

Jaromír Blažejovský

## MAĎARSKÁ KINEMATOGRAFIE

### NA PŘELOMU EPOCH

Maďarští filmaři pokračují ve své práci. Rozpad starého politického systému jim přinesl relativně složitější podmínky k tvorbě, nikoli zásadní změnu orientace. Od první poloviny šedesátých let, bez přerušení, kultivuje maďarská kinematografie svůj přemýšlivý, k dějinám i současné realitě kritický postoj. Během roku zdolávala nepočtená tabu, až zbylo jedině: Sovětský svaz, zásah jeho armády proti říjnovému povstání 1956 a následné represe. Vraždící sovětský tank na budapeštské ulici ukázal posléze Géza Gernéményi ve filmu *Cena zlata* (Eldorádó, 1988).

Maďarský film necítí nyní potřebu být úzkostlivě loajální vůči

novému režimu, protože nebyl sluhou ani režimu předchozího. (Těšil se, pravda, tvůrčí svobodě, která byla ve východní Evropě ojedinělá.) Dobré svědomí se vyplatilo, mravní postoj se nezměnil; nové poměry pozoruje maďarský film stejně pochybujícím okem, jakým registroval strasti svého národa v epoše socialismu. Padl prakticky monopol půjčovny MOKÉP. Konkuruje jí kolem dvaceti nových distribučních firem, většinou smíšených společností s účastí cizího kapitálu. Repertoár se zamerikanizoval. Přesto se hlavní město Maďarska může chlubit dvanácti (!) tzv. uměleckými kiny („art-mozi“), nabízejícími dohromady 16 sálů s cel-

kovou kapacitou 2 671 sedadel. Průměrný maďarský občan do kina zavítá málokdy. I v minulých letech sledovala maďarský film malá část obyvatelstva, především vysokoškoláci, inteligence. Za dva roky se publikum domácích filmů smrsklo na polovinu – v roce 1987 přišlo na snímky z první desítky nejnavštěvovanějších maďarských titulů 3 015 000 diváků, v roce 1989 to bylo už jen 1 519 000. „Dříve dosahovaly maďarské filmy v průměru dvou až čtyř set tisíc diváků; dnes je pouhých čtyřicet tisíc považováno za dobrou návštěvnost,“ konstatoval při své zářijové návštěvě Prahy režisér Pál Erdőss. Ekonomické zázemí pro domácí



KNÍŽE NEPŘÍTOMNOSTI (r. Tamás Tolmár)

tvorbu, ale též pro uvádění hodnotných, zejména evropských uměleckých děl, poskytuje Nadace maďarské kinematografie, ustavená v dubnu 1991. Nejvyšší částkou — 800 milióny forintů — přispěl do jejího kmenového kapitálu stát. O rozdělování peněz rozhoduje kuratorium, složené z devíti respektovaných osobností veřejného života. Díky Nadaci mají režiséři zajištěn minimální příjem a nedochází k drastickému zmenšení objemu natáčených filmů.

Podotkneme, že klasický půldruhahodinový hraný film tvořil v posledních letech jen menší část maďarské produkce. Na XXVI. bilanční přehlídce v únoru 1990 v Budapešti bylo na programu 49 titulů, z toho jen 18 hraných; proti 27 hodinám fabulovaných příběhů se promítalo 52 hodin dokumentů. Jistěže řada z nich najde uplatnění hlavně v televizi (na přehlídce se promítají kvůli publicitě), přesto např. rozhovory režiséra Pétera Bokora s Ottou Habsburgem *Z vůle Boží* (Isten akarátábol..., 1988), a *Svědék století* (Századunk tanúja, 1989) či dokumenty Györgye Dobraye *K 1 — film o prostitutkách* (K 1 — film a prostitúttakról, 1988) a *K 2 — noční dívky* (K 2 — Azéjszakai lányok, 1989) měly řádově vysokou návštěvnost, nemluvě o *Kráskách* (Szépleányok, 1989) László Hartaie a Andráse Déra, které se v roce 1987 s více než šesti sty diváků vyvíhly — jistě díky atraktivnímu tématu volby Miss Hungaria a tragického osudu vítězky soutěže — na prvé místo maďarského „top ten“.

Jedním z profilujících rysů současné maďarské kinematografie je pluralita — mnohost názorů, estetických proudů, tvůrčích metod, osobních poetik, produkčních formací a distribučních kanálů. Nejde o novinku; už před lety se tvorba na podobnou praxi připravovala systémem samostatných studií (Budapest, Dialóg, Hunnia, Objektív plus experimentální Társulás, později Mozgókép innovációs társulás a Fórum), vedle nichž pracuje Studio Bély Balázse a studio animovaných filmů Pannónia. Koncem osmdesátých let pak vznikla skutečná alternativní kinematografie, jejíž slavnou kapitolou byl nezávislý videožurnál Fekete doboz (Černá skříňka nebo Černý trezor), založený na jaře 1987. Od července 1988 do srpna 1989 vydal pět pravidelných a dvě zvláštní čísla v celkové délce přes



dvanáct hodin. Jednotlivá vydání byla věnována tabuizovaným politickým tématům: opozičnímu mládežnickému svazu FIDESZ, vodnímu dílu Gabčíkovo-Nagyymaros, památce Imreho Nagye. Kazety zachycující aktuální budapeštské demonstrace *Zde žije lid* (Itt él a nép, únor 1989) a *Lid ještě prosí* (Még kér a nép, duben 1989) — shoda s titulem Jancsóova filmu z roku 1971 není náhodná, neboť jde o známý verš Sándora Petőfiho — se prodávaly na ulicích spolu s nezávislou literaturou a promítaly po celé zemi na obrazovkách či velkoplošném videu. (Nabízí se analogie s nezávislým videožurnálem Charty 77 či s účinky videožurnamu ze 17. listopadu.)

Dalo by se čekat, že právě maďarský film, který se proslavil vtrvalou polemikou s režimem, se po jeho pádu octne v námětových rozpácích. Maďarští filmaři také při různých příležitostech zdůrazňují nezbytnost změny orientace, přičemž zároveň vylučují byt' jen pomyšlení na možnost konkurovat Hollywoodu ve filmové zábavě. Přesto v letech 1989 — 1991 k podstatné změně nedošlo. Ve svém celku je maďarská kinematografie stejně introvertní, melancholická, společensky angažovaná, historizující, kritická i avantgardně experimentující jako v kterémkoli

okamžiku posledních deseti, patnácti let. Penězi neoplývá, avšak řada filmů vzniká v koprodukcí se zahraničními firmami (což také není pro Maďary novinka) a systémem Dolby stereo jsou ozvučeny i ty nejvýstřednější projekty.

Při bližším pohledu všech přece jen odhalíme jisté rozpaky. Výrazné jsou ve skupině filmů, které vytvořili klasičtí šedesátých let. Podotkneme ještě, že svou nutně fragmentární úvahu opíráme především o poznatky ze dvou seminářů maďarského filmu, uspořádaných vždy v září 1990 a 1991 ve spolupráci s Filmovým klubem ČVUT v Maďarském kulturním středisku v Praze.

## Lehce unavení klasikové

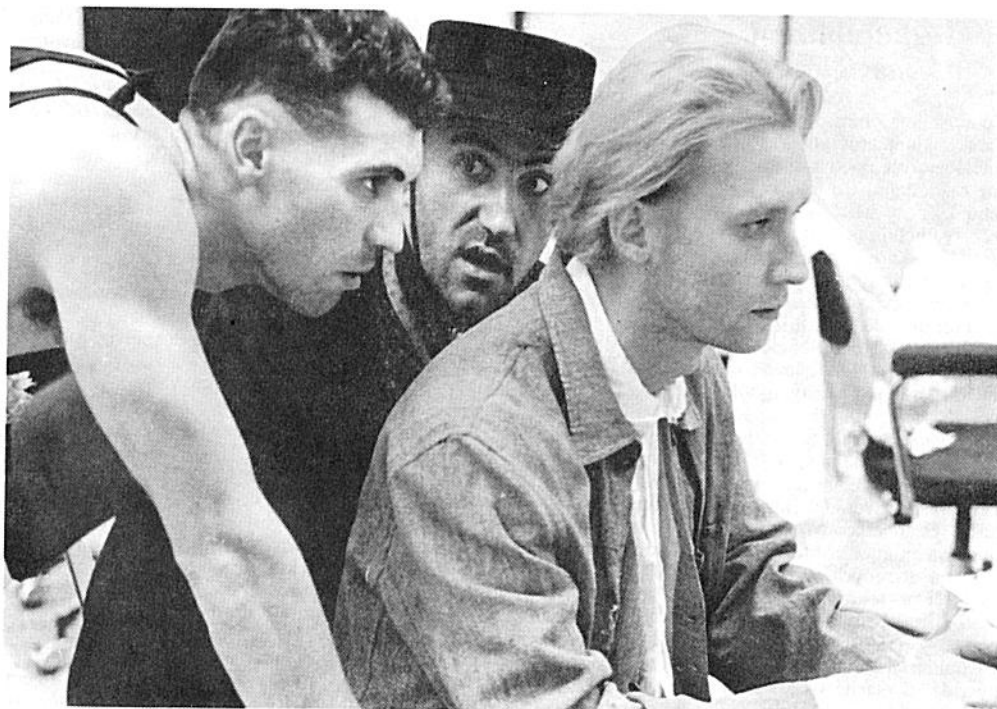
Márta Mészárosová dokončila třetí díl své autobiografie — *Deník pro mého otce a mou matku* (Napló apámnak, anyámnak, 1990), jehož dějovým ohniskem je porážka revoluce '56. Julie se vrací z Moskvy do Budapešti, plné hrůzy a smutku, s hořícími svíčkami na místech bojů. János se pokusí emigrovat, ale vrací se a je během následujících represí popraven. Povinnost dovyprávět osobní příběhy, navíc v jednoznačné interpretaci historických

událostí, tentokrát neposkytla Mészárosové příležitost k intimní zповědi, jejímž tématem bylo v prvých dílech dívčíno osíření a vztah k otci. Přesto tu najdeme filmařsky suverénní místa: svržení Stalinovy sochy, Juliin návrat do města a hysterický silvestrovský večírek, na němž se před blízkým zúčtováním sejdou příbuzní z protichůdných táborů. Návštěvu na hřbitově, kde lze tušit Jánosův neoznačený hrob, rozežene jízdní policie — tato scéna hovoří za celý cyklus hraných i dokumentárních snímků, které se vynořily v měsících, kdy země žila rehabilitací Imreho Nagye. Mészárosové třetí *Deník* se objevil v době, kdy mu zbylo jen kráčet v řadě s ostatními filmy o tomtéž národním traumatu; přesto jej hodnotím výš než např. studeně odvyprávěný snímek Jánose Zsombolyaie *Odsouzený k smrti* (A halálraitélt, 1989), jehož sláva nepřezila sezónu.

Károly Makk neuspěl s freskou *Maďarské rekviem* (Magyar rekviem, 1990), kterou kritik László Lengyel označil za první snímek věrný novému režimu, blízký tradičním sovětským válečným spektaklům. Hrdinní maďarští revolucionáři bojují proti sovětským tankům a „Kádárově bandě“; hrají György Cserhalmi, Károly Eperjes, Matthieu Carrière. „Možná se *Maďarské re-*

kviem stane povinným filmem, na který každého 23. října budou vodit gymnasisty, jako jsme vždy 7. listopadu chodili na *Ivanovo dětství* nebo *Baladu o vojákově...* " uzavírá jízlivě Lengyel (Filmvilág, 1990, č. 12, str. 50). Péter Bacsó se po dvoudílné, do ztracena rozevřaté satíře na Ceauceskům režim *Titánie, Titánie aneb Noc dvojníků* (Titánia, Titánia avagy A dublörök éjszakája, 1988) dopustil zřejmě největšího úletu ve své kariéře, když v maďarsko-švýcarské koprodukcí natočil podle prózy Vladimira Těndrjakova *Stalinovu nevěstu* (Sztálin menyasszony, 1991). V barvě zářivé a zlaté, v uměle vybudované dekoraci jakoby ruského „sela“ třicátých let, sledujeme bláznivou Paraňu, která ze strachu před škádlivci vykřikla, že jejím ženichem je Stalin; byla zatčena, mučena a po propuštění v ní oživaly vězeňské děsy tak nešťastně, že postupně označovala další občany za špióny, až ji konečně zabil desperát Zorka. Bacsó především pustil uzdu svému nutkání udělat si psinu z Rusů (to bylo jedno z mála, co se za Kádára nesmělo): po návsi se válejí opilci, pionýři tancují při harmonice, vše je křiklavě pitomé jako z plakátu. Tragi-komédie nevznikla, neboť z tragického povstalo lhostejné a z komického trapné; navíc syžet Bacsóovi cválá až kamsi do westernu (viz György Cserhalmiho na koni či kořalnu, jež hraje centrální roli jako „saloon“). Režisér zřejmě očekával pozoruhodný výkon od Juli Bástiové v roli Parani; ta však, zpitvořena k nepoznání, mohla nabídnout toliko otlmený škleb. Kritik György Spiró pokořil nejnovější Bacsóův opus tím, že svou recenzi ve Filmvilágu (1991, č. 5, str. 44–45) postavil na uznamel komentování herečiny zubní protězy...

István Szabó po úspěchu své trilogie s Brandauerem setrval v mezinárodních vodách a v produkci Davida Puttnama natočil *Setkání s Venuší* (1991) — osobní zkušeností inspirovaná a Felliniho *Zkouše orchestru* blízký příběh maďarského dirigenta, pověřeného nastudováním Wagnerova Tannhäusera v pařížské „Operě Evropa“. Jde o průhlednou metaforu evropské rozháranosti, tedy o další variaci na stále Szabóovo téma středoevropské touhy po pocitu bezpečí. Hrají Niels Arestrup (fyzicky podobný Szabóovi), Glenn Closeová, Marián Labuda, Erland Josephson aj. Miklós Jancsó si ke svým sedmed-



sátinám nadělil film *Bůh kráčí pozpátku* (Isten hátrafelé megy, 1990) — třetí díl své posttotalitní trilogie a první komedii na své tvůrčí dráze. Byla-li *Sezóna přišer* (Szörnyek évadja, 1986) podobstvím o rozkladu ideologií a *Horoskop Ježíše Krista* (Jézus Krisztus horoszkópja, 1988) tísnivou panychidou za systém, jenž za sebou zanechal bolest, úzkost, strach z budoucnosti a zlověstný aparát, předvádí nové Jancsóovo dílo rozklad politiky. A to jak té starobolševické, tak mladobolševické čili reformy komunistické, a také ovšem té nacionalistické a liberalistické. Expozice, v níž televizní štáb natáčí blízko budínského hradu jakýsi politický balet, předvádí Maďarsko po zhroucení komunismu: občané jsou rozhádání, nesoustředění, podráždění, mají strach, nikdo pořádně nepracuje, zato se deklamují nacionalistické a „úctující“ manifesty. Ze Sovětského svazu přicházejí zlověstné zprávy: došlo k reakčnímu převratu, Gorbačov svržen a zastřelen. Disciplinovaní, vždy připravení maďarští stalinisté (pro něž i Kádárova linie byla zradou) vyrazí do útoku a provedou puč. Porazí je sjednocení demokraté, ale to už do země znovu vstupují sovětské tanky. Rudá armáda pak likviduje každého, včetně sympatizujících stalinistů. Hlavní je im-

périum, ne ideologie. Zánr vnukl Hernádimu a Jancsóovi jednak Karel Marx (svou myšlenkou o tom, že dějiny se opakují jako fraška — průběh srpnového moskevského puče, který autoři předpověděli, dal klasikovi opět za pravdu), jednak Károly Eperjes v hlavní roli: odmítá po jancsóovsku figurovat v krajině, předvádí se, šaškuje, exhibuje, drze přerůstá svou vyměřenou značku. András Kozákov (který personifikuje kontinuitu Jancsóova díla a pravidelně ztělesňuje levičácké či estébácké figury) připadla role spikleneckého starobolševika, jenž tvrdí, že (lyricky řečeno!) „pěticipou hvězdu lze nakreslit jedním tahem ještě dnes“. József Madaras v nedůvěru budícím bílém obleku hraje demokrata nového typu. Nechybí přirozeně nahá dívka, tentokrát Francouzka Natálie, symbol revoluce. Fízlové Malý a Velký ji chtějí namydřit, vojáci pomilovat bez užití násilí, ona však uprchne a porazí puč, ta věrná nástupkyně Jancsóových obnažených revolucionářek. Stylovým prvkem jsou zde stejně jako v předchozích dílech trilogie obrazovky videa, umocňující vnitrozáběrovou montáž a množující akci o další zneklidňující paralelní děje. Miklós Jancsó a Gyula Hernádi si nakonec ztropí šprým ze sebe

samých, když z předešlých událostí učiní film ve filmu a zavedou diváka do předváděčky, kdy právě skončila projekce. Mistr se přátelům omluví za špatný vzduch v sále a pozve je na šampaňské a na striptýz. Čteme v tom několikerou ironii, respektive sebeironii: Jancsó se vysmívá posttotalitní módě epát do všeho nahé holky a zároveň dobře ví, že to je to jediné, co někteří diváci z jeho filmů chápou. Při komentování následující besedy o filmu se pak autoři usmívají nad nynějším obyčejem moralizovat, vypínat se nad druhé svým strádáním a zásluhami z „odboje“. V posledním záběru jsou Jancsó s Hernádim zastřeleni na ulici. Samozřejmě se — jak je u Jancsóa obvyklé — nedozvíme, kdo střelil... nový Jancsóův a Hernádiho film je plný narážek a bonmotů; autoři vidí posttotalitní situaci převlece groteskně, avšak právě v tom tkví zdroj optimismu: už to přestala být v Evropě tragédie...

Je komedie *Bůh kráčí pozpátku* důkazem Jancsóovy tvůrčí vyčerpanosti? Nepochybně ano, jako každá jeho nová práce za posledních dvacet let. Mistr přiznává šarlatánství, cituje sebe samého, pošklebuje se svým kritikům a vykladačům. Jenže zároveň — ať chtěl nebo ne — natočil další výborný film!



## Těžké ublížení na těle

Co se stalo s oním proudem maďarské kinematografie, který se sociologickou povčitostí registroval každodenní existenci a morální klopoty Maďarů v labyrintech reálného socialismu? Pokračuje. Vždyť nová situace je morálně i ekonomicky ještě klopotnější. Nové příběhy je třeba situovat do konkrétního času, protože realita se dynamicky mění. Stačí však, aby v pozadí běžela televize nebo mluvil rádio. Příkladem takové aktualizace je film Jánosa Rózsy *Polospánek* (Félálom, 1991), jehož story se odehrává od konce léta 1989 přes vánoce do ledna 1990, respektive od útěku trabantů po Ceauceskovu popravu. Co se děje v politice, sledujeme v pozadí na stržených rudých hvězdách či v televizních zprávách o střelbě v Rumunsku. Ustřední postavou je dívka Rita, která z Rumunska se svými příbuznými uprchla. Z plaché venkovanky se vyklubal „femme fatale“. Kolem ní se točí čtyři kluci zlodějící: Atilla, který se s nasazením života snaží vysvobodit uvězněného bratra, Zoltán, jenž své prožitky včetně lupičských namlouvá do kazety, malý chlapec z dětského domova a mírně slabomyslný Laciček, také odtamtud, jenž při závěrečném loučení s Ritou na nádraží neune se frustrací a ranou nožem Zoltána usmrtí. János Rózsa, který se jako jeden z mála maďarských režisérů snaží dělat divácké filmy, využil akčního scénáře svého stálého spolupracovníka Istvána Kardose (tento rodák z Galanty píše pravidelně i pro Pála Erdőse, Lászlóa Lugossyho a svého bratra Ference Kardose), aby ukázal Maďarsko už jako kapitalistickou společnost s bezpřízornými dětmi, které si přivydělávají omýváním automobilových skel na křižovatkách, kradou a posilují se v neuvědomělém pocitu sociální opozice. Ryze dobovou (a vlastně také protikapitalistickou) agítu natočil jako svůj celovečerní debut absolvent ložské akademie Péter Vajda. V dílku *Svoboda je tady!* (Itt a szabadság!, 1990) zachytil hromadný nápor Maďarů do Vídně. Z dlouhých a statických sekvencí, variujících určitou situaci po vzoru minimalistické hudby, rozehrává groteskní deziluzi Maďara (Péter Andorai), jenž se vypravil do Vídně za kšeftem, během dne a noci pozbyl vinou vlastní hlouposti zboží, vůz

a peníze a zoufale se přes střežené hranice prodírá domů; tam se posléze ocitá v hospodě, kde se provozuje jakási stupidní soutěž ve řvaní. Chlapíkovu štrapáci provázejí cikánské melodie jako zdůraznění bídného východoevropského nomádství. Neubráním se pocitu, že Vajda je ve své satíře nepřijemně dotěrný (srov. recitaci Petőfiho Národní písně u hraničních sloupů, kdy posvátný refrén „Maďarskému bohu přísaháme, že otrocky více nebudeme“ vyvíjejí ti, kdo svou vlast opouštějí kvůli tučnějšímu soustu; libání a lámání chleba za zvuků národní hymny vrcholí pak zpomaleným pádem bankovek, které v něm byly zapečeny), že je mu cizí jemný vtip, že absurditu našincova postavení v konzumní společnosti předvádí zlostně, s přáním ponořit nos rodáka co nehluběji do smrdutého žlabu, po němž touží. Nesrovnatelně subtilnějším pohledem na lidskou situaci vynikají melancholické filmy Pála Erdőse. Jejich postavy jsou odkázány na sebe, musí si pomoci v těžkém existenčním či citovém problému a neztrácejí přitom osobní důstojnost. V černobílém snímku *Cena za přežití* (A túlélés ára, 1990), natočeném na objednavku německé televize, Erdős věčně sleduje úsilí padesátiletého budapeštského tesaře dokončit dům pro syna. Vidíme ho na neoficiální burze práce, při fušce či jak se nechal přemluvit k prodávání džinsů na burzách u sovětských hranic, kde ho zbíjí místní mafiáni. Snacha je nespokojená, porovnává situaci své rodiny se zámožnější kamarádkou, s tehny doma vyřezávají dřevěné figurky, soused zase doma suší těstoviny... Žádná metafora ani satira — jen suché pozorování lidí nad ekonomickou propastí, den po dni. Snad že autorem scénáře byl opět István Kardos, vyznačuje se Erdősovův televizní film podobnou metodou dobového rámování *Polospánek* — z rádia slyšíme, že Mezinárodní měnový fond příznivě hodnotí vývoj maďarské ekonomiky... Nikoli stesk po totalitě, nýbrž vnímání antagonismu tržní ekonomiky a mravního kodexu určuje kritické vyznění zmíněných tří filmů. Můžeme zde již postřehnout zárodky levicového názoru v západním slova smyslu. Na pozvání Rolana Bykova a podle scénáře Zoji Kudrijové natočil Pál Erdős v sovětsko-maďarské koproduci film *Homo novus* (1990). Irina Kupčen-

ková hraje utrápenou učitelku s rozháraným osobním životem (má nemanželského synka a poměr s ženatým zeměpisářem), neschopnou zvládnout třídu cyniků. V bezútešném mravním terénu tu nenajdeme — snad s výjimkou malého Váni — pozitivní charakter; všichni se nechávají ovládat svou frustrací a egoismem: agresivní mládež vymýšlející intriky, prospěchářská ředitelka, pedagogicky nespravedlivá hrdinka a její neomalovaný zeměpisář. Na zlobu dospělých a dospívajících doplácí nevinny: školáci unesou synka Vaňu a nechají ho v symbolickém finále stát v dešti s koníčkem v náručí a s potupnou cedulí „Homo novus“ na krku. Jen okrajově v tomto černobílém snímku hrají skličující pleněry rozlehlých fádnic sovětských náměstí a průmyslových prvků v krajině. Syžet je naplánován se syrovou sveřepostí sovětské filmové dramaturgie perestrojové epochy. Sovětská „čorňucha“ se objala s maďarským pesimismem. Mimoходом — zájem o Rusko je pro poslední sezóny maďarské kinematografie příznačný — srov. Bacsóovu *Stalinovu nevěstu*, Gorbačovovu popravu ve filmu *Bůh kráčí pozpátku* (Jancsó ovšem věnoval rusko-maďarským vztahům, s nimiž má ostatně osobní zkušenost, též filmy *A sedmnáct jim bylo let* — Így jöttem, 1964 a *Hvězdy na čepicích* — Csillagosok, katonák, 1967, které patří k jeho nejlepším), několik dokumentů Sándora Sára o osudech Maďarů v Rusku, přetřásání mumifikace Lenina a Stalina v dokumentu Gyuly Maára *Mumie komunismu* (1990). Rusko se stalo vděčným tématem současných maďarských filmů — otírají se o ně šklebem, tu shazovačnou poznámkou, málokterý filmař však ukázal tolik veitění jako Pál Erdős. Zájem o Polsko projevil režisér Sándor Söth (nar. 1964) ve svém druhém snímku *Černí pasažéři* (Potyautasok, 1989), který nelze hodnotit jinak než jako projev mladické nerozváženosti, přestože je pod scénářem podepsán Géza Bereményi. Z námětu o dvou maďarských mladících a jedné dívce, kteří se z touhy po dobrodružství pustili do ciziny, bohužel přes Polsko v době výjimečného stavu, vznikla exhibice nezvládnutých ambic režirovat vše od milostného melodramu po vězeňské drama amerického střihu, to vše opřeno povrchně pojednáním židovským motivem.

Morální úpadek ukázal z pohledu svých oblíbených outsiderů György Szomjas ve filmu *Lehká krev* (Könnyű vér, 1989), realizovaném v autorově obvyklém pop-artově kolážovém pseudo-dokumentárním stylu, a uvedeném v soutěži 27. MFF v Karlových Varech. Recividista Atilla se vrací z vězení ke své dívce Ildikó, která se mezitím dala na prostituci. Během několikahodinového bloumání s Ildikó a její kamarádkou Margó Atilla nechápe, co se z jeho dívkou stalo, protože se za dva roky, co byl v base, proměnila hierarchie morálních hodnot v Maďarsku. Když pochopí, zabije ji při rockovém koncertu. Tato nahodilá pointa může inspirovat k úvaze, proč tolik současných maďarských filmů vrcholí vraždou či zabitím, což v syžetech začíná být stejně časté jako sebevražda — od náhodného neštěstí ve filmech *Zbůhdarma* (Vakvilágban, 1986) Lívie Gyarmathyové či *Hec* (A hecc, 1989) Pétera Gárdose přes běžné bodnutí nožem (např. *Paní Eskymačka mrzne*, *Polospánek*, *Lehká krev*) až k rafinovaným způsobům usmrcení duše — srov. sexuální psychothriller Pétera Timára *Než skončí netopýří let* (Mielőtt befeljezi röptét a denevér, 1988). Nemyslím, že jde jen o neschopnost autorů parodit si se syžetem jinak; všechny ty havárie a vraždy v afektu totiž signalizují netoleranci, neurózu a hnilobu ve společenském organismu, pokud rovnou nemluvíme o geneticky zakódovaném zážitku krutosti, která proniká i do maďarských historických filmů. Není náhoda, že některé z těchto motivů se opírají o skutečně tragické události — mám na mysli motiv otcovraždy v debutu Árpáda Sopitsy *Střelnice* (Céllövölde, 1989) a dokument Jánosa Vésziho o náhodném zastřelení policisty partou mládeže *Tramvaj smrti* (A halál villamosa, 1989). Promyšleně, až k hororu vygradoval ve svém novém díle *Pokojs výkřikem* (Szoba kiáltással, 1990) zabití stařeny dvojicí mladých lidí talentovaný János Xantus, jenž před osmi lety debutoval uhrančivě půvabným milostným dramatem *Paní Eskymačka mrzne* (Eszkimó asszony fázik, 1983).

## Podunajská postmoderna

Bude znít asi velmi triviálně, jestliže napíšu, že neproduktivněj-

ším směrem dnešní maďarské kinematografie je postmodernismus. Nicméně — jak jinak zaškatulkovat rozpínavou skupinu filmů s nejdívočejší stylizací, svévlnných, hravých, budujících autonomní vesmíry, prostory a časy, ostentativně odlehých od všeho současného, skutečného a logického, silně poetických a intenzivně ironických, čerpajících inspiraci z krváků, červené knihovny, socrealismu, surrealismu či sci-fi? Stačí vyslovit zřejmé, že i postmodernisté mají v maďarské kinematografii na co navazovat. Bódyho experimenty *Pohlednice z Ameriky* (Amerikai anizix, 1975) *Narcis a Psyché* (Narcisz és Psyché, 1980) a *Noční píseň psa* (Kutya éji dala, 1983) čnějí jako nedostížná výzva. András Jeles zaimponoval bláznivým pastišem ze socialistickorealistických elementů *Snová brigáda* (Álombrigád, 1983) a konečně Péter Gothár, jenž začal „malým realismem“, svým posledním opusem *Melodrama* (Melodráma, 1991) rozhodně přeskočil na postmoderní břeh.

Tento film, jehož podtitul „svoboda, láska“ nic nevsvětlí, začíná — alespoň pro československého diváka — velmi vážně: překročením slovenských hranic maďarskými tanky 20. srpna 1968. Rozvine se naprosto imaginární story o dívce, která se pomiliskuje s dvěma okupanty (hněv poněkud utlumíme, jestliže si uvědomíme, že jde o slovenskou Maďarku); po třech měsících je těhotná a jeden z oněch dvou tankistů se s ní pokusí při návratu obrátit tank do Rakous. Po dvaceti letech opouští onen muž vězení, navštíví milou i svého bývalého kamaráda, který je její mužem, a seznámí se s jejím synem, který je možná jeho, možná přítelovým potomkem.

Tolik expozice; zbytek filmu sledujeme ty dva, propuštěnce a jeho pravděpodobného syna, snahu prvního dozvědět se, jak se o něm v rodině mluvívalo atd. Film plný zcizujících efektů, stylizovaný do grotesky, získává happeningový nádech (do děje pronikají škvíry ve zdi dědečkovy válečné báhorky — nechybí mimochodem ani ruský motiv, kdy se děd se stromu vykálí na hlavu kozákovi, v jiné scéně se propuštěnec vznese nad kavárenský stoleček a ke svému protějšku levituje vzduchem) a končí — jak jinak? — zastřelením člověka, konkrétně onoho přítele, který mu tehdy přebíral dívku. Není bohužel jasné, zda Gothá-



rovi kromě vlastního potěšení ještě o něco šlo, nicméně zábava to není nejhorší.

Ildikó Enyedová debutovala černobílou secesní pohádkou *Mé XX. století* (Az én XX. századom, 1988) o dvou sestřích dvojčatech, z jedné se stane svůdnice, z druhé anarchistka. Kameraman a režisér András Mész, známý ze svých prací ve Studiu Bély Baláze, natočil pod jménem András M. Monory a podle scénáře Gézy Bereményiho fantastní vizi *Meteo*. V labyrintu jakési zdevastované civilizace se před blížící nespifikovanou katastrofou odehrává skoro romantický příběh tří šejdířů, meteorologa zvaného Obláček, jenž se rád koupe ve vaně, což se mu stane osudným, siláka Veróa a iniciátora loupeživých akcí Berlioz, kterého s šarmantním exhibicionismem hraje Károly Eperjes. Vypjatá fantastičnost, vizuální intenzita, nepochopitelný způsob podrazu, o který kumpánům jde (cosi s počítačem a dostihy) a nevhodně jímavé téma mužného přátelství charakterizují tento dráždivě nesmyslný film, na jehož konci je utonulý Obláček přivázan přítelkyní k meteorologickému balónu, aby se vznese mezi obláčky.

Zoltán Kamondi (nar. 1960) ve své celovečerní prvotině *Cesty smrti a andělé* (Halálutak és angyalok, 1991) podle vlastního

scénáře předstírá, že mu jde o něco hlubokomyslného. Daří se mu to proto, že se opírá o spletitou parapsychologickou zápletku a kameramanem Gáborem Medvigyem působivě fotografované zdevastované prostředí (mj. rozestavěné vodní dílo na Dunaji). Umírající József Schreck s parapsychologickými schopnostmi (Rudolf Hrušínský) má syna Ivána, jenž jeho vlohy nezdedil. Navazuje proto telepatické spojení s Ilonou, která toto nadání má. Vyskytuje se i černý havran a ochrnutý Árpád, o něhož mladá žena pečuje, mudrující úlohu má slepý chlapec, kterého Ilona potkává na břehu jezera. Otec nakonec způsobí na dálku synovu smrt (břitvou, při holení). Monstrózní děj přerušují ohavné písničkové klipy (tělnatá zpěvačka v louži s leklými kapry apod.), navozující stejný dojem civilizační apokalypsy jako taneční reje v podchodech a tunelech *Meteo*.

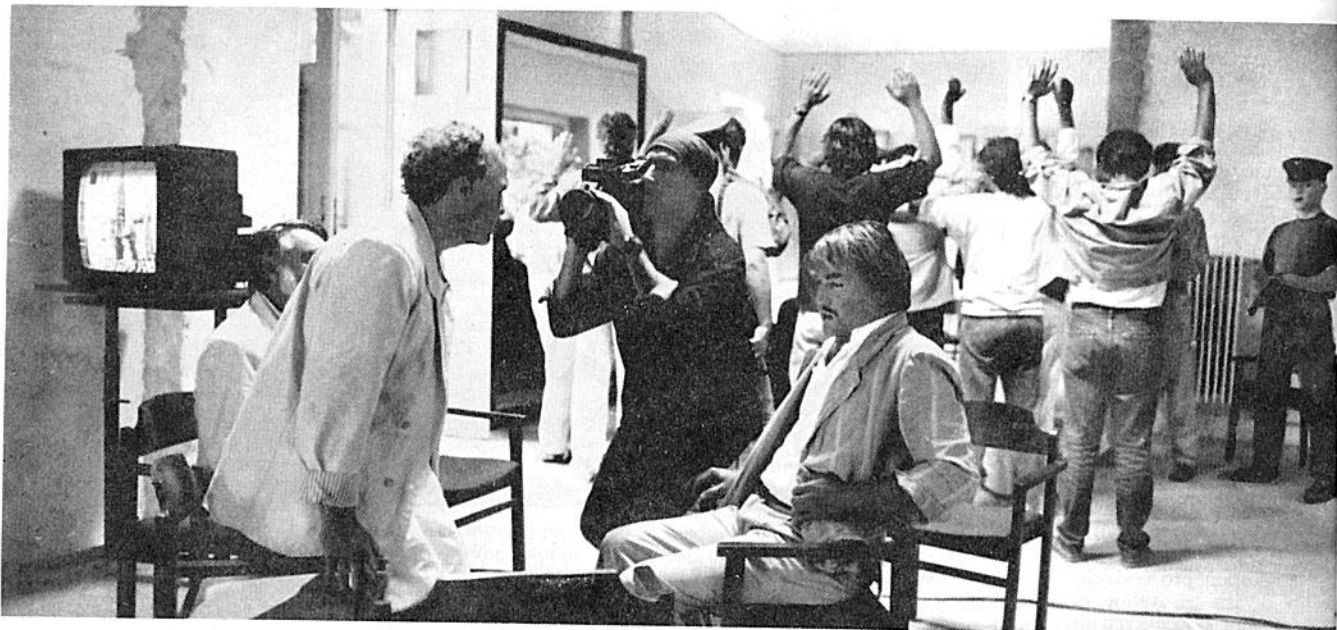
Klipovou mánii má Kamondiho práce společnou s druhým, ještě šleňejším filmem režiséra Tamáse Tolmára (nar. 1950) *Kníže nepřítomnosti* (A távollét hercege, 1991). Čtyřicetiletý alkoholik se neumí zorientovat v životě, pronásledují ho sexuálně nenasyčené ženy, delirické vize, strašidla a spojení s transcendentem. Expozici uvozuje případný citát

z Frigyses Karinthyho: „V malém domě v podvědomí sedí instinkt celý v černém“ a ohlášení jakési obskurní diskotéky s odpudivě pojmenovanými písničkami. Nejprovokativnější rekvizitou je uříznuté obloudné ucho, patřící otci ženštiny Niny (Juli Bástiová), jenž má hlavu podobnou přišerám z *Hvězdných válek*. Nebožákovi se též zjevuje jeho vlastní useknutá hlava a kultická žába. Nechybí tajemná mrtvola nemrtvola, dva postarší policisté a fantasmagorie na poušti, kde vše plynule přejde do operního žánru. Záběr s deštníkem a šicím strojem na operačním stole, navíc v poušti, odkazuje k surrealistickým inspiracím, Tolmár a jeho scenárista Sándor Sultz a Hilda Hársingová patrně též četli Bulgakova, ovšem výsledek této horečnatě fantastní absurdity není tak příjemný, aby ho bylo možné ospravedlnit alespoň estetiky. Kritikovi nezbyvá než pochybovat o svých schopnostech interpretovat postmodernistické filmy. Nebo jde — alespoň v některých případech (Kamondi, Tolmár) o starý dobrý expresionismus? Možná je tento fenomén maďarské kinematografie mnohem prostší a nesignalizuje nic než únik mladších a mladých do subjektivity, do bezbřehého světa kreativity, jež si nečiní nárok komentovat cokoli reálného.



# Bůh kráčí pozpátku

Závěrečný ironický komentář režiséra Miklóse Jancsóa  
(o filmu informujeme v předchozím článku):



Naši přátelé se zrovna vracejí z vedlejší místnosti, kde zhlédli striptýz, který jsme pro ně objednali, chvíli ještě budeme spolu blbnout a pak se rozejdou domů. Nu ano, přátelé!

Kdo vlastně jsou tito pánové?

Představím Vám je pěkně popořádku...

Tenhle po padesátém šestém seděl a teď je jako zrádce natahován na skřípec opovržení všelijakými nanicovatými převlékači kabátů za to, že dvanáctkrát povečeřel s umírněným politikem, později prohlášeným za vraha.

Tenhle po padesátém šestém neseděl, také večeřel dvanáctkrát s umírněným politikem, později prohlášeným za vraha — přesto se dnes hrdě prochází po korze coby revolucionář, ba dokonce mučedník.

Tenhle neseděl po padesátém šestém, s nikým nevečeřel, nikdy se nikoho nedoprošoval, dělal si svou práci a když bylo potřeba — bez váhání přišel.

Tenhle po padesátém šestém seděl a teď je hrdý na to, že nám projevuje své přátelství tím, že vlastně naším přítelem není.

Tenhle po padesátém šestém neseděl, není hrdý vůbec na nic a je prostě jen tak naším přítelem.

Tenhle po padesátém šestém neseděl, nemohl, protože se narodil v padesátém šestém nebo později.

Tenhle se narodil v padesátém a po padesátém šestém se jako sedmiletý dostal do vězení, protože byl odvečen spolu se svou matkou do Rumunska.

Tenhle se nechce ohlížet zpátky, aby se neproměnil v solný sloup jako Lótova žena.

Tenhle nechce hledět dopředu, protože předčasně zestárnul a nedokázal nalézt sama sebe.

Tenhle po padesátém šestém seděl a teď se po zhlédnutí našeho filmu usmívá, protože nedokáže uvěřit, že by se stejná tragédie mohla dvakrát opakovat.

Tenhle po padesátém šestém neseděl a teď s mladistvým zápalem vysvětluje, jak pesimistický, poráženecký a škodlivý film jsme natočili.

Tenhle po padesátém šestém seděl a teď s rozváznou jistotou tvrdí, že úzkost a strach musíme ze sebe vykřičet, musíme je pojmenovat,

protože pojmenovaný strach dostává určitý tvar a ten nám vyjeví a pomůže analyzovat tu mlhavou nejistotu, kterou strach v sobě ukrývá a která — pokud ji nenazveme pravým jménem — dozrává ve vražednou emoci. Protože malovat čerta na zeď je potřeba! Částice a molekuly barev, tvořících obraz čerta na zdi se pohybují podle stejného řádu jako částice skutečného čerta. A když kladivem tvrdého umění zboříme čerta na zdi, zmizí z našeho osudu i ten čert skutečný. Tenhle obdivuje dlouhé záběry a říká, že připomínají dlouhé záběry Boží při stvoření světa z nichž Všemohoucí vytvořil alespoň svůj jediný film.

Tenhle jen mávne rukou a řekne, že opět zvítězila manýra, že děláme pořád totéž a pořád stejně, že nic jiného neumíme...

Tenhle se nediví, nemává rukou a jednoduše se s námi ztotožní, protože ví, že umění je lékařskou technikou ztotožňování, během něhož se ze střípků nazíraného štěstí zrodí veliký anděl.

A tady jsou další přátelé.

Tenhle potom navštíví sovětského kulturního ataše, aby mu vysvětlil, že Gorbačovova poprava ve filmu je vlastně tou neprůstřelnou vestou, která učiní sovětského vůdce nesmrtelným.

Tenhle pak bude na ulici vysvětlovat kolemdoucím, co je to ironie. A vysvětlovat jim také, co znamená zacílit na daný předmět tak, aby v dešti kulek stoupal jak sám předmět, tak střelec a s ním i divák stále výš a aby při tom všichni zůstali bez úhony.

Tenhle pochopil, co znamená ta spousta vraždění ve filmu, a že se snažíme i ironii vyjádřit ironicky.

Tenhle pochopil, co znamená ta milá prostá nahá dívka ve spleti děje. Že tato neohrabaně dokonalá nahota nás všechny obléká, zahaluje nás do pevného roucha. Že tato nahota je květinou přežití, zvětšeným portrétem radosti.

Kdo jsou tedy tito naši přátelé?

Jsou to všichni ti, kteří nás navzdory všemu mají rádi a které máme rádi my... Přátelství totiž není shoda příbuzných genových struktur, přátelství je shoda zvolených hodnot, zrozená z harmonického souznění i z nelitostných střetů.

(přeložila T. Dimitrová)