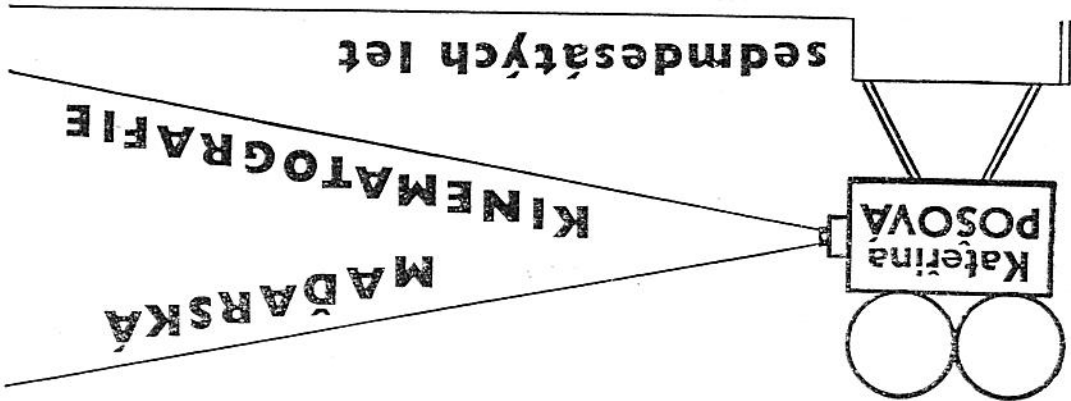


Náš průměrně informovaný divák si při vyslovení pojmu „madarská kinematografie“ vybaví velmi málo počet titulů a jmen. Ti o něco dříve narození si připomenou možná některé z filmů: Někde v Evropě (1947), Podivné manželství (1951), Lilliomfi (1954), Představou čaroděje, guláše, tokajského vína, cikánské muziky, puszty, stád divokých koní, papírky a uher-ského salámu, a snad ještě operety a fotbalu... Náš vzájemně politické, hospodářské, obchodní, vědecké i kulturní styky — nemluvě o stále rostoucím turistickém 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 jizlivost, odrazejší socialistickou nevrzavost zemí Rakouska-Uherska, uměle živěnou ještě i pak v meziválečných letech vládnoucími kruhy obou našich zemí. Existuje ovšem i názor — dost ojedinelý, ale vycházející 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 nejlepším 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, vřlasnější, osvědčenější a hlavně početně nesrovnatelně 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-

nsia a nese dosud část viny na poměrně dost značné se domnívat, že právě ta primární jazyková bariéra českého diváka. Ostatně, není snad příliš pošetilé snad přece jen utkvěla v povědomí pozornějšího při skutečně nesnadném vyslovení a zapamatování nuy, jako většina ostatních, a jen ta jména, která — řilo, že neprošly našimi biografiy tak zcela nepovšim- jsou to opravdu jen ty filmy, o nichž by se rádo ve- Bállint, Zoltán Latinovits, József Madaras (herci) ... Sándor, Eleková (režisér), Judit Halászová, András Szabó, Gaál, Jancsó, Bacsó, Kovács, Mészárosová, Sázka na iluze (1971) a opět několik dalších jmen: z Pavajské ulice (1968), Ostrov na pevné zemi (1969), Hvězdy na čepicích (1967), Městní dvůr, Chlapci dělní (1965), Otec, Chladné dny (1966), Paráči na zdi, Proud (1963), Čas snění (1964), Dvacet hodin, Bezna- a jmen, vyvolávajících snad aspoň matně tušení: madarských filmů. Zase je to jen několik názvů nal v našich kinech už šest, osm, někdy i více nových našich diváků příliš mnoho, třebaže každý rok zname- Jak šla léta, nepřibýlo k tomuco výčtu v povědomí Margit Baravová... Eya Rutkayová, Ádám Szirtes, Mari Töröcsiková, Gábor, Ivan Darvas, Klári Tolnayová, Antal Páger, Ráddy, Makk, Mártássy, Herskó, — a herců — Miklós s nimi spojená jména režisérů — Radányi, Fábri, Dúm pod skalou, Zelezný květ (1958) — méně už níbal, Propast (1956), Dvojí sukno (1957), Služka, Mále světle, Poslední hodiny (1955), Pan profesor Ha- (1947), Podivné manželství (1951), Lilliomfi (1954), pomenu možná některé z filmů: Někde v Evropě počet titulů a jmen. Ti o něco dříve narození si při- pojmu „madarská kinematografie“ vybaví velmi málo

Co předcházelo



děvším s ohledem na současnou tvorbu — je aspoň
 částečně zaplnit tu zřejší mezeru, která v informa-
 vanosti 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-
 ynikající tvůrčích osobnosti, 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 rozvíjela jen velmi zvolna
 a za neobyčejně těžkých podmínek, daných tehdejší
 zoufalou vnitropolitickou a hospodářskou situací
 válkou zbitým zdevastovaným, hortyovským
 režimem zřídčeným Maďarska. Z hrstky filmů,
 realizovaných navzdory téměř hodnoty
 letech, však vynikl a stal se dílem trvalé hodnoty
 v roce 1947 natočený film režiséra Gézy Radványiho
 (který brzy na to odjel do ciziny) Někde v Evropě.
 Spolitvůrčí tohoto vtěsného a krásného příběhu
 bezprizorních dětí, vržených do viru válečného světa,
 byli mj. i Béla Balázs a Félix Marjássy.
 O tehdejší krajině problematice situací výtěžné vy-
 pávání režiséra 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 náměty 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 Příbuzní 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 dozrál 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 zatlum nevyznanější 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, které v citlivě a výtěžně
 formulovaném a diferencovaném panoramatu okolního
 světa i života (dokonce i ve filmech průměrnějšího
 významu a uměleckých kvalit) zachytili 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 prosyčků 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 समादाचितलेय Ferenc Kósa ve filmu *Deset tisíc slunci*. Rovněž o přerodu žiřora scáletými tradicemi spoutaného venkovského lidu — viděného očima dospívající mládeže — vypráví hluboce emotivní, poetický debut istvána Gaála *Froud* (1963) a jeho *Křtiny* (1967) zachycují těžkou žiřorní 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 těchtio obestřeného otce. (Hlavní představitel obou těchto filmů, Spoluvůřee řady zde zmíněných filmů, kameraman Sándor Sára, evokuje ve vlastní režijní prvotně *Ymirštiny 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 zdaléka 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 žiřorní reakci obecnstva, o některé ovzduší vznikli stěžejní díla vzbudila většinou národního sebezpoznavání ve vědomí nejširších vrstev. váni nedávných dějin, resp. k utváření a prohloubení a zároveň přispět k tolik potřebnému přehodnocení 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 ynuoval 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 nepřiznávají žánru, 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 závažnou myšlenkovou náplní.

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

Sedmdesátá léta

Abby bylo možné spíše plynule přecházet z jednoho žánru do druhého, než aby bylo možné se odrazem madarské kinematografie sedmdesátých let, — bylo nezbytné ohlednout se na její dřívejší začátky a zejména na bezprostředně předcházející období. Bez toho by se těžko chápaly souvislosti, vazby, další vývojové tendence: celý pohled by se zdal torzem, asi jako když přijdeme do kina dávno po začátku filmu a neznáme původ hrdinů ani expozici děje.

— poskytnout ucelený obraz madarské kinematografie sedmdesátých let, — bylo nezbytné ohlednout se na její dřívejší začátky a zejména na bezprostředně předcházející období. Bez toho by se těžko chápaly souvislosti, vazby, další vývojové tendence: celý pohled by se zdal torzem, asi jako když přijdeme do kina dávno po začátku filmu a neznáme původ hrdinů ani expozici děje.

lídi různých generací. O dva roky později pak narostli Bacsó mimořádně zdatilou, avšak patřivostí svého tématu poněkud předčasnou satiru *Svéděk* (1969) o neblahých metodách justiční praxe na začátku padesátých let, v době politických procesů. (Tento film bude mít svou domácí distribuci premiéru nyní, deset let po svém vzniku.)

Do intimnějších sfér lidských životů zasahují v té době některé pozoruhodné psychologické studie: *Panci na zdi* (1967) sedmadvacetiletého Pála Sándora líčí současný svět dospělých očima několika chlapců na prahu puberty, *Márta Mészárosová* se ve svém celovečerním debutu *Oděšio slunce* (1968) zamýšlí nad nesnadným osudem mladá dívky, vychované v dětském domově a její v téměř roce natočený *Měsíční dvůr* se zabývá složitým problémem náhleho osamění ženy středního věku. Samota ženy, tentokrát mnohem sčastí, je i ústředním tématem debutu *Judit Eleková Ostrov na bevně zemi* (1969), realizovaného citlivě aplikovanou dokumentaristickou metodou, která režíruje umozníla navyšost autenticky zachycit úsek současného velkoměstského života. Téhož roku debutoje další žena-režisérka, původním povoláním inženýrka chemie *Livia Gyarmathyová* satirickou groteskou *Zndte sandy—mandy?*, v níž hlavní mladá studentka poznává o prázdninové praxi nepřilís utěšenou realitu všedních dnů dospělých.

Do poloviny sedesátých let spada též pronikavý úspěch filmu *Miklóse Jancsóa Beznadějni*, objevenými výrazovými prostředky vyličené tragické historické podobenství z roku 1869 o statečnosti i zradě, hrdinství i zbabělosti, o rafinované nemilosrdné krutosti mooných proti bezbranným. Všechny další jancsovy filmy byly pak pro neobvyklou symboliku výrazových prostředků a závažnost námětů vždy předětem

mnoha vášnivých diskusí. Jeho *Hvězdy na čepicích* (1967) evokuji dramatickou epizodu úcasti madarských dobrovolníků na straně rudyých v boji proti horám bílých za obcanské války v mladém sovětském Rusku v létě 1918. Jeho *Svěží vítr* (1969) přesně vystihuje pohnutou atmosféru těsně poválečného období v prudkém názorovém střetnutí skupiny mladých levicových naděnců, shromážděných v tzv. lidové koleji, s posluchači, resp. obyvateli katolické teologické koleje.

Než bychom uzavřeli stručnou charakteristiku tohoto významného časového úseku madarské kinematografie, nelze se nezasatavit u pozoruhodné a nadmíru užitečné instituce, jejíž největší rozmach je rovněž spjat s sedesátými lety — u Studia Bély Balázse. Vzniklo roku 1958 při Svazu madarských filmových a televizních umělců jako tvůrčí dílna, jejímiž členy se mohou stát absolventi Vysoké školy dramatických umění (v poslední době i jiných vysokých škol a univerzit). Členstvem volené vedení SBČ zastává i funkci umělecké, dramaturgické rady, která posuzuje a schvaluje náměty a scénáře členů studia. Z prostředků, poskytovaných vedením kinematografie, má i zde mladá tvůrčí možnost svých prvích praktických experimentů a jejich díla pak mohou — avšak nemusí — být uvedena v kinech nebo v televizi. Činnost studia vyrzne poznámenala celou madarskou produkci sedesátých let, vždyt právě tady vytvořili své první — většinou krátké hrane — filmy režiséři Gal, Szabó, Zolnay, Kósa, Mészárosová, Eleková, Sándor, Gyarmathyová, Rózsa, Kardos, Gyöngyössy, Böszörményi, Gábor, Huszárik, Gazdag, — kameramani Sára, Tóth, Kende, Ragályi, Kolta — a postupem let až do dnešních dnů mnozí další.

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
 fronty, 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-
 žánrově rozmanité dlouhometrážní dokumenty, zaby-
 vájící se tímto otázkami.
 Těžiště obrody madarské kinematografie šedesá-
 tých let tkvělo mimo jiné také v nebyvalém bohatství
 objektivních informací i mínulem i přítomném ži-
 votě, starostech, úvahách jednotlivých společenských
 vrstev a skupin, prezentovaných ve filmech různě
 jistá velmi cílevědomá 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 kinematro-
 grafie — která se tehdy setkala s tak živým ohlasem
 domácího občerstva, — třebaže nepolevila ani v le-
 tech sedmdesátých — naráží 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 početné nejsilnější
 část občerstva v kině.) Dochází proto k para-
 doxiální situaci, když ideově, obsahově i formálně
 nejnáročnější díla madarských filmařů sklízí vavřínový
 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 byla, 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
 jednotlivých 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, oboje kulturně ideologické vedení, které
 je kinematografi 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. Její živá tvorivá posila je všemožně usnadně-
 ná i jednotlivých producentů a ne již brzdící zbytečnou
 administrativní záští. A konečně na straně čtvrté
 divácká veřejnost, jejíž úroveň všeobecně vzhládnou-
 stává rostce.
 Existují ovšem i některé chronické nedostatků,
 jejichž odstranění by nepochybně prospělo nejen ki-
 nematografii samotné, nýbrž by přínivě ovlivnilo
 vztaž občerstva k domácí produkci. Je například
 až s podivem, že vedle tolika talentovaných a své-
 filmařské řemeslo dokonale ovládajících režisérů
 a kameramanů existuje jen málo stejně kvalitních
 scénáristů a zejména dramaturgů. Šablna drama-
 turgické praxe netkví ani tak v nalezení, inspirování
 a výběru vhodných látek, v literární přípravě jednotli-
 vých filmů vůbec, jako spíše v účinné dramaturgické
 spolupráci se scénáristou a režisérem během natáčení
 a zejména při dokončovacích pracích. Nejednou
 se v madarských studiích hraneho filmu (existují
 čtyři samostatně tvůrčí dílny — Studia Objektív,
 Dialog, Hunnia a Budapest) objeví kvalitní, ambiciózní,
 závažný film, který se přesto jaksi mine účinkem,
 protože přímo volal po citlivých zásazích dobrého
 dramaturga, po jeho radách při dotazení dialogů,
 umění byla teprve nedávno zřízena katedra scénáris-
 tiky a filmové dramaturgie; dosud zastávají funkci
 dramaturgů většinou absolventi filozofických fakult,
 spisovatelé, publicisté, historikové, lingvisté, teoretici
 a velmi často figurují v roli dramaturga na filmech

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 poznamenána divadelním centризmem. Pojem filmového herce například je zde zcela neznám, každý své cti dbalý maďarský herec má především „svě“ divadlo a často ani ti nejlepší z nejlepších nedokážou před kamerou úplně svěknout svou „je- víštní kůži“. Fundovaný dramaturg, poživající nále- žitou profesionální autoritu a důvěru, může být v takovém případě víc než plným pomocníkem scenáristy 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 při- krutic se dodnes s nostaříl vzpomínka 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* (1967), *Ach, ty ženy* (1967), v bekle (1961) nebo na komedii Györgye Hintsche na Fábriho báječnou válečnou satiru *Dva polodny* (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- vadlím režisérem a hercem. V roce 1955 měl jeho v poradí třetí — film *Kolot* (drama generacních rozporů současně vesnice) pronikavý mezinárodní úspěch nejen pro strhující interpretaci navyšovat aktuálního tématu, ale také pro neokázale objevený způsob realizistického filmového výrazu a pro skvělé herecké výkony (v hlavní roli tohoto filmu debutovala a rázem se proslavila Mari Töröcsiková).

Fábriho celou dosavadní tvorbu — v současně 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 stálým spolu- tvůrcem jeho filmů kongeniální kameraman György

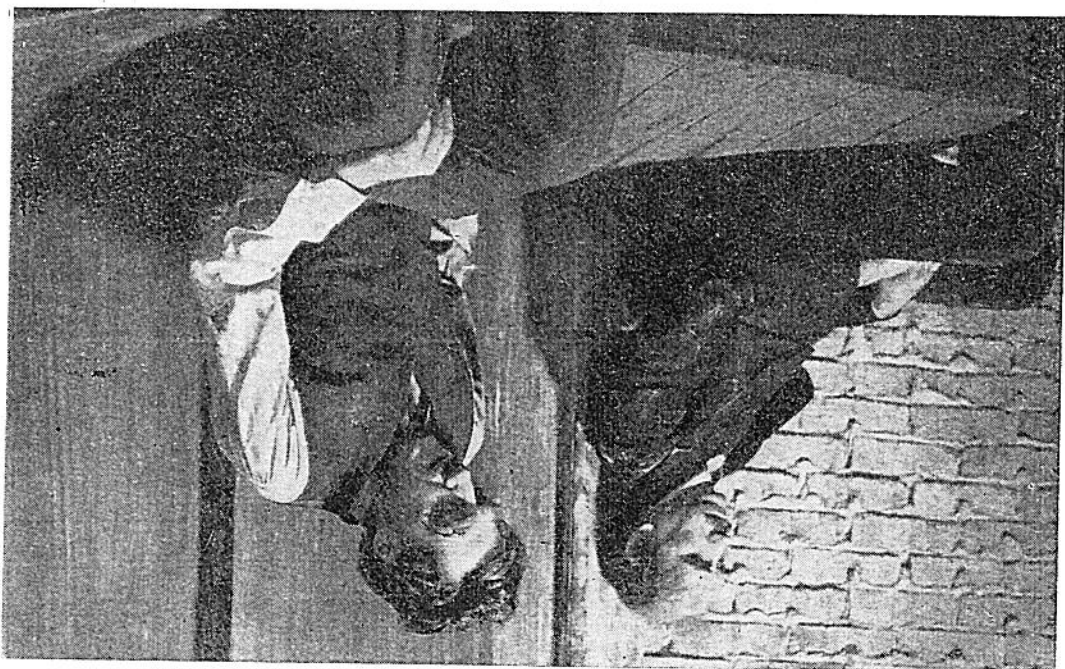
Ilés, k němuž se ještě vrátíme.) Dále: u zrodu téměř všech Fábriho filmů najdeme literární díla významných dřívějších i současných maďarských autorů (I. Sarkadi: *Kolot*, *Drovec*; F. Móra: *Pan profesor Hanibal*; D. Ko- sztolányi: *Služka*; B. Palotaiová: *Osuďná záměna*; F. Sánta: *Dvoacet hodín*, *Pátá pečeť*; F. Molnár: *Chlapi z Pavelské ulice*; I. Örkény: *Vítejte, pane majore*; M. Kaffková: *Mravenčíště*; T. Déry: *Nedokonalá věta*; J. Balázs: *Madari, Setkání Balína Fabína 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.

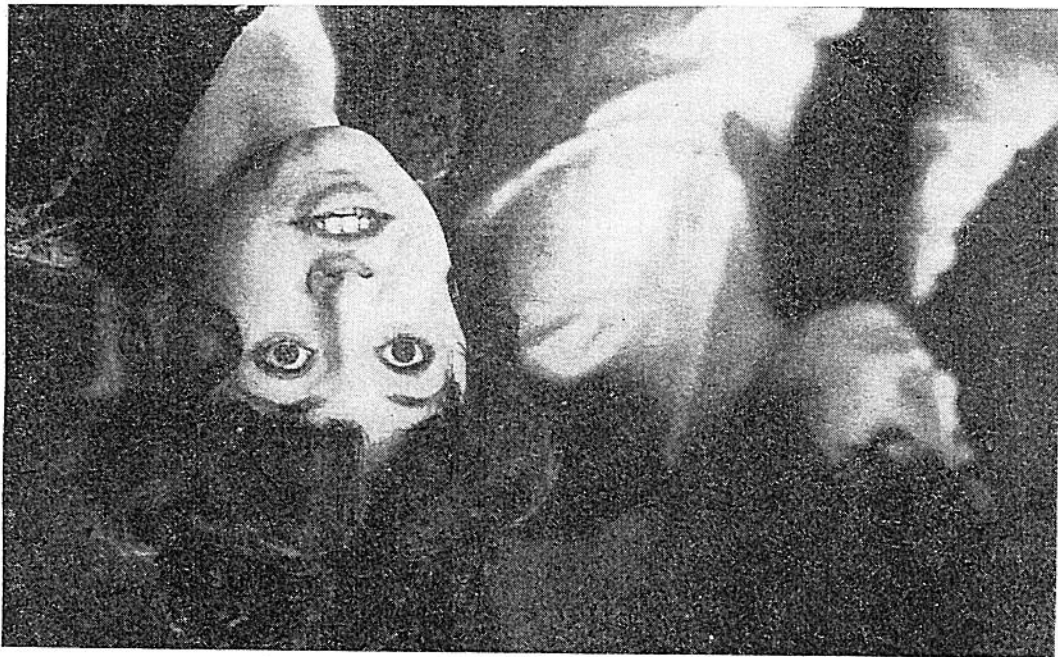
Co je však v jeho tvorbě nepřiznáčnější a účty i ob- divu hodné, je ta téměř už maniakální posedlost, s jakou se věnuje „svěmu“ tématu. „Zijeme v neoby- čejně složitě době, ve světě plném dosud nepozna- ných latentních i zjevných rozporů a napětí. Jsem pře- svědčen, že je třeba vždy znovu a znovu protestovat proti nelidskosti a násilí, proti zneužívání moci, nezávislosti a pokorování člověka: že o tom prostě

film je důkazem toho, jak neochvějně věří v sílu lidského ducha, svědomí a cti v konfrontaci s těmito neblahými silami, jak hluboce si váží prosté 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 již jejího veličkyně madarské prózy Tibora Déryho film *Nedokoncend véta* (madarský název: 141 minut z Nedokoncend véty oznacuje vlastně délku filmu i to, že se jedná jen o úsek jinak velmi rozsáhlého literárního díla). Lčí v něm pohnutí osud mláděho inženýra, syna bohatého průmyslníka, který v třicátých letech, v době nastupujícího fašismu, znikl v důstojně odmítnout jakkoli lákavou nabídku, protože by se tak stal, byt pasivním účastníkem toho, s čím tak bytostně opovrhuje. Tvůrčí dráha jiné výrazně osobnosti madarského filmu, režiséra Karolye Makk (nar. 1925) není zdaleka tak přimocovaná jako u Fábriho, třebaže Makk je od svého útlého mládí srdcem i mozkiem, tělem i duší fanatickým filmařem. Po několikaleté praxi v různých

Zatím poslední dokončený film Zoltana Fábriho *Madarai* (1977) vypráví o pohnutém 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, byt pasivními účastníky toho, s čím tak bytostně opovrhuje. Tvůrčí dráha jiné výrazně osobnosti madarského filmu, režiséra Karolye Makk (nar. 1925) není zdaleka tak přimocovaná 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 naprostou funkčně), působí v případě druhém
místy přebjele a svou až kaligraficky vyřbenou
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 *Kočiči hře* zústanou 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 záběrů
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
siècle — ale že by doopravdy méně závažná myšlen-

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 *Kočiči 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, nevěrně 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 skálou* (1958) a ohlasu prv-
Liliomfi (1954), po mezinárodním uznání psycholo-
chu jeho debutu, půvabně biedermaýerské 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 *Hřebec* (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. „Kovács houževnatě odolává svodům módy: své výrazové prostředky, celý styl svého projevu podtrhuje myšlence, kterou hodlá tlumotit. Po filmech *Chladné dny* (1966) a *Zdi* (1967) natočil r. 1970 příběh současných vysokokolekálků a jejich nenasnadného hledání odpočívání na radu aktuálních ideologických otáček — *Stafeta*. Opět o aktuálních otázkách osobní statečnosti a důsledném trvání na zvolených principch i za cenu osobního nebezpečí pojednává jeho další práce *Uhor* (1972), příběh psychologických, morálních rozporů pokrokového středostáří profesora po pádu Madarské republiky rad. V roce 1974 uvedený film *Se zavazaným otčím* se odehrává v době druhé světové války: na motivy jedné epizody z románu G. Thurova Světec líčí zoufalý zápas polního kněze, který odmítá stát se nástrojem živé pseudovlastenecké a pseudo-křesťanské propagandy a zaplatí za to životem. V souvislosti s tímto filmem — mimohadně působivým svou strohou, ode všech zbytečných okras opoštěnou formou — řekl Kovács mj.: „Hnutí, které chce přetvářet společnost, musí provést konfrontaci všech momentů s příslušnými fakty, při níž by žádné iracionální úvahy neměly překážet permanentnímu kritickému zkoumání a hodnocení.“

ka...? „Makka vzrůstá je moudrost slabších, ubohost ducha silnějších, a aby nebyl přitížen, obrací věci bravně do polohy zertovného paradoxu: nakonec vítězí ti utlačení, nešťastní, ubožejší, — 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 oklamány (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 informované, celé „představení“ vlastně jakoby z pohledu (nebo právě bolestně nepohodlně) lože. Jsou to komedie, ano. Nemilosrdně deparují klaunády. Szász, — dávno není jen výsadou lyrických básníků, dneš už je dovolen i filmovým režiséřům, a zdá se, že Makka nám v poslední době předvádí své klaunády s jakými zasmušilým, málem rezignovaným úsměvem. Aby bylo jasno: klaunáda je svatá věc, protože sděluje životní pravdy ve zkratce; slabší s vzklykotem i řehotem sklání hlavu na špalek a kata uvádí úšklebek: „obětí pokazde do trapných rozpáků...“

V současnosti dobře připravuje Karoly Makka svůj v pořadí šestnáctý film (vedle dvojásobného počtu televizních prací) — realizaci 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 nostařiti a ironický odstup, melanchoii a břitký, až cynický humor, libvou harmonii „starých dobrych časů“ a bidnou, 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 Kovács (nar. 1925) je opět zcela jinak pozoruhodným tvůrcem. Pracoval nejprve řadu let jako dramaturg, režisrovat začal v roce 1960 a první jeho film *Obtížní lidé* (1964) mu přinesl tematickou 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. (...)

Sefáime-i Kovácsovy filmy vedle sebe, dostane me 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* podílna je (*Hvězdy na čepicích*, *Ticho a krik*, *Svěží vítr*, *Zimní sírocco*, *Ágnus dei*, *Rudy zálm*, *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 (*Technika a obrat* — 1971, *Film znovu chce Césara* — 1973, *Soukromé nevěsti*, *veřejné ctnosti* — 1976) je Janos Kende, s jehož pomocí se zrodil Jancsóův nýlým nezaměnitelný osobitý výraz. Má také „svě- herce: József Madaras, Lajos Balázsovits, György Cserhalmi, Mari Töröcsiková, Andrea Drahotová, Andras Kozák aj. se objevují téměř ve všech jeho filmech.

Zvláštní originalita Jancsóova viditelného světa tkví v neuvěřitelné dlouhých záběrech, snímankch stále se pohybujiící kamerou. Kendeho objekty se pohybují ve všech směry na podélných a kruhových jízdách, z krkolomných nahlídní i podhlídní, s použitím vyso- ce účinných transfokátorů, takže suverénně vládne prostorem vertikálně i horizontálně. Pohyb děje, rytmus, střídání záběrů, všechno to, co se jinak ve filmu realizuje montáží, střídáním, řazením záběrů, docíluje Jancsó pomocí většinou velice složitých jízd a pohybů kamery v jediné záběru, v němž jsou vztaženy transscendenci, 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 móde, nevyjadřuje žádnou konkřentní 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 zálm*



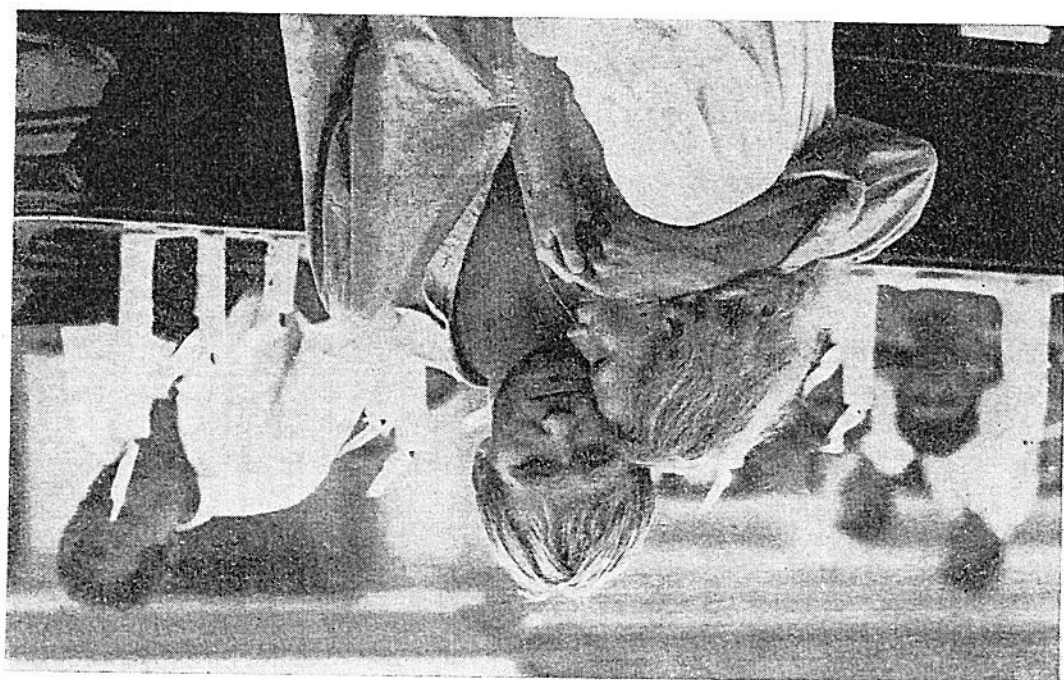
pohraněního hřebínce, kde pracují bývalí horthy- ovští důstojníci a poddůstojníci. Nejde však jen o jeho vlastní konflikt, vyzývající samozřejmě z dané situace, nýbrž i o mnohé jeho vnější příčiny, tkvící v rozporu- plněm společensko-politickém zázemí pojednávané doby. Kovács zde opět podtrhl všechny výrazové pro- středky sdělovanému námětu, dokázal však tento- krát (s vydatnou pomocí mimografně nadaného ka- meramana Lajosa Koltaiho), že jeho síla není pouze v naprosté úspornosti obrazu.

Výjimečnou, nikoli nepřáve u ž léta světoznámou osobností madarského filmu je Miklós Jancsó (nar. 1921), o jehož filmech *Bezadéjní*, *Hvězdy na čepicích* a *Svěží vítr* z šedesátých let jsme se už zmínili. Nesnadno se o něm píše, ne snadno srozumitelně jsou i jeho filmy. Podívejme se na několik námátkou vybraných poznámek kritiku a teoretiku k jeho tvorbě: „Za- tímco Antonioni, Bergman, Fellini a jiní zápasí každý po svém s démonem, kteří ohrožují dnešního člověka zevnitř, z jeho vlastního nitra, snaží se Jancsó vypo- řádat s příznaky násilí, které na nás doléhají zven- ě“ U ž volbou témat stává Jancsó do popředí svých děl jeden ze základních stressů dnešního člo- věka — historickou neurózu naší doby. . . .“ „Jeho filmy jsou vášnivými, ořezanými 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 konkřentní fakta, postavy, věci, prostřední nýlákky sva- abstraktnějších významů. Proměňuje sva témata v symboly, které často realizuje střídáním osob, přenášejím jejich roli pomocí umělecké nad- sažky a stylizace do obnažených, idealizovaných poj- mů. Tradiční, pro každé umělecké dílo příznačná dialektika jevu a principu se u něho projevuje novým způsobem a formou. Princip není skryt za světem viditelných jevů, aby na diváka zapůsobil diskřentně, svou nepostizitelnou, nou — existenci, nýbrž šokuje přímo, bezprostředně, v celé své nahotě. Viditelných jevů a principu se u něho projevuje novým způsobem a formou. Princip není skryt za světem viditelných jevů, aby na diváka zapůsobil diskřentně, svou nepostizitelnou, nou — existenci, nýbrž šokuje přímo, bezprostředně, v celé své nahotě. Viditelných jevů a principu se u něho projevuje novým způsobem a formou. Princip není skryt za světem viditelných jevů, aby na diváka zapůsobil diskřentně, svou nepostizitelnou, nou — existenci, nýbrž šokuje přímo, bezprostředně, v celé své nahotě.



▼ 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, největší 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 slechitce, zpupně krutého, 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), radu let žijící v zahraničí Jancsóa (pracovala dlouho jako dokumentaristka; od roku 1968, kdy natočila svůj první celovečerní film *Odešl slunce*, se věnuje tematicce současně pracující 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 náladově, 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 natěží neekanonu oporu v krásném přátelství bystrého děvčátka. Problematika filmu režiséřky Mészárosové je vždy velmi aktuální a přímocará. Se sympatickým zaujetím fandí těm ženám — kterých je drtivá většina — jež iž udělem vedle zvolené profese a často nesnadno dosaženého společenského uplatnění je samozřejmě mateřství 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 Vldy, 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 Rutekayové 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 roky, sedmiletá, v titulní roli filmového dramatu režiséra László Rándódyho (nar. 1919) *Chudobka*. Film, realizovaný podle novely Zsigmonda Móricze (1879—1942) je ořezným svědecstvím kruté bídy madarského venkova třicátých let. A dnes desetiletá Czinkócziová (dítě z počerné prosté rodiny ze samoty) obstála vedle M. Vldyové, 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. Básnivost je nejbystrostnější vlastností jeho tvorby. Szabó natáčí autorské filmy; u nichž důležitější než rukopis. Citlivě vstřebává všechno, co se kolem něho v „jeho“ Budapešti odehrává a odehrávalo; těmito největšími výemy znasobuje své vnitřní vize. Jeho filmy jsou subjektivní i objektivní zároveň, mají plátnost intimních výpovědí, stejně jako historickou autentitnost. Ve filmu *Szaka na lúze* (1970), subtilním milostném příběhu, vyprávěá o bouřlivých událostech předcházejících dvou desetiletí, o věrnosti a neokázalém vlastenečství víc, než leckterý románový tlustospis. V *Hasičské ulici 25* (1974), v příběhu peštského čín-žáku, 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, naději, viny, všeho, čím žilil lidé za třicet a více uplynulých let.

Szabó snad nejvíce cítí lidské drama neustálého vlnobití lásky a nелásky 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... Přiizdělá, bízila se tramvaj s jakousi desivou nadějí. Běžela jí vstříc žena s vlajicí šálou, brylčatý muž, máváje rukama, kluk s aktovkou pod paží, voják v porhaném pláští, třesoucí se kostra starce, omotaná houňi. Všichni spěchali k tramvaji. Město, ta hrameda trosek, se pohoulo. Ozlilo. Tenkrát, i v Budapeštských pohádkách Istvána Szabó...“

Iszván Gaál, představitel těžé generace (nar. 1933) a téhož rozmachu poloviný šedesátých let, je opět jinak vyhraněnou osobností. 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 „živou venkovskou“, 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 tak často brání pochopit souzení druhého, byť je to náš nejbližší. V kontextu mnoha děl světové kinematografie na příbuzné téma je to specifický maďarské mento odzivení.

Po dvou filmech pro televizi na motivy povídek M. Gorkého natočil Iszván Gaál r. 1977 svůj šestý film pro kina — *Legato*. Tentokrát opustil vesnici a podal v náhodném setkání představitelů dvou generací podivuhodně krásnou výpověď o řadě problémů morálky a mezilidských vztazích v našich dnech, dočkáje 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).

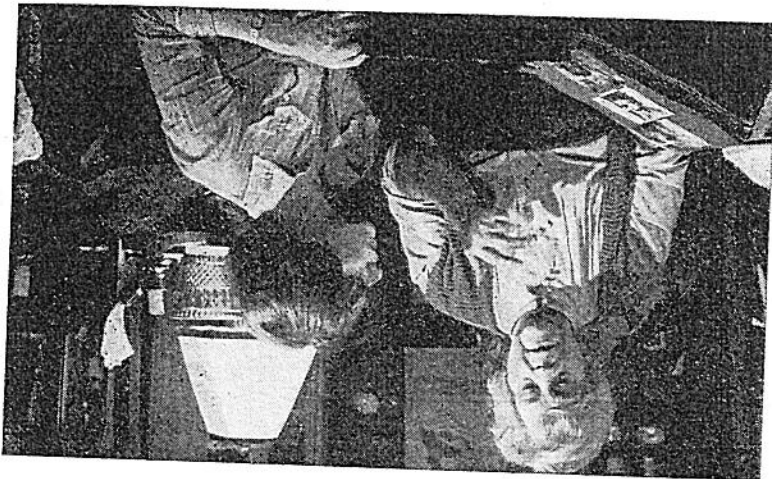
Herecký výkon, krása krajiny, prostředí a obrazu udě, a hlavně poezie, ta neřzyješí poezie, jaká snad kdy v maďarském filmu spatřila... temno hleděte, — se váže ke jměnu samotě osobnosti Zoltána Huszárka (nar. 1931) a k jeho r. 1971 dokončenému — dosud jedinečnému — celovečernímu filmu *Sind-bd*. Huszárík 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



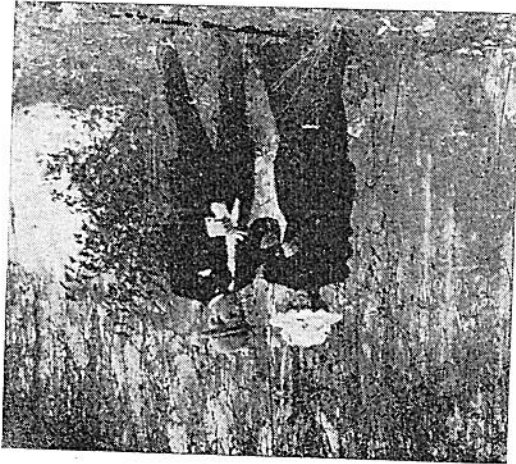
film věnovany výjimečné osobnosti i tvorbě malíře
Tivadara Csontváryho.

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 natočená
Fotografie se stala 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 stářeků, dvou žen a muže,
který posleze naplnil celou druhou polovinu filmu.

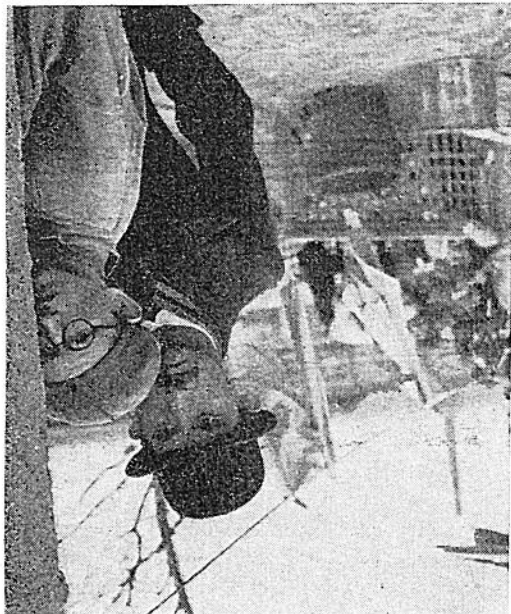
Po řadě televizních prací se Zolnay r. 1977 přihlásil
filmem *Saman*, snad nejdiskutovanějším dílem tohoto
desetiletí. Je to opět ryzi filmová poezie, jenže ve
srovnání s Huszáríkem, Szabóem, Jancsóem ať poezie
mnohem symboličtější, zkratkovitější, ryze obrazová,

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



mařské veřejnosti. Ti nejvřimavějši z kritiku je však po zasluzze vřitali jako zajřimavý a rozhodně ne zbyřecný pokus o novy způsob filmověho vřrazu. Ĺařtě o poezii, opěť Ĺinak: režisřer Pál Sándor (nar. 1939) upozornil na sebe hned svou prvotřinou *Pandci na zdi* (1967) a jeho dařši práce *Milujře Emili!* (1969) — idylicky, tragickou vzpouřou končici příběh z konce 19. století — byl opěťným potvrzením jeho mimořádněho talentu. V roce 1971 se přihlasil současným filmem *Drahá Šarika*, v němž provedl pozoruhodně vřecnou, pro obě strany velice sympatickou konfrontaci začřnajícího filmáře se svěřpou, starou, ohromně čimородou zasloužilou komunistkou. Do roku 1920 po poraženři republiky rad se vřraci poeřicky laděným a poeřicky motivovaným filmem *Vzpomřinka z Herkulovych řazni* (1976), který vřpřavři vzřusující příběh mladěho učastřnika revoluce na útěku v ženském převleku. Děj se odehrává ve vřřluchém prostředí ženskěho sanatoria, v atmosfěře dusných secesních interiřřů, babských klepů, chronickych neduhů, uprostřed mrazive bělosti zimního řesa, v němž se co chvíli objevují billi officiti... Vřřrazný sklon ke zvlášřeni, ironicky Ĺimavě poeřii prokazal Sándor už v předchozřim filmu *Fotbal starych řasů* (1973).



Pál Sándor: *Fotbal starých řasů*



Pál Zolnay: *Samán*

stejně těžko „přelozřitelně“ jako modernři hudba. Celý film je vlastně vřřářenřim stěžeřnich pocitů a dojmů, zážitku a idejř, rozpouřři harmonii řlověka našich dnů. Toto náročně experimentální dílo se setkalo s odmřtnutřim větřiny diváků, s rozpaky řil-
 inspirovaněm řiterární předlohou Ivana Mándyho a snřimaněm (řakž od řě doby už pokazdě) kamerama-
 nem Eleměrem Fagályim. Tragikomickych příběh řaji-
 tele periferrii přádeřny, poseděho myřlenkou na
 znovuzřřřeni zřařtě slávy mařarskěho řotbalu, je řaděn

Vedle tolkické poezie či poetičnosti jsme v maďarské kinematografii sedmdesátých let svědky zajímavého jevu, jakéhosí přímo frontálního pronikání dokumentarismu do hraného filmu. Je nesnadně přesně vymezit formulovat tento různorodý, různými záměry, přístupy i výsledky se vyznačující proces. Je tu především na základěch přehodnoceného odkazu neorealismu zrozvozený dokumentaristický hraný film, který používá — nebo jen zčásti používá — neherců, „naturšticků“, zjiřících a pohybujících se odjakživa v prostředí, přibuzném — téměř vyhradně reálnému — prostředí filmu a kteréi pak s větší či menší věrohodností ztváří 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 dokumentaristické metody. V obou případech se zrodil překvapivě velký počet sympatických, závažných až vynikajících děl.

Dokumentaristické tendence

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 narazí na byrokratickou úzkoprsost nadřízených, ale i na nepochopení nejbližších spolupracovníků i členů rodiny. Všechny postavy — s výjimkou několika zafic-
 kových několik šťastných let.
 čisty, poetický film Sándora Simóa (nar. 1934) *Tá-
 v povalečných dnech* vypovídá zároveň neobvyčejně i občanské cti, o poněkud naivním idealismu muže (nar. 1927) *Krasavci a bizani* (1976); o profesionální mavy, komorně pojatý film režiséra Pétera Szászé šel válečným peklem, je věnován pozoruhodně dojných momentů v životě „malého“ člověka, který pro-
 efektu. — Vášni pro čisty amatérismus a radě přízná-
 jzdami v reálných interiérech dosahuje zvláštních
 covníka J. Kendého, který svými nevidaně dlouhými
 tel, v jistém smyslu následovník Jančovova spolupra-
 Mařovy filmy realizoval mladý kameraman Lajos Kol-
 studii současné rozvedené ženy *Okolky* (1976). Všechny
 odmitnutou, opět poeticky 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 pocity méněcennosti. Zvláštní obrazovou poeti-
 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-
 čtyřicátník, jehož cesta k filmu vedla přes literaturu,
 poetický laděných filmech: Režisér Gyula Maar,
 Už jen heslovitě o některých dalších zajímavých,
 nich hodnoc, dílo mimotřdně hluboké pšobivosti.
 jen právě o poznání nadenesné do roviny podmanivé
 poetičnosti... Je to film trvalých estetických a mrav-
 kve, sutin, dešů a hrůz — to vše naprosto realistické,

do stly doby, v němž se odehrává, do grotesky dva-
 cých let a je vlastně apoteózou ryzího amatérismu
 a vášně pro partu 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
 za ukradeným kabátem na sklonku války v rozbožbar-
 dované, zničené Budapešti. Desítky fantastických reáli-
 a situací, hřeívá lidskost uprostřed změti špiny,



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 *Čas přítomný*.)

Daší, kdo se r. 1971 přihlásil dokumentárně pojetým 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 parťákem nejrůznějšími objekty v terénu, byl režiséroví příležitostí k rozehraní různých prostě-dí 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 projevů dogmatické, voluntaristické praxe ve vnitropolitickém životě Madarska, v zázitcích prostě dělnické dívky, učestnice interнатního stranického školení.

Režisér Géza Bözörményi (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 děvcách, 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 ironicky 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 tábora prosadí „organizované volno“. Tri chlapci se vzbouří a jdou aspoň pracovat k soukromě hospodařícímu 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 neshadně 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, entu-siasmus 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 Istvána 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 tvůrce autor více než čtyřhodinový fiktivní dokument *Filmový román* (s techovovským podtitulem *Tri sestry*). Toto vzrušující svědecké doby podává prostřednictvím osudů tři sestry různých povolání (ve věku 20—30 let), žijících v těsném bytě s dělnic-kými rodiči, mnohosrozaný, čtený, svou panora-matickou šifrou jedinečný obraz současného Madarska. Díky různým životním peripetím akterů (vesměs neher-ců), jejich pracovním i soukromým zájmům, problémům a trápěním se divák seznámí s deskicami autentických re-protředí, s výmnožstvím lidských typů a charakterů i mezi-lidských vztahů. Navzdory své délce je tento film kritiky, ale i obecnostva. V současně době dokončuje Dárday s nepočetným štábem svých věrných spolu-pracovníků další, prvý ještě delší podobný film *Bojové metody*, věnovaný problematické situaci a domovu pro duchodce.

zic. Také o neutěšených 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. Bözörményiho) *Deváté poschodí* (1978). Pro režiséřku byl tento, svou pravdivostí srhující film vlastně studií, skicou pro následující hrany film *Každou středu* (1979), v němž opět v režii a hlavně v roli reportéra vede cítilický dokument *Poslání*. Sám v roli reportéra vede mistrem světa a olympijským vítězem v moderním

tvůrcem poetického hraného filmu s mnoha dokumentaristickými 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*, *Rozsudek*, *Jedinou zbraň* a *Snehové mraky* — dokončil též r. 1977 svůj hodně diskutovaný celovečerní publi- cistický dokument *Postání*. Sám v roli reportéra vede v tomto filmu dialog s někdejšími nekollikánasobným

Pál Schiffer: *Gyuri Csépio*



Velmi zásadní a zajímavý byl v roce 1977 také celo- večerní dokument Pála Schiffera (nar. 1939) o cikán- ském mládenci — *Gyuri Csépio*. Režisér, který se už ve svých dřívějších krátkých filmech zabýval nálezavou problematikou Cikánů, dokázal zde ne- sentimentálně, objektivně, s vzácným taktem sledovat nesnadnou cestu bystrého mláděka, který se z cikánské kolonie na kraji zapadlé vesnice vydá za práci do Buda- pesti. Tehož roku (1977) vzbudil pozornost poetický dokument režisérské dvojice Imre Gyöngyössyho (nar. 1930) a Barny Kabayho *Dvě rozhodnutí* o prostě- obětavosti, statečnosti, moudrosti a činorodém opti-

stornu, o možnost trochu důstojněji, opravdověji a jejíich marň zápas o získání většího životního pro- storu, sleduje neradosný, nevravivý život devíticetné rodiny tří generací v zoufalé těsném nekomfortním bytě *Rodinné peklo* (1979), který v autenticckém prostředí s velkým zájmem film začínajícího režiséřa Bély Tarra Z nejnovějších dlouhometrážních dokumentů se setkal dince až po některé negativní společenské jevy. matiky morálky, víry, vůle a aktivní současného je- tázaného i témat mnohem obecnějších, od proble- dávých kamarádů, dotýkali se přes osobní vyznání pětiboji Andrásem Balczem. Je to rozhovor dvou

Tvůrci vizuálního světa filmu

Prvotina režiséra Ference Andráse (nar. 1942) *Cert bije svou ženu* (1977) je znamenitá satirická groteska, která staví proti sobě dva negativní jevy naší současnosti: pachčení za majetkem, jehož plody zůstávají pro samou drtinu nevyuchutnány, a sucharský asketismus funkcionáře, který ve své falešně chápané obětavosti ztrácí poslední špetku radosti ze života. Také Peter Bacsó, autor tolíka „vážných“ filmů, občas rád sáhne po komediálním žánru. Jeho *Výbojná děvčata* (1974) — muzikál z prostředí konzervárny a divčí svobodárny — se objektivně, ale i optimisticky zamýšlí nad nelehkým údělem mladých svobodných matek, nad ne vždy uspokojivým postavením žen na pracovištích všude. Svou další veselohru *Klávír ve vzduchu* (1976) — s mladým slovenským hercem Jurajem Durdákem v hlavní roli — věnoval rozporuplnému postojí veřejnosti k nehybnému jedincům — k umělcům. V letech 1977 a 1978 realizované dva filmy tohoto mnohostranně zaujatého tvůrce jsou opět vážnější laděné psychologické sondy, zkoumající současně potřeby dorozumívání mezi lidmi. *Populární výstřel* je o dramatickém střetnutí seriánů a suverénní vysokokolečnické s otcem, do své práce „zařazným“ Feditelem šachty. *Elektrický šok* vypráví o sčítání vztahu dvou sourozenců, zvidavě a podmiňuje studentky a jejího staršího bratra, vedoucího družběžárny. Při vylišení divčina nepokojného putování vaní za smyslem života uplatnil Bacsó opět velmi úspěšně dobře volené dokumentaristické prvky. K zajímavým společensko-kritickým, dokumentaristickým laděným filmům patří též K. O. (1977) režiséra Tamáse Rényiho (nar. 1929), který vedle řady méně realizovaných milostným dramatem *Temná ulička* a r. 1972 zdářilou filmovou adaptaci velmi úspěšného románu Ákose Kertésze o tragickém životním osudu mladáho dělníka od poválečných dob po začátek šedesátých let — *Makra*). V příběhu chlapského, souperivého přátelství dvou boxerů podává Rényi ve filmu K. O. zároveň i citlivý obraz zajímavých typů prostých lidí a vypořádá o řadě naléhavých morálních konfliktů doby.

Bylo by nespravedlivě nezmínit se nakonec aspoň stručně o výrazném pozitivním rysu maďarské kinematografie posledních let, o umění kameramanském. U mnoha titulů padla zde už některá jména, ale podíl kameramanů na rozkvětu národní kinematografie byl by nespravedlivě nezmínit se nakonec aspoň stručně o výrazném pozitivním rysu maďarské kinematografie posledních let, o umění kameramanském. U mnoha titulů padla zde už některá jména, ale podíl kameramanů na rozkvětu národní kinematografie

andálským, odpýká si trest v nápravném zatčení a po propuštění naváže nevědní, pro jeho další život rozhodující vztah s chromým starcem, nekdějším dělnickým aktivistou. Mezi lidské vztahy mladých, jejich aktuální a často takřka neřešitelné konflikty soužití se staršími, jejich názory na život, na práci, na veřejné dění kolem sebe jsou především ještě řady dalších úspěšných filmů posledního období. Svou neokázalou všedností je zajišťována a svěží r. 1975 natočená režijní prvotina osvědčeného kameramana Jánoše Zsombolyaiho (nar. 1939) *Klavan*, příběh mladáho řidiče kamiónu, jeho každého vztahu k lidem, životu, práci. Také tento film s množstvím dobře populární hudby se vyznačuje šťastně aplikovanými dokumentaristickými prvky. A další *Zsombolyaiho režie, Černý pasážér* (1977), je zdárilá satira, úsporně a účinně prokkaná prvky absurdní grotesky, o neuvěřitelných zážitcích sympatického vysokokolečnicka na zapadlém nádražníku, jenž krajuje směšně nadutý přednosta. K podobeným satirám posledních let patří film *Mec (1976) televizního režiséra Jánoše Dömölkyho*, který líčí strastiplnou anabázi muže, jenž z tířebo vlastenectví zakoupí v cizině za své valuty historický meč a pak se marně snaží přesvědčit kompetentní činitele o jeho muzejních hodnotách a pravém místě určení. Jinou zdárilou společenskou satirou je *Pavoučí kópand* (1976) režiséra Jánoše Rózsy (nar. 1937), která se odehrává v provinčním gymnáziu a v řadě výtěžných situacích gagů nastavuje křivě zrcadlo mnohým nešťarům v dnešní pedagogice — a nejen pedagogice — praxi. *Akcent* (1977) je název satirické grotesky režiséra Ference Kardose (nar. 1937) o prvních snažích leč neúspěšných krocích ambiciózního mladáho osvěťáře ve funkci kulturního referenta pomyslného *Gazdaga Propletence* (1977) — s Rudoltem Hrušínským v hlavní roli — mluví o poněkud zamotané, tragikomické situaci v životě vesnického učitele, Feditele mistra nio muzea. A především o tom, jak i nejlépe míněný záměr může skončit fiaskem, když narazí na ješitnost a konformismus.

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 tomuto nádhernému „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, vyplývá 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 náověda.

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 Ruse. 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.