

Rozhovor

„ARCHEOLOGIE“
SOUKROMÉHO
MAĎARSKA

Rozhovor s Péterem Forgácsem

János Palotai

Péter Forgács se narodil roku 1950 v Budapešti. Studoval sochařství na Vysoké škole výtvarných umění, ale vyloučili ho. Hlásil se na obor režie – nevzali ho. Poté učil výtvarnou výchovu v jedné experimentální třídě základní školy. Soukromá studia absolvoval mezi budapeštskými avantgardními umělci. Od poloviny sedmdesátých let pracoval ve Filmovém studiu Bély Balázse. V této době založil Archiv soukromé fotografie a filmu pro sběr amatérských a rodinných fotografií a filmů jako materiálu pro archeologický výzkum. Na základě dlouhodobé archivářské práce vytvořil osobitý umělecký dokumentární cyklus pod názvem SOUKROMÉ MAĎARSKO. Jeho filmy získaly několik mezinárodních filmových ocenění, byly prezentovány na řadě výstav a přehlídek a staly se součástí muzejních expozicí a univerzitních filmových kolekcí.

Následující původní interview s režisérem vzniklo na objednávku „Iluminace“ v Budapešti v červenci 2004.

* * *

Jak jsi se dostal k filmu? Co tomu předcházelo na poli výtvarného umění?

Velmi rád jsem kreslil. Od svých 13 let jsem se připravoval na to, že se stanu malířem. Navštěvoval jsem výtvarné gymnázium. Později jsem se přihlásil na obor sochařství Výtvarné akademie. Mým pedagogem se stal Sándor Mikus, ale k mé smůle jsem s ním nedokázal komunikovat. I když to byl laskavý člověk, pořád jsem měl před očima, jak dělá sochu Stalina, kterou smetla revoluce 1956. Z vysoké školy mě vyloučili, protože jsem byl členem politicky radikálního uměleckého hnutí Orfeo.

Zajímalo tě avantgardní divadlo?

V té době ne. Stala se z něj politická záležitost. Iluzí generace osmašedesátníků bylo, že by mohl existovat i lepší socialismus než ten moskevský. Nevěděl jsem, že Mao je ve skutečnosti jako Hitler. Orfeo vlastně ani nebylo politickým hnutím, bylo to sdružení uměleckých skupin. Přesto byli jeho členové vyloučeni ze všech vysokých škol v zemi.

A tím jsme byli svrženi do undergroundu. Tehdy jsem objevil, že existuje i jiný umělecký svět, který se stal mojí „soukromou univerzitou“.

V šedesátých, sedmdesátých letech v Maďarsku existovala velmi významná undergroundová kultura. Zajímavá byla oblast avantgardy, která byla komplexní, mnohožánrová: zahrnovala minimalistickou hudbu, happeningy, performance, divadlo, film (ve Studiu Bély Balázse [dále jen BBS]) a konceptuální umění. Byla to velmi silná opoziční kultura, paralelní univerzum, existující vedle oficiální kultury. Podobně jako v Polsku nebo v Praze zde existovala bytová divadla (Péter Halász), performance (Tibor Hajas), výtvarné experimenty (Miklós Erdély, Gyula Pauer), hudební koláže (Skupina 180). Mohli jsme cestovat do Krakova, do Varšavy, do Lodže – na přednášky Grotowského nebo Kantora, Robakowského filmy nebo do Prahy na výstavy či koncerty. Ani to nebylo zakázáno, jako například v Rusku. A to přesto, že lživost kádárovského režimu prohlédla jediné avantgarda. Výtvarná díla Miklóse Erdélye, Gyuly Pauera, Tamáse Szentjóbího nebo divadlo Pétera Halásze byly skutečnými protesty. Tito umělci naprosto odmítali stávající politický systém, pouhou svou existencí popírali nejenom etiku reálného socialismu – jako např. Tibor Hajas, který se zapálil, doslova „nesl kůži na trh“. Popírali to jako celek, popírali sémantiku režimu: cyklus Gábora Bódyho o filmové řeči, otázky Miklóse Erdélye, konceptuální *Pszeudo* umění Gyuly Pauera.

Tyto věci souzněly s happeningy Alana Karpowa, performancemi vídeňských akcionistů (Rudolf Schwarzkogler), s filmovými experimenty Petera Weibela či Warhola. Dění v Polsku, v Československu a u nás vytvořilo – na rozdíl od Ameriky – kulturní protiváhu velmi vysoké úrovně. Byl to jasně formulovaný diskurs, naprosté odmítání tehdejšího stavu.

Český čtenář zná západní autory, ale Maďaři jsou pro něj jen jména.

To je problém malých zemí. Pauerovo *Pszeudo* je iluzí, tak jako i socialismus je říší iluze. Sochař umístil na jednoduchou hladkou kostku zmačkaný fotografický papír, na který bylo exponováno zvrásnění. Vzniklo tak zdání, že pomačkaný je povrch, *pseudo*-realita nahrazující skutečnou realitu. Koncepce sama o sobě je úplným popřením stávajícího. Erdélyovy práce kladou otázku, čím vlastně je umění dnes: „Proč nemůžeme mluvit o tom, o čem se má mlčet?“ *Pszeudo* a Erdélyovy otázky provokovaly, cosi konstatovaly v konkrétních i metafyzických dimenzích. Byly pro mě intelektuálním, filozofickým impulsem, který způsobil, že jsem realitu začal vidět jinak. Všichni cítili, že režim je lživý. Na to lze reagovat tím, že člověk neprotestuje, podlézá, anebo tak, že přijme existenciální riziko, že začne existovat v zemi nikoho, v kultuře undergroundu. Já jsem si zvolil to druhé; toto prostředí bylo oproštěno od lži, zde nebylo třeba uzavírat kompromisy. Od roku 1974 jsem na částečný úvazek pracoval ve Výzkumném ústavu pro osvětu, za minimální mzdu. Jeho ředitel Iván Vitányi schválil a podporoval můj záměr vytvořit Soukromý fotografický a filmový archiv (Private Photo and Film Archive – PPFA).

Inspirovala mě sbírka náhodně nalezených fotografií, kterou shromáždil kameraman Sándor Kardos (Horus Archivum). Tyto obrázky jsou banální, bizarní, divné a vadné kvůli špatnému nastavení nebo špatné expozici. Dokonalost nedokonalosti. Čím více usilujeme o dokonalost, tím jsou obrázky méně dokonalé. Naprostá vypulírovanost, manýrismus se znovu zrodily ve fašistickém a socialistickém umění, které směřovalo k ideálu.

*Dunajský exodus*

Foto archiv

Obě kultury upadly do této pasti. Fotografie a filmy sbírek Horus a PPFA jsou důkazem existence soukromého světa, v němž vládne nedokonalost a který stojí v opozici ke světu zkrášlování a oficiálnosti. Když je sbíráte, otvírá se před vámi někdejší tradiční svět. Sbíрка existuje od roku 1982, v roce 1990 se stala nadací (Private Foto and Film Foundation). Dnes už má 550 hodin rodinných filmů přepsaných na video; část sbírky je přístupná badatelům v Maďarském osvětovém institutu a část v Open Society Archive (OSA) na Středoevropské univerzitě (Central European University – CEU). Cílem sbírky je shromážďovat staré amatérské záběry, rodinné historie. Tyto pak přepisují na video, originály vracím majitelům. Mnoho materiálu jsme získali prostřednictvím inzerátů a objevili jsme v nich každodenní měšťácký svět, který byl po dlouhou dobu tabuizován. Objevili jsme studnici nekonečných možností. Při sběru materiálu jsem natáčel rozhovory s rodinami a shromáždil tak vědomosti, které bylo třeba zachránit. Prováděl jsem kulturně-historický sběr, filmovou archeologii. Tehdy jsem se s tím spokojil, šest let jsem jen sbíral materiál. Ten se později stal jedním ze zdrojů mé filmové práce. A pak tu bylo BBS, jediné filmové studio ve východní Evropě, které se vymykalo moci cenzury. Vznikala v něm vynikající díla. Tady soustřeďoval Gábor Bódy avantgardní umělce.

Jeho role ve formování mého přístupu k filmu je důležitá. Inspirující byl pro mě jeho cyklus o filmové řeči (TŘETÍ, LOV NA MALOU LIŠKU, ČTYŘI BAGATELY, PSYCHOKOSMOS, STUDIE POHYBU), založení K3 – Osvětově-experimentální výzkumné skupiny, ve které točili filmy hudebníci: Zoltán Jeney, László Vidovszky. Jeney natočil u Východního nádraží (Keleti pályaudvar – pozn. překl.) pixilační kamerou minimalistický film. Jako

základ Vidovszkyho filmu posloužila reportáž, která vyšla v magazínu „Stern“: na nějaké party někdo potká kosmonauta, který vstoupil na Měsíc jako druhý. Film (Aldrin, 1976) je zpívaným převyprávěním této události s minimalistickým hudebním doprovodem. Vedle toho vznikaly vynikající dokumenty, jako ARCHAICKÉ TORZO Pétera Dobaie, filmy Gyuly Gazdaga, nebo nejradikálnější z nich – KENTAUR – Tamáse Szentjóbího. Není náhodou, že až do poloviny 90. let jsem pracoval v BBS, jinde jsem existovat nemohl. Dnes jsem stále na periferii maďarské filmové kultury.

Jak jsi se dostal do styku s hudební avantgardou?

V roce 1978 jsem se potkal se Skupinou 180, která dělala minimalistickou hudbu. Pět let jsem na jejich recitativních představeních vystupoval jako vypravěč. Byla to představení v angličtině, ve kterých účinkovalo 10 – 12 lidí. Zúčastňoval jsem se zkoušek, na kterých se lépe projevila vnitřní struktura hudby: jak dílo vzniká po částech, jak působí opakování, jaké jsou projevy hudebníků, jejich komentování hudby. Interpretovali moderní hudbu: díla Philipa Glasse, Steva Reicha, Frederika Rzewskiho a také díla maďarských skladatelů: László Melise, Istvána Mártyho, Tibora Szemző. Minimalistickou hudbu ovlivnili John Cage a LaMonte Young: povýšením všedních zvuků na hudbu, náhody na nezbytnost, interpretací prostého ticha. Předváděli, co se děje v akustickém prostoru ve srovnání s tichem, ve srovnání s nicotou. Cageův radikalismus charakterizuje skladba 4'33'', kterou pianista nehraje, pouze po dobu čtyř minut a 33 sekund sedí před klavírem. Americká minimalistická hudba je spřízněna s Duchampovým konceptualismem. Tyto umělecké experimenty se v jistém smyslu podobají filmovému žánru *found footage*.

V těchto letech (1985/86) došlo k setkání minimalistické hudby s filmem na pitevním stole. S Tiborem Szemző jsme vytvořili performanci: on hrál a já jsem promítal filmy ze své sbírky. Experimentovali jsme s tím, jak se film a hudba vzájemně ovlivňují, jak vstupují do vzájemných vztahů s časem. Jaký vztah vzniká mezi náhodně promítanými obrazy a hudební improvizací? Ne pokaždé se sešly tytéž části, tatáž témata. Jak působí s jedním a tímž obrazem melancholičtější, nebo naopak rytmičtější hudba, nebo jediný udržovaný tón? Jaký význam vyvolá, jakým mechanismem působí? Jak funguje banální všední obraz s repetitivní hudbou? V jednom mém oblíbeném filmu jezdí společnost přátel na přelomu padesátých a šedesátých let k Balatonu. Z filmu číší maloměstská pohoda. Později jsem z něj vytvořil svůj film BUĎ, ANEBO, v němž jsem řešil otázky vztahu mezi obrazem a hudbou. Zkoumání vztahu hudby a obrazu bylo pro mě jakousi meditativní, konceptualistickou školou, která předcházela myšlence na filmovou tvorbu. Velkou roli v tom sehrál film Gábora Bódyho a Pétera Tímára SOUKROMÉ DĚJINY. Jejich film a moje RODINA BARTOSOVA ukazovaly, jak lze ze stejného filmového materiálu vytvořit různé věci. Otázku, co se dá vytvořit z nalezeného, nalézáme v Duchampově, Schwittersově i v kolektivní umělecké tradici. Bódyho film nearchaizuje, není sentimentální; je to vynikající inspirativní práce, která pro mě byla výzvou.

Jak jsi začínal se SOUKROMÝM MAĎARSKEM?

Požádal jsem o grant na film a dostal jsem 1,5 milionů forintů. Za tyto peníze jsem v letech 1988 – 89 udělal první čtyři díly SOUKROMÉHO MAĎARSKA: RODINA BARTOSOVA; DUSI



Vír

Foto archiv

A JENŐ; BUĐ, ANEBO; DENÍK PANA N. Tyto filmy vznikly v koprodukcii BBS a Maďarské televize; televize poskytla střižnu a vynikající střihačku, Mártu Révészovou. Bylo to jiné než experimentální filmy, které jsem dělal do té doby. Střihači jsou většinou zvyklí, že režisér má koncepci, na jejímž základě točí a dává dohromady záběry, že režisér řekne střihačovi, co chce. Ale Bartosovic materiálu byla spousta, 29 – 30 kotoučů, které někdo (už dřív) pomíchal. Pravděpodobně, když z něho vybírali úryvek do Bódyho filmu. Vodítko pro začátek práce na sestřihu nám poskytla minimalistická repetitivní hudba. S její pomocí jsem našel příběh, uzlové body. Nejdřív jsme si pustili hudbu, nepříliš dynamickou. Minimalistická hudba nic nevypráví, nemá dramaturgickou konstrukci, minimalistická hudba je „stav věcí“, „jednoduchá“ konstrukce, plynutí času. Její repetitivnost dovoluje člověku zamyslet se nad tím, co vidí. Soukromý film také nechce vyprávět příběh, nemá odpovídající dramaturgickou konstrukci, nejsou v něm dialogy, je to filmový deník složený z banalit. Příběh se rodil jako mozaika na střihačském stole. Vznik RODINY BARTOSOVY byla modelová situace. Při sestřihu jsem použil novou kolážovou techniku, protože jsem nechtěl vytvořit popisný, vysvětlující, didaktický dokumentární film, ale rodinnou ságu, která se dá prožívat. I po hudební stránce je film jiný: mohl jsem pracovat se Szemzőovou minimalistickou hudbou, natočenou předem. Tady se zrealizovalo to,

co jsme se Szemzőm v našich společných performancích „vyexperimentovali“, vyzkoušeli: jak funguje hudba a obraz dohromady. Od začátku jsme ze spojení banálních záznamů a minimalistické hudby čerpali silné heuristické zkušenosti.

V jedné scéně z RODINY BARTOSOVY nějaká ženská ruka postrkuje malé králíky, aby se nerozutekli, ve druhé se pak upravuje žena v mohérovém svetříku z králíčí vlny. Takže králíček je hračkou – na okamžik –, ale ve skutečnosti je to tvor zbavený srsti, potrava. Tento řetězec asociací, podivná spojení obrazů, poskytly střihačce vodítko pro kýženou metodu. Po dvou měsících jsme našli společný tón. Od té chvíle se práce stala hrou s hudebně-obrazovými asociacemi. Z tohoto důvodu byla RODINA BARTOSOVA důležitá pro další vývoj celého projektu; a navíc to byla rozsáhlá látka, s mnoha postavami. Kromě toho jsem tady mohl použít, co jsem se naučil u Ference Méreiho.¹⁾

Navštěvoval jsem jeho soukromou univerzitu. Zajímala mě psychoanalýza, hlavně pokud jde o metodu retrospektivního přisuzování významu. Co se odehrává v určité osobní lidské situaci, v člověku, ve skupině a jak to lze interpretovat – to pro mě byla kardinální otázka. Amatérský film je němý, nevíme, o čem si v něm lidé povídají, co je na obraze – to můžeme jen tušit. Jedná se o proces přisuzování významu, tak jako v případě každého uměleckého díla. Nevidíme hraný film, ale mozaikovou koláž, jejíž význam je otevřený. Příběh vzniká v hlavě diváka. Skládá se z úlomků, z psychologického hlediska ho můžeme přirovnat k výkladu snů. V psychoanalytickém pojetí je výklad snů plastická evokace úlomků vzpomínek, motivů a procesů, odehrávajících se v podvědomí. Jejich význam nelze úplně rozluštit. Analýza snů umožňuje vícero správných interpretací, je to jako slupky cibule. Analýza snů jako metafora pro mé interpretování němých filmů, zjednodušeně řečeno, odkazuje k cestování v čase prostřednictvím filmové koláže. Tento druh rekontextualizace a interpretace nabízí především postmoderní hudba a divadlo. Stejně je to s filmy, které kvůli technice koláže nemají didakticky vedenou linii. Kdysi ve 20. letech Kulešov rozstříhal filmy z carských dob podle vlastního antikapitalistického vkusu, a vytvořil tak vlastní filmy-koláže. Já to dělám obráceně, protože už vím, co všechno se za vlády komunistů zlikvidováním měšťanského světa: civilní kultura, hodnoty. K minulosti mě nepřivedl historický, politický sentimentalismus, ale pochopení hlubinných dějinných procesů. K práci na panoramatickém cyklu SOUKROMÉ MAĎARSKO mě přivedl zájem o dějiny Maďarska z meziválečného období a pak z 50. a 60. let.

Znamená to, že minimalistická hudba činí obrazy nikoliv sentimentálními, ale ironickými?

Dobrá otázka. Je to vidět v BUĎ, ANEBO – jak ironická může být prezentace každodenního života za socialismu, v době skrytého teroru. Oproti tomu ironie českých filmů nové vlny (HOŘÍ, MÁ PANENKO) absolutně zpochybňuje reálný socialismus. V Maďarsku filmy nebyly tak odvážné – až na několik málo výjimek. To proto, že rok 1956 byl tak krvavý a předchozí diktatura byla krutá. Kádárovská měkká, růžová diktatura zas vydíráním

1) Ferenc Mérei (1909–1986), maďarský psycholog, spolupracovník Lipóta Szondiho. P. Forgács natočil o těchto vědcích a o psychoanalýze televizní filmy: EPIZODY ZE ŽIVOTA PROFESORA F. M. (1987), ROZHOVORY O PSYCHOANALÝZE (1993) a PORTRÉT LIPÓTA SZONDIHO (1986).



Bartosův klobouk, 1955 (Rodina Bartosova)

Foto archiv

dosahovala jemných kompromisů. Což přivedlo velkou část maďarských filmařů k falešnému konsenzu, většina jejich filmů je plná dvojsmyslů a dnes působí nekoukatelně. Výjimkou jsou první čtyři filmy Miklóse Jancsóa, počínaje BEZNADĚJNÝMI, kteří změnili naše myšlení. K nim ještě můžeme přiřadit Makkovy DNY ČEKÁNÍ – ostatní jsou neupřímné, lživé. Oficiální cenzura, autocenzura a vzájemná cenzura – také režiséri se cenzurovali navzájem – v Maďarsku vytvořila metaforickou, dvojsmyslnou filmovou řeč.

Režiséri byli závislí na Györgyi Acélovi,²⁾ jenž rozdělával peníze, a na šéfech filmových studií – podobně tomu bylo ve výtvarném umění. Každoročně mohlo točit film 5 – 6 režisérů, dalších 10 – 15 každé dva roky a bylo tu dalších 20 – 30 – 40 režisérů, kteří mohli točit jednou za pět let anebo nikdy. Mladí v BBS točili dobré věci. Málkteří z těch, co se začlenili do studií, si dovolili být odvážní. Například Kósa natočil jeden dobrý film, ale nenechali ho, aby svůj talent dál rozvíjel. Ačkoliv v symbolickém, v romantickém filmu ještě byly možnosti. Kdo tuto hranici překročil, toho potrestali. Sebevědomí tvůrci, neschopní kompromisu (György Fehér, András Jeleš), se k filmu nedostali. Po MALÉM VALENTINOVÍ (A kis Valentino) Jeleš odstavili. Lež nebyla vynucována, kdo chtěl, mohl mlčet... Dezső Magyar odešel do Ameriky, ale nevytvořil tam takové dílo, jako Forman. Pravda, v tomto případě nemůžeme říct, že by se jednalo o génia, jako v případě Formana.

2) Nám. ministra kultury, později podpředseda vlády, v 60. – 80. letech byla v jeho rukou soustředěna veškerá moc nad kulturou (pozn. překl.).

To vše vytvořilo uhýbavou, falešnou, lživou kinematografii – na rozdíl od české nové vlny, jejíž součástí byl i český humor jako kulturní fenomén. V Československu nebyly takové represe, v 60. letech tam došlo k uvolňování režimu. Také polský film se dokázal odpoutat od lživosti. Maďarský film ne: jak starší, tak střední generace vršila lež na lež. Ve filmu KÁDÁRŮV POLIBEK jsem chtěl tyto chcípělé roky ukázat. Tato filmová koláž je vystavěna na kontrastu hudby a obrazu. Je to neofreudistická práce o přechnutích a vtipech té doby: Kádárovy přebrepty a fórky jsou nejlepším vyjádřením skrytého teroru. Text esoterického filozofa Bély Hamvase (čte jej Szemző), který zní v pozadí, je metaforickým popisem socialismu. Další důležitou zvukovou vrstvu filmu tvoří rozhlasový přenos *Bána Bánka*,³⁾ který byl z divadelního hlediska neocenitelný, ale je to „národní drama“. Vypráví o vlastenectví, ale je to nehodnověrné, lživé. Avšak tento jev najdeme i jinde – jak se z něčeho stává historická symbolika. I jiné národy mají svá sakrální, rituální díla, která jsou nenáviděnou povinnou četbou.

Rozhlasové přenosy byly pro moji předtelevizní generaci důležitým kulturním fenoménem, pregnantním prvkem jistého kulturně-historického období, který se začal vracet s rozvojem autorádií. Divadelní přenos je sám o sobě velmi zajímavá věc. Posloucháte dialogy a komentátor popisuje, co se na jevišti odehrává – jakoby to bylo představení pro slepce. V maďarském názvu filmu je také takové překroucení: jméno Kádára bylo lživé (původně to byl Csermanek) – je to realita nepravdy. Film je složitě – filozoficky – vrstvený. Jeho osu tvoří stavba domu; jeden amatér celé roky stavbu natáčel. Dokumentuje, že socialismus byl říší ztraceného času a plýtvání.

Má ale ještě jednu významovou rovinu: pikantérii, erotiku socialismu.

Politika zakazovala tělo i duši. Ty byly tabu. Reálný socialismus byl ten nejšosáčtější režim. Lenin je na pohled typický maloměstský úředník, podobný Eichmannovi, a přitom je to ten nejkrvavější diktátor. Úředníci nacionálního nebo komunistického typu jsou stejní. Amatérské erotické fotografie ve filmu vypráví o zapírání tělesnosti. Té, kterou zapírají všechny prudérní systémy (viktoriánský, komunistický). Sex je povolen jen za účelem plození dětí. V tom jsou zajedno katolické i protestantské církve, nacisti i komunisti. (Což neznamená, že jsou také totožní.)

Kádárův režim využíval tradiční náboženskou morálku pro vlastní zákazy a tabuizování.

Etika církve je jiná. Já považuji politiku za perverznější. Lživá politika je perverznější než perversní sex. Když nějaký politik hodnotí svůj volební úspěch slovy, že „vyhráli Maďaři“, dopouští se tím mnohem větší perverze, než je incest. Deklaruje tím, že ten, co nevolil jeho, není Maďar.

Deklaruje tím také to, že pokračuje v intolerní Rákosiho a Kádárově tradici: kdo není s námi, je proti nám.

3) Historické drama na téma odporu proti cizí nadvládě z pera básníka Attily Józsefa, na jehož motivy Ferenc Erkel složil operu (pozn. překl.).



Vír

Foto archiv

Film staví perversi politiky do protikladu s tělem. Odkazuje na tradici, kterou v psychoanalýze poprvé zmiňuje Wilhelm Reich. A kterou potom vynesl na povrch kulturní výbuch šedesátého osmého roku; svobodu těla proti prudérnímu světu. To změnilo celé univerzum, přineslo civilizační změnu. Odsuzuje ji islám, nacismus, stejně jako ortodoxní křesťanství, bolševismus nebo národně-socialistická Francie. Potlačení těla, erotiky a sebevyjádření spolu souvisí. Proto je to těžký film – není zábavný; je filozofií popření reálného socialismu.

Na jedné české fotografické výstavě v Budapešti byly vystavovány přesně takové amatérské akty pracujících žen z 50. – 60. let: traktoristky atd. Dalo se tak usuzovat podle jejich odhozených oděvů. Na tvářích měly svůdný nebo rozpačitý úsměv, přesto to udělaly, svlékly se.

To je důležité, co říkáš. V tom filmu jsou těla ošklivá. Erotika se tu objevuje sama o sobě, nesnoubí se s krásou. Kterékoliv tělo může být sexuálním objektem, i ošklivé. Kult hvězd oslavuje jen dobře vypadající těla. Krása je vystupňovaná realita zdraví, intelektuálně pak je proprietou bohatství, božství, superiority. V tom filmu jsou samá obyčejná ženská těla. Tajný soukromý život, sex je tou intimní sférou, na kterou politika nedosáhne. I v maoistické Číně se šoustá.

Znamenají soukromé filmy alternativu ke zmíněným historicko-metaforickým?

Nikdy jsem si nemyslel, že jsem mainstreamový filmař. Kategorizace maďarského filmu je spjata s romantikou snobského 19. století a s mocí. V hierarchii komerčních filmů stojí na vrcholu zábavné filmy. Kvůli svému perverznímu vztahu k moci je maďarská kinematografie od roku 1948 dvorním uměním. Až na několik výjimek je to komunisticko-královské umění. Když jsem začal dělat filmy, věděl jsem, že nebudou patřit k hlavnímu proudu. Tam režisér film naplánuje, napíše si scénář, natočí a sestříhá ho. Já jsem od počátku pracoval s videem, dělal jsem enigmatické filmy, ve kterých je několik titulků a minimalistická hudba. Ty filmy nešly proti mainstreamu nebo místo něj, existovaly paralelně. Nazývám je paralelními, nikoliv alternativními, protože ve skutečnosti jsme s nimi byli jen sami mezi sebou. Kina ani televize avantgardní filmy nehrály, znalo je jen odborné publikum. Paralelní kultuře vděčím za to, že tyto filmy vznikly. Jejich osobitost a specifické univerzum čerpá z maďarské avantgardy, odmítá kompromis. Tato kultura byla ve styku s hudbou, výtvarným uměním, byla souběžná s tím, co se odehrávalo v západoevropské avantgardě. Hlavní proud mě nezajímal, myslel jsem jen na to, že to, co dělám, má své místo. I když jsem nedoufal, že si mé věci najdou publikum. V jistých obdobích by se snad mohly dostat k dobrému filmovému publiku, kdyby byla možnost přepsat je na celuloid. K tomu, abych si našel své publikum, se muselo stát, že první tři moje filmy – RODINA BARTOSOVA, DUSI A JENŮ a BUĎ, ANEBO – byly uvedeny na jednom videofestivalu v Holandsku. RODINA BARTOSOVA vyhrála hlavní cenu (1990), na základě čehož vznikly mé holandské kontakty. Dostal jsem možnost zde točit, resp. točit v holandské koprodukcii (DUNAJSKÝ EXODUS, MAELSTROM). Otevíral se mi svět, poznal jsem mnoho jiných evropských soukromých filmů.

Současně přišla na Západě východní Evropa do módy. To trvalo do poloviny devadesátých let, pak jsme znovu klesli na úroveň nudných malých zemí. Tehdy pro ně bylo zajímavé, že u nás neviděli Mc Donald's, jen zpustlé hlavní město jedné říše, ale odlesk té říše byl nádherný. Z tohoto aspektu čerpal i lesk „Zlaté Prahy“, z toho, co socialismus (husákismus, kádárismus) nedokázal z lidí vymýt. Tak jako v Československu občanská společnost a kulturní autonomie čerpaly z roku '68, v Maďarsku byl referencí rok 1956. Ale u nás na to rezignovalo mnohem víc lidí než v Čechách na rok '68.

V Česku to mělo mnohem hlubší historickou tradici, kterou nedokázal odstranit ani rok '38, ani '48. V roce 1989 spolu na Václavském náměstí protestovaly všechny generace.

V odlišnosti českých a maďarských dějin se možná projeví rozdíly v národním charakteru a také v tom, že kromě vyhlazování židů válka v Československu nebyla tak ničivá. Komunistická strana tam měla v meziválečné občanské demokracii respekt, a byly tu i četné jiné rozdíly. Maďarské dějiny byly naproti tomu násilné, brutální, extrémnější, s odlišným národním charakterem. V padesátém šestém se u nás střílelo do davu, což by jinde znamenalo konec revoluce – v Maďarsku to moskovity smetlo. Což mělo za následek odpovídající silné represe. Toto jsou politická, historická vysvětlení, která objasňují míru ochoty té které kultury ke kompromisu anebo míru její prohnitosti. Paralelní kultury existují jen tam, kde represe nevráždí.



Vír

Foto archiv

Jak se v nalezených filmech objevují násilné dějiny?

Cyklus SOUKROMÉ MAĎARSKO je také cyklem experimentů s filmovou řečí. Každý z filmů byl jinou výzvou, abych neopakoval ten předchozí. Od prvního z nich je zde přítomen historický prostor, ve kterém byl na okamžik zastaven čas. Vidíme, jak nějací lidé tančí na jevišti jakési tanečky a za nimi zuří válka. Křížují se tu cesty osobních, soukromých dějin s cestami dějin veřejných, politických, válečných. Dokud jde jen o banální osobní příhodu, je to pouhý otisk efemérní, všední existence. Ale když se na břehu Dunaje objeví německý tank, pohled soukromé kamery se rozšiřuje o veřejné dějiny, obraz se dostává do jiného kontextu. U diváka, poučeného o válce, to dokáže evokovat takové reference, pod jejichž vlivem se banální příběh rekontextualizuje. Anebo pouhým uvedením data (1943) získává cokoli, co je na obrázku, jiný význam. Není třeba vysvětlovat, co se dělo ve třiačtyřicátém (bitva u Kurska, vylodění v Itálii), divák si to kontextualizuje sám. Film nemusí používat popisnou dramaturgii, zobrazovat. Mobilizuje historické vědění prostřednictvím asociativních skoků technikou koláže. Tak vzniká konflikt mezi rovinou soukromých a veřejných dějin. Ve filmu ZATÍMCO NĚKDE jsou mladí milenci, kteří porušili rasové zákony, postaveni na pranýř a ostříhají jim vlasy (nedovolené míšení ras

*Maelstrom*

Foto archiv

v Opoli v okupovaném Polsku roku 1940). Jeden nacistický amatérský filmař to natočil jako didaktický materiál. Tato scéna se ve filmu opakuje devětkrát. Jako rondo obepíná banální nebo krvavé filmové příběhy dalších evropských rodin za války. Tyto paralelní, soukromé filmové příběhy se v koláži propojují, vysvětlují a uvádějí do vzájemných souvislostí. Myslím, že tento paradox je i ve filmu *DUSI A JENÓ*; ti dva prožívají svůj banální blahobyt a mezitím válka zničí jejich dům, což oni nepředpokládali, ale my jejich budoucnost předvídáme, protože známe minulost a historii. Funguje to jako paradoxní časová brána pro diváka, jako napjaté očekávání jejich budoucích osudů, které jsou pro nás minulostí... Nemusíme ve filmu vidět holocaust, abychom si všimli matrixu soukromých a veřejných dějin.

Viděné nepoukazuje na sebe sama, odkazuje na něco jiného.

Přesně tak. Žena venčící psa je sama o sobě jen tím, čím je, není víc, než jen osobou, kterou poznáváme v příběhu jedné rodiny. Ale v mé reinterpretaci *Dusi* není jen členkou té rodiny, je to také žena, která má citový vztah ke svému psovi, a subjekt trpící na tragickém historickém pozadí. Je pasivní, a přece jejím prostřednictvím dokážeme



Kádárův polibek
Foto archiv

prožívat dějiny. Rodinné amatérské filmy tautologicky označují sebe sama: „tenkrát jsme tam byli“. V mé rekontextualizaci znamenají již něco jiného. Už není zajímavé, co autor snímku říká, a když ano, tak se to objevuje jen fragmentárně. Protože když někdo okomentuje svůj vlastní film, je to jeho interpretace, která má vždy omezený význam. Pro něj je ta žena vždy konkrétní ženou Magdalénou (Dusi) a nemůže být metafyzicky prostě ženou. To je důležité také z hermeneutického hlediska. Sekvence se stává nositelem významu. Jeden důležitý moment osvětluje vše: tu ženu bychom viděli jinak, kdybych tam dal titulek, že je příbuzná Göbbelse nebo Churchilla. Význam stejného obrázku se změní, když pod něj napíšu jiný letopočet nebo jiné místo.

Jsou zapotřebí jisté znalosti, abychom něco označili jako dokument. Na základě určitých znalostí poznám, že je na obrázku to nebo ono. Soukromé znalosti činí z filmových obrazů dokumenty vždy jen pro konkrétní rodinu a dokumentem se stávají pouze v určitém interpretačním systému. Když namísto interpretačního systému nastoupí jiný, stane se film dokumentem něčeho jiného?

Nemůžu pod obrázek napsat cokoliv, to je citlivá plocha. Žena je tady skutečná, skutečné je i to, jak sedí na lavičce, a skutečná je i její smrt. Náhodně zaznamenaná sekvence

skutečného okamžiku ve skutečném čase. Narozdíl od hraného filmu, kde divák vždy ví, že je to jen „jako“. Proto by filmy o holocaustu měly ve filozoficko-morálním smyslu propadnout. To říká i Claude Lanzmann, režisér dokumentárního filmu ŠOA. I on tvrdí, že holocaust se nedá zahrát. Průmyslové vraždění lidí a jeho důsledky pro civilizaci nelze zobrazit. Peklo se nedá zahrát, jen znázornit. Pokud by naší referencí nebyl holocaust, ale prázdný prostor, dívali bychom se na tu ženu jinak, nezávisle na tom, zda je Churchillova nebo Stalinova příbuzná. Dát stejnému obrazu jiný název, to je konceptuální umění, postmoderní technika koláže, když se díváme na starý obraz. Jinak jsem se díval na starý obraz Karlova mostu v patnácti, v pětadvaceti a dnes, kdy je mi 54; znamená pro mě něco jiného, já jsem se změnil a ten objekt také. Je tentýž a zároveň není. To je ta rekontextualizace. Neříkám, že všechno je relativní, říkám jen, že význam se mění. Změna významu neznámá, že se mění věc. Změna významu je zajímavá z hlediska uchopení věci, protože význam, který jí přikládá divák, je nejzajímavější.

Ty reinterpretuješ nejenom soukromé filmy, ale i ty dokumentární. V dokumentárním filmu je mezi obrazem a modelem přímý vztah, který ve fikci není. Divák vidí, že má co dočinění se skutečností. To je jedno z řešení – poskytuje divákovi hotové významy. Druhé je, že divák skutečnost interpretuje různými způsoby, jako je tomu u hraných filmů (fikce).

To je velmi důležité. To je možná důvodem, proč mi kuratorium dokumentárních filmů⁴⁾ už sedm let neudělilo grant. V roce 1997 jsem od předsedy kuratoria dostal dopis, ve kterém mi píše, že jsem přesáhl rámec tohoto žánru. A že i když mají moje práce rádi, nemohou je dál podporovat. To je typické pro maďarskou kinematografii; v kuratoriu sedí režisér velmi zajímavých dokumentů, jeden sociolog a jeden filmový historik – a oni rozhodli, že má práce tam nepatří. To je ten maďarský provincialismus. Kolega nedokáže akceptovat, že jeden obraz může mít více významů. Pro něho dokumentární film znamená, že Imre Nagy byl zavražděn – to se stalo. Nedokáže akceptovat to napětí, že něco může být tak, nebo jinak. V Maďarsku je dnes v dokumentárním filmu přijatou konvencí točit o tom, že východoevropská represe pominula, o tom, jaké jsou důsledky velké společenské transformace, co se s námi děje. Druhá část filmů se znovu vrací k dějinám: Co se s námi stalo v roce 1956? Tvůrci ale přicházejí s hotovými závěry, které umisťují do rámce stávajícího konsensu, který určuje, kam a jak se dnes máme dívat. Je fakt, že moje práce nejsou dokumentárními filmy v tom smyslu, jak to vyžaduje tradice; podle ní nejsou ani hranými filmy, ani experimentálními ve smyslu těch dnešních. V mých filmech schází to *dnes*. Když ukazuji nějaký film, jde vždy o ten okamžik, kdy se na něj divák dívá. Způsob nalezení a prezentace se neváže k momentálním ideologiím, chtěl jsem, aby byly nadčasové. Na Přehlídkách maďarské kinematografie⁵⁾ pak nevědí, kam moje filmy zařadit. Nejsem integrální součástí domácí kinematografie.

4) V rámci Veřejné nadace maďarské kinematografie – grantové komise (pozn. překl.).

5) Pořádají se každoročně v únoru, je to kompletní přehlídka roční filmové tvorby všech žánrů, včetně animovaných, experimentálních i studentských filmů. Přehlídka je soutěžní, porota uděluje ceny v kategoriích nejlepší film, režie, scénář, kamera, debut, herci... (pozn. překl.).

*Dusi a Jenő*

Foto archiv

Na festivalech v Marseille, Berlíně a Budapešti v roce 1997 dostal VÍR nejvyšší ocenění a v roce 1999 DUNAJSKÝ EXODUS cenu za nejlepší dokument. Změnilo to nějak tvoji situaci?

Jen v kruzích filmových kritiků, protože ti se neúčastní rivalizování v oboru. Ale nadále mě považují za „krejčího, který šije z přinesené látky“. Jsem stále na okraji.

V čem se tvoje filmy mění?

Rozdíl je ve dvou rovinách. Na úrovni zkušenosti: než pochopím, jak s materiálem zacházet, experimentuji s přístupem. Například RODINA BARTOSOVA se liší od NOTESU DÁMY. Ona byla baronka a filmovala jinak; její poselství je jiné, její prostředí, její charakter jsou jiné. I já k látce přistupuji jinak, odvážněji se pouštím jiným směrem. Za druhé, ve filozofické rovině, se oblouk mé tvorby rozpíná od velké rodinné ságy po metafyzickou esej (WITTGENSTEINŮV TRACTATUS). RODINA BARTOSOVA je komplexní kulturně-historická burleska a historická tragédie v jednom. DUSI A JENŐ jsou jako minimalistické hudební dílo; suite, ve které je všeho všudy 40 titulků a nic víc. BUĎ, ANEBO je neopsychoanalytická komorní hra, ve které se filmař prostřednictvím kamery dvoří manželce svého slepého přítele. Model se změnil: dva roky poté jsem udělal WITTGENSTEINŮV TRACTATUS, což je filozofická esej. Ergo hranice žánrů se mění. Mezitím jsem poznal zahraniční amatérské filmy a „filmové archeology“. VÁLKU NEZNÁMOU jsem vytvořil také z amatérských

filmů, spolu se dvěma německými, jedním holandským a jedním belgickým režisérem. Její třetí epizoda ZATÍMCO NĚKDE má jednoduchý tvar ronda, ve kterém se věci snaží interpretovat sebe sama, navzájem se konfrontovat v jakýchsi alchymických interakcích: blahobyt a umučení. Během přípravy filmu jsme hledali a sbírali evropské filmy. Tak jsem poznal materiál Řeka Angelose Papanastassioua. Bohatý řecký příslušník odboje, vlastenec, cílevědomě dokumentoval německou okupaci. Tajné záběry pořízené šestnáctimilimetrovou kamerou schovával v plechovkách od konzerv. Z nich vznikl ANGELOS A JEHO FILM.

Ve filmu MAELSTROM jedna holandská židovská rodina (Peereboomovi) filmovala svůj život od roku 1933 až do svého zániku v roce 1943. S tímto rodinným materiálem jsem konfrontoval amatérské záběry holandského nacistického protektora Seysse-Inquarta z roku 1940. Postavil jsem je proti sobě: soukromé životy obětí a vraha; v pozadí běží holandské židovské zákony recitované v holandštině, zřizování ghett, později deportace. MAELSTROM znamená holandsky vír a je zajímavé, že už dříve jsem takto pojmenoval svůj maďarský film, který rovněž zpracovával příběh jedné židovské rodiny. Vytvořil jsem ho rok předtím (1996) i s jeho pokračováním TŘÍDNÍ LOS. Tento film se zabývá týmiž lidmi jako VÍR, příslušníky rodiny Petőových, kteří přežili a nyní, jakožto pronásledovaní představitelé buržoazní třídy, zamlčují, že prošli Osvětímí.

Turbulentní struktura VÍRU se zásadně liší od dvojité složené struktury DUNAJSKÉHO EXODU, v němž kamera lodního kapitána Andrásovitse sleduje, jak se židovští uprchlíci plaví po řece jedním směrem (v roce 1939) a později besarabští Němci směrem opačným (1940), což umožňuje ukázat utrpení německého a židovského národa dohromady. Filmy se tedy mění z hlediska dynamiky a experimentování s hranicemi žánru. Někdy se vracím k dřívějším způsobům konstrukce filmů, jindy nikoli. Po nějaké době jsem v jistém smyslu opustil počáteční minimalistický conceptualismus, charakteristický pro film DUSI A JENŮ, a do filmů jsem začal vkládat poměrně hodně narativních a historických prvků. Ale je to proměnlivé: je to otázka nálady a doby. Než jsem se dostal k tomu, že jsem DUSI A JENŮ sestříhal během tří týdnů, vytrpěl jsem si své. Zato RODINU BARTOSOVU jsem stříhal tři měsíce, VÍR půl roku a svůj nejnovější film ze španělské občanské války už stříhám rok. Práci na DENÍKU PANA N. jsem musel přerušit, protože jsem se v té látce ztratil.

SOUKROMÉ MAĎARSKO vnímám jako jeden velký cyklus. Tak jako v jednotlivých filmech, i v jednotlivých cyklech jsou rezonující, vracející se prvky, formy, řešení, které v novém kontextu znamenají něco jiného, než co znamenaly dříve, a přesto zpětně působí na to dřívější. V každém jednotlivém díle je holisticky obsažen problém celku, nejsou v nich jen jednotlivé dějinné etapy. Má zkušenost se také mění – jak následují různé věci za sebou, objevují se nová řešení, každé dílo si také vynucuje své vlastní řešení. Výsledkem je podivný, osobitý kontext – jak se dřívější filmové motivy vracejí. Wittgenstein se objeví v BIBÓOVĚ BREVIÁŘI, jehož pokračováním je BISKUPOVA ZAHRADA – rodinný příběh, který odkazuje zpět nejenom na BIBÓA, ale i na VÍR. Skrze soukromý život křesťana, protestantského kněze Ravasze, poznáváme jeho morální hodnoty.

Ve VÍRU jde o záměrný, velmi silný moment, který vznikl z toho, že jsem četl knihu Randolpha Brabhama o maďarském holocaustu; po každé kapitole se mi udělalo špatně a celé týdny jsem nedokázal na filmu pracovat. Tehdy jsem pochopil, že se to připravovalo už

*Dusi a Jenő*

Foto archiv

léta. Vládnoucí vrstva antisemitské společnosti postupně zaváděla protižidovské zákony. Tím navykala křesťanskou populaci na to, že žid je *untermensch*. Co znamenaly ty zákony pro židovský národ, který je „národem zákona“? Zákon nikdy nevstupoval do života jednotlivců přímo, jenom když ho omezoval nebo když byl porušen. Tuto tradici převzali apoštolové, křesťanská etika je dědičkou židovské etiky. To umožnilo mimořádný rozvoj evropské civilizace. Protižidovské zákony 20. století brutálně omezovaly existenci židů, ale psychologie přežití jim přikazovala nestarat se o to: „Dnes je to o trochu horší, sebrali mi fabriku, bicykl, ale konec konců jsme stále naživu, nějak bude.“ Když jsem začal film stříhat, zněly mi tyto zákony v uších jako zpěv. Proto jsem požádal Szemzőa, aby složil hudbu, na kterou by se daly zpívat jako recitativ. Skladatel, který sedm let zpíval gregoriánské chorály v souboru Schola Hungarica, odmítl. Takovouto skladbou by spojil katolicismus s legitimizací vyvražďování židů. Ale protože recitativ je známý i v minimalistické hudbě, nemuseli jsme použít gregoriánský chorál. Szemző nakonec složil repetitivní hudbu, která byla něco mezi křesťanským chorálem a židovským halekáním, obě konfese v ní slyší vlastní rituální nárek. Proto je tak mučivé, že zákony byly dílem ďábla, ale zpívají je andělské hlasy. Ve filmu nevyřknu, že ďábelské dílo je dílem maďarské společnosti, ale je to slyšet i vidět. Absentuje zde morální odsudek, je tu jen do té míry, jak to má být v repetitivní opeře.

BIBÓŮV BREVIÁŘ jsem chtěl použít k tomu, aby značná část populace, která nikdy neslyšela ani jeho jméno, pochopila jeho myšlenky v této přemýšlivé, názorné podobě, a nikoliv

ve scholastickém nebo vědeckém podání. O Bibóovi je třeba vědět, že to byl největší maďarský politický myslitel, který v letech 1940 – 1949 vytvořil mimořádné dílo a aktivní byl také za revoluce v roce 1956. Reprezentoval vzácný humanistický liberalismus. V roce 1948 napsal vynikající práci: *Židovská otázka v Maďarsku po roce 1944*. V něm nesmírně odvážně a jasnozřivě analyzuje antisemitismus maďarské společnosti a otázky holocaustu – to dílo je naprosto ojedinělé. Četl jsem ho v roce 1974, dal mi ho János Kennedy, který ho objevil pro maďarský politický underground, a poté se šířilo v samizdatu. Bibóova filozofie, jeho myšlení změnilo můj pohled na svět. Bibó byl pro mě osvícením, přiměl mě opustit marxistické názory. Když jsem získal amatérské záběry biskupa László Ravasze, poprvé mě napadlo dát do jednoho filmu tchána, konzervativního církevního hodnostáře, a jeho zetě, mladého humanistu Bibóa, formulujícího naléhavé historické otázky. Uvědomil jsem si však, že film sestavený na základě principu teze-antiteze, efekt-protieffekt by byl laciným politickým řešením. Proto jsem vytvořil dva filmy: filmovou esej s použitím Bibóových filozoficko-historických textů a jiný film z materiálů biskupa Ravasze. Tyto dva filmy tvoří pár. V obou se objevuje – i když ne dominantně – jejich vztah k období antisemitismu. Což je důležité z toho důvodu, že reprezentant křesťanského Maďarska není nacista, je to nanejvýš antijudaista. Mezi antijudaismem před Osvětimí a po ní existuje historický a filozofický předěl. O tuto otázku jde v životě biskupa, který vedl maďarskou protestantskou církev v osudovém období. Jeho role je dosti rozporuplná, ale film nad ním nevynáší rozsudek, i tady nechává na divákovi, aby Ravasze soudil sám. Já považuji diváka za dospělého, za partnera. Dílo vznikne v jeho hlavě. Ať se podíváš na kterýkoliv můj film, nenajdeš v něm odsudek. Není v nich didaktismus, cílevědomý návod, jak se mají chápat. Nejsou v nich vysvětlení a závěry, jako v dokumentárních filmech, které by dílo činily uzavřeným. Každý přímočarý závěr nebo jednoznačný význam váže film k době jeho vzniku. V mých filmech můžeme mluvit o otevřené, senzitivní významové rovině. Snažil jsem se k nim přistupovat podobně jako k tvorbě fresky. Fresky, která v okamžiku vzniku nemá stanovené přesné konvence.

Na tyto otevřené filmy se můžeme dívat nejen v rámci jedné historické epochy, ale i v různých epochách. Každá éra přepisuje dějiny. Jak se dějiny uplatňují, objevují u tebe?

Každá doba vyžaduje vlastní narativní historiografii. Postmoderní dějepisectví (Derrida, Finkelkraut, Foucault) formuluje myšlenku, že to, co se dříve stalo, se při reinterpretaci dostává do jiného světla. Já také nejsem nadčasový. Také mám vazby na to, v čem žiji. Jen doufám, že má díla jsou dostatečně otevřená a trvalá. K tomuto optimismu mě vede skutečnost, že tajemství věcí, které mám rád, tkví v jejich otevřenosti. Já jednou následuji Bulgakova, jindy jsem Švejk, pak jsem pán K. Zároveň je ale otázkou, co je to za narativitu, která charakterizuje moje filmy z hlediska mého přístupu k příběhu. Žánr, který pštuji, bych nenazval dějepisectvím, protože to není psaní. Ale může znamenat jakousi novou historickou naraci, novou interpretaci soukromých dějin. Je v ní od tradice německého filmu až po postmoderní rekontextualizaci vše, co usiluje o odhalení tajemství. V každém díle jde o pokus najít odpověď na nějakou otázku. Nepochybně je to jiný způsob historiografie, v této chvíli možná nového druhu, ale možná, že než toto interview vyjde, bude už zastaralý. Při přípravě každého filmu jsem natočil spousty rozhovorů, věnoval mnoho ča-

*Maelstrom*

Foto archiv

su bádání, a to, co se ve filmech objevuje, je jen desetina, špička ledovce. Mohl bych využít mnohem víc materiálu, kdybych napsal knihu o okupaci Řecka nebo Holandska, o příběhu rodiny Bartosových nebo o Bibóvi. Limitem tohoto žánru je čas. Dalším limitem pak je druh interpretace. Historiografie klade do popředí reprezentativní momenty. Mikrohistoriografie vypráví o – historických – zkušenostech z pohledu soukromých dějin. Její zvláštnost je daná tím, že můžu říct: to bylo *tenkrát* a my jsme *ted' a tady*. Historická perspektiva přidává filmu neviditelné napětí: my jsme vždy tady a oni jsou tam – ale my jsme také tam a oni jsou tady. Příkladem toho je mrtvolka (zastavený obraz), použitá ve chvíli, kdy se někdo podívá do kamery. Ten pohled patří člověku za kamerou, na kterého se dívá. Ale v tu chvíli oba nevědí, že později se na ten film budou dívat i jiní. Tedy, že tento pohled bude později k vidění. Je to pohled uschovaný pro pozdější dobu: konzervovaný pohled. Pohled ven z přítomnosti, pohled dovnitř do budoucnosti, má mikrohistorickou perspektivu. V této interpretaci umožňuje divákovi poznat tuto mikrohistorickou zónu, ve které věci probíhají na základě dynamiky soukromých dějin.

Jaká je role zpomalení pohybu ve tvých filmech?

Používám limitovaný, minimalizovaný soubor prostředků. Experimentoval jsem s novou digitální technologií (TRÍDNÍ LOS), ale pak jsem toho nechal. Zpomalení hraje roli nejenom

v temporalitě vnímání času, ale i v pociťování pomíjivosti času. Kdy se událost stala, *tenkrát*, nebo *ted*? Zpomalení znamená pro percepci to, že zviditelňuje věci neviditelné; mimiku obličejů, gesta, série jevů. Za druhé vytrhává věci z časové roviny a umisťuje je do přítomnosti; umožňují tím divákovi věci nejenom vidět, ale zarámuji je, jako obrazy na výstavě. Spolu s hudební interpretací vytvářím bohatší percepci.

Provádíš tím segmentární analýzu.

Tím, že zpomaluji, vyzdvihuji detaily, fraktály, odhalení; mikročásti a skryté emoce se stávají vnímatelnými a zřejmějšími, což celou věc obohacuje.

Když zafixuješ, vyzdvihneš nějaký okamžik, neukazuješ historický proces. Chceš ukázat pozorovaný element ve statické jednotě nějakého stavu, v jeho vnitřní dynamice?

Jde tady o to, že žijeme v paralelních časech. Váha nějaké události nezávisí na její skutečné temporalitě, ale na zážitku. Na jeho emoci, obsahu. Proto jsou události, které si velmi dobře pamatujeme, a miliony dalších zapomínáme. Podstata tohoto způsobu vyzdvižení, psychologického momentu percepcie je, aby sis všiml detailů. Temporalita, okamžitý stav je tou časovou rovinou, ve které se čas zpomaluje, jako meditativní struktura. Kde se Celek jakoby holisticky zjevuje v detailech.

Jakou roli hrají titulky, texty?

Texty jsou složitější otázka, signalizují období psané kultury. Jsou nositelem informace a zároveň jsou i grafickým prvkem. Přidávají něco, co napomáhá kontextualizaci (letopočet, místo, poznámky pod čarou). Opakování určitou věc vyzdvihuje: rým a repetice dodává a získává důraz jakousi opožděnou metodou, stejně jako funguje myšlení. Žánr filmu, pohyblivých obrázků (kinematografie), umožňuje vznik podivné kombinace myšlení, snu, zkušenosti a vyprávění příběhu. Něčeho, co je nepopsatelné a co dokáže zprostředkovat jen obrazy. (Ačkoliv existují géniové, kteří jsou schopni popsat a zviditelnit situace slovy: Cervantes, Péter Nádas.) Titulek je nástrojem ovlivňujícím percepci. Tónování, zpomalování, hudební propojení, narace a titulky pronikají percepčními kanály současně a působí současně v tomto zpomaleném, podivném světě. Podivné záblesky percepcie umocňují periferní vidění, náhodnost: z nich pak vzniká náhlý logický zpětný pohled na dřívější události. Aniž by to byla obvyklá narace hraného filmu. Titulek má interpretační funkci a je komunikačním kanálem. V čase, kdy se text opakuje, nejenom odkazuje zpět, ale je umístěn na jiném obraze, a stává se tak dodatečným potvrzením předchozího. Tak jako to dělá sbor v opeře, když opakuje slova hlavního hrdiny.

Tvoří takové nebo podobné filmy i jiní?

Ano. Ale s větším didaktismem, vysvětlováním, sentimentalismem. Jsou tautologičtější. André Huet natočil 30 – 40 takových *found footage* filmů v rámci série *Inédits* pro belgickou frankofonní televizi RTBF, dvojice Michael Kuball – Alfred Behrens točila pro



Zatímco někde... 1940 – 43

Foto archiv

televizní stanici Nord Deutsche Rundfunk. Oni používají klasické dokumentaristické postupy, přidávají naraci, hudbu. Uvádějí údaje, informace a komentáře autorů nebo účinkujících. Nejdou cestou magického, mystického, méně interpretujícího, která zajímá mě. Druhým extrémem jsou italští manželé Giannikianovi, kteří neposkytují historickou interpretaci, pouze ukazují nalezené filmy. Krásu filmům, obrazům dodává historická perspektiva. Já jsem někde uprostřed: snažím se najít své místo někde mezi předváděním a historickou tautologií. Jednou krajností je avantgardní koláž: poskládat všechno, co je k dispozici – vznikne koláž určité nálady. Druhý extrém: kde je vždy všechno vysvětleno. Mé filmy patří spíš k pólu předvádění, ale psychologicko-historické prvky jsou vždy jejich určující významovou rovinou.

Nechtěl bys dotáčet k původním materiálům pseudoarchivní záběry?

Mám to v plánu, ale zatím jsem to nedělal. Technické a konceptuální možnosti to vylučovaly. Mojí technice je příbuzné to, co ve svých postmoderních románech dělá Péter Esterházy. On do svých textů vplétá příběhy převzaté od jiných autorů. To je také rekontextualizace, ale nenápadná. Já deklaruji, že snímky byly pořízeny amatérem.

Chápou tyto složité filmy dnešní mladí?

To lze těžko zjistit. Vím, že rekontextualizace je podobná činnosti discjockeyů. Ti také tvoří koláže z různě posbírané hudby, takže tvoří vlastní kompozice. Velká část naší vizuální kultury je retro: v novinách, v reklamní grafice. V době digitalizace se zrychluje recyklace událostí, obrazů, hudby, filmů. Recyklování je průmyslová rekontextualizace. Rekontextualizace – z filozofického aspektu – se může projevat jakkoliv, např. v módě evokující 60. léta. Používám obyčejnou techniku. Mé filmy mají koncepčně kontrolovaný jazykový efekt, ve kterém probíhá rekontextualizace; myslím, že jim mladí můžou rozumět.

Z maďarštiny přeložila Tatiana Dimitrova

Citované filmy:

Aldrin (László Vidovszky, 1976), *Angelos a jeho film* („Angelos film“; Péter Forgács, 1999), *Archaické torzo* (Archaikus torzó; Péter Dobai, 1971), *Beznadějní* (Szegénylegények; Miklós Jancsó, 1965), *Bibóův breviář – Soukromé Maďarsko 13* (Bibó breviárium – Privát Magyarország 13; Péter Forgács, 2001), *Biskupova zahrada – Soukromé Maďarsko 14* (A püspök kertje – Privát Magyarország 14; Péter Forgács, 2002), *Bud, anebo – Soukromé Maďarsko 3* (Vagy-vagy – Privát Magyarország 3; Péter Forgács, 1989), *Čtyři bagately* (Négy bagatell; Gábor Bódy, 1975), *Deník pana N. – Soukromé Maďarsko 4* (N. úr naplója – Privát Magyarország 4; Péter Forgács, 1990), *Dny čekání* (Szerelem; Károly Makk, 1970), *Dunajský exodus* (A dunai exodus; Péter Forgács, 1999), *Dusi a Jenő – Soukromé Maďarsko 2* (Dusi és Jenő – Privát Magyarország 2; Péter Forgács, 1989), *Epizody ze života profesora F. M.* (Epizódok M. F. Tanár úr életéből; Péter Forgács, 1987), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Kádárův polibek – Soukromé Maďarsko 12* (Csermanek csókja – Privát Magyarország 12; Péter Forgács, 1998), *Kentaur* (Tamás Szentjóbí), *Lov na malou lišku* (Vadászat kis rókára; Gábor Bódy, 1973), *Maelstrom* (A Maelstrom; Péter Forgács, 1997), *Malý Valentin* (A kis Valentino; András Jeles, 1979), *Notes dámy – Soukromé Maďarsko 8* (Egy úrinő notesza – Privát Magyarország 8; Péter Forgács, 1994), *Portrét Lipóta Szondiho* (Szondi Lipót portré; Péter Forgács, 1986), *Psychokosmos* (Pszichokozmoszok; Gábor Bódy, 1976), *Rodina Bartosova – Soukromé Maďarsko 1* (A Bartos család – Privát Magyarország 1; Péter Forgács, 1988), *Rozhovory o psychoanalýze* (Beszélgetések a pszichoanalízisről; Péter Forgács, 1988–1993), *Soukromé dějiny* (Privát történelem; Gábor Bódy, 1978), *Studie pohybu* (Mozgástanulmányok; Gábor Bódy, 1980), *Šoa* (Shoah; Claude Lanzmann, 1985), *Třetí* (A harmadik; Gábor Bódy, 1971), *Třídní los – Soukromé Maďarsko 11* („osztálySORSjegy“ – Privát Magyarország 11; Péter Forgács, 1996/1997), *Vír – Soukromé Maďarsko 10* (Az örvény / Free Fall – Privát Magyarország 10; Péter Forgács, 1996), *Wittgensteinův Tractatus* (Wittgenstein Tractatus; Péter Forgács, 1992), *Zatímco někde... 1940 – 43 – Válka neznámá č. 3* (Miközben valahol... 1940 – 43 – Az ismeretlen háború 3; Péter Forgács, 1994).

Poznámka o autorovi rozhovoru:

János Palotai se narodil v Budapešti roku 1939. Vystudoval historii (1965) a filozofii (1973), roku 1980 získal doktorát z estetiky disertací *Maďarská společnost ve filmech Andráse Kovácse*. Je autorem mnoha studií o maďarském dokumentárním filmu, o dokumentaristech a o nových avantgardních filmech. Jeho kritiky a eseje jsou pravidelně publikovány v uměleckém čtvrtletníku „Balkon“ a v dalších periodikách. Právě dokončil monografii o Lívii Gyarmathyové, mistryni kritických a ironických filmů.