

MAĎARSKÝ FILM VEDE

Nad dvěma novými díly „Zvláštní znamení žádná“ a „Deštivý večer“

ostat za úkol napsat něco o dvou nových maďarských filmech, to je povinnost radostnější, než kdy předtím. Každý rád píše o něčem, čemu líbí, co v něm rozehraje nové myšlenky, prostě o něčem, o čem je přesvědčen, že je skutečné umění, jednak pak proto, že dnešním častým zasouváním filmového nitu za nános řečníků nebo barev má člověk zájem o film právě jako o umění, a to k novému maďarskému filmu. Pro to, co rychle stalo všeobecně známou věcí: jejich pravdivost, pro jejich neuhýbaní současnosti, pro jejich prostý, lidský pohled a hledající a nacházející metodu uměleckého vidění. To všechno a mnoho dalšího eslo s sebou zamýšlení nad jakýmsi maďarským neorealismem. Domnívám se, že už bychom pomalu měli přestat se všemi těmi úžnějšími ismy, podle nichž si aspoň někteří (když už v kritkách méně) škatuluje me filmy, či dokonce celé produkce. Italský neorealistický film je skutečností. Ale vzpomínáme, že dávno před jeho hodem k nám natočil Vávra „Němou bádu“. Není také v ni mnoho toho, co jsme

aučili obdivovat u italských neorealisticů? mi ne o to, vymýtí neorealismus — bylo ostatně stejně zbytečné jako marné — říž jde mi o to, abychom přestali po neorealismu pošilhávat (viz příklad filmu „Po den“). Nové maďarské filmy dokazují, že umění není neznalostí, že tam, kde filmové umění nevzniká proto a tam, kde umělec snaží se, seť je, takové umění vydu nebo přijmout jeho formy od jiných lidí (i když nechci popírat možnost, že nový člověk může najít něco nového, co použito funkčně může obohatit filmové uměleckou paletu), nýbrž že vzniká a sazuje se tam, kde se umělec zaujme žháním a uvědomí si (to je prosím mírně důležitě!), že a proč tento záměr a uskutečnit právě filmem. Ze při tom je velkou úlohu talent umělců, jeho citlivost, možnosti při práci atd., to snad není do dávat. Maďaři takové filmy začali v poslední době jaksi soustředěně, a to se k nim právem obrací pozornost. Maďarský film se tak dostal do čela mezi kinematografii lidových demokracií bez výky kinematografie sovětské, a dostal se na čestný stupeň v celé kinematografii nové, jejíž stav nemáme možná dosti důvěrně poznat, takže o ni není možno více říci. Ale, co jsem ze světové kinematografie v poslední době, označil bych celek několika maďarských filmů za netřetí

umělecký úspěch. Řeknu také konkrétně, že hovořím-li o nových maďarských filmech jako celku, myslím tím tyto snímky: „Nemocnění pokoj č. 9“, „Zvláštní znamení žádná“, „Dopravní neštěstí“ (uváděné u nás pod názvem „Deštivý večer“), „Malé světlé pivo“ a „Kofotoč“. Je to pět filmů. Je tedy možno hovořit o tendenci v kinematografii. Stojí přitom za zamýšlením, že s výjimkou filmu „Zvláštní znamení žádná“, který zabírá pohledem do nedávné minulosti boje proti nacistům, jsou všechny ostatní čtyři filmy z dneška. Můžeme tedy říci, že jde o směr v maďarské kinematografii, zaměřený na tolik požadovanou současnou tematiku. Stojí neměně za myšlením, že všech pět filmů je nebarevných a že to nejen nic neubírá na jejich účinku a kráse, nýbrž že to naopak, zdá se, zmožuje jejich působivost. Připomeňme k tomu nědávno u nás uvedeny jiný maďarský film „Poslední hodiny“ (původní název „Buda-peštské jaro“), také skorem současný, s tematikou i dnes žhavou, také nebarevný, a můžeme povolit uzdu některým poučným zvešobecněním, která rozhodně stojí za zamýšlení.

Mým úkolem je, pokusit se o rozbor, či spíše několik poznámek k dvěma z této serie filmů. Bude to film režiséra Z. Várkonyiho „Zvláštní znamení žádná“ a film režiséra Viktora Gerulera „Deštivý večer“ (původní název „Dopravní neštěstí“).

Várkonyův film, to je lidsky civilně patetická oslava bojovníků za maďarský i náš dnešní svět, to je prosaická báseň o lidech silnějších než smrt, o hrdinech, o bojovnících, o maďarských komunistech v boji proti domácí i nacistické reakci. Odehrává se za války a nezakrývá, že mu jde o politiku, že je strach, že je vyhraněné marxistické. Tato jeho političnost znamená určité nebezpečí v kině. Stalo se totiž jaksi ustáleným názorem tvrdit, že divák nemá rád filmové schématické. Kdo by je rád měl? A často právě politické filmy byly nejšchematičtější. Domnívám se však, že jinak není důvodu k malomyslnosti podobného druhu, jako je právě malomyslnost vzhledem k zájmu diváka o politický film. Byl by ovšem resmýslit nějak vkusové rovnostářsky. Naš divák, to vůbec není přesně bavi na filmech typu „Muž v povětrí“ (bez vlastní viny většinou), zatím co jini se přádem rozhořčují. Máme diváky, kteří za nic na světě nepřijdou na film „Silnější než noc“, zatím co jiní odcházejí se slzami dojetí v oku



Ve filmu „Zvláštní znamení žádná“ (scénář Endre Vészi, režie Zoltán Várkonyi) vytvořil Ferenc Bessenyei hlavní postavu protifašistického bojovníka (uprostřed)

ase zatými pěstmi, odhodláni nikdy už nepřipustit opakování nacistismu. Jsou diváci vzpomínající na růžové opary předválečných měšťáckých kříd a jsou jini, kterým schází v dnešním kinu skutečný zážitek silného umění. Jsou prostě takoví i onaci, jako je tomu v umění ve všem. Někdo má rád Kmo-dia, někdo Beethovena. (To jistě ještě neznamená, že máme měřit Kmocha Beethovenanem, protože by to bylo měření vulgární, schématické, které by nikam nevedlo.) Není pak rozhodně divu, že je více diváků — při našem způsobu naprosto ho marení diváků nek-cak linií kulturní politiky a naprosto ho nevyhovávání jejich vkusu (myslím cílevědomého) — kteří se chtějí v kině spíš bavit, než aby musili spoluprožívat namáhavé umělecké dílo. Není to jejich vinou a nemá nepří-před tím zavírat oči. Nikdo mne však nepřimutí věřit, že náš divák vcelku, tedy že náš člověk vůbec, nechce nebo není ochoten či dokonce schopen pochopit hloubku skutečně politického námětu, je-li zpracován umělecky. Vždyť popularnost Futčíkovy „Reportáže“ sama dokazuje, jak politický námět neodstrašuje, jak naopak přitahuje, protože to je námět pravdivý. Živ. a proto vítaný.

My, filmoví kritikové, jsme si zvykli mávnout rukou nad tím, co nás sice bolelo až v hloubi srdce, čemu jsme však nedovedli čelit. Totiž rozporu, ke kterému často dochází mezi širokou veřejností diváků a našim názorem, opřeným většinou poctivě o nějaké — i když nedokonalé — znalosti kritérií. Zvykli jsme si na tuto bolest a zvyk přinášeli s sebou nebezpečí zapomenutí. Koho zabolí hlava jednou, pozná dobře, co to je. Koho však boli hlava nepřetržitě několik let, zvykne si na tuto bolest a přestane ji vnímat. A to je nebezpečné. Také my, filmoví kritikové a recenzenti, jsme si zvykli na tuto opravdovou bolest nesouhlasu mnohých diváků s našimi názory. Zvykli jsme si natolik, že jsme již často zapomínali bojovat proti přičinám tohoto rozporu. Přistupovala k tomu skutečnost, že takový boj není často kde věst, ale to nás neomlouvá. Zapomínali jsme — a je snad jasné, že to platí i o tom, co jsem psával sám — že naše kritiky a recenze mají čtenáře předsvědčovat, že mají přinášet argumenty, že ho mají získávat pro pravdu, jestliže ji máme, nebo že musí obrázit skutečnost našeho umění, mylíme-li se. Tím pak naše kritiky a recenze ztrácejí na své hojivosti — strávaly se

cházi ze steině, filosofie“ a „morálky“ jako trockista Borovský ve filmu o „Velkém občanovi“. Take on hledá v každém člověku onen šroubek, který stačí povolít, aby se celá osobnost zhroutila. Domnívá se totiž — vycházejí při tom ze znalosti jen lidí svého typu — že každý člověk má takové zranitelné místočko, nějaký ten šroubček, který je třeba jen najít. Někdo je podle jeho názoru chytlavý na alkohol, jinému je možno podstříci vějíčku popularity, slávy. Někdo nevydrží lákání ženy, jiný se dá koupit za peníze. Na někoho se musí hrubě, fyzickým trapením, jiný je přístupnější trápení psychologickému. Příklad takové praxe vidíme ve filmu ve scéně, kdy komisař Garovi předvádí pohled na surový gestapácký výslech. Na Garu při tom nikdo ani nesáhne. Do konce mu komisař nabízí při tomto výslechu cigarety. A přece je to účinnější, než kdyby Garu přímo sám bil. Proč však může metoda komisařova vést k úspěchu u Gary a proč musí nutně ztroskotat u skutečného komunisty? Protože Gara je člověk minulého světa, protože se sice sám už domníval, že doznal v komunistu, protože však to byl jen sebeklam. Měšťák v něm je ještě natolik silný,



že nedokáže nahlédnout za hranici bolestného dneška. A pro zachránění vlastní kůže právě tuto kůži Jacino prodá. V konfrontaci tohoto člověka, neošetrovaného a neskršovaného do nějaké laciné karikatury, s postavou fučíkovsky opt-mistického a pevného představitel skutečného lidsrvi, kterého hraje v hlavní roli vynikajícím způsobem F. Besseny, je jedno z největších poučení filmu. Všímneme si nyní několika filmových způsobů, kterými toto vynikající dílo silně vyjadřuje, nebo pomáhá vyjádřit silnou myšlenku, za kterou stranický bojuje.

Tak už úvodní scény na nádraží v Košicích nenechávají nikoho v pochybnostech, že se divá na film mistrů vytváření věrohodné atmosféry. Krátké setkání hlavního hrdiny s matkou, jeho odchod z domova, už v tom se bez mnoha slov obráží jako na dlani jeho charakter, jeho síla, pevnost, uvědomlost, i jeho hluboká lidská chápavost a laskavost.

Autoři filmu však dokázali najít ve své práci i některé znamenité způsoby, jak uplatnit ryze filmovou zkratku, ryze specificky filmový projev. Na příklad ve scénách na policii. Kamera zabírá radiátor ustrněného

topení. Kolem přejde někdo, komu nevidíme do tváře. V ruce drží rákosku. Jejím koncem přejede při chůzi přes žebra radiátoru. Charakteristický zvuk. Nic to není, ale jde bezmocný si musí připadat ten, koho sem přivedli, do tohoto doupete naprostou bezpřevně zvůle, do tohoto místa, kde mohou zabít. Potom jsme svědky jednoho gestapáckého výslechu. Dva agenti bijí zatčeného. Třetí sedí u stolu, kouří. Otevřou se dveře a místnosti projde komisař. Jde, jako by v místnosti nikdo nebyl. Nevšímneme si policisty, který ztrne v pozoru. Nevšímneme si člověka, kterého bijí. Projde v myšlenkách zcela neosobně, zcela nevšímavě. Jaká to výrazná zkratka pro vyjádření otupělosti tohoto člověka, pro něhož tohle všechno peklo už dávno přestalo být více než ten nejvyšší neší věšdní den. Nerfka se ti tu nic o tom, že tento člověk, tento komisař, už ztratil lidskou tvář. Nic se ti nenapovídá o tom, jaký fašista to je. Ale ty to pochopíš až do morku kosti, až se ti srdce zachvěje nad takovou orlosí. A poznaš to z jediného záběru. To je síla umění.

Přímo kabineční ukázkou filmového mistrovství je záběr ilegální tiskárny. Vešleku vidíš nenapadně stavení vesnický, navazující na periferii města. Dvorek, strom, stavení velké, jedna cesta v pozadí, jedna vpredu. A tato naprostá všední atmosféra dýchá napředním obětavostí drobné ilegální práce. Objev se ve filmu ještě jednou, později, když přijde případový oddíl policie zrazenou tiskárnu vybrat. Dvě auta zastaví v pozadí, třetí vpredu. Jediné použítí transfoктору, ale jak účinné. Právě proto, že tváří filmu nepoužívají nějakých nevěšdních záběrů, že nebyjí technikou, ale že jí dovedou použít v pravý okamžik, právě proto je toto použití potom tak účinné.

Dalo by se mnoho rozkládat o vyjádření atmosféry v továrně, když se dělnici chystají rozšířit svérázným a vynalézavým způsobem letáky. Kolik výrazu dovedli autoři filmu vnést do tváří, které se ti v detailu objeví okamžik na plátně, abys je pak už nikdy neviděl, ale aby ti zůstaly v paměti jako obrázek těch, kteří to všechno dělají, té masovosti, o kterou se opírá vyplatá ilegální činnost jednotlivců.

V bytě studentky hraje Violetta Ferrariová, kterou jsme poznali ve slabém operetním filmu „Dvakrát dvě je někdy pět“, a která v tomto filmu stejně jako v dalším, o němž bude řeč, prokazuje, že je velkou umělkyní. — Mimochodem, kdo může za to, že se v titulcích — českých — k filmu „Zvláštní znamení žánré“ uvádí jako V. Rerrari?, tedy v bytě studentky se schází skupina lidí k přípravě manifestace k národnímu svátku maďarského lidu, který má být proti zakazu slaven 15. března. Náhle zazní telefon. Ale vy-

ruky se sluchátkem na stěně. Řeknete, co na tom? Ale jak často jsme právě takovou drobnou vynalézavost postřadali, jak jí stále postřádáme ve filmu poslední doby! Právě takové malíčkosti dovedou zesílit umělecký dojem filmu. A proto si toho všímám, proto i na tuto malíčkost upozorňuji.

Jestliže jsme již hovořili o použítí zkratky, všímáme si ještě těchto dvou scén. Hrdina filmu Imre Szabó portá v Budapešti na ulici matku. Je to druhé setkání, kterého jsme ve filmu svědky. Matka ví, že se k synovi nesmí hlásit. Tak, když jdou kolem sebe, jen jako náhodou se dotknou rukama a syn matčinu střískne. Zase jen pár metrů, ale kolik je v této scéně lidské tragiky, kolik citu. Jen otřlý člověk se může dívat bez dojetí. Druhého vyvrcholení pak docíluje film v této věci v posledním setkání matky se synem před popravou. Kolik hereckého mistrovství zde ukázali oba představitelé. Vzdýť v této ní, která krátké scéně se skorem nehovoří. A přece je každému všechno jasné. Scéna nanečtyř dojemná, výmluvná, typicky filmová.

Mohli bychom hovořit o promyšlené zkratce v kompositci obrázku. Nášlo by se proto mnoho dokládat. Všímáme si alespoň jednoho. Při scénách demonstrace 15. III. u pomníku Petőfiho přijede policie na koních demonstranty rozehnat. Na plátně se objeví tento obraz: vpredu figura policajta se vztyčenou pravicí, v níž drží šavli. A v pozadí stojí Petőfi, pravici má vztyčenou ve stejném úhlu a drží v ní svazek báskni.

Mohli bychom takhle pokračovat dál. Na konec však jen ještě jednu scénu, která se vtišně divákovy nezapomenutelně do paměti, protože i do srdce. Szabó jede tramvají na schůzku se spojku. Netuší samozřejmě, že jede vstříc svému zatčení. Napětí je dáno tím, že divák zná, jak věci dopadnou, a tím citlivěji vnímá tragiku chvíle. V tramvaji, která dojíždí ke konečné stanici, jedou s učitelkou chlapci. Jeden zkouší psíkat na psíkalu. Szabó to zkusí také a k veselosti ostatních to ani jemu nejde. Zdá se, že to je scéna určená scénářem jen k tomu, aby zdržela napínavý tok děje. Jde v ní však o něco většího. Ukazuje se v ní ještě jednou vztah Imre Szabó k lidem, k dětem, k životu. Není možné nevpomenout při ní na našeho Fucika, není možné si při ní nepředstavit všechnu velkou tragiku i krásu toho, že největší milenci života neváhali tento život svůj obětovat pro život vůbec. Není možné si při ní neuvědomit, kolik hrdinství i lidské uvědomělosti prostoty je v onom sebeobětování komunisty, který jako Hus „radosně chtěl zemřít“, při čemž samozřejmě to nemělo a nemá nic společného s nějakým cynismem, s nějakým fatalismem nebo něčím podobným. I komunisti opouští svůj vlastní život nerad, tím tragičtější, že zná jeho cenu a krá-

