

## JANCSÓV TANEC

Proměny forem jednoho stylu

Zsolt Kézdi Kovács

Když obdržel Miklós Jancsó v roce 1963 za svůj film Odvrácená tvář (Oldás és kötés) cenu filmových kritiků, mluvili všichni o velkém úspěchu "mladého režiséra". Jancsóvi bylo tehdy 42 let a měl za sebou tak bohatou životní dráhu, která by stačila na jeden celý lidský život: pracoval dříve v národopisném výzkumu, byl právníkem, leteckým telegrafistou a válečným zajatcem v Karélii, tanečníkem a tajemníkem skupiny Mukaray, posledním hlavním skautem země, profesorem a zároveň žákem na Vysoké škole divadelního umění, pořadatelem úřední dokumentace a nemanipulovatelným formalistou, autorem jednoho z nejhorších filmů roku 1958 a tak dále... A přesto je správný přívlastek "mladý", v tom smyslu určitě, že Jancsó v té době vůbec ještě není vyhraněnou osobností, jeho filmy postrádají stylovou jednotnost. Experimentuje s expresionismem, s tradičním realismem, a kdo ví, jaký podíl má na tom náhoda, že se jeho další dráha vytvářela tak, jak se vytvářela. Vždyt v případě, kdyby v roce 1961 byl přijat jeho scénář Pavučiny (Pákháló), který je kriminálním příběhem odehrávajícím se v jedné čokoládovně, nebo by natočil svou knihu o novém mechanismu, kterou později napsal spolu s Hernádim pod názvem Chodby (Folyosok), anebo by po filmu Beznadějný (Szegénylegények) mohl realizovat svůj film Fiktivní přehrávka (Fikív leját-szás), tuto modelovou historičku soudní pře Somogyi-Bacso, je zcela jisté, že jeho styl by se vytvářel podstatně jinak. Nezanedbatelné je dokonce ani pořadí filmů. Scénář filmu Ticho a křik (Csend és kiáltás) se píše téměř současně se scénářem filmu Beznadějný (Szegény legények); kdyby je natočil tehdy, ihned, zrodil by se film zřejmě mnohem více modelový, úryvkovitější, film, který by zobrazoval příběh v činech a nikoli ve figurách. Jancsóův styl, který klidně můžeme považovat za jeden z nejosobitějších a nejnepodobitelnějších stylů filmového umění, se vytvářel krok za krokem, živě reagoval na politické a umělecké vlivy doby a zároveň stále zřetelněji projevovat své pevné jádro, které je totožné s nejintimnějším nitrem tvůrce a které bych já nazval Jancsóovou t a n e č n í konstrukcí. V tom smyslu, že jako tanec, tento snad nejstarší ritus lidstva, vyjadřuje to nejabstraktnější z lidské podstaty pohybem, tj. nejkonkrétnějším lidským činem. Tato důležitost pohybu v Jancsóových filmech stále vzrůstá: Jancsó vyjadřuje téměř všechno prostorem a pohybem účinkujících a kamery. Verbalismus a psychologie ho příliš nezajímají, i myšlenky se objevují na plátně pouze jako doprovázející prvky pohybu.

Pokusme se sledovat vývoj tohoto stylu.

První období Odvrácená tvář a A sedmact jim bylo let (Igy jöttem) sotva ukazuje nějakou odchylku od tradičního filmového jazyka. Můžeme objevovat hlavně vlivy Antonionioho:

kamera se pohybuje, neimituje však pohyby účinkujících, nepřibližuje a nevzdaluje se: nenapomáhá ztotožňování se diváka, nýbrž chladně a netečně doprovází, stále paralelně s dějem, jakoby jakási pomalá a stejnoměrná chůze někoho, kdo stojí mimo, doprovázela účastníky scény. Věci se odehrávají ve větším počtu poloh - v popředí je účinkující, například András Kozák jí u chalupy a v pozadí se již objevují sovětské džípy atd. Prostor je jednotný a nedělený, omezuje jej nanejvýš čáry a ohrady. Účinkující vyjadřují své city vzrušenou chůzí a během. Ve filmu A sedmnáct jim bylo let... se již objevuje motiv obklíčení: koně, vojáci takřka obtancují zajatce. To vše se naplňuje ve filmu Beznadějní: zde se dostávají prostor a pohyb, forma a obsah do dokonalé jednoty. Prostor se rozšiřuje do nekonečna, každý pohyb má svůj význam, kamera - s pomocí širokého plátna - sleduje pouze velké pohyby, popisuje, ale nevyzdvihuje; scény se někdy prodlužují, ale ještě nevystupují z rámců realit, chůze, koně a masové pohyby, které prostor naplňují, jsou ještě přísně funkční. Ale prostor je již rozšiřován nejen pohybem účinkujících: Jancsó a jeho kameraman Tamás Somló objevují účinek proplouvajících mraků nad pustou, který rozšiřuje prostor, a sílu černobílých kontrastů. Tento film patří k těm vzácným Jancsóovým dílům, kde forma je od začátku dána, nevytváří se postupně, jak je tomu často později.

Během dvou let po natočení filmu Beznadějní působí na Jancsóa nové vlivy: objevuje v Paříži western jako umělecký žánr a nový film Hvězdy na čepicích (Csillagosok katonák) již odráží tyto poznatky. Příběh, děj jsou i zde předem dány, stavba jednotlivých scén je věrně sleduje, ale proměna je viditelná. Psychologický vývoj účinkujících - který je ve scénáři ještě dosti tradiční - činí Jancsó v průběhu natáčení i v pohybu viditelným s pomocí zvláštního "triku": účinkující zdvojuje (například dva bílí velitele nepočetřovatelky), protože má za to, že by ve scéně jeden účinkující nedokázal vyjádřit, zobrazit role mu přidělené, a v případě, kdyby to i udělal, musel by přespříliš "hrát", a proti tomu je v té době Jancsó zásadně. Tím se stává, že se funkce jednotlivých účinkujících rozptylují, jeden z nich vystupuje z obrazu a druhý do něj vstupuje: křížují říká Jancsó, a toto chození sem a tam, toto neustálé pulzující provázení bude pak základem stavby jednotlivých scén. Vždyť v těchto případech kamera takřka nepozorovaně proklouzává z jedné události na druhou: zdánlivě někoho sleduje, ve skutečnosti však se proměňuje jeden pohybový proces v pohybový proces druhý. V našich tehdejších rozhovorech se hodně hovoří o hereckém výkonu: místo vnitřního, psychologického zobrazování má být nositelem osobnosti hercova postava, jeho charakter a pohyb. Právě proto pracuje méně s tzv. "výkonnými" herci: nemá rád, když herec "hraje", během natáčení se často ozývá pokyn: "Nehraj."

Hvězdy na čepicích je prvním filmem, v němž dějiště určuje scénu: závěrečná velká bitevní scéna vyrůstá bez

jakéhokoli předběžného popisu, z podmínek, které poskytují dějiště, krok za krokem, v průběhu zkoušek. Jancsó potřebuje, aby vyhmátl takřka "fyzicky", krok za krokem dějiště, aby zaplnil prostor pohybem a proměnil v pohyb myšlenky, jejichž nositelkou je daná scéna. Dělá to stejně jako choreograf. Jeho improvizace není ničím jiným než zrodem pohybového procesu, který může být popsán ve scénáři. Dobrým příkladem je zde trojčlenná scéna ve filmu Ticho a křik, kde trojice Kozák - Töröcsiková - Drahotová se přepodivně p otikladně otáčejí u stavení kolem sebe. Tato, slovy pravděpodobně nepopsatelná scéna, obsahuje mnoho: ohroženost, nedůvěru, náchylnost, erotiku i osudovost.

Ostatně právě tento film je důležitým bodem ve vývoji Jancsóova stylu: komorní drama neumožnilo pohyb velkých mas - koní, vojáků, tanečníků v pozadí, a tak účinkující sami jsou nositeli celého rytmu filmu. Prostor je i zde jednotný, stejně jako v předchozích filmech, ale první kameramanská práce Jánose Kendeho přináší důležitou změnu: ve dne nepoužívá lamp, kamera se otáčí ve 360 stupních. Obrazy se teď již definitivně odehrávají v jediné scéně, střih a montáž ztrácejí svůj význam.

Film Sváží vítr (Fényes szelek) je zdánlivě ústupem v této řadě: stal se bohatším na děje, členitějším, mohli bychom říci i racionálnější než přecházející. Reálný prostor (malé město), občasné vyložení politické odkazy, dramatický oblouk příběhu jako by se odvolávaly na dřívější období. Jancsó však žije mezitím celé měsíce v Paříži, prožívá na místě francouzské studentské demonstrace v květnu 1968 - pohybový svět a transparenty filmu také odrážejí tyto zážitky - a na druhé straně se takřka od prvního natáčecího dne vymrští velký zážitek Jancsóovy minulosti z období jeho práce v národopisném výzkumu: tanec. Obraz lidových tanečníků, kteří se drží při tanci těsně vedle sebe a opírají se vzájemně o ramena, se později vrací v mnoha scénách a stává se základním motivem pohybového kódu. Zde se nebojuje puškami, konmi a střelbou, nýbrž tancem, chází a během. Hudba se stává hlavním účinkujícím, jednotlivě písně jako "V babylónském zajetí..." nebo Carmagnole nesou od filmu k filmu Jancsóovy myšlenky. Zdánlivě reálný příběh "se pozvedává", abstrahuje hudbou a tancem. Prostor a čas jsou reálné, avšak do mezer reality se vsakuje jakási nekoncepovatelná irrealnost. Film Zimní vítr z jihu (Sirokkó), toto stejně reálné "čitelné" dílo, stупnuje realitu prostoru a času do nekonečna: zde se sestavují poprvé desetiminutové obrazy, ale právě toto je již akrobatickou plynulostí: jak události následují za sebou, činí film jediným choreografickým pohybem. A v pozadí si příslušníci ustašovců přehazují mezi sebou při cvičení pistole, je to jako rytmický tanec a je nerozluštitelnou částí ritu.

V období, kdy Jancsó zdánlivě kráčí stále více k politickému filmu, k bezprostřední parabole - čteme-li synopse jeho dalších filmů nebo jeho projevy - úloha ritu v jeho filmech stále vzrůstá a spolu s tím i iracionální prvek. Postava kněze ve filmu Agnus dei (Égy bárány) se během děje



najednou ztratí, jeho roli přejímá Houslař, film znovu a znovu opakuje ritus svátků, písní, pochodů a vražd: mlha v dřívějších filmech (např. v epizodě díla Směr Budapešť /Három csillag/), je ještě realisticky použitým náladovým prvkem, zde se však zdá, jakoby kouř a mlha zahalily barvami krajinu. Krajinu, která se zde z abstrakce pusty přesťhuje do takřka symbolické "maďarské krajiny" do zadunajské Kalinské pánve, a která se pak ve filmech Rudý žalm (Még kér a nép) a Maďarská rapsodie (Magyar rapszódia) vrátí. Křesťanské mýty, bible, její lidová, naivní forma: filmy, které byly natočeny v těchto letech na domácí půdě, jsou hledáním v tomto směru. Italské filmy Rím chce svého Césara (Roma rivuole Cesare) a Technika a obřad (La tecnica e il rito) směřují ke klasicismu. Oba směry ukazují Jancsóa, který sonduje půdu od konkrétního k obecnému: zároveň s tím, jak filmová forma bravurně zachází s konkrétním prostorem a konkrétním časem, příběhy jsou stále abstraktnější. V těchto filmech je dějiště jednoduché jako jeviště divadla, pohyby se odehrávají vždy poznatelně, v jednom prostoru a v jednom čase. (Jancsó v tomto období své umělecké dráhy začíná režírovat v divadle). Jakoby hledal ten svět ritů, kde vlastní rity jsou nejadekvátnější a kde nejvíc zapadají do příběhu a epochy. Film Rudý žalm je z tohoto hlediska čistší: zde se autorovi podařilo vytvořit takový jednotný filmový celek, sestávající z písní, tanců, krojů a dějů, který plně odpovídá skutečné tradici, aniž by ta o tradice existovala v této formě. (Zahraniční divák zajisté věří, že zde jde o skutečné tradice.) Jancsó z existujících stop s pomocí vlastního arzenálu prostředků takřka rekonstruuje mýty rolnicko-dělnického hnutí konce století. Zde skutečnost je pouhým východiskem a stejně jako hudba a tanec, i tento film zobrazuje určitý jev na zcela jiné úrovni, na úrovni citů, pocitů a tužeb. Krev, voda, pšenice a smrt, to vše existuje v transmisiím, symbolickém smyslu, a přitom způsobem jejich filmování je dokonalá realita.

Film Elektra a její pravda (Szerelem Elektra) jde ještě dále při směšování antiky a moderny v jediném prostoru a času. Příběh Elektry a Oresta je jedním velkým tancem: známé obraty antického mýtu se sice odehrávají, ale pohyby, gesta, smutek a radost, zlo a odvěta jsou jen relativní jako v nějaké taneční scéně - odehrávají se sice, neodehrávají se přesto opravdu, jakoby byly vyprávěny jako pohádka a jakoby nic nebylo konečné. Elektra a Orestes umírají, znovu procitnou k životu a příběh pokračuje dále. Kamera se dostává neomezených možností, pohybuje se prostorem, který obklopuje tento svět, který nikdy nebyl a nikdy nebude, jako ostrov, který vznikl z ničeho. Jednotu prostoru nic nenarušuje - obzor je nekonečný - a čas nezačíná a nekončí - dokonce ani proměna scény nenaznačuje ubíhání času.

Po napsání Trilogie (Trilógia) každý od Jancsóa očekával velké "shrnutí": snad i on sám. Příběh života Bajcsy-Zsilinszského je jedním z velkých příběhů století. Vzrušující život, zahrnující půl století a naplněný činy, bezpříkladné finanční možnosti a upřímná Jancsóova snaha,

ny vytvořil "konzumní", všem snadno srozumitelný film, k tomu směřovaly. "Budu stříhat" - prohlásil on sám a literární předloha scénáře naznačovala přesně napsaný, tradičně promyšlený film. Dnes už víme, že film takový není: vnitřní logika Jancsóova myšlení porazila záměr. Dva díly, které byly natočeny, se staly shrnutím zvláštního, osobitého světa, světa mýtů, které sice používá dějin a tradicí, ale vytváří z nich novou kvalitu. Tento svět je nepřetržitým svátkem: zní píseň, tančí se, vlají prapory, cválají koně, seřazují se, pochodují a otáčejí se vojáci, tancují nahé dívky, plápolají ohně a jejich plámen se odráží na čepelích šavlí a na rakvích mrtvol; střelné zbraně vždy zasahují cíl a lidé klesají mrtví... Svět je jedním velkým tancem, kde minulost a budoucnost prožijeme a prosníme najednou, v jediném okamžiku prostoru a času. Shrnutím se stal tento film ale pravděpodobně jinak, než jsme si to představovali. Čas, který je ve filmu něco neúprosně jednotného, se sjednocuje a rozpadá bez toho, aniž by se jednota prostoru narušila. V jediné scéně proskočíme vpřed i zpátky léta, přičemž se čas nezastaví, kamera se otáčí dále, prostor - šlechtický statek - zůstává tentýž. Jancsó se zde poprvé vzdává realistické časové fikce a přenáší nás jakoby ve snu z jedné časové polohy do druhé. Za účelem zdůraznění povahy snu zarámuje *Allegro barbaro* (*Allegro barbaro*), takže se nám zdá, že příběh mezi začátkem a koncem filmu se odehrál v jediném okamžiku snu, ale to není důležité. Promítací doba filmu, který trvá hodinu a půl, je jediným a jednotným celkem.

Co se tady rozpadává, je nazírání na svět, vyjádřené v citátu: "...o světě vím, jaký je, chápu, co je co, a já to zobrazuji." Vkrádá se jakási nejistota, snad zdravá skepse člověka s bohatými zkušenostmi. Film *Tyranovo srdce aneb Boccacio v Uhrách* (*A zsarnok szíve*), kráčí dále po této cestě. Je to historika Boccacia a Hamleta v Maďarsku někdy v době tureckého panství: ale vypravovatelná jasnost příběhu, rozpracovaného do filmové formy, dostává novou kvalitu. Na dějišti, kde jedinou dekořací je hrad, nikdy nesvítí slunce. Je věčná noc, ve spleti sálů a chodeb nikdy nevíme, kde jsme, kdo odkud předstoupí. O účinkujících nevíme, kdo je kdo, vrstvy se slupují jedna za druhou a my nevíme, zda nová vrstva není opět jen pouhou lží. Všechno je nejisté a obrazné: lidé odcházejí a přicházejí, umírají před našimi zraky a o něco později se znovu objevují; někdo se rozběhne, aby druhému unikl, a ten druhý v téže scéně se postaví před něj: účinkující spolu diskutují vstoje, a přesto se pohybují v prostoru, jakoby se svět pohnul za nimi... To všechno není žádným filmovým trikem (poznamenejme to pro ty, kdo film ještě neviděli), nýbrž proměnou Jancsóovy jednoty prostoru a času uvnitř jediné scény, trvající deset minut. Budí to v nás dojem, jakoby režiséra omrzela přítomnost těchto choreograficky dobře nastudovaných pohybů a teď se dají do pohybu již nejen lidé, ale i prostor, a to v jediném ritualním tanci...

Tento popis je pravděpodobně úryvkovitý, popis, který může poskytnout bývalý spolupracovník a kolega o vývoji jednotného stylu. Pokusil jsem se ukázat, jak náhody a cílevědomost, myšlení a vrozený talent vytvářejí takřka z

ničeho ten svět obrazů, tónů a pohybů, který patří nenapodobitelně Miklósi Jancsóvi. Zda se bude tento styl ještě rozvíjet a kam? Na tuto otázku musí odpovědět mladý filmový režisér, který právě dosáhl věku, kdy vzniká právo na starobní důchod, ve svých dalších filmech.

FILMVILÁG (Budapešť), 1981, č.9 (září 1981)