

Obzor

Vliv české nové vlny na maďarskou dokumentaristiku

Konkrétní, i když nepřímý vliv na maďarskou dokumentaristiku měla česká nová vlna ve čtyřech obdobích:

1. během prvního objevení *cinéma vérité* (první polovina šedesátých let);
2. v době satirických dokumentárních filmů českého typu (skloněk šedesátých a začátek sedmdesátých let);
3. při vzniku dokumentárně hraných filmů budapeštské školy (druhá polovina sedmdesátých let);
4. v době postmoderních, fiktivních dokumentů (konec tisíciletí).

První film, který inspiroval maďarské dokumentaristy, byl Formanův KONKURS, jehož námět převzaly filmy POSLECH (András Jeles, 1969), VÝBĚR (Gyula Gazdag, 1970) a MUZIKANTI (János Vészi, 1980). Režisér Gyula Gazdag o svém filmu POČÍTÁME S TVÝM BĚHEM NA DLOUHOU TRATĚ řekl, že „z hlediska nálady se tento film lišil od kteréhokoliv Formanova nebo Passerova filmu pouze tím, že to nebyl hraný film“¹⁾. Náměty českých filmů převzaly i maďarské hrané filmy let sedmdesátých: například film NE TAK ZHURTA (Livia Gyarmathyová, 1973) je variací na HOŘÍ, MÁ PANENKO a NENAHÝBEJTE SE Z OKEN (János Zsombolyai, 1976) je jakousi napodobeninou OSTŘE SLEDOVANÝCH VLAKŮ.²⁾ Podobným vzorem byl později Svěrákův film ROPÁCI pro pseudodokument OPRAVDOVÝ MAO (Szilveszter Siklósi, 1996), testující lehkověrnost diváků.

Takových přímých vlivů je málo; české filmy zapůsobily hlavně svými metodami a náladou, často i nezávisle na sobě: drsný pohled filmu Bély Tarra RODINNÉ OHNIŠTĚ (1977) je protipólem Formanových filmů, ačkoliv z hlediska metody natáčení, práce s kamerou a vedením herců je tento film nejbližší české nové vlně; metoda videodokumentu LEPTINOTARSA (Mihály Buzás, József Szolnoki, 1996) je právě opačná vzhledem k *cinéma vérité*; autoři eklektickými prostředky zdůrazňují své původní záměry, avšak ladění filmu je typicky české.

* * *

V první fázi bylo maďarské *cinéma vérité* ovlivněno francouzským filmem, ale jeho prvky zkombinovalo se starými dokumentárními žánry a metodami hraného filmu, což dalo vzniknout podhoubí budapeštské školy... (SETKÁNÍ, Judit Eleková, 1963; DVA PORTRÉTY, András Kovács, 1964; MUŽSKÝ PORTRÉT, Imre Gyöngyössi, 1964). SETKÁNÍ může pravděpodobně vděčit za své dokumentárně hrané rysy i technickým důvodům: kvůli nedostatkům ruční kamery film vypadá jako pečlivě komponovaný hraný film. Ve svých pozdějších filmech použila Eleková už ruční kameru s velkou hloubkou ostrosti, takže český charakter má pouze její první hraný film OSTROV NA PEVNINĚ (1969).

Skrytou kameru sice ještě tyto filmy nepoužívaly, vynalezly ale místo toho jinou metodu. U filmu OBTÍŽNÍ LIDÉ (András Kovács, 1965) kamera natáčela jen před a po oficiálním rozhovoru, kdy subjekt jen tak mimochodem vyjadřoval své osobní názory.

1) Márton K o z á k, *Beszélgetés Gazdag Gyulával*. In: György D u r s t, Sándor K o v á c s, Géza P ö r ö s, *Beszélgetések a dokumentumfilmről*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest 1981, s. 82.

2) Gyula N e m e s, *Seregszemle*. Filmkultúra, Budapest 2001.

První maďarské filmy natáčené skrytou kamerou, vznikající ve Studiu Bély Balázse, znamenaly zároveň první objevení dokumentárního filmu na český způsob. OBRAZY A LIDÉ (Sándor Kovács, 1964) zachytily úšklebky lidí u fotografa, který je postavil do nepřírodných póz. (Se zpracováváním tohoto námětu pak pokračoval Pál Zolnay ve svém dokumentu FOTOGRAFIE, 1971, a v dokumentárně hraném filmu se stejným názvem z roku 1972.) Ve filmu ZVĚDAVOST (1965) režisér Gábor Oláh provokoval chodce plačící ženou v telefonní budce, dělníky nesoucími dlouhou trubku po městě, vyzývavou ženou, prkennou stěnou uprostřed města či zajímavými obrazy ve výkladu. To vše proto, aby zaznamenal lidské reakce.

Mezinárodní ocenění maďarského dokumentárního filmu českého typu patří filmu ŠTĚSTÍ (Miklós Csányi, 1968), který získal hlavní cenu v Oberhausenu. Tento film začíná jako lyrický záznam svatby, avšak pokračuje směšnými projevy novomanželů, odhalujícími falešnost nejen takovýchto ceremoniálů, ale také „lednickového socialismu“, v němž největší životní touhou je mít nový televizor. Na konci filmu se nekonečně opakuje refrén písně zpěvačky Teri Harangozové *Každý člověk chce být šťastný*, přičemž tvůrci zobrazují okolí a účinkující s největší objektivitou, nejen bez komentáře a otázek, ale i bez rámování nebo jakéhokoli „filmového“ prostředí.

Vlastní průlom však reprezentovaly Gazdagovy filmy POČÍTÁME S TVÝM BĚHEM NA DLOUHOU TRAT' a VÝBĚR. Je neuvěřitelné, že tyto filmy mohly být natočeny a navíc uvedeny v širší distribuci. Pokračování prvního filmu pak ale už nikdy nebylo sestříháno a z VÝBĚRU byla vyrobena jen pracovní kopie. Stříhačské značky ovšem jen zesilují půvab filmu.

Film POČÍTÁME S TVÝM BĚHEM NA DLOUHOU TRAT' vznikl po čtyřadvaceti hodinové přípravě během dalších dvaceti čtyř hodin. Na rozdíl od ostatních maďarských dokumentů českého typu, které jsou rozstříhané na malé části tak, aby byli zesměšněni všichni účinkující, tajemství tohoto filmu tkví právě v nevykonstruovanosti. Podstatu filmu tvoří záběry, které by byly z jiného filmu vystříhány: přítomnost a klopýtání filmového štábu, kopance funkcionářů a jejich reflexe vznikajícího snímku. (Tato tvůrčí metoda je velmi blízká Vachkovu filmu SPŘÍZNĚNÍ VOLBOU a sociologicko-politickým filmům bratrů Gulyášových, např. PŘECE VODA JE PÁNEM, 1980; a NEBLEDNI, 1981). Film začíná větou: „Můžeš se taky zeptat, jestli jsem s ním byl v Moskvě... Nevadí, to vystříhnete.“ A končí takto: „Jestli chcete, aby z toho filmu něco bylo, zavolám Csókemu“ [tehdejší vysoký filmový funkcionář].

Vidíme vlastně dva filmy: jeden, který by chtěl režírovat tajemník stranické organizace, a jeden, který reflektuje události, především natáčení filmu. György Schirilla běží celý den do obce Kenderes, aby tam slavnostně odhalil bistro Sport, ale o něj se vlastně nikdo nestará, a on sám se také vykašle na protokol. Sportovec je prostředkem a záminkou pro rituál. Tajemník si myslí, že celá ta show je kvůli filmu, řídí běžce tak, aby byl co nejlépe vidět ve filmu. Režisér naruší celý průběh, a proto je snímek i dvakrát filmem o filmu: jednak je reflexí protokolu, jednak sebereflexí toho, jak by měl film vypadat a jak natáčení nakonec vlastně vypadá. Na začátku filmu tajemník a druhý funkcionář vyprávějí, co se bude dít („budou chlebíčky a pivo, pokud já vím, to je dnešní program“), tyto monology spolu tvoří kontrapunkt, další kontrapunkt vzniká zásluhou obrazu, na kterém jako by běžel sportovec zcela bezúčelně, a celou scénu nakonec později kontrapunktuje fakt, že z celého plánovaného protokolu nic nezůstane, národní hrdina a funkcionáři nemotorně přešlapují před hospodou. Název filmu je převzat z tajemnickovy dadaistické pozdravné básně.

Pikantnost celé události tkví v tom, že na rozdíl od stranické ideologie je v obci stále živá docela jiná mytologie: Kenderes je rodištěm vůdce Miklóse Horthyho, i na oltářním obraze je namalován jeho portrét, a dokonce Schirilla spí v jeho posteli.

Filmaři zobrazují i sami sebe velmi ironicky, na rozdíl od jiných dokumentů českého typu, kde filmaři ukazují sami sebe jako jediné normální lidi v okolí.

Ačkoliv se film hlavním hrdinou zabývá ze všeho nejméně, stane se běžec právě proto symbolem nezávislosti, shrnujícím všechny události takto: „Potřebujou nějakou ideu, čert ví jakou.“

VÝBĚR se zabývá stejnou tematikou: zaváděním institucí pro nejprostší věci. Rockové kapely se vybírají podle ideologických hledisek, ale i tato hlediska jsou podřazována materiálním a vnějším otázkám (jestli mají hoši krátké vlasy, jaké značky je jejich zesilovač, zda hrají cikánské písničky, když už jsou všichni opilí). VÝBĚR je modelem socialistické demokracie a morálky. Členové kapel chtějí získat místo, kde by mohli zkoušet, a nevědí, že jsou jen záminkou k tomu, aby vlákali mladé do místní organizace Svazu komunistické mládeže.

Pomalů se i tady vyjasní, že všechno je jinak: vedoucí organizace nemá rád beatovou hudbu, tančí jen proto, že je vedoucím, a když je dotazován, proč stojí za to být členem SKM, jen uhýbá. Na otázku, co bude, když si mladí zvyknou chodit na schůze organizace, odpovídá, aby na to nemysleli.

Český charakter filmu i tady znamená soustředění na přitroublá gesta a iracionální, surreálnou a nuceně vtipkující stranickou řeč, což je zdůrazněno také střihem: prázdné fráze přehlušuje atmosféra zaznívající z oken, nemotorný tanec členů organizace tuhne do strnulého obrazu.

Film zřetelně cituje KONKURS a TAKING OFF (např. nastříhávané záběry lidí zpívajících stejnou písničku), a taky film Ándrása Jelese POSLECH, zachycující nejtrapnější momenty při poslechu kapel. Střih tohoto filmu se velmi podobá prvnímu filmu Gyuly Gazdaga: je vystřiženo všechno, co by bylo použito v tradičním dokumentu, a rychlými jumpcuty jsou vybrány záběry, které by byly v normálním filmu zbytečné. POSLECH je však filmem jiného typu, blíží se paradokumentu: režisér si vybírá dívku a ukazuje její vysněný svět (závěrečným obrazem je například bílý pták sedící na dívčích ramenech).

Zatímco VÝBĚR je dokumentem o vzbuzování zdání demokracie, a jeho ironické ladění vyplývá z toho, jak účinkující všemi prostředky udržují toto zdání, ROZHODNUTÍ (Judit Emberová, Gyula Gazdag, 1972) je drsnější a přímější pohled na pseudodemokratický systém: vedení strany se marně snaží překazit zvolení demokratického kandidáta (stejný příběh, doslova stejné situace ukazoval zmíněný film bratrů Gulyásových NEBLEDNÍ). Ironii předchozích filmů tady střídá groteska, film metodou mluvících hlav zachycuje stranické schůze na pozadí voleb. Superplány funkcionářů, neustálá, velmi pomalá jízda a monotónní, pomalý rytmus dávají filmu téměř psycho-hororové ladění (stejně prostředky snímání a střihu použije pozdější film Kieslowského ŽIVOTOPIS, 1975). Zatímco předchozí filmy vypadaly jako jakýkoliv film Formana nebo Passera, ROZHODNUTÍ bylo nepochybně ovlivněno Němcovým filmem O SLAVNOSTI A HOSTECH.

Naproti tomu pozdější filmy Lívie Gyarmathyové reprezentují spíše filmy menzelovského typu: jejich láskyplná ironie je v maďarské dokumentaristice ojedinělá. CTĚNÝ ADRESÁT (1971) a KLUB OSAMĚLÝCH (1976) jsou melancholické seriály portrétů pošťáků-důchodců a starých lidí hledajících partnera a žijících ve svých vzpomínkách.

Poněkud zapomenutý film ZPĚT DO MĚSTA (László Mihályfi, 1969) je jedním z prvních snímků natočených podle metod budapeštské školy: v ironických a šokujících scénách zobrazuje každodenní život protialkoholní léčebny, částečně v rekonstruovaných záběrech. Scenárista tohoto filmu Gábor Bódy, hlavní postava maďarského experimentálního filmu, také začal svou profesionální dráhu česky laděnými dokumenty (JUNIOROVÉ, 1971; BAGATELA, 1971). BAGATELA, druhá část filmu ČTYŘI BAGATELY, uváděná ovšem i zvlášť, je syntézou formanovských prvků a sebereflekujícího filmu. Směšný lékař-vědec sedí v pyžamu a mluví o alkoholismu. Jeho monolog je rámován obrazem alkoholika, který kouří a idiotsky se šklebí. Zdrojem humoru je tu nejen konfrontace účinkujících, ale též pohyb tváře, který stále narušuje kompozici detailu. Dalším takovým sebebortícím se experimentálním dokumentem je ARCHAICKÉ TORSO (Péter Dobai, 1971), portrét křehkého bodybuildera.

PŘIJETÍ ZA ČLENA (László Vitézy, 1972) značí přechod maďarské dokumentaristiky k politickým, opozičním filmům. Je to ironický rozhovor s osmnáctiletým mladíkem, kterého přijali do strany, ale který neví nic o politice.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vznikla ještě řada dokumentárních filmů českého typu, jako ŠEDÉ PŘÁTELSTVÍ, Sándor Simó, 1966; SVATEBNÍ CESTY, György Szomjas, 1970; KDYŽ JSEM BYL JEŠTĚ ŠTASTNÝ, János Koltai, 1970; NESLUŠNÉ SNÍMKY, Géza Böszörményi, 1970; PRACOVNÍ SHOW, György Dobray, 1970; SLEČNY UČITELKY, János Rózsa, 1971; DOPISY VÝHERCI VE SPORTCE, Pál Schiffer, 1971; DÓZSÚV LID, Ferenc András, 1972; ŠKOLA PRO ŘEČNÍKY, Elemér Ragályi, 1972; REKRUTI, Pál Erdőss, 1973. Některé z nich byly přípravnými studiemi k hranému filmu, jako AUTA A LIDÉ k AUTU (Géza Böszörményi, 1973 a 1974), NĚCO JINÉHO k filmu DEJ, KRÁLE, VOJÁKY (Pál Erdőss, 1972 a 1982) a INDIVIDUÁLNÍ PŘÍKLAD k CESTĚ ZA ODMĚNU (Györgyi Szalai, 1974 a István Dárday, Györgyi Szalai, 1974).³⁾

Několik z těchto filmů bylo však uděláno stereotypně, nejsměšnější gesta a věty účinkujících v nich byly samoučelně sestříhány takovým způsobem, až se ztratil obsah. Například u filmu ÚDER HOLÍ NA VLASTNÍ ŽÁDOST (János Rózsa, 1972) nelze rozhodnout, zda je to satira na přehorlivého učitele, nebo na jeho žáky.

V polovině sedmdesátých let proběhla velká paradigmatická změna v maďarské dokumentaristice. Určující jsou pro toto období především dlouhé sociologické a experimentální dokumenty (natočené většinou ve studiu Bély Balázse) a hrané dokumentární filmy („budapeštská škola“: István Dárday, Pál Schiffer, Béla Tarr). Tvůrčí metoda filmů budapeštské školy se částečně podobá českým filmům formanovského typu (neherci, improvizovaný dialog, ruční kamera, velká hloubka ostrosti, dekompozice), ale jejich ladění je jen zřídka ironické: nejvíce v CESTĚ ZA ODMĚNU a v jedné scéně RODINNÉHO OHNIŠTĚ, kde hlava rodiny s nevelkým úspěchem zkouší své svou kolegyni – tato scéna je asi nejbližší těmto tradicím v maďarském filmu vůbec. Druhý rozdíl je v tom, že filmy budapeštské školy jsou žánrově smíšené a eklektické, především od konce sedmdesátých let, nicméně právě v těchto esejistických filmech najdeme znovu odkazy na české filmy, například u pseudodokumentárních scén filmů LEHKÉ UBLÍŽENÍ NA TĚLE (György Szomjas, 1983) a NOČNÍ PÍSEŇ PSA (Gábor Bódy, 1983).

Česká nová vlna ovlivnila v Maďarsku nejen dokumentaristiku, ale skoro všechny veselohry sedmdesátých let, především filmy Lívie Gyarmathyové, Gézy Böszörményiho, Istvána Laura Bácskaiho, Gyuly Gazdaga (v jejich filmech často vystupují čeští herci), a taky veselohry nezávislých tvůrců let devadesátých (András Szőke, György Czabán, Mihály Buzás).

Takovéto intimní osvětlení najdeme v poslední době především u postmoderních, fiktivních dokumentárních filmů, jako ve filmu LEPTINOTARSA (1996), který zkoumá příběh mandelinky bramborové jen jaksi mimochodem coby záminku k tomu, aby byly natočeny formanovské scény s lidmi z obce, ve které se poprvé objevil tento brouk; takové ladění ale najdeme i v dokumentu úplně jiného typu, ve filmovém „ready made“ AHOJ, BABIČKO, JE NÁM DOBŘE (Zoltán Fűredi, 1999).

Najdeme i konkrétní vlivy české dokumentaristiky na dnešní maďarský film: poté, co byli ROPÁCI uvedeni v maďarské televizi, a mnoho diváků uvěřilo tomu, co vidělo, vznikla řada pseudodokumentárních filmů stejného charakteru; kromě zmíněného filmu OPRAVDOVÝ MAO to byl nezávislý film SCVRKÁVAJÍCÍ (Közgáz Vizuální Brigáda, 1991), PRASKLINA (János Hollós, 1995), TAJUPLNÝ MUŽ (László Egyed, 1995) a ZPRÁVA WAPRA (Tibor Kocsis, 1995).

Gyula Nemes

3) Gyula Nemes, *A kelet-európai dokumentumfilm*. Televize Alfa, Budapest 1997.

Citované filmy:

Ahoj, babičko, je nám dobře (Szia nagy, jól vagyunk; Zoltán Fűredi, 1999), *Archaické torso* (Archaikus torzó; Péter Dobai, 1971), *Auta a lidé* (Autók és emberek; Géza Böszörményi, 1973), *Auto* (Autó; Géza Böszörményi, 1974), *Bagatela* (Egy bagatell; Gábor Bódy, 1971), *Cesta za odměnu* (Jutalomutazás; István Dárday, Györgyi Szalai, 1974), *Ctěný adresát* (Tisztelt cím; Lívia Gyarmathyová, 1971), *Čtyři bagately* (Négy bagatell; Gábor Bódy, 1975), *Dej, krále, vojáky* (Adj király katonát; Pál Erdőss, 1982), *Dopisy výherci ve sportce* (Levelek az öttalálatoshoz; Pál Schiffer, 1971), *Dózsův lid* (Dózsá népe; Ferenc András, 1972), *Dva portréty* (Két portré; András Kovács, 1964), *Fotografie* (Fotográfia; Pál Zolnay, 1971, 1972), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Individuální příklad* (Egyedi eset; Györgyi Szalai, 1974), *Juniorové* (Ifivezetők; Gábor Bódy, 1971), *Když jsem byl ještě šťastný* (Amikor még boldog voltam; János Koltai, 1970), *Klub osamělých* (Magányosok klubja; Lívia Gyarmathyová, 1976), *Konkurs* (Miloš Forman, 1963), *Lehké ublížení na těle* (Könnyű testi sértés; György Szomjas, 1983), *Leptinotarsa* (Mihály Buzás, József Szolnoki, 1996), *Mozaiky z uhlí* (Mozaikok szénből; Iván Lakatos, 1964), *Muzikanti* (Zenészek, János Vészi, 1980), *Mužský portrét* (Férfiportré; Imre Gyöngyössi, 1964), *Ne tak zhurta* (Álljon meg a menet; Lívia Gyarmathyová, 1973), *Nebledni* (Ne sápadj; Gyula a János Gulyás, 1981), *Něco jiného* (Valami más; Pál Erdőss, 1972), *Nenahýbejte se z oken* (Kihajolni veszélyes; János Zsombolyai, 1976), *Neslušné snímky* (Illetlen fotók; Géza Böszörményi, 1970), *Noční píseň psa* (Kutya éji dala; Gábor Bódy, 1983), *O něčem jiném* (Věra Chytilová, 1963), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Obrazy a lidé* (Képek és emberek; Sándor Kovács, 1964), *Obtížní lidé* (Nehéz emberek; András Kovács, 1965), *Odcházím* (Taking Off; Miloš Forman, 1971), *Opravedový Mao* (Az igazi Mao; Szilveszter Siklósi, 1996), *Ostrov na pevnině* (Sziget a szárazföldön; Judit Eleková, 1969), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Počítáme s tvým během na dlouhou trať* (Hosszú futásodra mindig számíthatunk; Gyula Gazdag, 1969), *Poslech* (Meghallgatás; András Jeles, 1969), *Pracovní show* (Munka-show; György Dobray, 1970), *Prasklina* (Hasadék; János Hollós, 1995), *Přece voda je pánem* (Azért a víz az úr; Gyula a János Gulyás, 1980), *Přijetí za člena* (Tagfelvétel; László Vitézy, 1972), *Rekruti* (Regruták; Pál Erdőss, 1973), *Rodinné ohniště* (Családi tűzfészek; Béla Tarr, 1977), *Ropáci* (Jan Svěrák, 1987), *Rozhodnutí* (A határozat; Judit Emberová, Gyula Gazdag, 1972), *Scvrkávající* (Töpörödő; Közgáz Vizuální Brigáda, 1991), *Setkání* (Találkozás; Judit Eleková, 1963), *Slečny učitelky* (Tanítókisasszonyok; János Rózsa, 1971), *Spříznění volbou* (Karel Vachek, 1969), *Svatební cesty* (Nászutak; György Szomjas, 1970), *Šedé přátelství* (Szürkebarátság; Sándor Simó, 1966), *Škola pro řečníky* (Szónokképző iskola; Elemér Ragályi, 1972), *Šťěstí* (Boldogság; Miklós Csányi, 1968), *Tajuplný muž* (Egy titokzatos férfi; László Egyed, 1995), *Úder holí na vlastní žádost* (Botütés saját kérésre; János Rózsa, 1972), *Výběr* (A válogatás; Gyula Gazdag, 1970), *Zpět do města* (Vissza a városba; László Mihályfi, 1969), *Zpráva WAPRA* (A WAPRA-jelentés; Tibor Kocsis, 1995), *Zvědavost* (Kíváncsiság; Gábor Oláh, 1965), *Životopis* (Életrajz; Krzysztof Kiesłowski, 1975).

Úvahy o hudbe a filmovej hudbe

Vladimír Godár: *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku.*

Vydavateľstvo Scriptorium Musicum, Bratislava 2001, 180 stran, náklad neuveden.

V diele *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku* renomovaného slovenského hudobného skladateľa a teoretika Vladimíra Godára máme zriedkavú možnosť stretnúť sa s myšlienkami, ktoré sa netýkajú iba procesu vytvárania umeleckého diela, reflexie teoretickej a kultúrnej situácie súčasnosti, ale aj hlbšieho bezprostredného kontaktu s kontextom histórie estetického myslenia. Jedinečnú syntézu spomenutých stanovísk autor vo svojich úvahách dotvára a prehĺbuje