

nasyčenosti znejasňuje jejich funkce ve struktuře filmu.

Se zvoleným epickým základem a dominantním retrospektivním principem souvisí i popisný realismus realizace. Ve spektru vyjadřovacích prostředků získal primární postavení verbální projev postav. Tím se celá retrospektivní linie dostala do polohy ilustrace. Uher se pokusil umocnit prolnutí scén Harmatovy zpovědi s jejím obsahem zejména přesahem zvukové roviny, i když z toho nevytěžil významový kontrast.

Některé prvky zobrazené reality se snažil povýšit do roviny symbolů, využití jejich sémantické paradoxnosti a budovat z nich metafory. Za všechny připomeňme Harmatovo topení se cestou domů. I když právě realizace této opakující se scény oslabila její potenciální dramatický účinek.

Vytýkat Uhrovi nedynamické filmové vyprávění, skládání výsledného obrazu z mozaiky motivů a scén s přesnými významy, to by bylo ignorantství vůči kodifikovaným prvkům jeho stylu. Třebaže ne vždy se mu jejich použitím podařilo dosáhnout zamýšleného výrazu a významu. Například v masových scénách oslav zvýrazňuje popisné režijní řešení, rozložení děje do několika prolínajících se pásů, spektakulárnost. Umocňuje to i obrazové ztvárnění těchto scén — v několika plynulých, v pomalém pohybu snímáných záběrech. Ve scénách, zachycujících vyvrhnutí manželské krize a odcizení Harmatových, Uher ne nejlogičtěji respektuje poměr mezi časem zobrazení a vyprávění. Dochází k časové kondenzaci a prudkým dějovým zvrátům, což je v rozporu s nedynamickou narací i vzájemnými vztahy postav.

Ve snaze vyvarovat se žánrové monotónnosti tvůrci zalidnili příběh několika postavkami. A každá z nich má přesně vymezenou funkci prezentovat nějaký životní postoj a koncepci (Richard, Pavo), nebo komentovat děj (hostinský, horal). Právě tyto figurky vnesly i zásluhou hereckého ztvárnění do filmu jadrný lidový humor, čímž nadlehčují atmosféru a přispívají k posunu do polohy tragikomedie. Pouze ve scéně návštěvy docenta Borka ve skansenu podlehl tvůrci úsilí karikovat — tím ve výsledku oslabili obludnost životního postoje reprezentovat touto postavou.

Mikulíkův herecký projev v hlavních postavě je plný rozporů. Charakterizuje ho citlivé prožívání

tam, kde jeho potřeba nevyplývá ze situace a na místě by byl spíše intelektuální introvertismus.

Na druhé straně si Mikulíkova postava zachovává racionální odstup a emocionální chlad právě ve scéně, kdy mu odchází i druhá žena. Ne vždy měl však na rozehrání svých pocitů vytvořený prostor, jako například ve scéně dceřiny bitvy, která měla být vrcholem jeho vnitřního utrpení, rozpadu všech iluzí o zájmy a oporách nejen ve svém okolí. Výsostně aktuální je i zřetelové a významové vyústění filmu. Výsledný tvar představuje konfrontaci životních postojů několika postav, reflexi o podobě a obsahu sociální angažovanosti jednotlivce. Spektrum sahá od postavy profesora Hronca, který přes konsolidační újmu neztratil smysl pro hlavní hodnoty a věci lidské existence, přes Harmatu, usilujícího očistit se alespoň zpovědí vlastní dceři, nebo docenta Borka, který chce novou frazeologií napravovat chyby z období, na jehož profilu se spolupodílel, přes zdravě opozičního Rezka, jehož argumenty stimulují aktivitu druhých, až k mladému lovcí zvuků Richardovi, který jediný má ještě dostatek zápalu i schopnosti riskovat i v případě zdánlivě nesmyslných činů.

Film *Správce skansenu* je jedním z mála titulů slovenské kinematografie posledního období, který svou promyšlenou strukturou vyprávění, úsilím tvůrců podat hlubší a složitější výpověď také o determinujících jevech současného sociálního stavu, bohatostí významové roviny přímo vyzývá k interpretační analýze. Přináší, opět po letech, motiv potřeby mravní očisty, třebaže nechce nijak vybočovat z tematické a stylistické kontinuity svého tvůrce. Odtabuizování, nebo využití tematické konjunktury pro povrchní obraz reality, nebylo rozhodně jeho záměrem, netouží ani být jakýmsi slovenským „pokáním“.

Správce skansenu. Námět a scénář: Štefan Uher, Ondrej Šulaj; režie: Štefan Uher; kamera: Zoltán Weigl; hudba: Svetozár Štúr a použitím skladby J. S. Bacha; dramaturgie: Zuzana Tatárová; hrají: Pavol Mikulík (*Harmata*), Valerie Zawadská (*Nela*), Lucia Krížanová (*Paula*), Stanislav Štěpka (*horal*), Peter Bzdúch (*hostinský*) a další. 1. TS Petra Jaroše, SFT Koliba 1988.

ANDREJ OBUCH

Sezóna příšer

Motto:

Teď by byl dobrý čas sebrat sílu
teď by byl dobrý čas nadobro shnit
teď by byl dobrý čas pro zřejmý ránu
teď by byl dobrý čas pro utatou hnatu.

(Z filmu *Sezóna příšer*)

Od snímku ... a sedmáct jim bylo let (Igy jöttem, 1964) po *Allegro barbaro* (1978) opracovávali Gyula Hernádi a Miklós Jancsó ve svých společných filmech dvě témata: maďarství a revoluci, resp. její porážku a šikanování poražených. V osmdesátých letech se tato orientace přezívá; ani ne proto, že ji Hernádi a Jancsó vyčerpali, jako spíš kvůli celosvětovému přesunu těžiště z kontextů národních a třídních ke globálním a všelidským. Proto je duchovním univerzem jejich předposledního díla *Sezóna příšer* celý současný svět, jakkoli materiálním prostorem zůstala i zde uherská nížina.

Také v tomto světě a v tomto filmu přezívají stopy národního komplexu. Setkání žáků u příležitosti profesorových šedesátin se odehraje 20. srpna, kdy se slaví Den ústavy (tuto slavnost Jancsó znázornil už ve svém dokumentu o Budapešti). Dvakrát uslyšíme, že „být Maďarem není věcí státní příslušnosti“, ale tuto ušlechtilou větu říkají ti, kdo žijí v cizině. V písni k profesorově jubileu se zpívá o „velké zkoušce před třiceti lety, v níž jsme všichni propadli, to víno dodnes páchne“, což je narážka na povstání roku 1956. Když veselá společnost spustí polský popěvek Jedna panienka, rozvine se chvástava rozprava o osamělé maďarštině a jejich vzdálených sice, zato nespočetných jazykových příbuzných. Jindy si zase Komondy zavzpomíná na své dětství v Sedmíhradsku, kde Maďaři chodili do vody oblečení a „jen rumunská cháska se koupala nahá“. Národnost je přirozeně přítomna i v použitých folklórních, zejména písňových motivech. Veštinou se však postavy o svém maďarství jen verbálně ujišťují; pokud dojde k akci, nehraje v ní vlastenecká žádná role.

Třídní kontext se prozrazuje podobnými mateřskými znaménky. Ke svazácké minulosti shromážděných mužů se odkazuje nepří-

mo — pomocí narážek na film *Svěží vítr* (Fényes szelek), který Hernádi a Jancsó vytvořili v roce 1968 a jenž byl věnován radikálním mládežníkům z tzv. Lidových univerzit konce čtyřicátých let, mezi něž oba autoři tenkrát patřili. (Podle interview Gyuly Hernádiho pro *Hungarofilm bulletin* je *Sezóna příšer* dokonce pokračováním *Svěžího větru*: „V obou filmech hraje mnoho stejných herců, v *Sezóně příšer* jsou o osmnáct let starší. Dále je zde velká podobnost mezi Jancsóovým a svým životem... Ve *Svěžím větru* jsme se svým způsobem snažili konfrontovat nadšenou víru s rozčarováním. Pokoušeli jsme se ukázat, jak se za nadšením projevovalo manipulování lidmi. Nyní jsme už dospěli k uvědomění, že pokud převládne naděje, je to na úkor rozumovosti.“) Všimneme si, že András Kozák tenkrát i nyní hraje policistu, že Lajos Balázsovits nosí podobnou červenou košili jako v onom filmu, tentýž je, pokud se nemýlím, i rybník s hrází, v němž se tehdy mladí hrdinové koupali a kde teď straší příšera. A když Komondy zatlačí do rybníka své auto naložené mrtvolami, vytáhne přivolaný jeřáb z vody docela jiné vozidlo — policejní džíp ze *Svěžího větru*! Tak se generaci, která je teď na vrcholu sil, připomíná mládež, jež připadlo na léta nadšené přijímaného stalinismu — z oné doby se jako nepřijemné memento vracejí rekvizity, symboly, dokonce ideje.

Teprve na zmíněném pozadí se definuje okruh abstraktních myšlenek, v jejichž prostoru se film pohybuje a jejichž nositeli jsou jednotlivé postavy: idea rovnosti, kterou hlásá neurochirurg Komondy, idea aristokratismu, k níž se přihlašuje psychiatr Bardóc, idea katastrofy jako způsobu řešení globálních problémů, jak po ní volá Katka, dále idea terorismu, kterou reprezentuje profesor, a konečně skomírající idea křesťanské lásky, jejímž představitelem je Ježíš Kristus smutné postavy.

Co však znamená příšera, bytující v rybníku, v němž se za časů *Svěžího větru* i se svými krásnými nadějami koupali svazáci? Jak vidíme, voda je tu nyní zkažená, sama se vzněcuje, dochází k záhadným požárům a výbuchům. Z chování příšery můžeme usuzovat, že zosobňuje násilí páchané ve jménu vyšších cílů, konkrétně ve jménu rovnosti. Je spolu se svým rybníkem zásobárnou



zla — přijme auto s mrtvými kejklíři, vydá džíp, který ve vodě odpočívá od *Svěžého větru*, větru od stalinských časů. Dřímající příšera je symbolem hrozby, kterou si civilizace nese s sebou v podobě egalitářských idejí. Ukazuje se, že Komondy má s příšerou tajuplné spojení — ovládá síly v rybníku, klaní se jim, magickým gestem zažehne kupku sena. Prostřednictvím zasahá do neuronových cest v lidských mozcích chce dosáhnout harmonie rovnosti. Injekcemi uspí skupinu osob, pítvá číší tkáň, zavraždí kejklíře. „A ústa má jako nůž a stále mele, ve vodě, kde koupal se, všechno hynie, a květiny nosí jen masožravé a vše, co nám nabízí, je šílené, je šílené...“ zpívá o něm bard, nepostradatelná figura Jancsóových alegorických filmů pozdního období. József Madaras hraje Komondyho tak, aby působil odpudivě a přitom se ustavičně prazrazoval jako nečistá síla — tuto schopnost jednoho z nejlepších maďarských herců Jancsó využil

už pro úlohu Aigistha v *Elektře a její pravdě* (Szerelmem, Elektra, 1974) i v *Tyranově srdci* (A szarnok szíve avagy Boccaccio Magyarországon, 1981). V jancsóovsky příznačném ustavičném kráčení a vzájemném mjení postav si Komondy například přitukne s profesorem a o pár kroků dále obsah skleničky vychrstne na zem.

Hlasatel elitarismu Bardócz je v podání Györgye Cserhalmiho natolik sympatický, až málem podlehneme pokušení, že je skutečným hrdinou filmu, zvlášť když se o jeho světovém názoru mnoho nedozvíme, zato ho spatříme energicky zápasit s Komondym. Teprve když se oba protivníci spojí, aby zavraždili Ježíše, pochopíme, že si jsou co do společenské užitečnosti svých idejí rovni, neboť oba počítají s násilným podřízením skutečnosti svému programu.

Kontinuitu se *Svěžím větrem* nalezneme v postavě Kateřiny, která jako by pokračovala v extrémistickém programu Jutky a Te-

rezy z onoho filmu. Tak jako ony, ač působily koncem čtyřicátých let a nesly ve svých profilech nesmiřitelný radikalismus „nové levice“ let šedesátých, představuje Katka jisté zkysnutí zmíněného hnutí, které v dalším desetiletí v jednom ze svých proudů vyústilo do terorismu. Katčin erotický motiv (Komondy byl milencem její matky a také Katka je jím přitahována) lze interpretovat ideologicky jako namlouvání mezi mladým terorismem a starým totalitarismem, obdobně jako jsme v závěru *Svěžého větru* byli svědky „námluv“ mezi ultraradikální Jutkou a policistou Andrišem.

András Bálint hrál ve *Svěžím větru* klášterního seminaristu židovského původu Andráse, přemýšlivého mladíka s citlivou duší. V *Sezóně příšer* vystoupí v prologu jako americký profesor maďarského původu Zoltai a vzápětí (do jeho hotelového pokoje přitom proniká televizní přenos z letecké přehlídky nad Dunajem) spáchá sebevraždu.

O obsahu jeho dopisu na rozloučenou se nic nedovíme, není ani jisté, že nebyl zavražděn. Znamená snad tato smrt soumrak humanismu, jeho porážku či dobrovolnou rezignaci?

Vzpomeňme si ještě jednou na *Svěžít vítr*. Svazáci tehdy položili seminaristům tři otázky: úloha osobnosti v dějinách, je svět poznatelný?, náboženství a komunismus, přičemž se domnívali, že znají řešení. Tenkrát nikdo ze seminaristů nediskutoval, ale odpověď, krajně skeptickou, poskytlí sami autoři po sedmatřiceti letech: osobnost, pokud hodlá spasit svět, může sehrát úlohu výrazně negativní; dnešní svět poznatelný není, alespoň ne prostřednictvím dnešních ideologií (Hernádi: „Bez ohledu na to, jak veliké je naše úsilí, svět se vzpírá jakýmkoliv pokusům ho poznat.“ Jancsó: „Svět se vzpírá všem pokusům ho vysvětlovat pomocí věcí, ve které věříme nebo které známe, anebo které se zdály být samy vysvětlením. Všecky ty různé filozofie, hypo-

tězy, všechna náboženství, která se po tisíciletí objevovala, poskytují vysvětlení subjektivního rázu. Přitom bych upřímně řečeno nedokázal tvrdit, že existuje něco jako objektivní vysvětlení.“) a křesťanství se svou láskou k bližnímu hraje absurdní roli — Ježíše Krista nad vyrovnanou řadou mrtvol neomaleně přemlouvají, aby se chopil své křesťanské mise, urážejí přitom jeho boha otce, a když Ježíš poslechne, je vzápětí podruhé zavražděn.

A jaký je ten model nepoznatelného světa, který Gyula Hernádi s Miklósem Jancsóem vytvořili? Je to svět, kde je „zlý duch“ Komondy uzavřen do sklepa a vzápětí vystupuje z vrtulníku, kde dochází k vraždám a sebevraždám, kde roste entropie a působení iracionálních sil (srov. černé ruce, které chňapou po Bardóczovi a seberou mu košili, či krvavou masku Bardóczova obličej na Annabellině tričku). Prostor je nasycen slídilskými příznaky moderní civilizace — všude jsou instalovány obrazovky, jejich prostřednictvím je vše viditelné, aniž by se to stalo srozumitelným, nad usedlost často nalétávají vrtulníky a občas kolem proběhne hořící muž. Je to svět před potopou, která ve zneklidňujícím finále skutečně začíná: zahlédneme nákladní auto s přívěsem, na korbě lidí, na přívěsu dobytek. Odjíždějí. Snáší se mlha, hraje saxofon. Mezi zpustými vyhořelými zdmi prolétávají holubi. Prší. Slyšíme hebrejská, později maďarská slova z knihy Genesis: „Na počátku stvořil bůh nebe a zemi...“

Změnili oba autoři, kteří kdysi s takovou něhou bránili právo utlačených a ponížených na štěstí a vzpřímený postoj, svůj názor na perspektivu světa? „Dnes máme širší pohled na věci, možná rozčarovanejší, ale určitě znepokojenější,“ pravil Gyula Hernádi. Je to řečeno přesně: zatímco dřív jejich filmy zprostředkovávaly s intenzivní fyzickou naléhavostí zážitky manipulace, násilí, teroru, útočí nyní Jancsó a Hernádi proti idejím, které manipulaci, násilí a teror předpokládají.

Už nejméně dvacet let je Miklós Jancsó obviňován z manýrismu, z únavného opakování sebe samého, z rozmnožování geniálního sice, ale přece jen jediného formálního nápadu, ze samoučelné estetizace obecných tezí. A přece každý jeho nový film vyvolá opět euforii, protože je krásný. Stačí přitom porovnat epickou *Maďarskou rapsódií* (Magy-

ar rapszódia, 1978) s palácovou anekdotou *Tyranovo srdce* a obojí pak se *Sezónou příšer*, nelmůvě o nejnovějším *Horoskopu Ježíše Krista* (Jézus Krisztus Horoszkópja, 1988), aby bylo zřejmé, nakolik odlišné jednotlivé Mistrovy filmy jsou.

Jancsó nyní velkoryse sahá do zásobárny svých nejlepších vynálezů — v *Sezóně příšer* máme opět houf svlékajících se dívek (a mezi nimi figuru, kterou nepřehlédnete — polskou herečku Katarzynu Figurovou), barda s kytarou, kejkliče a lidovou baladu na závěr, stejně jako v *Tyranově srdci*. Vrtulník jsme poprvé viděli v *Elektré a její pravdě*, kde hrál „rudého ptáka revoluce“; zde se jeho úloha blíží Coppolově *Apokalypse*. Jancsó ovšem už dávno dospěl do fáze, kdy si jeho styl žádá, aby byl ustavičně příkrmován novými efekty; forma získala takovou sílu, že se rozvíjí logičtěji než obsah. Režisér potom připomíná dítě, které jeho genetický program nutí dělat i napohled nesmyslné věci. A tak lze například těžko vysvětlit úlohu záhadné ženy, kterou Bardócz potká po Zoltaiově smrti v hotelovém výtahu a z níž se vyklubou profesorova dcera, resp. milenka. Ale nač vysvětlovat, když je to film o nevysvětlitelném světě.

Gyula Hernádi a Miklós Jancsó za pětadvacet roků své spolupráce vytvořili encyklopedii základních situací, do nichž se člověk dostává při střetu s ústředními konflikty a idejemi našeho století; je uchvatné ze zpětného pohledu zjišťovat, jak přesně tato encyklopedie, kapitola za kapitolou, obrází vývoj a poznávací proces levicově orientované části evropského vědomí. *Sezóna příšer* se svojí gnoseologickou skepsí zaujímá tady čestné místo.

Sezóna příšer (Szörnyek évadja). Scénář: Gyula Hernádi; režie: Miklós Jancsó; kamera: János Kende; hudba: Zoltán Simon; scénografie: Tamás Banovich. Hrají: György Cserhalmi (*dr. Bardócz*), József Madaras (*Komondy*), Ferenc Kállai (*prof. Sándro Kovács*), Júli Nyakóová (*Kati*), Katarzyna Figurová (*Annabella*), Lajos Balázsovits (*Zimmermann*), András Kozák (*soudruh Antal*), András Bálint (*Zoltán Zoltai*), Ágnes Olasová (*Ági*) aj. MAFILM — Dialóg Filmstudió 1986.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Sláva — Alan Parker po deseti letech

Bude tomu už patnáct let, co dal filmovému světu razantně najevu svou existenci originálním a svěžím debutem *Bugsy Malone*; deset let uplyne letos od natočení jeho snímku *Sláva* (Fame). Alan Parker, dnes světově uznávaný tvůrce, však pro naše publikum dlouho neexistoval. Jeho jméno nefigurovalo ani v odborné literatuře, ani v časopisech. A proto sláva *Slávy*. Je první vlašťovkou, po níž by mělo následovat uvedení dalších Parkerových filmů — do kin se chystá jeho poslední titul *Hořící Mississippi* (Mississippi Burning, 1988); pro distribuci na videokazetách *Birdy* — Ptáče (1984) a prosylchá se, že film *Strílet na Měsíc* (Shoot the Moon, 1982) zakoupila Československá televize. Zatím stále marně čekáme na zásadní Parkerovo dílo *Zed* (The Wall, 1982). *Sláva* je třetím Parkerovým celovečerním filmem a druhým filmem hudebním. Všechny snímky tohoto režiséra jsou ostatně důkazem jeho nezaměnitelné a sugestivní obrazové sdělnosti a výmluvnosti, ale také jeho neobyčejného muzikálního cítění. V případě *Slávy* to lze pocítit velmi výrazně. Film v sobě nese to nejlepší nejenom z hudebně-taneční hollywoodské tradice.

Autor scénáře Christopher Gore se rozhodl pro kolektivní portrét jednoho ročníku newyorské konzervatoře (High School of Performing Art), školy nikoli prominentní, ba právě naopak: studium je zde bezplatné a sociální složení studentstva velmi rozmanité. Ukazuje to již expozice, situovaná do období přijímacích zkoušek. Ve staré budově se schází obrovské množství mladých lidí různé pleti i národnosti — kromě angličtiny a španělštiny tu lze zaslechnout například i ruštinu, do budoucí baletní třídy se touží dostat většina přítomných černochů.

Parker exponuje samozřejmě budoucí studenty prvního ročníku, ale pozornosti diváka jistě neujdou ani drobné etudy těch, kteří neuspěli. Parkerův trochu ironizující, přesto však shovívavý nadhled může v lecčems připomenout úvodní scény filmu *Od-*

cházím (Taking Off, 1970) Miloše Formana. Avšak zatímco se Forman vydal cestou přiblížení životních pocitů a zájmů tehdejší kontestátorské generace, Parker se soustředí na výlučnou skupinu mládeže — hrdinové *Slávy* však také žijí v odlišných společenských podmínkách a klidnější atmosféře než protagonisté snímku Formanova. Vraťme se však k expozici *Slávy*: je to groteskní mozaika, z níž všichni, ať suveréni či trémisté, vycházejí nastejno — jsou to děti, nesmírně toužící po seberealizaci a prosazení.

Tak je chápá i přijímací komise. A že šanci má opravdu každý, kdo má talent, bez rozdílu pleti a původu, dokazuje i přijetí jednoho z hlavních hrdinů — polo-groteskního a bezprizorního, ale neobyčejně talentovaného černocha Leroye, který sem původně přišel pouze doprovázet svou křečovitou přítelkyni.

Již od prvních záběrů má film strhující tempo, odpovídající nezměrné energii mladých protagonistů (také ovšem režiséra). Za atraktivitou a půvabem nevzávaných a spontánních tanečních výstupů nevtíravě vstupují do našeho vědomí nikoli bezvýznamné detaily interiéru školy — úzké chodby, staré skříně a vitríny, odfené a oprýskané dveře.

Parker zvolňuje tempo teprve po divokém, živelném, radostném řádění ve studentské menze, kterého se bez rozdílu zaměření zúčastní celá škola a jehož vyvolání a průběh vyznívá naprosto přirozeně. Svěrázná tečka za expozicí. Vzápětí se už režisér soustředí na postupné odkrývání sociálního a psychického zázemí svých hrdinů, které získává vážnější podtext.

Autoři vybrali z množství postav jakýsi sociální a psychologický vzorek. Pozornost je zaměřena zejména na žáky herecké a taneční třídy, kde se nejvýrazněji projevují individuality. Studovaný obor hrdiny hned od počátku poznamenává. Většina herecké třídy se stylizuje do světáctví, v baletní třídě probíhá divčí konkurenční boj. Jen hudebníci zde existují jaksi mimo, povzneseni nad rivalitu a starosti svých spolužáků — to jim ovšem nebrání aktivně se zúčastnit každé živelné akce.

Ve chvílích, kdy u hrdinů dochází k neochotnému, přesto ale zákonitěmu snímání bezstarostných a siláckých masek, zjišťujeme, že sociální zázemí některých z nich je až zoufalé. Jiní naopak mají materiální podporu