

MECHANIKA, EROTIKA A IRONIE REVOLUCÍ PODLE MIKLÓSE JANCsóA (1921–2014)

Na střechy se vznesli pávi, krásní ptáci,
svobodu prý najdou všichni chudí chlapi.¹⁾

Nikde nejsou revoluce tak svůdné jako ve filmech Miklóse Jancsóa. Ve SVĚŽÍM VĚTRU (Fényes szelek, 1969) přijdou za svazáky o málo starší soudruzi v bílých košilích, jeden z nich lehce obejmě Terezu a Jutku a vyptává se: „Co je nového, děvčata? Nová láska? Nějaká nová píseň?“ Krátce předtím obě agitátorky svrhly idealistu Laciho a na dvoře církevního gymnázia rozpoutaly teror. Nyní si mají vyslechnout pokárání. Scéna vystihuje dialektiku stranické disciplíny: nikdo si nemohl být jistý, zda nebude v příštím okamžiku odhalen coby sektář nebo oportunista. Mládežnické organizaci byla svěřena autonomie, ale vedoucí úloha patřila straně.

Nikde není historie tak bezcitná jako ve filmech Miklóse Jancsóa: „Vystupte si. Vy taky. Dva kroky vpřed. Postavte se do řady. Čelem ke zdi.“ Kdo aktivně prožíval moderní dějiny naší Evropy, objeví v Jancsóových obrazech sebe sama v té či oné chvíli. „Myslím, že mne srdce v každém filmu táhlo trochu doleva,“ přiznával Jancsó.²⁾ Spravedlnost je v jeho filmech na straně chudých, rolníků a proletářů. Ale není jim to moc platné. Útlak s revolucí nemizí, z utlačených se stávají utlačovatelé. Katem bude ten, kdo stojí nejbliž.

Politické kontexty, peripetie a domácí ohlas Jancsóovy tvorby podrobně shrnul dramaturg József Marx.³⁾ Nám postačí vědět, že se maďarská kinematografie od počátku šedesátých let rozvíjela v liberálním ovzduší, za něž odpovídal tehdejší šéf kulturní politiky György Aczél. Jak vzpomínal Jancsó, filmaři si mohli dělat, co chtěli. Samozřejmě věděli, co vyslovit nesmějí: poslat Rusy domů nebo připustit, že povstání v roce 1956 bylo revolucí, nikoli kontrarevolucí.⁴⁾

Zkušenost revoluce, o které se nesměla říci pravda, tlumočili Miklós Jancsó a scenárista Gyula Hernádi obrazem jiných revolucí. Tak vznikli BEZNADĚJNÍ (Szegénylegények, 1966)

o rakouském vězení pro zločínky a bývalé revolucionáře z roku 1848. Depresivní dílo, které nemá hrdinu a nepředvádí nic než šikanu, oslovilo přes milion maďarských diváků. HVĚZDY NA ČEPICÍCH (Csillagosok, katonák, 1967) ukazují maďarské rudoarmějce za občanské války v sovětském Rusku. Boj mezi rudými a bílými předvedli autoři jako konflikt, v němž mají Maďaři (bolševici) morální převahu nad perfektně zorganizovanou ruskou (bělogvardějskou) armádou. Násilí se dopouštějí obě strany, rudí jsou však přece jen o něco lidštestí. Ani tento příběh nemá hrdinu: postavy jen postupně přijímají smrt, na koni, na poli, v běhu, v řece nebo na břehu. Třetí díl volné trilogie (vizuálně spojené černobílým cinemascopem) TÍCHO A KRIK (Csend és kiáltás, 1968) se odehrává po porážce Maďarské republiky rad: v atmosféře represí kolem sebe krouží postavy, jejich vzájemné vztahy a motivace nejsou beze zbytku objasněny.

SVĚŽÍ VÍTR zůstává nejživějším Jancsóovým filmem a jeho ironie se aktualizuje v každé nové situaci: jinak na nás působil za normalizace, jinak za sametové revoluce a ještě jinak během protestů proti globalizaci. Jancsó v něm spojil svou osobní zkušenost z hnutí tzv. Lidových univerzit (NÉKOSZ) v Maďarsku konce čtyřicátých let a svědectví z pařížského máje 1968. Děj se odehrává v létě 1947, ale mládenci a slečny mají na sobě současné oblečení z šedesátého osmého, Terezu hraje rocková zpěvačka Kati Kovácssová. Jancsó ukazuje, že revoluce bývají ve svých začátcích docela sexy, vždyť je provádějí krásní mladí lidé. Poprvé zde použil formu folklorního muzikálu, v němž jsou mocenské vztahy tlumočeny během, zpěvem a tancem. Mládežníci vniknou do prostoru kláštera, kde pod záminkou diskuse chtějí agitovat seminaristy. Radikální frakce zesiluje tlak. Do akce se vmísí tajný policista, který má své příkazy k zatčení. Už se píšou hesla na domech (jako v Číně),

už se pálí knihy (jako za nacismu), už se hledají nepřátelé, aby mohli být ponižováni.

Ve filmu *LID DOSUD PROSÍ* (Még kér a nép, 1972), jehož název pochází z básně Sándora Petőfiho *Jménem lidu*, se Hernádi a Jancsó inspirovali hnutím rolnických komun na konci devatenáctého století. Vytvořili utopickou vizi revoluce, která nebyla v žádném jiném filmu opojnější. Reprezentují ji nahé dívky, hrající si děti, holubice, lidové a revoluční písně, socialistický otčenáš – a zapálený kostel. Posléze je rebelie, jak jinak, zmasakrována. Žádná montáž atrakcí, žádné zpomalené záběry padajících obětí. Jen jeden dlouhý celkový záběr na dožínkovou slavnost s dechovkou. Vojáci se dávají s vesničany do tance, zazní polnice, vojáci se seřadí k nástupu, uzavřou kruh ve tvaru srdce – a své stále ještě tančící bližní několika salvami postřílejí. Snímek dostal cenu za režii v Cannes, pronikl i do Chile za vlády Lidové jednoty, jen v tehdejší Československu uveden nebyl. Obnovitelé pořádku jej považovali za kontrarevoluční. Promítali jsme si ho tajně, z kopie objednané prostřednictvím Maďarského kulturního střediska.

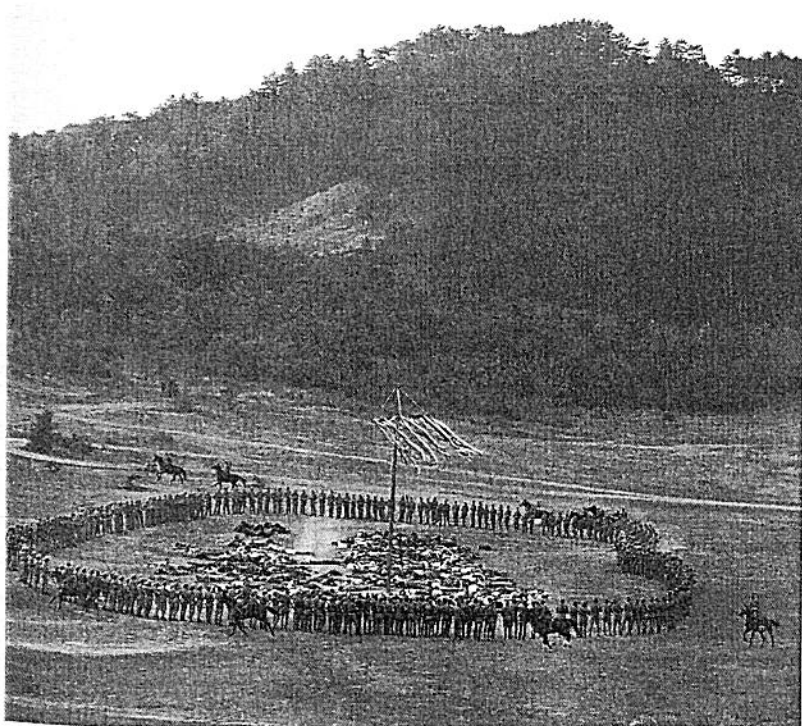
Zato se u nás v klubech směla hrát podvrtnější *ELEKTRA A JEJÍ PRAVDA* (Szerelmem, Elektra, 1974) podle divadelní hry Lászlóa Gyurkóa. Paralely antického příběhu byly zřetelné: vládnoucí Aigisthos byl vlastně János Kádár, zavražděný Agamemnon popravený Imre Nagy a Elektra měla předobraz v jeho dceři Erzsébet, s níž se dobře znala Jancsóova choť, režisérka Márta Mészárosová. Den díkůvzdání evokoval povinné výroční slavnosti režimu a třináct truchlících vdov v bílém připomínalo hroby na 301. parcele budapeštského hřbitova, kde byl tajně pochován Nagy a jeho druzí. V dialogu se praví, že Agamemnon byl zabit před patnácti lety; od popravy Imreho Nagye uplynulo v době natáčení jen o rok víc. Příběh zachovává

jména z řecké mytologie, ale pusta, koně, biče i trikolóry jsou maďarské. Vzpomínám si, jak mé přátele na konci vyděsil rudý vrtulník, zdálo se, že antitotalitní vyznění první části filmu vyměnili tvůrci za oslavu bolševismu.

Vlastně ano: pták revoluce se zrodil na východě z touhy pracujících lidí, pak ale umdléval a bylo nutné, aby se znovu narodil. Myšlenku permanentní revoluce v šedesátých letech oživil Mao Ce-tung, ale mohli jsme si ji vyložit i jako volání po lidštější podobě socialismu. Do pádu Berlínské zdi zbývalo dalších patnáct let, závěrečný tanec předpověděl nálady na náměstích roku 1989.

Podobně jako Bertolucci či Michalkov-Končalovskij pokusil se i Jancsó v sedmdesátých letech o velkou syntézu, zahrnující děje několika desetiletí. Z trilogie *VITAM ET SANGUINEM* (Život a krev) ale realizoval v roce 1978 jen první dva díly: *MAĎARSKOU RAPSODII* (Magyar rapszódia) a *ALLEGRO BARBARO*. Jeho choreografický styl se nevyrovnal s nároky epického vyprávění. Hříčka *TYRANOVNO SRDCE ANEB BOCCACCIO V UHRÁCH* (A zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon, 1981) pak přinesla formální zlom a názorovou skepsi: kejklířská šaráda na motivy Oidipa, Hamleta a čachtické paní se celá odehrála v temnotě paláce a nezbyla v ní už žádná naděje, jen intriky.

Za omezených finančních podmínek přešel Jancsó k současnosti. Dlouhé sekvenční záběry kostýmovaných zástupů v otevřené krajině nahradil kompozicemi s využitím obrazovek a videa. Nastal čas pro hořkou reflexi akutní agónie přežilých režimů. Apokalyptická *SEZÓNA PŘÍŠER* (Szörnyek évadja, 1987) podrobila kritice ideu rovnosti a navázala na *SVĚŽÍ VÍTR* motivem policejního džípu, jenž se skrýval ve zkažené vodě jezera od stalinských dob. V *HOROSKOPU JEŽÍŠE KRISTA* (Jézus Krisztus horoszkópja, 1989) už nereprezentují revoluci krásní mladí lidé,



ale – v rytmu stejných písní – staří stalinisté pod černými deštníky. V sebereflexivní komedii BŮH KRÁČÍ POZPÁTKU (Isten hátrafelé megy, 1992) Hernádi a Jancsó předpověděli moskevský puč téhož léta a svržení Michaila Gorbačova. V následujícím dramatu NA KRÁSNÉM MODRÉM DUNAJI (Kék Duna keringő, 1991) už předvedli chaos obnoveného kapitalismu.

Ve svých sedmasedmdesáti letech zahájil Jancsó satirický cyklus spojený klaunskými postavami hrobníků Kapy (Zoltán Mucsi) a Pepeho (Péter Scherer): LUCERNA PÁNĚ V BUDAPEŠTI (Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten, 1999), KURVA! KOMÁŘI (Anyád! A szúnyogok, 2000), POSLEDNÍ VEČEŘE U ARABSKÉHO ŠEDÁKA (Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél, 2001), VSTÁVEJ, KÁMO, NESPI (Kelj fel, komám, ne aludjál, 2003), BITVA U MOHÁČE (A mohácsi vész, 2004) a EDA MI SNĚDL OBĚD (Ede megevé ebédem, 2006). I v těchto prostotořkých burleskách tančí krásné dívky, nyní už na rautech novodobých zbohatlíků. V posledním celovečerním snímku ZEMŘELA SPRAVEDLNOST (Oda az igazság!, 2010) spojil autor kabaretní živel s poetikou svých starších kostýmních podobenství. Mistrovým závěrečným opusem se stal potměšilý příspěvek do opozičního kolektivního projektu MAĎARSKO 2011 (Magyarország 2011, 2012).

Jancsó nerad teoretizoval o formálních aspektech svých děl, ač byl tvůrcem jedinečného stylu, jehož analýzou se zabývá řada odborných studií. K používání dlouhých záběrů tvrdil, že neumí střihnout a změny ve své poetice vysvětloval vnějšími příčinami: když kameraman Tamás Somló nechěl točit 360-stupňové panorámy, vystřídal ho János Kende; a když ten se nechtěl vzdát složitých sekvenčních záběrů, domluvil se režisér s Ferencem Grunwalským.

Tradičně se geneze Jancsóova stylu odvozuje od Michelangela Antonioniho, jímž byl ovlivněn v psychologickém snímku ODVRÁCENÁ TVÁŘ (Oldás és kötés, 1963). Napětí spojené s pohybem figur v otevřené krajině využil poprvé v příběhu maďarského studenta a sovětského vojáka na konci války A SEDMNÁCT JIM BYLO LET (Így jöttem, 1965). Plenérovými

kompozicemi si vysloužil přirovnání k Hitchcockovi, přístupem k hercům připomínal Bressona. Málo kritiků si však povšimlo jeho blízkosti s tvorbou Glaubera Rochy. Ve výbušném díle brazilského bouřliváka BŮH A ĎÁBEL V ZEMI SLUNCE (Deus e o diabo na terra do sol, 1964) nacházíme podobně neklidné jízdy kamery kolem postav a zamlčené motivace jako u Jancsóa. Pozdější Rocha z filmů ANTONIO DAS MORTES (O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 1969) a DÍAZ A PASTÝŘ (Cabezas cortadas, 1970) má v metodě sekvenčních záběrů a tanečních výjevů blízko ke zralému, „choreografickému“ Jancsóovi.

Jako souputníka můžeme vnímat Andrzeje Wajdu, obdobně zaujatého národními porážkami. Oba režiséři začali polemikou s romantickými mýty devatenáctého století: Wajda se vymezoval proti patriotické tradici Henryka Sienkiewicze, Jancsó vůči adaptacím románů Móra Jókai, jak je točil Zoltán Várkonyi. Ale Wajdova vizualita je spíše barokní, Jancsóova abstraktní. Wajda uvažoval individuálně, Jancsó kolektivně. Wajda vkládá do postav emoce, Jancsó držel city mimo příběh. Wajdovi herci své role prožívají, Jancsóovy postavy reprezentují funkce a ideje bez psychologických nuancí. Rozkazy k popravám jsou vydávány bez zvýšení hlasu, oběti se podrobují, ani nehlesnou.

Nikdo neukázal motivy a mechanismy sociálních převratů tak výstižně jako Miklós Jancsó. K pochopení stačí vidět tři filmy: LID DOSUD PROSÍ, HVĚZDY NA ČEPICÍCH a SVĚŽÍ VÍTR.

POZNÁMKY:

1/ Endre Ady na motivy lidové písně – z filmu ELEKTRA A JEJÍ PRAVDA. České titulky Estera Sládková.

2/ Miklós Jancsó: Csendes kiáltás: Bacsó Péter beszélgetése Jancsó Miklóssal (Tichý křik: Rozhovory Pétera Bacsóa s Miklósem Jancsóem), Pelikán Kiadó, Budapest 1994, str. 26.

3/ József Marx, Jancsó Miklós két és több élete (Dva a více životů Miklóse Jancsóa), Vince Kiadó, Budapest 2000.

4/ Miklós Jancsó: Csendes kiáltás, str. 21.

