uvěřit v extrém, ráj, zaslíbenou zemi nebo něco podobného. Něčím takovým je pravděpodobně Bůh pro věřící. Ale nejednou jsem, co se týče Boha, poněkud skeptický, protože se kolem něho náhle začala organizovat církev. Kromě církve může však ještě existovat víra. Katolická církev potřebovala dva tisíce let k tomu, aby si to uvědomila. Musím se přiznat, že nedovedu dát uspokojivou odpověď o směru svých tužeb. Já sám se považuji za revolucionáře v tom smyslu, jak to tu pověděl spisovatel György Konrad, a to mnohem jasněji a moudřeji, než bych to dokázal já. Co bychom měli dělat - to je osobní problém etického vztahu k historii každého z nás zvláště. Bohužel jsou chvíle, kdy se člověk musí chopit zbraně. Bohužel... Jinak to nedovedu povědět.

-KA-

FILMOVÝ JAZYK MIKLÓSE JANCSCÓA

Alicja Helmanová

KINO 3/1973

Vysoce kontroverzní tvorba Miklóse Jancscóa přichází vhod polemikům, když se chystají hovořit o jazyku jeho děl. Filmový svět Miklóse Jancscóa - hermetický, chladný, realizovaný podle lakonického, zjednodušeného modelu, který jediný umožňuje vytvořit přesné rysy - meškývá mechanismus režie, ze které vyrůstá. Právě naopak - tento mechanismus není ničím zacloněn a projevuje se takřka demonstrativně: podněty a rytmy, které ho provázejí, jsou tu patrný jako na dlani.

Jancscóův styl je rozeznatelný od prvního záběru. Charakteristické prvky způsobu jeho vyjadřování vracejí se pravidelně a neměnně, skládající se ve výtvarný symbol. A od tohoto symbolu začínají téměř všechny analýzy jeho filmů. Nejvýstižněji to vyjádřil Andrzej Wajda:

"Po celou dobu, co tu hovoříme, kreslím si na listu papíru film Miklóse Jancscóa, to, co je ve zkratce jeho substancí. Vypadá to asi takhle: První obrázek - pustina, plochá rovina až k horizontu, tak jak je to v Maďarsku. Druhý obrázek - směrem od kamery začíná utíkat člověk, běží kupředu, do krajiny, prchá. Třetí obraz - směrem od kamery se objevuje nyní druhý

člověk s puškou. Pomalu se zastavuje, dívá se dopředu do krajiny, jeho tvář není vidět. Pomalu a klidně zamíří, vystřelí a zasáhne cíl. Prchající muž padá. Střelec ustupuje. A čtvrtý obraz - člověk leží na pusté rovině. V těchto čtyřech obrazech je obsažena celá historie, geografie a všechno, co se dá povědět o zemi, o které Miklos vypráví. Krajina je plochá, není možno se nikem schovat, člověk utíká stále kupředu. Ale tam není ani strom ani stavení ani kámen. Ten, kdo ho honí, ví, že má dost času, že ho stačí zastřelit, že když vystřelí, trefí. Je zajímavé, že prchající člověk se nikdy neobrátil, že nenapadne střelce. A také nikdy, jak už jsem řekl, nevidíme tvář toho, kdo střílí. Tato tvář není důležitá. Je to sám osud - není vyhnutí..." ("Dialog" 8/72)

Všechny takové popisy uskutečňují charakteristický záměr, k němuž směřuje celá Jancsóova tvorba: převádí obsah do vizuální formy traktované jakožto "významová forma". Obsah se projevuje tudíž prostřednictvím formy, jako by režisér ztratil důvěru v podobnost, která existuje mezi semiotikou skutečného světa a významem filmového obrazu, nebo spíše jako by se pokoušel vyjít za hranice těchto podobností a analogií. "Koncepte významové formy" se v Jancsóových filmech projevuje v důsledku vědomého a záměrného "potlačování informací", které je podle názoru kritiky hlavním rysem jeho taktického postupu. Jancsó vkládá zkušenosti vnějšího světa do obrazových struktur, které svým uspořádáním, postupem napětí, rozvrhem výtvarných a geometrických kvalit i vzájemnými vztahy nabývají jakési vnitřní polarizace. Avšak v této konstrukci nic nevysvětluje mimoobrazovými prostředky, nepokouší se nic zdůvodnit ani dopovědět, nečiní nic, co by mohlo být chápáno jako záměr odhalit "duševní hlubiny" jeho hrdinů.

Kritika imputuje Jancsóovi postoj, v duchu něhož záměrná nechuť k tomu, aby jeho filmy obsahovaly jakoukoli "odpověď", vyplývá nikoli z pocitu intelektuální nadřazenosti, nýbrž je diktována situací člověka a tvůrce v současném světě. Zkušenosti z druhé světové války a kataklysmata otrásající neustále naším světem, právě tak jako ta, která jej neustále ohrožují, rodí otázky bez odpovědí. To, co jsou politici a vědci ochotni odpovědět na otázku "proč?", budí často nedůvěru a pochybnosti tazatelů, pochybnosti sdílené i tvůrčími pracovníky. Ti se snaží objektivizovat své odpovědi, formulujíce jinak dotazy, aby unikli právě tak subjektivismu (v němž lze obyčejně zaregistrovat wishful thinking), jako instrumentalismu. Takže i otázky obsažené v Jancsóových filmech je možno slovně vyjádřit formulí "jak je to možné?" Odpovědí není konstatování nebo hypotéza, nýbrž popis, pokus odhalit a demonstrovat mechanismus uspořádání, v němž se člověk jeví jakožto subjekt historie.

Při vytváření svého filmového světa se Jancsó snaží dbát dvou pravidel: zásady hospodárnosti vyjadřovacích prostředků a zásady zahrnutí celého obsahu děje do obrazu. První zása-

da je ve shodě s hlavním směrem úderu moderního umění, které ohraničuje bohatství detailů ve prospěch operování modely, omezenými na základní prvky. Druhá je zdánlivě v rozporu s vývojovými tendencemi filmového umění, které dnes klade důraz na audiovizuální charakter filmu a snaží se přitom objevit dosud nevyexploatované bohatství možností, zejména zvukové sféry, a využít tvůrčím způsobem vzájemného ovlivňování obrazu a zvuku v oblasti významové a expresivní. Tento způsob traktování slouží k přenesení lidských zkušeností v jejich maximální úplnosti na filmové plátno, zatímco Jancsó zajímají především zkušenosti fragmentální, jakými jsou vždy zkušenosti prožité na vlastní kůži. Představit svět pouze prostřednictvím obrazu znamená tento svět zjednodušit, zredukovat, ale učinit ho zároveň nejednoznačným, dát výraz pocitu záhadnosti. Svědecství zraku nám poskytuje "obraz" události, nikoli však její "interpretaci". Jestliže se nám nedostane dodatečných informací nebo orientačních ukazatelů, obraz nám pokaždé nevyjeví svůj vlastní obsah, nebo dokonce svůj vnitřní význam. Způsob předvádění světa ve filmu se naprosto kryje s jeho interpretací. Je to však pouze "jakási interpretace", a to taková, která vlastně vzniká z nedostatku interpretace.

V Jancsóově tvorbě (počínaje Beznadějnými) není vlastně akce v tradičním slova smyslu a narace nepodněcuje ani nebrzdí divákovu pozornost na významných místech. "Představovaná skutečnost" se nevyvíjí před našima očima, je předem "dána" v prvním obraze. Postupně následující dlouhé záběry jsou pouze jakoby jeho multiplikacemi, opakování se stává výrazovým prostředkem, způsobem, kterým forma nabývá významu.

První trilogie: Beznadějní, Hvězdy na čepicích a Ticho a křik přináší analýzu kata a obětí, pojatou jako rituál opakuje se gest, která konají lidé, vystavení tlaku izolujících činitelů, uzavřeni jako ve vězení v intervalu prostoru a času svým osudem. Pocit uvěznění, izolace, odosobnění navozuje Jancsó vizuálními prostředky, které jsou zdánlivě v protikladu k vyčtenému psychologickému efektu. Nejúčinnějším způsobem vizuální působnosti je však u tohoto umělce operování s prostorem.

Jancsó má neobyčejný cit pro široké plátno; smyslný pro horizontální kompozici získal mu u anglické kritiky titul "horizontal man". Tvůrce plně využívá psychologického i optického účinku této koncepce. Ve vizuální poloze dosahuje pozoruhodného efektu, tím že protíná bílý horizontální plán náhlými, brutálně vedenými černými čarami. Psychologicky dosahuje stejného účinku, když demonstruje prostor jako poušť a ztotožňuje to, co je průzračné, s tím, co je úděsné. Prostor je místo, odkud není možno uprchnout, kde se není možno skrýt a přitom izoluje lidi a situace stejně bezpečně jako zdi nejhermetičtějších ubikací.

Jancsó rozvinul a učinil hlavní svojí zásadou trik, který Hitchcockovi vykladači nazvali "nebezpečí za bílého dne". Za plného světla, na otevřeném prostoru člověk, který má možnost včasného zaregistrování toho, co mu hrozí, se cítí v bezpečí, nebo má alespoň pocit domnělého bezpečí. V Hitchcockově filmu North By North-West (Na sever Severozápadní linkou) se taková situace jeví jako nástraha, hrdina, který se snaží uniknout pronásledovatelům, je stíhán helikoptérou. Prostor, který mu zpočátku dával pocit bezpečné vzdálenosti od pronásledovatelů, je nyní hrozivý a stává se terénem honu na člověka.

Za bílého dne, na otevřeném prostoru hrdinové Jancsó-ových filmů se zdají přijímat úděl oběti, úděl určený osudem, zosobněným člověkem s puškou. Prostor je zde symbolem nedostatku úkrytu, nemožnosti útěku, situace, kdy jediná alternativa spočívá v tom, bude-li pronásledovaný zasažen do tváře nebo do zad. Takováto funkce prostoru, bez jakýchkoli alegorií nebo symbolů, je příkladem Jancsóova pojetí "významové formy".

Lze tu mluvit pouze o symbolice globálního rozvrhu: prostoru, času, horizontálního charakteru obrazu, baletně-rituálních gest apod.; u Jancsóa se však nesetkáváme se symbolickými znaky v běžném slova smyslu (třebaže někteří kritici, zvláště francouzští, poukazují občas na možnost takové interpretace) ani s využíváním asocičních možností montáže.

Je to pro Jancsóa charakteristické: počínaje Beznadějnými, montáž u něho prakticky neexistuje. Střihač jeho filmů Zoltán Farkas potvrzuje, že kromě raných Jancsóových prací, montovaných podle klasických pravidel, nůžky v jeho filmech nemají nejmenší roli. Jancsó natáčí pouze to, co ve filmu podle jeho názoru musí být. Při jeho způsobu práce není tedy třeba nůžek ani k odstranění zbytečného materiálu, neboť tam prostě není, ani ke korektuře, protože montáží není co opravovat. Jednotlivé snímky jsou propracovány do nejpodrobnějších dramaturgických detailů, každé gesto je předem určeno jako součást baletní kompozice s přesně vymezenou dobou trvání, rozložením akcentů i přemístěním v prostoru. Zejména filmy Svěží vítr a Dokud lid prosí, kde je důležitá taneční i zpěvní složka, je možno analyzovat jako balet, avšak podobný způsob traktování pohybu a gesta nacházíme také v Beznadějných a v Tichu a křiku.

S montáží jakožto uměleckým problémem se počítá teprve v okamžiku komponování zvukové stránky, kdy je třeba řešit zvukové prostorové problémy, šelesty a jejich spojení s dialogem apod. To je další argument pro "základní" Jancsóovu tvůrčí koncepci.

Pokusy dobrat se v Jancsóově tvorbě metaforického traktování jednotlivých obrazů nebo hledat v jejich sestavení sekundární význam zesílily od chvíle, kdy se na filmových plátech objevil Beránek boží. Druhá část filmu obsahuje podle

přesvědčení kritiků scény a události, které je třeba pojímat jako symboly, metafory a alegorie. Směr interpretace tohoto filmu dováděl k přesvědčení, že je třeba nazírat i ranější Jancsóovu tvorbu z jiného hlediska. Ci snad nevídaná expresivnost některých obrazů, například nahých žen nebo koní bez jezdců, nečiní z nich symboly, vyžadující dodatečné interpretace?

Komentář samého Jancsóa poskytuje možnost odlišného hlediska na tyto problémy; odklon směrem k "realismu", lze-li to tak nazvat, je diktován touhou po intenzifikaci, "prohloubení" expresivnosti. Ve filmu - podle Jancsóova názoru - ve své podstatě realistickém, není jiné cesty, jak dát mnohazměrnou podobu vyjádření této podstatě každodenní reality. Nikoli směrem vytváření metafor, nýbrž rozšířením významové sféry za anekdotickou doslovnost faktu, události, epizody. Ve filmu lze toho dosáhnout nejspíše pominutím nebo změnou toho, čemu se říká autorské hledisko. Divák je zvyklý, že se mu prezentuje děj v určité, objektivní nebo subjektivní, avšak stále optice - jakoby z něčího hlediska (přitom výpravěč může být nepřítomný, a dokonce nepostřehnutelný). Jestliže však o to diváka připravíme, neposkytneme mu, nač je zvyklý, a otřeseme jeho dosavadními apercipčními zvyklostmi, bude muset zaujmout vlastní stanovisko; a poněvadž je zvyklý na pasivní přijímání, bude se tomu bránit. Proto jsou Jancsóovy filmy - přes prostotu jazyka - tak "těžké".

Důsledkem Jancsóovy umělecké koncepce je i jeho vztah k dialogu a k herci. V období plného rozkvětu audiovizuálního filmu je Jancsó jedním z mála filmových tvůrčích pracovníků, kteří rigorózně vymezují funkci dialogu. Především je v jeho pracích dialogu nejnižší minimum. Významnější však je, že slovo bylo vyeliminováno z repertoáru prostředků sloučícké zvýšení expresivnosti. Sémantická a expresivní funkce slova tu byla - když už ne zcela potlačena (což je nemožné) - alespoň zredukována na nejnižší míru. Dialog je v Jancsóově pojetí pouze součástí lidského jednání, "zvukovým gestem", což ovšem nelze v realistickém filmu pominout. Proto Jancsóovi hrdinové mluví, avšak jenom to a jenom tolik, kolik je nezbytné pro vnitřní komunikaci s vnějším světem. Podle autorových intencí je slovo důležité pro sděsáta na ekranu, nikoliv však pro diváka. Jancsó se vyhýbá slovům a výpovědím, jež by mohly znamenat nebo naznačovat něco víc než literární popis běžné situace.

Jancsóův vztah k dialogu se promítá i do jeho vztahu k herci. Jeho herci nic vědomě netvoří, alespoň nikoli v psychologickém smyslu slova. "Role", "koncepce postavy", její "evoluce" - to vše je výlučně dílem režiséra. Jancsó nemá ve zvyku diskutovat s herci ani informovat je o vlastních záměrech, a to jak vzhledem k celému dílu, tak k jednotlivým rolím. Hlavní zásada, která platí "na place", zní: "nehrát!". Režisér diktuje herci pouze posloupnost fyzického počínání.

Stejně jako dialog snaží se Jancsó převést i jednání herců do incidentální polohy. Z toho rezultuje neobvyklý způsob práce s hercem, který neví nic o filmu ani o postavě, aby jí nemohl mimikou a gestikulací dát vlastní, osobitý charakter. Vykreslení postavy prostřednictvím souboru úkonů (příčemž chybí psychické spojení) umocňuje záměrný efekt nejasnosti a mnohoznačnosti. Zvláštností Jancsóových filmů je, že jeho hrdinové jsou určeni pouze konkrétními fyzickými činy, nikoliv tím, co říkají o sobě nebo o jiných, nikoli svými vzpomínkami, sněním, nadějemi.

Výběr výrazových prostředků a způsob, jakým s nimi Jancsó nakládá, se vyznačuje železnou důsledností, jejímž důsledkem je téměř modelová čistota jeho filmového vidění. Filmy tohoto maďarského režiséra by bylo možno citovat v příručkách jako přísebemenší teoretické pochybnosti. Jestliže nazveme Jancsóa tvůrcem "věřícím ve skutečnost" (v bazinovském smyslu slova), pak jen proto, že za řemeslnými determinanty této "víry" se skrývá jiné chápání "skutečnosti" - termínu dnes ve filmologii tak zmetaforizovaného, že se stal takřka metafyzickým pojmem. Kdybychom se však drželi praktické stránky věci, byl by příkladem číslo 1 Jancsó - a nikoli Stroheim nebo Flaherty.

Po stránce filmového jazyka je Jancsó nepochybně velkou individualitou a patrně prvním tvůrcem, jehož poetika se zdá odvozena z kodifikace prostředků provedené samým režisérem. Jancsó bývá často srovnáván s Bressonem nebo s Antonionim. Podle názorů kritiky je chladný a hermetický jako Bresson a záhadný a "fenomenologický" ve své metodě popisu světa jako Antonioni.

Všichni tři mají podobný vztah k herci a podobný styl práce s ním. Avšak více než tato podobnost charakterizuje Jancsóa jeho odlišnost. Těsné spojení koncepce umělcových záměrů s jazykem, jakým tyto záměry vyjadřuje, činí ho neopakovatelným, třebaže řemeslné tajemství této tvorby by nebylo nesnadné rozložit na jednotlivé faktory.

Proto tedy nevznikla a nemůže vzniknout Jancsóova škola.