

Náš průměrně informovaný divák si při vyslovení pojmu „madarská kinematografie“ vybaví velmi mály počet titulů a jmen. Ti o něco dříve narození si připomenou možná některé z filmů: Někde v Evropě (1947), Podivné manželství (1951), Lilliomfi (1954), Mále světle, Poslední hodiny (1955), Pan profesor Hanibal, Propast (1956), Dvojí sukno (1957), Služka, Dům pod skalou, Zelezný květ (1958) — méně už s nimi spojená jména režisérů — Radányi, Fábri, Rábdy, Makk, Mártássy, Herskó, — a herců — Miklós Gábor, Iván Darvas, Klári Tolnayová, Antal Páger, Éva Ruttkayová, Ádám Szirtes, Mari Töröcsiková, Margit Barová...

Jak šla léta, nepřibýlo k tomuto výčtu v povědomí našich diváků příliš mnoho, třebaže každý rok zname- nal v našich kinech už šest, osm, někdy i více nových madarských filmů. Zase je to jen několik názvů a jmen, vyvolávajících snad aspoň matně tušení: Proud (1963), Čas snění (1964), Dvacet hodin, Bezna- dějni (1965), Otec, Chladné dny (1966), Paráti na zdi, Hvězdy na čepicích (1967), Městní dvůr, Chlapci z Pavelské ulice (1968), Ostrov na pevné zemi (1969), Sázka na iluze (1971) a opět několik dalších jmen: Szabó, Gál, Jancsó, Bacsó, Kovács, Mészárosová, Sándor, Eleková (režisér), Judit Halászová, András Bálint, Zoltán Látinóvits, József Madaras (herci)...

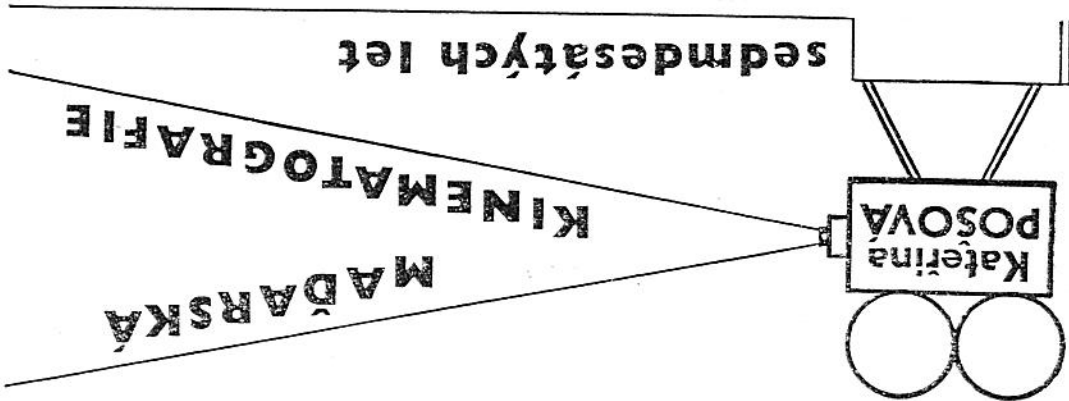
Jsou to opravdu jen ty filmy, o nichž by se rádo ve- řilo, že neprošly našimi biografiy tak zcela nepovším- nuy, jako většina ostatních, a jen ta jména, která — při skutečně nesnadném vyslovení a zapamatování se domnívat, že právě ta primární jazyková bariéra Československého diváka. Ostatně, není snad příliš pošetilé snad přece jen utkvěla v povědomí pozornějšího snad přece jen utkvěla v povědomí pozornějšího

zdrženlivosti našeho obecnstva vůči madarskému filmu vůbec.

Přitom patří dnes už dávno minulosti fakt, že si vět- šina Čechů spojovala pojem Madarska s jednostrannou představou čaroděje, guláše, tokajského vína, cikánské muziky, puszty, stád divokých koní, papírky a uher- ského salámu, a snad ještě operety a fotbalu... Nášé vzájemně politické, hospodářské, obchodní, vědecké i kulturní styky — nemluvě o stále rostoucím turistic- kém ruchu — jsou dnes tak intenzivní a permanentní, že se o vzájemné neznalosti už opravdu nedá mluvit. A slavný výrok ze Švejků, že každý Madar za to může, že je Madar, zní dnes českému sluchu už také jen jako legrační bonmot, a nikoli jako zlomyslná jízlivost, odrazející šovinistickou nevrzavost zemi Rakouska- Uherska, uměle živěnou ještě i pak v meziválečných letech vládnoucími kruhy obou našich zemí.

Existuje ovšem i názor — dost ojedinelý, ale vychá- zející z reálných, prokazatelných faktů (vyslovil ho například na letošní XI. přehlídce madarského hraného filmu v Budapešti známý anglický kritik David Robinson) — že madarská kinematografie patří dnes k nejlepšímu na světě. Róčně se v té malé zemi (asi 11 milionů obyvatel) natočí okolo dvaceti celovečerních hraných filmů, z nichž u valně většiny jde o něco důležitějšího a aktuálnějšího, a zejména jsou umělecky i myšlenkově vysoce hodnocná vynikající díla. Takovými pěti šesti špičkovými filmy ročně se opravdu nemůže pochlibit ani leckterá mnohem starší, vřhlanější, osvědčenější a hlavně početně nesrovna- telně objemnější národní kinematografie. Polemizovat s tímto názorem nebo mu přitakávat lze ovšem jen tehdy, máme-li po ruce dostatek solidních informací (ještě lépe, známe-li ty filmy). Cilem této stati — pře-

## Co předcházelo



devěti s ohledem na současnou tvorbu — je aspoň  
 částečně zaplnit tu zřejší mezeru, která v infor-  
 maci o maďarské kinematografii u nás dosud  
 vládne.  
 Pro názornost a celistvější pohled není snad zbytečné  
 připomenout aspoň letmo její začátky. V letech 1901  
 až 1931 bylo v Maďarsku natočeno přes 600 němých  
 filmů různých metrů, v letech 1929—1945 pak něco  
 kolem čtyř set už zvukových celovečerních hraných  
 filmů. Celá tato dosti početná produkce měla až na  
 velmi málo čestných výjimek charakter laicně komerční  
 zábavy, poplatně hlavně obdobným tendencím teh-  
 dejšího německého a amerického filmu. Nicméně  
 už tenkrát se objevilo v maďarském filmu několik  
 vynikajících tvůrčích osobností, které však pro ne-  
 příznivé podmínky opustily vlast a záhy se proslavily  
 v cizině. Nejznámějšími z nich se stali Sándor (Alexan-  
 der) Korda, Mihály Kertész (Michael Curtiz), Pál  
 (Paul) Fajó a také nedávno zemřelý slavný George  
 Cukor byl maďarského původu. A zakladatelem moder-  
 ní filmové teorie a estetiky byl Maďar Béla Ba-  
 lazs . . .  
 Povalečná produkce se rozbíhala jen velmi zvolna  
 a za neobyčejně těžkých podmínek, daných tehdejší  
 zoufalou vnitropolitickou a hospodářskou situací  
 válkou zbitěným a zdevastovaným, hortyovským  
 režimem zřídčeným Maďarska. Z hrstky filmů,  
 realizovaných navzdory téměř hodnoty  
 letech, však vynikl a stal se dílem trvale hodnoty  
 v roce 1947 natočený film režiséra Gézy Radányiho  
 (který brzy na to odjel do ciziny) *Někde v Evropě*.  
 Spolitvůrčí tohoto vtěsného a krásného příběhu  
 byl mj. i Béla Balázs a Félix Marjássy.  
 O tehdejší krajině problematice situací vstřícně vy-  
 pávali režisér Andras Kovács ve své studii k 30. výročí  
 znárodnění maďarské kinematografie: „Když byla  
 v roce 1946 zahájena filmová výuka na vysoké škole  
 a nás poslouchače poprvé vzali do Gyarmatovy ulice  
 — abychom si udeřili představu o tom, jak vůbec  
 vypadají filmové ateliéry — uviděl nás obraz ještě  
 smutnější, než pohled na prázdny ateliér: osířelá  
 dekorace filmu, jehož natáčení bylo přerušeno pro  
 nedostatek finančních prostředků. Ty stále omšlejší  
 kulisy tam stály ještě řadu měsíců — v rohu haly jsme  
 aspoň natočili školní cvičení, což byl jediný efekt  
 zmařené produkce . . . My adepti filmové režie jsme  
 tehdy nečuli pranic o sporu, který se v nejvyšších  
 kruzích vedl vlastně o naši kůži, neboť se v něm roz-  
 hodovalo o bytí či nebytí maďarského filmu. Diskuto-  
 valo se o tom, zda je vůbec únosné vyrábět v tak malé  
 zemi vlastní filmy, zda by nebylo rozumnější promítat  
 v kiněch jen levně dosazitelně zahraniční filmy . . .“  
 K zásadnímu a jednoznačnému obratu došlo vlastně

až v roce 1948, kdy — podobně jako u nás — převzali  
 komunisté vládu v zemi a byla také znárodněna  
 kinematografie. Maďarsko bylo až do té doby pře-  
 vážně agrární zemí, rozhodující část jejího obyvatel-  
 stva tvořili zemědělci, přeseň! řečeno chudě rolnic-  
 tvo. Také první filmy nové znárodněné kinematografie  
 se zabývaly věstínou problematikou života na venkově  
 a své námetky čerpaly nejčastěji z děl tzv. „lidových  
 spisovatelů“ Zs. Móricze, P. Szabóa, E. Urbána a dal-  
 ších. K významnějším filmům těchto a následujících  
 let (včetně samostatných samostatných a jiných tematikám)  
 patřily například: *Pád země a křesť ohněm* režiséra  
 Frigese Bána, její úspěch a příběh F. Marjássyho,  
 Pro čtrnáct životů Z. Fábriho, *Podivné manželství*  
 a *Krejčárek M. Keletiho*.  
 Byla to však etapa i v kinematografii si jiné poznamenána  
 schematickým pojetím umění, které nemožnilo ta-  
 lentovaným tvůrcům plně rozvinuti jejich schopnosti,  
 i když se produkce v té době už začala početně vzma-  
 hat — ročně bylo natočeno 6—10 filmů. Teprve  
 když příznivý ohlas XX. sjezdu KSSS dozvěděl i v maďar-  
 ské kinematografii v podobě horových děl, objevila se  
 okolo roku 1955 celá řada pozoruhodných filmů,  
 k nimž se ještě vrátíme. Po tragických událostech  
 roku 1956 nastala opět částečná stagnace, z níž se  
 však maďarským tvůrcům za vydatné podpory obro-  
 zeného stranického a státního vedení podařilo po-  
 měrně rychle vyředit, nastoupit cestu kvanti-  
 tativního i kvalitativního rozmachu a v druhé polovině  
 šedesátých let dospět k dosud snad neúspěšnější  
 a určité zatlumení významnější éře své tvorby.  
 Vyspělost maďarské kinematografie šedesátých let  
 snad nejlépe charakterizuje skutečnost, že její bázi  
 tvoří v té době už velmi rozmanitě, generace i orten-  
 tačně členěné tvůrčí kolektivy a výtěžné  
 formulované a diferencované panoramatu okolního  
 světa i života (dokonce i ve filmech průměrného  
 významu a uměleckých kvalit) zachytily takřka všechny  
 historické proměny, jimiž socialismus ve své společen-  
 ské praxi dosud prošel. Podarilo se jim v neposlední  
 řadě také dokumentovat, o jaký kus cesty maďarská  
 společnost postoupila mimo jiné i v poznávání a posu-  
 zování sebe sama. Což vzhledem k neobyčejně roz-  
 desetletí byl velmi významný čin.  
 A ještě se před maďarskou kinematografií od té  
 doby — tedy zhruba právě od začátku let sedmdesá-  
 tých — navrátila v důsledku dalších společenských  
 proměn řada nových úkolů a problémů, čekajících  
 na řešení (zejména z hlediska forem uměleckého  
 projevu a výrazu), pak už není pochyb, že si udržela  
 a že všechny nové tvůrčí spory, zápas, úspěchy,  
 ba i prohry se odehrávají už na páté úrovni těchto pozic.

čenskému uplatnění. Roku 1966 natočil pak Kovács své *Chladné dny*, sčrnující, nítím nepřikrášleně líčící přímého podílu maďarské armády a četnictva na fašistických zvěrstvech druhé světové války. Zoltán Fábri věnoval svých *Dvacet hodin* (1965) jednomu z prosyčích hrdinů současnosti, předsedovi zemědělského družstva, a podal v tomto filmu pravdivou, nesenimentální výpověď o rozporuplném procesu socializace maďarského venkova. O točt, i když velmi odlišným a pro svou dobu objevným výrazovým prostředky, se pokusil v téměř roce tehdy समादाacetileý Ferenc Kósa ve filmu *Deset tisíc slunci*. Rovněž o přerodu žiřora stáletými tradicemi spoutaného venkovského lidu — viděného očima dospívající mládeže — vypráví hluboce emotivní, poetický debut Istvána Gaála *Fruad* (1963) a jeho *Křtiny* (1967) zachycují těžkou životní krizi z vesnice pocházejícího mládeho intelektuála. István Szabó ve svém silně autobiograficky laděném debutu *Čas snění* (1964) kontroluje mládistvě ideály absolventů-vysokoskólařů s tvrdou realitou jejich prvních zkušeností na pracovištích. Szabóův další film *Otec* (1966) je citlivý pohled do nedávne minulosti, pohled chlapce, pátrajícího po stopách ve velké zabitého a gloriolou těchto filmu, strženého otce. (Hlavní představitel obou těchto filmů, Spoluvůřec řady zde zmíněných filmů, kameraman Sándor Sára, evokuje ve vlastní režijní prvotně *Ymyřtený kámen* (1968) pověz nesenadnou pouť mládeho intelektuála dělnického původu za poznáním světa a lidí. Tento příběh se navíc dotýká i ožehavého problému cikánských obyvatel, aktuální a zdaleka ne jednoduše otázky internacionálního a citlivě naznačuje také některé neblabé následky sekularství padesátých let. Ty jsou i předmětem zajímavých rozhovorů hrdinů ve filmu Pétera Bacsóa *Léto na horách* (1967), v příběhu náhodného setkání několika

cestu jejich objevů a zpeřovacích návrhů až k společenskému zánicným vynálezům a sledoval trnitou *lida* (1964), který s reportážní strohostí dal slovo Ze stejného rodu byl i film Andrása Kovácsa *Obtížní* s byrokratickou krátkozrakostí svých nadřizených, osobní konfliktu svou pravdou „posedlého“ inženýra tých let byl film Károlye Mákka *Posedlí* (1961), líčící jednou z prvních vláštovek „akčního filmu“ šedesátých, v tisku, v televizi. terých filmech se ještě dlouho po premiiře diskutovalo žinou filmový ohlas a žiřou reakci obecnstva, o některé ovzduší vzniklá stěžejní díla vzbudila většinou rodního sebezpoznavání ve vědomí nejširších vrstev. Vani nedávnych dějin, resp. k utváření a prohloubení a zároveň přispět k tolik potřebnému přehodnocení formy prozředky i podněcovat, podílet se na něm leckou formou nejen zaznamenávat, ale svými speci-tého, že svými díly mohou společensky pohyb umě- vědomí přímě aktivní účastí na tomto dění, vědomí společenského dění, ale poskytl tvůrcům i ceně „akční“ film, který byl nejen odrazem všeobecného angažované a národně charakteristické. Zrodil se vzácnou přiležitost k tvorbě společensky vpravdě na všech úsečích žiřora. Kinematografie měla tudíž nantní aktivity, pohyb, dění nového typu i tempa dářky rozvoji, který si přímo ynuccoval mnohem přeg-neobčejně prudky, dynamický společensky a hospo-na maďarskou kinematografii šedesátých let onen je ten druhý zdroj — velmi blahodárně zapůsobil snaha o bilanování a hodnocení. Zároveň — a to ologickém — i užším — psychologickém — smyslu, tematik a ladění uplatnila v širším — řekněme soci-umozního, že se ve filmech nejrůznějších žánrů, velmi pozitivní změnu ovzduší kolem filmu. To také ků, což přineslo značné rozšíření možnosti a prudkou, dřívějších dogmatických i revisionistických požadav-tvorba, v těch letech do značné míry zbavily tihy maďarský kulturní a umělecký žiřor, a tedy i filmová byla okolnost, jak už o tom padla zmínka, že se celý ze dvou jen dočasně působilých zdrojů. Jedním z nich kinematografie šedesátých let čerpal svou hnatí sílu Přitom je nutno si uvědomit, že nebyvaly rozmach

## Léto „dospívání“

hledání a zdokonalování přístupů, sčýchých bodů a form, rovnocenných této přetvářející se společenské realitě. Etapa, v níž se zrodila vedle některých sice i sportních, nicméně pozoruhodných výrazových experimentů také řada trvalých hodnoc na vysoké umělecké úrovni se zřetelnou myšlenkovou náplní.

Možno-li tedy filmovou zeň zejména druhé poloviny šedesátých let považovat za rozhodující fázi „dospívání“ maďarského filmu, pak znamená sedmdesátiletá období široké škály nových tematických i formálních výbojů a také periodu intenzivního přízpůsobování se dynamicky se měnící realitě. Je to období



honbě za hmotným blahobytem a o všechny s tím spo-  
 jené negativní společenské, morální, mezilidské jevy.  
 Madarská kinematografie, alespoň ta část tvůrců,  
 kteří berou své poslání velmi vážně a zodpovědně  
 (nutno říci, že jsou v naprosté převaze), se snaží  
 vysvětlit a zachycovat ve svých dílech tyto nové,  
 skrytéjší, ve své většině na vizuální zobrazování  
 proto mnohem náročnější a často dosud ještě ani  
 sociologicky přesně neformulované, latentně pu-  
 sobící společenské jevy a hledají nejrůznější možné  
 přístupy a postupy pro jejich umělecké ztvárnění.  
 Jak o tom píše přední madarský teoretik Miklós  
 Almási na stránkách teoretického dvojměsíčníku  
 FILMKULTÚRA: "... Společnost dnes jinak dýchá,  
 uvažuje a žije. I proto se do popředí zájmu filmařů  
 dostává potřeba nového způsobu filmového vidění —  
 místo věcného popisu hravější přednes, místo patosu  
 ironie, místo přímé výzvy groteskní parážka..."  
 A tak se v sedmdesátých letech zrodila celá řa-  
 da — na první pohled někdy i nezdárných, avšak  
 bez výjimky tak či onak pozoruhodných pokusů  
 v nejrůznějších žánrech, od těžkých dramát přes  
 psychologické studie, veseloohry a satiry až po opět-  
 žánrové rozmanité dlouhometrážní dokumenty, zaby-  
 vájící se tímto otázkami.  
 Těžiště obrody madarské kinematografie šedesá-  
 tých let tkvělo mimo jiné také v nebyvalém bohatství  
 objektivních informací o minulém i přítomném ži-  
 votě, starostech, úvahách jednotlivých společenských  
 vrstev a skupin, prezentovaných ve filmových dílech,  
 která velmi cílevědomě snaha o deziluzionizaci zejména  
 na poli národního vědomí, o často velmi kritické  
 — či snad přesnější! — sebekritické — zmapování nedávné  
 meziválečné a válečné minulosti i o stejně otevřené,  
 nezkrácené pojednání současnosti. Tento trend, často  
 vysoce náročná společenská angažovanost kinemato-  
 grafie — která se tehdy setkala s tak živým ohlasem  
 domácího občanstva, — třebaže nepolevila ani v le-  
 tech sedmdesátých — narůstá nyní na stále častější  
 nepochopení a nezájem diváků. (Což nepochybně  
 do značné míry souvisí s už zmíněnými společenskými  
 změnami a v neposlední řadě s nesrovnatelně bez-  
 starostnějším životem mládeže, která — jako všude  
 na světě — tvoří i v Madarsku početně nejsilnější  
 část občanstva v kině.) Dochází proto k para-  
 doxiální situaci, kdy ideově, obsahově i formálně  
 nejnáročnější díla madarských filmařů sklízí vavříny  
 na festivalech, těži se uznání domácí i zahraniční kritiky  
 a odborné veřejnosti, vyvolávají živý — byť často  
 diskusní — ohlas tzv. národních diváků, členů fi-  
 mových klubů, vysokoškolských atd. — ale jen málokdy  
 se setkávají s opravdovým, i v údajích návštěvnosti  
 prokazatelným diváckým úspěchem. Přičemž, jak  
 už to bývalo, zmíněné filmy ignoruje právě ta část ve-

řejnosti, již jsou takřka jako přímo adresovány...  
 Nejnálehavější starosti tvůrců v současné době je  
 proto nalezení takových výrazových forem, postupů  
 a žánrů, které by při nesnížené náročnosti na náh-  
 lednictví svých děl dokázaly znovudobýt madarským  
 filmům i jejich poněkud ohrožené pozice v kině.  
 A nutno konstatovat, že předpoklady a podmínky  
 pro to jsou optimální. Na jedné straně početný kádr  
 umělecký, morálně i profesionálně vysoce kvalitních  
 — pojetím, přístupy, založením, věkem i žánrovým  
 zaměřením různorodých — tvůrců, autorů, reži-  
 sérů, kameramanů, herců (s patrně nevyčerpátelem  
 stále se doplňujícím zájemem mladých talentů),  
 na druhé straně moudře tolerantní a neměně moudře  
 náročné, obozřetně kulturně ideologické vedení, které  
 je kinematografii už po léta ne toliko nadřazenou  
 vrchností a cenzorem, ale ponejvíce hlavně fun-  
 dovaným diskusním partnerem a rádcem, na straně  
 třetí pak organizačně technická výrobní báze, která  
 se také stává čím dále tím více tím, čím skutečně má být:  
 základem. Jejíž hlavním posláním je všemožně usnadnit  
 práci jednotlivých producentů a ne již brzdit zbytečnou  
 administrativní zář. A konečně na straně čtvrté  
 divácká veřejnost, jejíž úroveň všeobecně vzhládnosti,  
 vkusu, informovanosti a soudnosti zcela zkrátit ne-  
 ustále roste.  
 Existují ovšem i některé chronické nedostatků,  
 jejichž odstranění by nepochybně prospělo nejen ki-  
 nematografii samotné, nýbrž by přiznivě ovlivnilo  
 vztaž občanstva k domácí produkci. Je například  
 vztaž občanstva k domácí talentovaným a své  
 vlastní cílevědomě snaha o deziluzionizaci zejména  
 na poli národního vědomí, o často velmi kritické  
 — či snad přesnější! — sebekritické — zmapování nedávné  
 meziválečné a válečné minulosti i o stejně otevřené,  
 nezkrácené pojednání současnosti. Tento trend, často  
 vysoce náročná společenská angažovanost kinemato-  
 grafie — která se tehdy setkala s tak živým ohlasem  
 domácího občanstva, — třebaže nepolevila ani v le-  
 tech sedmdesátých — narůstá nyní na stále častější  
 nepochopení a nezájem diváků. (Což nepochybně  
 do značné míry souvisí s už zmíněnými společenskými  
 změnami a v neposlední řadě s nesrovnatelně bez-  
 starostnějším životem mládeže, která — jako všude  
 na světě — tvoří i v Madarsku početně nejsilnější  
 část občanstva v kině.) Dochází proto k para-  
 doxiální situaci, kdy ideově, obsahově i formálně  
 nejnáročnější díla madarských filmařů sklízí vavříny  
 na festivalech, těži se uznání domácí i zahraniční kritiky  
 a odborné veřejnosti, vyvolávají živý — byť často  
 diskusní — ohlas tzv. národních diváků, členů fi-  
 mových klubů, vysokoškolských atd. — ale jen málokdy  
 se setkávají s opravdovým, i v údajích návštěvnosti  
 prokazatelným diváckým úspěchem. Přičemž, jak  
 už to bývalo, zmíněné filmy ignoruje právě ta část ve-

spisovatelé, publicisté, historikové, lingvisté, teoretici  
 a velmi často figurují v roli dramaturga na filmech  
 svých kolegů i sami režiséři. Skutečný význam této  
 umění byla teprve nedávno zřízena katedra scénaris-  
 tiky a filmové dramaturgie; dosud zastávala funkci  
 dramaturgů většinou absolventi filozofických fakult,  
 budapeštské Vysoké školy divadelní a filmových  
 a správněm zdůraznění vlastního významu díla. Na  
 při sestihu, při definitivním skloubení všech složek  
 dramaturga, po jeho radách při dotazení dialogů,  
 protože přímo volal po citlivých zásazích dobrého  
 zřetelný film, který se přesto jaksi mine účinkem,  
 Dialog, Hunnia a Budapest) objeví kvalitní, ambiciózní,  
 čtyři samostatně tvůrčí díly — Studia Objektív,  
 se v madarských studiích hraneho filmu (existují  
 a zejména při dokončovacích pracích. Nejednou  
 spolupráci se scénaristou a režisérem během natáčení  
 vých filmů vůbec, jako spíše v účinné dramaturgické  
 a výběru vhodných látek, v literární přípravě jednotli-  
 turgické praxe netkvi ani tak v nalezení, inspirování  
 scénaristu a zejména dramaturgů. Šablna drama-  
 a kameramanů existuje jen málo stejně kvalitních  
 filmarské řemeslo dokonale ovládnutých režisérů  
 a ze s podivem, že vedle tolika talentovaných a své  
 vztaž občanstva k domácí produkci. Je například  
 nematografii samotné, nýbrž by přiznivě ovlivnilo  
 vztaž občanstva k domácí produkci. Je například

Vrabc je taky brák (1968). V čerých diskusích na téma filmové veselohry v odborném tisku i na půdě diváků, tak a jistě pedagogické vložky tak náročné — profese nebyl v maďarské kinematografii dosud plně doceněn. A navíc: celá maďarská dramatická fronta je silně poznamenaná divadelním centrizmem. Pojem filmového herce například je zde zcela neznám, každý své cti dbal maďarský herce má především „svě“ divadlo a často ani ti nejlepší z nejlepších nedokáží před kamerou úplně svěknout svou „je-vištní kůži“. Fundovaný dramaturg, poživající nále-žitého profesionální autoritu a důvěru, může být v takovém případě víc než platným pomocníkem scénaristy i režiséra.

Jiným notorickým problémem maďarského filmu jsou komediální žánry. V posledních letech se sice zrodilo několik zdařilých satir, ale až na vzácné výjimky je jejich humor vždy trochu křečovitý, za vlády pří-tažených nebo prostě málo humorných. Ve filmářských kruzích se dodnes s nostalgii vzpomíná na veselohry režiséra Mártóna Keletiho (1905—1973) *Civil na hřišti* (1951), *Babí léto* (1961), *Desník a ti druzí* (1965), *Dnes večer mám premiéru* (1965), *Dva polodny* na Fábriho báječnou válečnou satiru *Dva polodny* v pekle (1961) nebo na komedii Györgye Hintsche

## Tvůrci - filmy - přístupy

Jedním z nejstarších, i v zahraničí neuznávanějších a nejoblíbenějších maďarských režisérů je Zoltán Fábri (nar. 1917). Zatím jako jevištní výtvarník a vlastně jím nikdy nepřestal být. Dosud navrhuje rok co rok dekorace k jedné dvěma inscenacím pro různá pěštská divadla. V mládí byl řadu let i di-vadelním režisérem a hercem. V roce 1955 měl jeho v poradí třetí — film *Kolot* (drama generálních rozporů současné vesnice) pronikavý mezinárodní úspěch nejen pro strhující interpretaci narysot aktuálního tématu, ale také pro neokázale objevený způsob realistického filmového výrazu a pro skvělé herecké výkony (v hlavní roli tohoto filmu debutovala a rázem se proslavila Mari Töröcsiková).

Fábriho celou dosavadní tvorbu — v současné době dokončuje svůj dvacátý film — charakterizuje několik pro něho typických momentů. Vytřebený, do všech detailů zpracovaný důsledný realizmus jeho stylu se vyznačuje pečlivou kompozicí, která vždy citlivě evokuje atmosféru doby, prostředí, charakteru li-čného děje, bez samoučelého čarování, s jedinečnou výtvarnou invencí. (Od roku 1965 je sálým spolu-tvůrcem jeho filmů kongeniální kameraman György

Ilés, k němuž se ještě vrátíme.) Dále: u zrodu téměř všech Fábriho filmů najdeme literární díla významných dřívějších i současných maďarských autorů (I. Sarkadi: *Kolot*, *Drovec*; F. Móra: *Pan profesor Hanibal*; D. Ko-sztolányi: *Služka*; B. Palotaiová: *Osuďná záměna*; F. Sánta: *Dvacet hodin*, *Pátá pečeť*; F. Molnár: *Chlapi z Pavelské ulice*; I. Örkény: *Vítejte, pane majore*; M. Kaffková: *Mravenčíště*; T. Déry: *Nedokonalá žena*; J. Balázs: *Madari, Setkání Balína Fábina s pánem-bohem*). Přitom to nikdy nejsou mechanické adaptace či ilustrace předloh, ale vždy svěbytná filmová díla. Přislověný je i Fábriho mimořádně citlivý přístup k hercům, jeho schopnost přimět je k maximálnímu často pro ně samotné překvapivým výkonům.

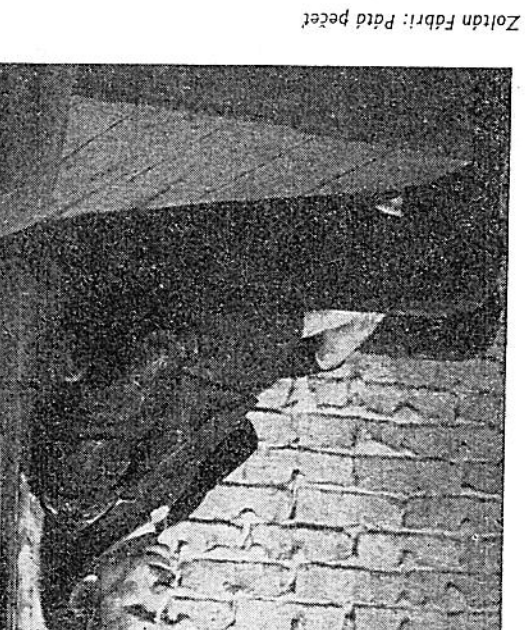
Co je však v jeho tvorbě nepřiznáčnější a účty i ob-divu hodné, je ta téměř už maniakální posedlost, s jakou se věnuje „svému“ tématu. „Zijeme v neoby-čejně složitě době, ve světě plném dosud nepozna-ných latentních i zjevných rozporů a napětí. Jsem pře-svědčen, že je třeba vždy znovu a znovu protestovat proti nelidskosti a násilí, proti zneužívání moci, neze mluvit dost často...“ — říká a každý jeho další

film je důkazem toho, jak neochvějně věří v sílu lidského ducha, svědomí a cti v konfrontaci s těmito neblahými silami, jak hluboce si váží proste lidské statečnosti, projevující se v kritických životních situacích jedince i tváří historickým zkouškám. Takovým příběhem tragické osamělé vzpoury proti despocismu je jeho film *Mraveniště* (1971), odehrávající se na přelomu století v dusné atmosféře klášterní díveň školy, opět s Mari Töröcsikovou v hlavní roli ambiciózní, moderně smýšlející jeptišky. Po poměrně méně zdařilém filmu *Plus minus jeden den* (1972), který se zabývá složitou situací někdejšího válečného zločince, právě propuštěného po více než dvaceti letech z vězení, vytvořil Fábri v r. 1974 podle stejnojmenného románu tehdy jižícího veličána maďarské prózy Tibora Déryho film *Nedokoncend véta* (maďarský název: 141 minut z Nedokoncend véty oznčuje vlastně délku filmu i to, že se jedná jen o úsek jinak velmi rozsáhlého literárního díla). Lčí v něm pohrny osud mláděho inženýra, syna bohatého průmyslníka, který v třicátých letech, v době nastupujícího fašismu, znikl v anachronismy podstoupí trnitou cestu, aby se mohl stát jedním z aktivních účastníků zápasu proti těm, k nimž svým původem sám patří. Je to velkolepá, s režijní a výtvarnou bravurou zpracovaná společenská freska ! jasně nuancovaná psychologická studie zároveň jeho v roce 1976 natočená *Pátá pět* patří rovněž

k tomu nejlepšímu, co v uplynulém desetiletí v maďarských ateliérech vzniklo. Zdanlivě všední příběh dvou válečných dnu několika prostých lidí, situovaný na budapeštskou periferii, vyúsť v otřesné drama osudového střetu těchto lidíček — hodlnáře, truhláře, kněžního agenta a hostinského — a jejich spontánního hrdinství s bratřiní a zpurnou bezohledností fašismu. Vedle herického koncertu (L. Őze, L. Márkus, F. Benze, S. Horváth, Z. Látinóvits), vedle vzácné sevrženosti do všech detailů promyšlené dějové zápletky je největšíí ctností filmu, že se důsledně vyhýbá jakémukoli patosu, že jeho hluboká emotivnost a humánní náboj postřádá být jen názrak laciné sentimentality.

Zatím poslední dokončený film Zoltana Fábriho *Madári* (1977) vypráví o pohrnutém válečném roce deseti chudých venkovanů ze zapadlé vsíky, kteří se za lepším výdělkem vydají na práci do hitlerovského Německa. Zblízka zde poznají — i když ne na vlastní kůži — hrůznou nelidskost nacismu a dokáží přes svou chudobu důstojně odmítnout jakkoli lákavou nabídku, protože by se tak stali, být pasivními účastníky toho, s čím tak bytostně opovrhují.

Tvůrčí dráha jiné výrazné osobnosti maďarského filmu, režiséra Karolye Mákka (nar. 1925) není zdaleka tak přimocára jako u Fábriho, třebaže Makk je od svého útlého mládí srdcem i mozkiem, tělem i duší fanatickým filmařem. Po několikaleté praxi v různých



Zoltán Fábri: *Pátá pět*



Károly Makk: *Pocestná noc*

případě dokonale osvědčil (nejspíš proto, že byl apli-  
kovan s přesně odhadnutou mírou, ve znameňtém  
rytmu a naprosté funkčně), působí v případě druhém  
místy přebjele a svou až kalliograficky vyřibenou  
vývarnost občas znesnadňuje sledování děje linie  
i tvůrčího záměru. Oba tyto filmy se ovšem vyznačují  
mimofádnými hereckými výkony: Lili Darvasová  
a Mari Töröcsiková ve Dnech čekání, Margit Day-  
kaová a Elma Bullaová v *Kočičí hra* zůstávají v paměti  
diváka trvalým zázitkem.  
Zatím poslední Makkův film, r. 1977 dokončena  
*Pocestná noc* má zdánlivě méně závažný, i dobou svého  
děje méně aktuální námět: je to filmová adaptace  
povídky S. Hunyadyho *Dům s červenou lucernou*  
— příběh postaršího, poněkud zpuštěného studenta,  
jenž se nakvartýruje do maloměstského nevěstince  
a žije si tu nadmíru pohodlně. Když ho pak na no-  
vou adresu přijede navštívit nic netušící staršíka  
matinka z venkova, zahrál si vyděšené obyvatelky  
domu na počestný penzion... Opět herecký kon-  
cert — tentokrát s mnohem početnějším „sou-  
borem“ — opět kavaládý barev, detailních záberů  
antropomorfních předmětů a věcí, ohňostro-  
jů, výstředních gest, poezie, sentimentu  
a sibičnické ironie, nádherné polohy snů a vizi,  
podstiny, útržky melodií a vzdechů, lečmé záběry  
krás ženských těl s pikantním polovkusem fin de

se tento útržkovitý způsob zobrazování v prvním  
lohy divadelní hry Istvána Örkénye. Ale zatímco  
(1973), realizovaném podle i u nás dobře známé před-  
i ve svém následující, barevném filmu *Kočičí hra*  
mechanismus lidského myšlení. — kterou pak použil  
reality, vzpomínek a představ, citlivě vystihující  
ni „asociativní techniku“ — mozaikovitě střídání  
soustavně spolupracuje) poprvé uplatnil svou sugestiv-  
(s kameramanelem Jánosem Tóthem, s nímž od té doby  
společenských jeví zde Makk v černobílém filmu  
střízlivých, a s mistrnou úsporností evokovaných  
po událostech roku 1956. Na pozadí rozporuplných,  
a malé manželky — vůči muži, nevímně uvězněnému  
lící statečnou a věrnou lásku dvou žen — staré matky  
dvěma autobiografickými povídkami Tibora Déryho,  
madarské kinematografie vůbec. Příběh, inspirovaný  
Laska), bezpochyby jedním z nejkrásnějších děl  
filmem *Dny čekání* (s původním madarským názvem  
sedmdesátých let (r. 1970) se pak přihlásil nádherným  
období usilovného hledání své polohy. Na samém prahu  
ze tento mimořádně talentovaný tvůrce prodělává  
i televizi, nad níž se kritika shodovala v úsudku,  
tvorbě řada velice i méně zdařilých prací pro film  
kopnického díla *Posedlí* (1961) následovala v jeho  
gického dramatu *Dům pod sklou* (1958) a ohlasu prv-  
*Liliumfi* (1954), po mezinárodním uznání psycholo-  
chu jeho debutu, půvabně biedermaýerovské komedie  
profesích „na placi“, po studiu režie, po velkém úspě-



Do současnosti je opět situován Kovácsův *Labyrinth* (1976), konfliktní příběh filmového režiséra, který se dostává do závažných rozporů s herci nad námětem a vyzněním svého natáčeného filmu. Zde se však divák v „labyrintu“ složitých vztahů postav a jejich problémů velmi těžko orientuje, čímž toto rovněž velmi aktuální dílo značně ztrácí na účinku. Naproti tomu další Kovácsův film *Hřeben* (1978) se setkal po zásilze s neobyčejně živým ohlasem kritiky i obecnosti. Odehrává se v roce 1950 a líčí s dokumentaristickou přesností, nazýváje věci pravými jmény, dramaticky příběh mládeho vesnického komunisty, pověřeného vedením



Andras Kovacs: Uhor

Přeměn madarského kulturního, duchovního života. „Makka vzrůstá v moudrost slabších, ubohost ducha silnějších, a aby nebyl přitížen, obrací věci bravně do polohy zertovného paradoxu; nakonec vítězí ti utlačení, nešťastní, ubožáci, — píše o něm jeho kolega režisér Péter Szász. — Makkův svět kouzeli se pohybuje ve sféře tragikomedie předstírání. Samozřejmě ve všech třech filmech (*Dny čekání*, *Kočiči hra*, *Počestná noc*) ty, kdo mají být oklamáni (shodou okolností samé ženy...), od prvního okamžiku vědí, že se s nimi hraje průhledná komedie, ale hrají s sebou až k nejzší mezi svých sil natolik, že méně pozorně mu divákovi málem ujde, že sledují, jsouc dobře informovaně, celé „představení“ vlastně jakoby z pohledu (nebo právě bolestně nepohodlně) lože. Jsou to komedie, ano. Nemilosrdně deštící klauinády. Szász, — dávno není jen výsadou lyrických básníků, že Makka nám v poslední době předvádí své klauinády s jakými zasmušilým, málem rezignovaným úsměvem. Aby bylo jasno: klauináda je svatá věc, protože sděluje životní pravdy ve zkratce; slabší s vzklykotem i řehotem sklání hlavu na špalek a kata uvádí úšklebek: „V současnosti je připravena rozpáka...“

Šestnáctý film (vedle dvojásobného počtu televizních prací) — realizací svého dávného plánu, velkolepého projektu dvoudílného koprodukčního filmu na motivy známého románu Josepha Rotha *Pochod Radecského*; knihy o rozkladu a pádu kdysi tak velkolepého Rakousko-Uherského mocnářství, která v sobě slučuje nostařilí a ironický odstup, melancholii a břitký, až cynický humor, libvou harmonii „starých dobřích časů“ a bidou, krvavou maršnost první světové války. Podatří se mu uskutečnit tento záměr, bude to patrně opět dílo mimořádných kvalit, ale bude to už film let osmdesátých...

Makkův vrstevník Andras Kovacs (nar. 1925) je opět zcela jinak pozoruhodným tvůrcem. Pracoval nejprve řadu let jako dramaturg, režisrovat začal v roce 1960 a první velký úspěch svou nekonformní novátorskou tematikou i formou zpracování. Od té doby vede jeho dráha přimocáře za výtčným cílem deziluzionizace falešných názorů, prohluování objektivního, nesenimentálního národního vědomí, za cílem zabývat se neaktuálnějšími, nejnaléhavějšími problémy dne. „Jeho ars poetica je čin, — píše o něm teoretik Gy. Marx, — v jeho rukou není film nikdy nástrojem okázalé podivné či bezstarostné relaxace, ale účinným aktivizačním prostředkem. (...)

Seřadíme-li Kovácsovy filmy vedle sebe, dostaneme historii ideologických a intelektuálních konfliktů naší společnosti, novodobé dějiny revolučních

ve své přirozené, nýbrž v abstrahované, historické podobě — vždy přícmena. Jakými prostředky, pomocí čeho a koho toho dosa- huje? Především asi volbou svých nejbližších spolu- pracovníků. Spoluscenářskou všech jeho filmů ma- darské produkce *Bezadéjní* podílnaj (Hvězdy na čepicích, Ticho a kritik, Světí vítr, Zimní sírocco, Ágnus dei, Rudy žalm, Elektra a její pravda, Uherská rap- sodie, *Allégra barbara*) je spisovatel a dramatik Gyula Hernádi a mezi oběma tvůrci se vytvořil zcela jedinečný soudad. Kameramanem všech těchto filmů (i těch, které realizoval v Itálii: *La pacifista* — 1970, *Technika a obrad* — 1971, *Rim znovu chce Césara* — 1973, *Soukromé nevěsti, veřejné ctnosti* — 1976) je Janos Kende, s jehož pomocí se zrodil Jancsóův nýkym nezaměnitelný osobitý výraz. Má také „svě- herce: József Madaras, Lajos Balázsovics, György Cserhálmí, Mari Töröcsiková, Andrea Drahotová, Andras Kozák aj. se objevují téměř ve všech jeho filmech.

Zvláštní originalita Jancsóova viditelného světa tkví v neuvěřitelně dlouhých záběrech, snímaných stále se pohybliví kamerou. Kendeho objekty se pohybují ve všech směry na podlíných a kruhových jízdách, z krkolomných nahlídní i podhlídní, s použitím vyso- ce účinných transfokátorů, takže suverénně vládnou prostorem vertikálně i horizontálně. Pohyb děje, rytmus, strídání záběrů, všechno to, co se jinak ve filmu realizuje montáží, strídáním, řazením záběrů, docílí Jancsó pomocí většinou velice složitých jízd a pohybů kamery v jediné záběru, v němž jsou vztaženy transcendentní, nýbrž transparentní až přegnantní. (To je ostatně také důvod, proč se u Jan- csó tak často objevuje lidská nahota; hola lidská kůže — říká — je obecná, neměnná, nadčasová, všepjatná, nepodléhá módě, nevyjadřuje žádnou konkretní historickou epochu. . . .) A zatímco tradiční film usiluje v podstatě o reprodukci zrakového mechanismu lidského oka, klade Jancsó své děje pod mnoho- násobně zvětšující lupu stylizace a abstrakce, vytvářejí tak jakýsi umělý svět, v němž však je realita — nikoli!

Miklós Jancsó: Rudy žalm

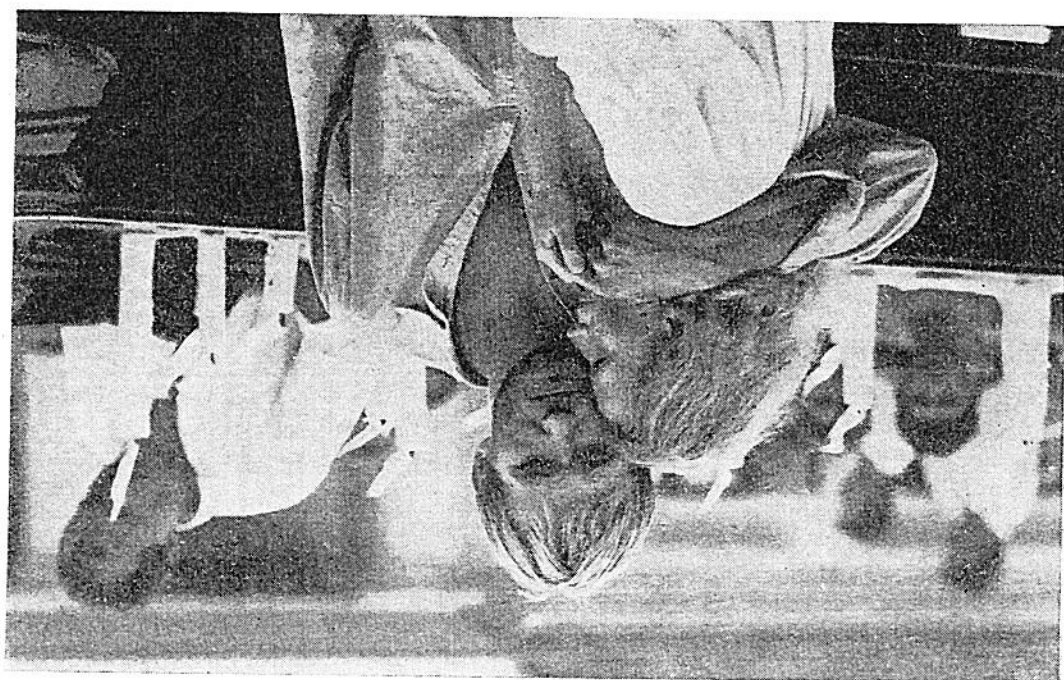


Výjimečnou, nikoli nepřáve už léta světoznámou v naprosté úspornosti obrazu. meramana Lajosa Koltaiho), že jeho síla není pouze krát (s vydatnou pomocí mimografně nadaného ka- středky sdělovanému námětu, dokázal však tento- doby. Kovács zde opět podřídil všechny výrazové pro- plněm společensko-politickém zázemí pojednávané nýbrž i o mnohé jeho vnejší přítiny, tkví v rozporu- vlastní konflikt, vyplyvající samozřejmě z dané situace, ovšit důstojníci a poddůstojníci. Nejde však jen o jeho pohraničního hřebínce, kde pracují bývalí horthy- se o něm píše, ne snadno srozumitelně jsou i jeho filmy. Podíváme se na několik námátkou vybraných poznámek kritiku a teoretiku k jeho tvorbě: „Za- tímco Ántoniomí, Bergman, Fellini a jiní zápasí každý po svém s démony, kteří ohrožují dnešního člověka zevnitř, z jeho vlastního nitra, snaží se Jancsó vypo- řádat s příznaky násilí, které na nás doléhají zven- ě. . . .“ Už volbou témat stává Jancsó do popředí svých děl jeden ze základních stressů dnešního člo- věka — historickou neurózu naší doby. . . .“ „Jeho filmy jsou vášnivými, ořeznými výkřiky protestu proti ponížujícímu a pokorujícímu násilí, despotismu a krutosti. . . .“ „Za jeho v podstatě prostými příběhy jsou skryty daleko složitější, mnohoznačnější, rozporuplnější historické procesy. . . .“

Svým způsobem je Jancsó stížen podobnou posedlostí, jako Zoltán Fábri, jenomže u Jancsó jsou konkretní fakta, postavy, věci, prostředí vždy nositeli nějakých abstraktnějších významů. Proměňuje své témata v symboly, které často realizuje strídáním osob, přenášejím jejich roli pomocí umělecké nad- sažky a stylizace do obnažených, idealizovaných poj- mů. Tradiční, pro každé umělecké dílo příznačná dialektika jeví a princípu se u něho projevuje novým způsobem a formou. Princíp není skryt za světem viditelných jeví, aby na diváka zapůsobil diskretně, svou nepostizitelnou, nou — existenci, nýbrž šokuje přímo, bezprostředně, v celé své nahotě. Je v a princíp v jancsóových elementárně prostých při- běžích se kryjí s až puntičkářskou přesností; jejich vztaž není transcendentní, nýbrž transparentní až přegnantní. (To je ostatně také důvod, proč se u Jan- csó tak často objevuje lidská nahota; hola lidská kůže — říká — je obecná, neměnná, nadčasová, všepjatná, nepodléhá módě, nevyjadřuje žádnou konkretní historickou epochu. . . .) A zatímco tradiční film usiluje v podstatě o reprodukci zrakového mechanismu lidského oka, klade Jancsó své děje pod mnoho- násobně zvětšující lupu stylizace a abstrakce, vytvářejí tak jakýsi umělý svět, v němž však je realita — nikoli!



▼ Miklós Jancsó: *Allegro Barbaro*



▼ *Marta Meszrosóvd: Dvě ženy*

je výrazem přesvědčení, že zápas utlačovaných a utlačitelů — tvrdý třídní boj — provází celou dosavadní historii! madarského lidu, jen jeho formy, taktika, vnitřní podoba se mění. A každý jeho film je výrazem viny ve vítězství utlačovaných.

Poslední dva filmy Miklóse Jancsóa, r. 1978 *dokonce* *Uherská rapsodie* a *Allagro barbara* (první dva díly plánované *trilogie* „Vítám et sanguinem“) obsahnou v podstatě čtyři desetiletí madarských dějin až po začátek druhé světové války. Lčí příběh mládeže slechotivé, zpupně kruté, prostým lidem opovrhujícího důstojníka, který v zákopech první světové války začíná chápat neslavnou roli svou i své třídy a postaví se pak tělem i duší po boku vykorisťovatele rolnického lidu proti těm, z nichž sám pochází. Úspěšná je tvorba režiséřky Máty Mészárosové (nar. 1931), řadu let žijící v zahraničí. Mészárosové pracovala dlouho jako dokumentaristka; od roku 1968, kdy natočila svůj první celovečerní film *Odešl slunce*, se věnuje tematicce související ženy v socialistické společnosti. Velký, i mezinárodní ohlas měl její film *Adopce* (1975) o zajišťování osamocené ženy středního věku a mladá schovanky domova pro mládež, i následující film *Devět měsíců* (1976), v němž lčí nekonformní přístup mládeže k realizovala *Dvě ženy* (1977) — opět zajišťavý, nevědní vztah zraje, rozvázně čtyřicátnice a náladové, nepokojné mladá ženy, která se těžce potýká s manželovým alkoholismem. Hlavním hrdinou zatím posledního filmu Máty Mészárosové *Konečně doma* (1978) je poprvé muž — mladý intelektuál, který se ve složitě životní krizi vrací do rodné vsi a nalezá neekonanou oporu v krásném přátelství bystrého děvčátka. Problematika filmu režiséřky Mészárosové je vždy velmi aktuální a přímocná. Se sympatickým zaujetím fandí těm ženám — kterých je drtivá většina — jež žijí v dělné vedle zvolené profesce a často nesnadno dosaženého společenského uplatnění je samozřejmě mateství a navíc zápas s předsudky, pokrytectvím, pseudomoralitou. Mészárosová pracuje s úspornými dialogy, snadno citelným obrazem, největší důraz klade na vyjadřovanou myšlenku a výsledkem jsou u ni občas až příliš zjevně vykonstruované situace. S výjimečným citem vybírá své aktéry, často pracuje i se zahraničními herci (Jan Nowicki, Džoko Rosić, Martina Vády, Anna Karina, z domácích Kati Bereková, Lili Monoriová, Zsuzsa Czinkócziová).

Malé zastavení při zmínce dvou posledních jmen: pozoruhodně nadaná mladá Lili Monoriová hrála též po boku populární Evy Ruteckayové ve filmu režiséra Zsolta Kézdi-Kováčse *Manželství na dálku* (1975), zajišťavém současném filmu o rozporuplném vztahu snachy a tchyně. Zsuzsa Czinkócziová se proslavila před třemi lety, sedmiletá, v titulní roli filmového dramatu režiséra László Ránódyho (nar. 1919) *Chudobka*. Film, realizovaný podle novely Zsigmonda Móricze (1879—1942) je o třech dějstvích *deceim* kruté bídy madarského venkova třicátých let. A dnes desetiletá Czinkócziová (dítě z počerné prosté rodiny ze samoty) obstála vedle M. Vádyové, A. Kariny, J. Nowického a podala také báječný výkon v Jancsóově filmu *Allagro barbara*.

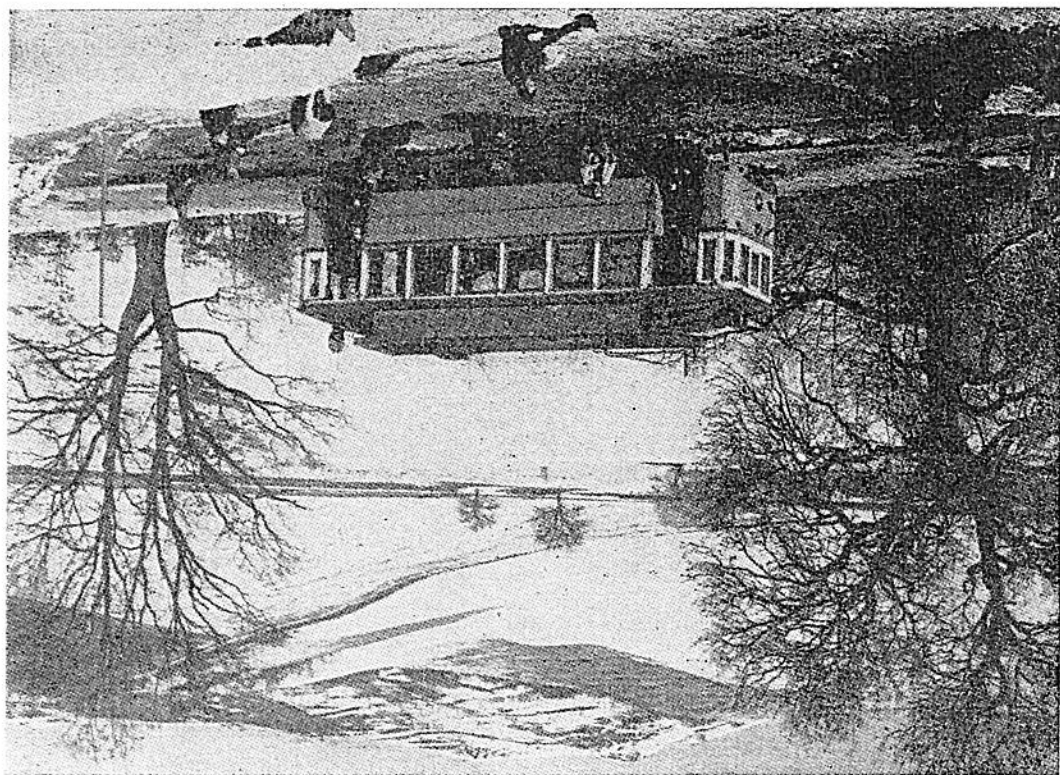
K mladá generaci patří István Szabó (nar. 1938), jeden ze zakladatelů Studia Bély Balázsse. Realizoval zde své první krátké hrané filmy *Koncert* (1961), *Variace na jedno téma* a *Ty (oba 1962)*, jimiž na sebe rázem upoutal pozornost. Jeho celovečerní debut *Čas snění* (1964) byl vedle Gálova *Proudu* první předzvěstí madarské „nové vlny“. Za uplynulých patnáct let natočil jen další čtyři celovečerní filmy a několik krátkých, a každý je skutečným básnickým dílem. Básnirovst je nejbystrostnější vlastností jeho tvorby. Szabó natáčí autorstvé filmy; u nichž důležitější než rukopis. Citlivě vstřebává všechno, co se kolem něho v „jeho“ Budapešti odehrává a odehrávalo; těmito vnitřními výemy znasobuje své vnitřní vize. Jeho filmy jsou subjektivní i objektivní zároveň, mají pliatnost intimních výpovědí, stejně jako historickou autentitnost. Ve filmu *Szaka na lúze* (1970), subtílním milostném příběhu, vypráví o bouřlivých událostech předcházejících dvou desetiletí, o věrnosti a neokázalém vlastenečství vlc, než leckterý románový tlustospis. V *Hasičské ulici 25* (1974), v příběhu peštského čínzáku, odsouzeného k demolicí, evokuje v průzračném předivu dojmů, vizi a vzpomínek celé životy, osudy, vztahy několika generací tak, že divák, ač možná přese nechápe, zaručeně cítí, tuší, ví... A konečně *Budapeštské pohádky* (1976) — pouť staré tramvaje, jeho cesty plně protivenství, hrůz, nadějí, viny, všeho, čím žilil lidé za třicet a více uplynulých let.

Szabó snad nejvíce cítí lidské drama neustálého vlnobití lásky a nelásky mezi břehy odsouzení a odpuštění... — napsal o něm filmový teoretik J. Marx. A spisovatel Iván Mándy: „... Ten dům nelze nikdy zapomenout. Tu ulici. To město. Je v tom celý náš život bez jakéhokoli vysvětlování. Ostatně, István Szabó nikdy nevyšvítuje... Přiřizdělá, bízila se tramvajíc šálou, brylaty muž, máváje rukama, kluk s aktovkou pod paží, voják v porhaném pláštci, třesoucí se kostra starce, omotaná houňi. Všichni spěchali k tramvaji. Město, ta hrameda trosek, se pohnulo. Ožilo. Tenkrát, i v Budapeštských pohádkách Istvána Szabó...“

Iszván Gaál, představitel téže generace (nar. 1933) — jak vyhraněnou osobnost. Jeho *Sokolníci* (1970) — epizoda několika letních dnů na speciální zakladně uprostřed pusty, kde se provádí lovecký výcvik sokolů, je svým málomluvným, pečlivě vybudovaným systémem básnickou metaforou hlubokých ideových a morálních významů, jakousi paralelou mezi světem přírody a lidské společností. Svým jednoznačným významem je tento film odmítnutím mocenského násilí a ideologie síly, protestem proti manipulaci lidských osudů *Mrtvý kraj* si opět zvolil za prostředí maďarský venkov. Málčko z kolegů dokáže tak suggestivně, nekřivě a přitom s jedinečnou hloubkou evokovat tyto zvláštní, neromantické rovinné krajiny s rozsetými samotami, siluetami vahadlových stromů, ale jemi topolů. Třebáže má krajina v Gaálových filmech „o živě venkova“, nezabývájí se specifickými problémy venkovských lidí. *Mrtvý kraj*, film odehrávající se ve vsi, která se v důsledku industrializace a urbanizace postupně úplně vyliidnila, lici osobní tragédii tří lidí. Je to výkřik protestu proti samotě, varování!

Před netečností, která nám často brání pochopit souzení druhého, být je to náš nejbližší. V kontextu mnoha děl světové kinematografie na příbuzné téma je to specifický maďarské mento odcizení. Po dvou filmech pro televizi na motivy povídek M. Gorkého natočil Iszván Gaál r. 1977 svůj šesty film pro kina — *Legato*. Tentokrát opustil vesnici a podal v náhodném setkání představiteli dvou generací podivuhodně krásnou výpověď o řadě problémů morálky a mezilidských vztazích našich dnů, dotýkáje se přitom i ožehavých problémů z války, z padesátých let i z roku 1956. Než se tedy nezmínit o skvělých výkonech dvou velkých hereček, kdysi tak populární Kláři Tolnaiové a Margit Daykaové v rolích starých sestřer z provinčního městečka (z filmu *Mrtvý kraj* pak o postavě stále osaměléjší a zoufalejší mladá ženy, ztvárněné Mari Töröcsikovou).

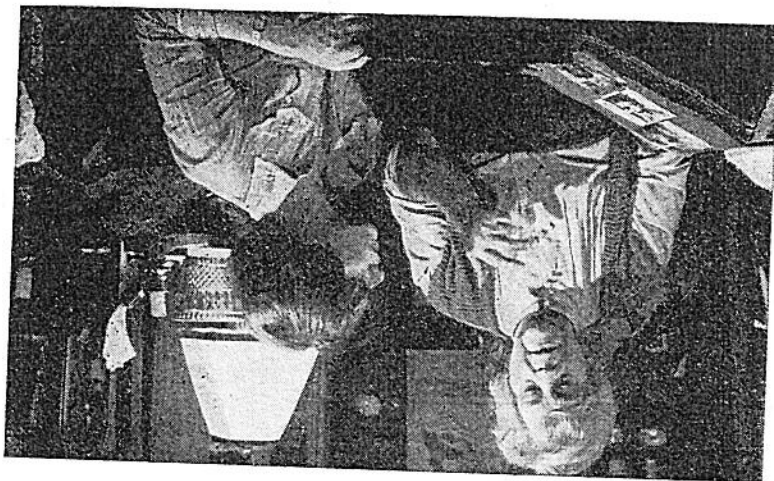
Herceky výkon, krása krajiny, prostředí a obrazu když v maďarském filmu spatřila... temno hleděte, se váže ke jměnu samotě osobnosti Zoltána Huszárka (nar. 1931) a k jeho r. 1971 dokončenému — dosud jedinečnému — celovečernímu filmu *Sind-bd*. Huszárík s kameramanem Sándorem Sáró a



Iszván Szabó: *Budapeštské pohádky*

už tragický zemřelým genálním hercem Zoltánem Latinovitssem dokázali navzdory skeptickým pochyb-  
nostem nalci a milovníků autorova díla zdánlivě ne-  
možné: přenést na plátno řeč „básníka maďarské  
průzy“ Gyuly Krúdyho (1878—1933). Vytvořil! film,  
utkany z přejemného tkaniva několika desítek povídek  
domácí distribuce uvedla vloni jako samostatný pro-  
gram. Filmy *Elegie*, *Capriccio*, *Amerigo Tot*, *Pocca sta-  
rym žendem* a *A piacere* jsou variacemi na téma lidských  
postojů v konfrontaci s tvůrčí aktivitou, mystériem  
smrti i s ní spojených obradů. — V současné době  
připravuje Zoltán Huszárík již několik let celovečerní

István Gadi: Legato



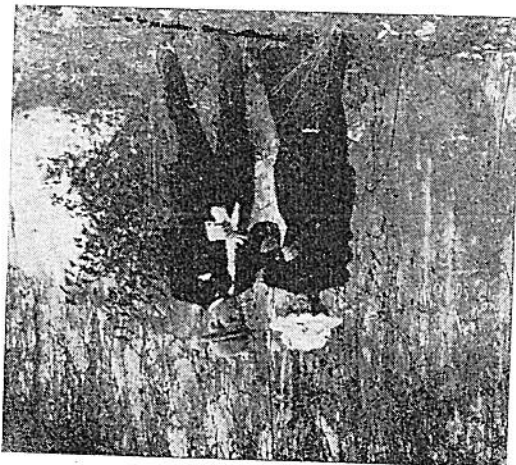
film věnovany výjimečné osobnosti i tvorbě malíře  
Tivadara Csontváryho.

Pál Zolnay (nar. 1928), z šedesátých let známý zejména  
filmy *Jak ty stromy běží!* (1966) a *Byl jsi prorokem,  
miláčku* (1968), se věnoval hlavně televizní tvorbě  
a do kinematografie sedmdesátých let se zapsal  
dvěma mimořádnými díly. Roku 1972 natočil  
*Fotografie* se scála dodnes nepřekonanou předzvěstí  
silného dokumentaristického trendu, k němuž se  
ještě vrátíme. . . . Dva mládenci, fotograf a podniká-  
tel-řetušer jezdí po venkově a shánějí zakázky.  
Původním záměrem tvůrců (se Zolnayem spolupraco-  
val tehdy začínající, dnes už mnohonásobně osvědčený  
kameraman Elemér Ragályi, a dva výborní herci  
István Igldy a Márk Zala) bylo podat autentickou  
výpověď o tom, jak nerad vidí člověk, zejména starý  
člověk, svou pravou, nereťušovanou podobu. Jak  
velice stojí o milosrdný klam. Film se realizoval  
metodou cinema direct, natáčení bylo maximálně  
možně improvizované. A sám život přinesl tvůrcům  
námět, otfesně drama tři staretčků, dvou žen a muže,  
který posleze naplnil celou druhou polovinu filmu.

Po řadě televizních prací se Zolnay r. 1977 přihlásil  
filmem *Saman*, snad nejdiskutovanějším dílem tohoto  
desetiletí. Je to opět ryzi filmová poezie, jenže ve  
srovnání s Huszáríkem, Szabóem, Jancsóem ať poezie  
mnohem symboličtější, zkratkovitější, ryze obrazová,

o Sindbádovi, podivném mořeplavci, jenž more nikdy  
nespatřil: bloudil od jedné ženy ke druhé, z hostince  
do cukrárny, z chalupy do salónu, ze šantánu do lož-  
nice, ze hřbitova na kostelní kůr, neomezen časem,  
prostorem ani věkem, neboť to byla pout mezi realitou,  
snem, vidinou, vzpomínkou a touhou. . . .  
Huszárík, původním povoláním — a vlastně dosud —  
výtvarník, herec, básník, natočil před i po tomto  
filmu několik pozoruhodných krátkých filmů, které

Zoltán Huszárík: Sindbád





Vedle toulkové poezie či poetičnosti jsme v maďarské kinematografii sedmdesátých let svědky zajímavého jevu, jakéhosí přímo frontálního pronikání dokumentarismu do hraného filmu. Je nesnadné přesně vymezit tarismus do hraného filmu. Je nesnadné přesně vymezit formy a formy, různými záměry, při- stupy i výsledky se vyznačující proces. Je tu především na základěch přehodnocení odkazu neorealismu zno- vuzrozený dokumentaristický hraný film, který používá — nebo jen zčásti používá — neherců, „naturšticků“, zjištění a pohybuji se odjakživa v prostředí, příbězím — téměř vyhradené reálnému — prostředí filmu a kteří pak s větší či menší věrohodností ztvár- nují své postavy podle režisérových pokynů v umělé vytvořených situacích. A je tu i veskrze aranžovaný hraný film s profesionálními herci, při jehož realizaci tvůrci více nebo méně důsledně uplatňují dokumenta- ristické metody. V obou případech se zrodil převa- žující počet sympatických, závažných až vynikají- cích děl.

Už v roce 1971 hned čtyři režiséři naprosto odlišného temperamentu, poloh a zázemí realizovali své filmy také či onak „dokumentaristicky“. Nejzkušenější Bacsó (nar. 1928) — natočil svůj *Čas přítomny*, osobní drama staršího důvodoucího v odhodlaném zápase o skutečně socialistickou pracovní morálku a mezi- lidské vztahy na pracovišti, drama člověka, který naráží nejen na byrokratickou úzkost nadřízených, ale i na nepochopení nejbližších spolupracovníků i členů rodiny. Všechny postavy — s výjimkou několika zati-

tořích několik šťastných let. čisty, poetický film Sándora Simóa (nar. 1934) *Tá- v povalečných dnech* vypovídá zároveň neobyčejně i občanské cti, o poněkud naivním idealismu muže (nar. 1927) *Krasavci a bízní* (1976); o profesionální mavy, komorně pojatý film režiséra Pétera Szászé šel válečným peklem, je věnován pozoruhodně doj- ných momentů v životě „malého“ člověka, který pro- efektu. — Vášni pro čisty amatérismus a radě přízna- jízdami v reálných interierech dosahuje zvláštních covníka J. Kendého, který svými nevidaně dlouhými- tel, v jistém smyslu následovník Jančovova spolupa- Mařovy filmy realizoval mladý kameraman Lajos Kol- studii současné rozvedené ženy *Okolky* (1976). Všechny odmitnutou, opět poetický laděnou psychologickou s Töröcsikovou natočil pak kritikou dosti nepřáve- slule herečky druhé poloviny minulého století. Rovněž méně známému i méně slavnému životnímu období pro- (1975) s Mari Töröcsikovou v titulní roli, věnovaná se vyznačuje jeho další práce *Kde jste, pani Déryová?* a pocty méněcennosti. Zvláštní obrazovou poetií chvíle penzisty, zmiřan pochybnostmi, rozčarováním rodně tovaryny, který dnes prožívá první kritické biemem muže, někdejšího dělnického ředitele zná- norem v hlavní roli — zamýšlil nad patřivým pro- se ve své prvotně *Nakonec* (1973) — s Jozefem Kro- četřičárník, jehož cesta k filmu vedla přes literaturu, poetický laděných filmech: Režisér Gyula Maar, Už jen heslovité o některých dalších zajímavých, nich hodnoc, dílo mimořádně hluboké působivosti. jen právě o poznání nadešené do roviny podmanivé krve, sutin, dešů a hrůz — to vše naprosto realistické,

## Dokumentaristické tendence

do stylu doby, v němž se odehrává, do grotesky dva- cých let a je vlastně apoteózou ryziho amatérismu a vášně pro parťu lidí, jímž o něco jde. V hlavní roli (i v jiných Sándorových filmech) se zaskvělo herecké umění Dezso Garase.

Nejnovější Sándorův film *Zbav nás od zlého* (1978) vy- chází opět z literární předlohy I. Mándyho (spisovatele ne nepodobného Bohumilu Hrabalovi svébytně drsnou poetičností svých próz, věnovaných lidem a lidčkám z městské periferie) a líčí poněkud absurdní hontčku za ukradeným kabátem na sklonku války v rozbožbar- dované, zničené Budapešti. Desítky fantastických reáli- a situací, hřeívá lidskost uprostřed změtí špíny,



Pál Sándor: Zbav nás od zlého



najších herců z oblastních divadel — hráli neherci, a vytěsnili (Tomuto Bacsové filmu ostatně předcházel o rok dříve natočený, v leccems podobně laděný příběh mladého dělníka *Proletit kruh*, realizovaný s herci, který byl mnohem méně zdařilý. Stejně jako jeho další film *Poslední pokus* (1973), zase z dělnického, pracovního prostředí a opět s herci, — rovněž slabší než *Cas přitomy*.)

Daší, kdo se r. 1971 přihlásil dokumentárně pojatým filmem, byl Pál Gábor (nar. 1932) — který o dva roky dříve taky učinil podobný pokus svým debutem *Zakázané území*. Jeho *Horizont*, film o sérii kon-fликтních situací v životě dospívajícího dělnického chlapce vznikl v reálných prostředích, s profesionálními herci v hlavních a s neherci v mnoha vedlejších rolích. Gáborův film měl právě pro svou naprostou autentickou atmosféru velký ohlas, stejně jako jeho následující práce *Putování s Jakubem* (1972). *Prosny* příběh vysokokobalíka, který se po studijních nezdarech přestěhoval na kontrolora hasičských přístrojů a obžít se svým parádem nejrůznějšími objekty v terénu, byl režiséroví příležitostí k rozehraní různých prostě-di a rozmanitých lidských typů, — opět metodou vyzkoušenou v *Horizontu*: hlavní role obsadil herci, ostatní skvěle vybranými typy neherců. Mimofádně ohlas měl začátkem letosního roku také Gáborův film *Vera Angiová*, který citlivě a velmi objektivně evokuje atmosféru roku 1948, období prvních projeví dogmatické, voluntaristické praxe ve vnitropolitickém životě Madarska, v zázitcích prostě dělnické dívky, učestnice internálního stranického školení.

Režisér Géza Bözörmenyi (nar. 1924), jehož cesta k filmu — stejně jako jeho ženy a spolupracovnice Lvie Gyarmathové — vedla přes chemickou továrnu, natočil v roce 1971 svůj první celovečerní film *V městě čeká láska*, svěží ironickou grotesku se závažným podtextem o dvou venkovských děvčatech, které se vydají za štěstím do budapeštské fabriky. Také on si za hlavní představitele zvolil herce, natáčel v režlech, často i skrytou kamerou. Tento shovívavě i horce ironický až groteskně laděný příběh byl domácí kritikou přijat velmi dobře a právem označen za „formanovský“ film. — Nejmladší v řadě, svými pozoruhodnými krátkými dokumenty už známý, nadaný Gyula Gazdag (nar. 1947) nazval svůj celovečerní debut *Pistáci kořiti hlavítka* a věnoval jej přednínovému pracovnímu táboru gymnazistu, kteří chtějí zabrat, vydělat si pár forintů a užít si trochu legrace. Leč pracovní příležitost se jaksi nedostaví a vedoucí pedagogové táboru prosadí „organizované volno“. Tri chlapci se vzbouří a jdou aspoň pracovat k soukromě hospodářskému rolníkovi... Gazdag realizoval svůj navýsost aktuální a zdařilý (avšak nepříliš nadšeně přijatý a hojně diskutovaný) film bez jediného profesionálního herce, s třídou skutečných středoškolačů a neherci v rolích pedagogů.

V roce 1974 debutoval Rezső Szóreny známým publi-cistickým filmem *Cizí tvář*, jehož dva hlavní hrdinové (profesionální herci v rolích studentů psychologie) se ze studijních důvodů ujímulou mladého chlapce, právě propuštěného z nápravného zařízení, a snaží se mu usnadnit návrat do společnosti a volbu povolání. O dva roky později realizoval už mnohem vyzrálější psychologickou studii *Zrcadlové obrazy* (se slovenskou herečkou Janou Pličovou v hlavní roli), odehrávající se z valně části v prostředí psychiatrické léčebny a zabývající se problémem nesanadně adaptability mladě svobodně matky. Jeho další film *Šťastný nový rok* (1978) citlivě a s kritickou objektivitou vystihuje životní pocity a postoje skupinky dnešních mladých intelektuálů ve věku 25—35 let, různorodost jejich morálky, jejich bouřliváctví i konformismus, entusiasmus i skepsi. Zajímalavostí realizace tohoto filmu je, že své aktéry, profesionální herce, nechal režisér — provizovat.

Roku 1975 se přihlásila režisérka Judit Elková (nar. 1937) celovečerním dokumentem *Prosny příběh*, v němž dále sleduje skutečně osudy dvou venkovských dívek, jimž věnovala už předtím středometrážní film *Boží poltoko* v roce 1972—73. Velký ohlas vyvolal první film mladého Isvána Dárdayho (nar. 1940) *Výběrová rekrece* (1974) — fiktivní dokument se samými neherci o trablech školáka, kterého jako školného muzikanta vyberou na pionýrský zájezd do Anglie. Maloměstský houpá maminka ho tam, však nepustí a přislíbí funkcionáři jsou nakonec podle nechalně známé administrativní praxe nuceni poslat místo něho něčím nenadané protekční dítě. V roce 1977 dokončil rež autor více než čtyřhodinový fiktivní dokument *Filmový román* (s techovovským podtitulem *Tri sestry*). Toto vzrušující svědeckví doby podává prostřednictvím osudů tři sester různých povolání (ve věku 20—30 let), žijících v těsném bytě s dělnickými rodiči, monohosranými, čtenými, svou panomatikou šíří jedinečný obraz současného Madarska. Díky různým životním peripetím akterů (vesměs neherců), jejich pracovním i soukromým zájmům, problémům a trápěním se divák seznamí s deskicami autentických re-prostředí, s vymoženostmi i nedostatký praktické reality, s množstvím lidských typů a charakterů i mezi-lidských vztahů. Navzdory své délce je tento film kritiky, který se právem stal středem zájmu nejen zázitkem, který se právě v době dokonalé tabora prosadí „organizované volno“. Tri chlapci se vzbouří a jdou aspoň pracovat k soukromě hospodářskému rolníkovi... Gazdag realizoval svůj navýsost aktuální a zdařilý (avšak nepříliš nadšeně přijatý a hojně diskutovaný) film bez jediného profesionálního herce, s třídou skutečných středoškolačů a neherci v rolích pedagogů.

Velmi zásadný a zajímavý byl v roce 1977 také celovečerní dokument Pála Schiffera (nar. 1939) o cikán-  
ském mládežníku — Gyuri Csépio. Režisér, který se  
uz ve svých dřívějších filmech zabýval  
nálehavou problematikou Cikánů, dokázal zde ne-  
sentimentálně, objektivně, s vzácným taktem sledovat  
nesnadnou cestu bystrého mládka, který se z cikánské  
kolonie na kraji zapadlé vesnice vydá za práci do Buda-  
pešti. Tehož roku (1977) vzbudil pozornost poetický  
dokument režisérské dvojice Imre Gyöngyössyho  
(nar. 1930) a Barny Kabayho *Dvě rozhodnutí* o prosté  
obětavosti, statečnosti, moudrosti a činorodém opti-  
mismu staré venkovanky. (Imre Gyöngyössy byl mj.  
tvůrcem poetického hraného filmu s mnoha dokumen-  
taristickými prvky *Jsi nahý* (1971) o přátelství mláděho  
Cikána a mláděho peštského intelektuála.)  
Režisér úspěšných hraných filmů Ferenc Kósa (nar.  
1937) — připomeňme si jeho *Deset tisíc slunci*, *Roz-  
sudek*, *Jedinou zbraň* a *Snehové mraky* — dokončil  
též r. 1977 svůj hodně diskutovaný celovečerní publi-  
cistický dokument *Poslání*. Sám v roli reportéra vede  
v tomto filmu dialog s nekdajším nekoliknásobným  
mistrem světa a olympijským vítězem v moderním

Pál Schiffer: Gyuri Csépio



zic. Také o neutešených rodinných poměrech, v tomto  
případě rozvedené dělnice, matky dvou dětí (z nichž  
staršímu chlapci hrází akurtní narkomanie), vypovídá  
celovečerní dokument Lívie Gyarmathyové (nar. 1932  
— ženy a spolupracovnice G. Bözörmenyiho) *Deváté  
poschodí* (1978). Pro režiséřku byl tento, svou prav-  
divostí srchnující film vlastně studií, skicou pro náste-  
dující hraný film *Každou středu* (1979), v němž opět v re-  
álném prostředí, ale tentokrát s herci (i některými  
neherci) líčí aktuální příběh dospívajícího chlapce,  
který své nesympatické matčinu milenci kompenzuje

stornu, o možnost trochu důstojněji, opravdověji  
a jejíich marň zápas o získání většího životního pro-  
tří generaci v zoufalé těsném nekomfortním bytě  
sleduje neradosný, nevravivý život devítileté rodiny  
*Rodinné pekle* (1979), který v autentickém prostředí  
s velkým zájmem film začínajícího režiséra Bély Tarra  
Z nejnovějších dlouhometrážních dokumentů se setkal  
dince až po některé negativní společenské jevy.



## TODOR BAKÁRDZIEV VĚTY NEVÁZANÉ

vislosti se Zoltánem Fábriem, jenž se však podílel na realizaci řady dalších, na těchto stránkách vzpomenuých filmů) ujal vedení katedry kamery na budapeštské Vysoké škole dramatických umění. Zpod jeho křídla vyšlo od té doby několik generací znamenitých kameramanů a mezi nimi některé výrazné osobnosti evropského formátu. Sándor Sára a János Zsombolyai, kteří jsou sami též úspěšnými režiséry: János Tóth, János Kende, Elemér Ragályi, Lajos Kolta, Tamás Andor, Péter Jankura, z nejmladších Mihály Halász a Ferenc Pap — co jméno, to svěbytný, moderní styl, citlivé, pohocově vidění, perfektní profesionální a „sryčkéem Gyurim (Illésem)“ vštěpovaná láska k tomu to náhernému „uměleckému řemeslu“ dvacátého století...

Současná maďarská kinematografie je dnes opravdu mnohovětvárná, i z hlediska mezinárodního pozoruhodná především tím, jak zodpovědně a spontánně reaguje na všechny aktuální jevy společenského života své země. I díla, odehrávající se v minulosti, mají vždy výraznou platnost pro člověka dneška. A je-li tato výraznou platnost pro člověka dneška, vyplyvá z ní snaha podat co nejucelenější obraz aspoň té části (přibližně poloviny) tvorby posledního desetiletí, která právě růzností tvůrčích tendencí, poloh a zájmů za to skutečně stojí.

Kateřina Pořová

Světlo vadí nejenom tmářům, ale také spáčům.

I ze stromu poznání lze udělat barieru.

Když hlupáci splí, konají veřejně prospěšnou práci.

Neúplatnému řekl, že nestojí za zlámanou gréšii.

Nejvíc roli dostává nápověda.

Hrom málokdy uderí do parezu.

Jestli existuje řeka zapomnění, taky po ní asi plave plno odpadků.

Vybrala a přeložila Hana Reimnerová

Todor Bakárdziev se narodil 2. srpna 1942 v Gorné Orjachovici, nedaleko starého sídelního města — Velkého Trnova. Nyní žije v Ruše. Vystudoval bulharskou historii a filologii. Z jeho asi 2000 aforistických výroků prošla přibližně polovina bulharským tiskem a rozhlasem. Krátce hostoval v sovětském časopise „Literaturnaja gazeta“ a „Krokodil“.

Jako žurnalista se aktivně podílí na kulturním životě v Bulharsku. Píše články převážně se sociální tematikou.