

Jaromír Blažejovský

OSAMĚLOST, POSEDLOST A LÁSKA V DÍLE KÁROLYE MAKKA

Károly Makk se narodil 23. prosince 1925 v Berettyóújfalu. O svém dětství prozradil, že ve dne v noci seděl v biografu svého otce v nedalekém Debrecenu. Po maturitě pronikl jako devatenáctiletý do ateliérů Hunnia, kde okusil nejrozičtější filmařská řemesla, a současně se zapsal na studium filozofie. Když byla r. 1946 v Budapešti otevřena Divadelní akademie s filmovým oddělením, patřil Károly Makk vedle Miklóse Jancsóa, Andrása Kováče, Pétera Bacsóa, Imre Fehéra a Györgye Révész k jejím prvním posluchačům. Jeho učitelem nebyl nikdo menší než Géza Radványi – a právě on dal Makkovi příležitost asistovat při realizaci filmu *Někde v Evropě* (1947). V následujícím roce se už Makk takto podílel na čtyřech z celkového počtu pěti tehdy natočených maďarských snímků (včetně Bánovy *Píště země*) a v roce 1949 dostal jako první ze své generace možnost natočit samostatně hraný film – měl se jmenovat *Pionýři* (Úttörők) a měl být didaktickou bajkou o zápalu vzorné pionýrské družiny s nepřátelskou dětskou tlupou. Scénář napsal Makk společně s Tamásem Banovichem, Péterem Bacsóem a Imre Fehérem, umělecký dohled měl Ferenc Hont. Tři dny před dokončením však bylo natáčení zastaveno a natočený materiál přišel nazmar. Roztrpčený Makk poté odmítl nabízenou práci v dokumentárním filmu, a

když nenašel uplatnění ani v ateliérech, odešel do strojní traktorové stanice. Za několik měsíců byl povolán zpět do funkce asistenta a v roce 1950 dokončil studium.

Kdo by se pokusil utříditi množinu maďarských filmových režisérů, nezískal by patrně pyramidu, ale spíše Rubikovu kostku: systém, v němž má každá individualita své nezastupitelné místo, vymezené jednak specifikou autorského rukopisu, jednak preferencí určitých témat a vztahem k ostatním prvkům systému. Že nelze nikoho vnechat, poznáme z každého pokusu o výčet: jmenujeme-li Jancsóa, Fábriho, Kováče a Szabóa, musíme přidat Mészárosovou, Gaála, Bacsóa, Sándora, potom ovšem i Gábora, Huszárika, Kósu, Bódyho, Lugossyho..., až po nejmladší – Gothára, Jelese, Tarra, Koltaye, Xantuse atd.

Nejproměnlivější postavení v magické krychli poválečného maďarského filmu náleží letošnímu jubilantovi, Károlyi Makkovi. V jeho díle nalezneme jednotící myšlenku, žánrovou či tematickou specializaci ani konstantní stylolové parametry – jako by každý svým novým dílem usiloval popřít vše, co vytvořil dosud. Tvorba prožívaná jako neklid, změna a dobrodružství s sebou ovšem nese riziko kolísavé umělecké úrovně, střídavého ztracení a znovudobývání divácké a kritické přízně. A vskutku: Makkovy filmy nacházíme jednou na špičce, a vzápětí na

samotném chvostu produkce příslušného období – a jak v úvodu své makkovské monografie konstatuje Vince Zalán: „V maďarské kinematografii snad není jiný režisér, jenž by byl tolikrát ‚pohřbíván‘ a tolikrát znovu oslavován jako Károly Makk.“ (V. Zalán: Makk Károly, Budapest 1977, str. 5).

O dva roky později dostal šanci režirovat, tentokrát jen krátkometrážní satirickou agitku *Zdánlivě nemocný* (Képzett beteg), pranyřující podvodné marody. Po dalších dvou letech asistování – mj. na filmech Zoltána Fábriho a Zoltána Várkonyiho – Makk posléze debutoval barevným snímkem *Liliomfi* (1954), natočeným podle klasické veselohry Ede Szigligetiho z roku 1849. Tato rozmariná biedermeierovská komedie záměn a převleků prožila v první polovině padesátých let hotoovou renesanci – hrálo ji snad každé maďarské divadlo. Nová společnost v ní uvítala zdařilou karikaturu panské hamiznosti, licoměrnosti a sobectví, publiku byl blízký lidový hrdina, kočovný herec, který svým převtělovacím uměním vyzraje na svého poručníka a získá svoji lásku. Populární předlohu Makk bez přílišného respektu rozvinul do volné hry komických situací, jejichž veselí navozovalo v divácích atmosféru historického času, spějícího ke společenským reformám. Na úspěchu měl podíl také kolektiv mladých herců: Iván Darvas, Marianna Krencseyo-

vá, Margit Dayková, Sándor Pécsi, Imre Soós aj.

Značný ohlas vzbudil i druhý, polemicky zaostřený Makkův film *Nemocniční pokoj č. 9* (A 9-es kórterem, 1955), kritizující na příkladu pacienta s žaludečním vředem prohrěšky proti lékařské etice. Po odpočinkové veselohře *Pohádka o hlavní výšce* (Mese a 12 találátról, 1956), kde se terčem humoru stalo třeštění kolem fotbalových výsledků, vytvořil Károly Makk nejvýznamnější dílo svého prvního období – psychologické drama *Dům pod skálou* (Ház a sziklák alatt, 1958), poctěné Velkou cenou na MFF v San Franciscu.

Poprvé se zde zmocnil tématu velké, osudové, avšak bizarní a nedovolené lásky. Do domku nad Balatonem se z války vrací vinař Ferenc. Žena mu zemřela a o malého Guyrku pečuje její hrbatá sestra Tera, která Ference tajně a obětavě miluje. Když se Ferenc ožení s krásnou Zsuzsou, Terina vášeň, podnícená žárlivostí, hrozí rozbít Ferencovo manželství. Příběh končí tragicky: Ferenc Teru shodí ze skály, a když ho pak zděšená Zsuzsa opustí, jede si odpykat trest.

Vysoce hodnocen byl též následující Makkův film *Devětaticátá brigáda* (A 39-es dandár, 1959), jehož hrdiny byli dva revolucionáři protikladných povah a rozdílného věku, bránící Republiku rad. Následoval opět tvůrčí odech v podobě veselohry *Choditi po trávníku je dovoleno* (Füre lépni szabad, 1960) podle scénáře Pétera Bacsóa



a Pétera Szásze o soužití rodiny architekta a rodiny dělníka v jedné vile a o lásce architektovy dcery k dělníkovi synovi.

Významné místo v maďarské kinematografii má sedmý Makkův celovečerní film *Posedlí* (Megszállottak, 1961) – příběh dvojice inženýrů, kteří v kraji trpícím nedostatkem vláhy objevili podzemní jezero. Když se snaží vydobýt životodárný živel na povrch, narážejí na soustavu předpisů a byrokratických omezení, která v zájmu věci vědomě porušují. O myšlence díla napsal kritik a historik István Nemeskürty: „Ústředním problémem filmu nejsou technické obtíže ani hrdinství samotného činu, nýbrž řešení otázky: je přípustná činnost, která je sice účinná i užitečná, avšak vykonávaná bez ohledu na právní předpisy, bez podpory vedení, a dokonce s vědomím, že vedení bude proti? – Protagonisté... bojují bok po boku za velkou

věc rozmnožení vodních zásob na Velké uherské nížině a dopouštějí se nakonec nevyhnutelných chyb. Přísně vzato jsou v nepravu: narušují cizí vlastnictví, vynakládají fondy bez zplnomocnění, vrtají studny, místo aby se starali o ornou půdu, a co je horší – zaměstnávají soukromého studnaře a k představeným se chovají hrubě a nezdvorele.“ (cit. podle polského překladu: István Nemeskürty: Historia filmu węgierskiego, Warszawa 1979, str. 139).

Nevelký ohlas u diváků a nepochopení části kritiky ukázaly, že Makk tímto průkopnickým snímkem předběhl dobu. Obdobné výrobní konflikty proniknou do většího socializtických kinematografií až v následujícím desetiletí; navíc Makk použil moderní prostředky filmového výrazu, na něž publikum ještě nebylo připraveno. Režisér se však nenechal odradit a pokračoval v hledání syžetů, na nichž by modelově ukázal

některé konfliktní jevy v socialistické společnosti, jež ústí do rozporu člověka s vlastní morálkou a pomáhají nalézat správnou etickou orientaci. Ve snímku *Ztracený ráj* (Elveszett paradicsom, 1962) podle divadelní hry Imre Sarkadiho sledujeme „průzkum duše“ mladého a donedávna úspěšného neurochirurga v okamžiku životní krize po spáchání zločinu: pokusil se přerušit těhotenství své milenky, manželky svého přítele, která však vinou zákroku zemřela.

Hrdina je odhodlán řešit svou situaci sebevraždou, od níž ho nakonec odvrátí jeho sestřenic Mira (Mari Töröcsiková). Rovněž následující Makkův film *Předposlední člověk* (Az utolsó élő ember, 1963) můžeme považovat za modelové znázornění etického problému: má člověk právo násilně zasáhnout do charakteru jiného člověka? Lze lidské bytosti napravovat do nucením a proti jejich vůli? Hrdina příběhu, parašutista

Orodán, na tuto snahu těžce doplatil: chtěl napravit lehkomyšlného velitele oddílu Petise, jenž si zakládal na své odvaze otvírat padák v poslední vteřině, čímž negativně působil na ostatní členy oddílu. Orodán chce, aby Petis jednou otevřel padák jako předposlední, a tím přišel o svou pochybnou popularitu. V nastražené tíšňové situaci však Petis raději volí smrt nežli potupu – a Orodán se ocitá v ovzduší viny a pohrdání.

Makkova „moderní trilogie“ z počátku šedesátých let má jeden společný motiv: dialektiku dovoleného a nedovoleného jednání, problém etických hranic, které jsou dány člověku. *Posedlí* překračují meze v tom nejušlechtlejším společenském zájmu. Hrdina *Ztraceného ráje* naopak jedná z nejobsobnějších pohnutek soukromých. V nejsložitější situaci je Orodán z filmu *Předposlední člověk*: jednal ve společném zájmu, avšak

jeho čin se ukázal být nebezpečnou individuální iniciativou, na niž jako jedinec neměl morální právo. Všechny tři konflikty jsou řešeny smírem: inženýři obdrží pomoc od vysoce postaveného funkcionáře, lékař získá lásku ušlechtilé sestřenky, Orodána se ujme přítelkyně z oddílu.

Úspěch u publika trilogie Makkovi nepřinesla – na uznání myšlenkově a tvárně složitějších děl nebyl ještě na počátku šedesátých let pravý čas. Až souběžně s posledním dílem Makkovy trilogie vzniká první dílo tzv. nové vlny maďarského filmu – Gaálův *Proud*, po němž budou následovat filmy Jancsóovy (*A sedmnáct jim bylo let...*, *Bez nadějí*, *Hvězdy na šepicích*, *Ticho a křik*, *Svěží vítr*), Kováčovy (*Obtížní lidé*, *Chladné dny*, *Zdi*), Szabóovy (*Čas snění*, *Otec*), Kósovy (*Deset tisíc sluncí*). Makk se už tohoto směleho proudění nových myšlenek a výrazových forem neúčastní.

Dopřává si další veseloherní oddech, tentokrát v podobě barevné širokoúhlé kostýmní podívané *Zálety krále Matyáše* (Mit scinált felséged 3-tól 5-ig?, 1964), motivované románem Kálmána Mikszátha Szelistyesské ženy. Zjevně se pokouší zopakovat úspěch *Liliového* – opět jde o komedii převleků, šarád a milostných dobrodružství, tentokrát s oblibenou postavou uherských dějin – králem Matyášem Korvínem. Film se setkal s živým ohlasem publika a vlnitou reakcí domácí kritiky; ta v něm však postrádala originalitu, rychlejší spád, větší vyváženost a plnější obraz renesanční epochy. Zahraniční kritika pak režiséra neprávem obvinila z podlehnutí vlivu Richardsonova *Toma Jonese*...

Po jedenácti letech režirování, kdy každým rokem natočil nový film, prožívá teprve čtyřicetiletý Károly Makk tvůrčí krizi. Zatímco jeho kolegové sbírají festivalové vavříny, klade si Makk jen „odpočinkové“ úkoly: s Gézou Radványim spolurežuruje západoněmecko-rakouský velkofilm *Kongres se baví* (1965) a v koprodukcí s Rumunskem realizuje svůj nejbevyznamnější snímek *Krásné prázdniny* (Bolondos vakáció, 1967). Výraznější úspěch mu nepřineslo ani psychologické drama *Před*

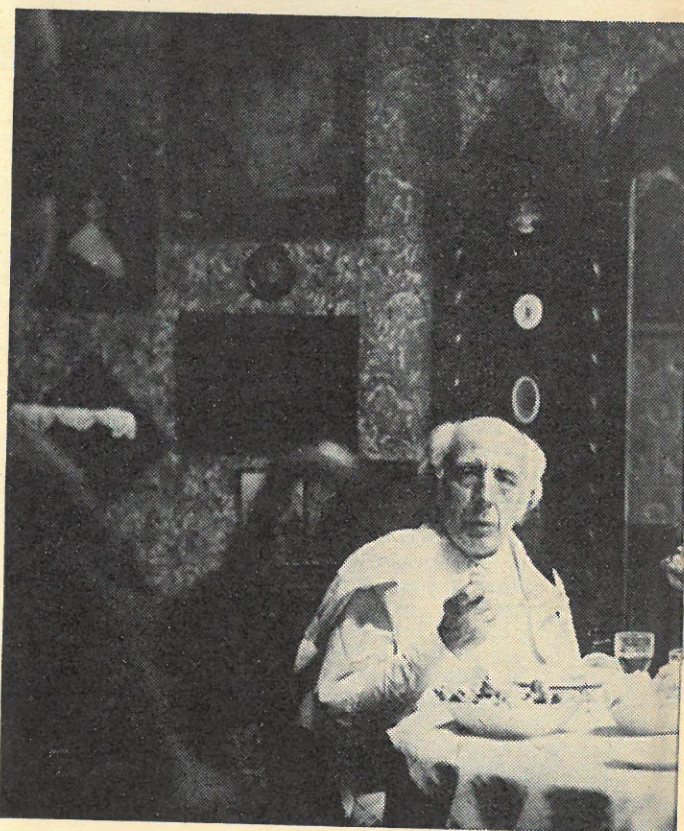
bohem a lidmi (Isten és ember elött, 1968) o rozpadu rodiny řeckých emigrantů, kde rodiče touží po návratu do vlasti, zatímco děti si už zvykly na domov v Maďarsku.

Až v roce 1970 přichází zlom – mistrovské dílo, znamenající Makkův impozantní „come back“: *Dny čekání* (pův. název *Láska - Szerelem*) podle scénáře Tibora Déryho, jenž zde spojil dvě své povídky na vězeňské téma: *Lásku* (z r. 1956) a *Dvě ženy* (z r. 1962). Datace obou povídek napovídá, že se týkají dvou různých historických úseků: hrdina prvé z nich, pojmenovaný iniciálo B., byl zatčen v období nezákonných represí počátkem padesátých let, o nepřítomném Jánosovi z druhé povídky se můžeme domýšlet, že byl odsouzen za svou činnost v krizovém roce šestapadesátém. Film obě povídky spojuje a děj umísťuje do přehého ze jmenovaných období.

Na plátně sledujeme vztah staré nemocné paní, upoutané na lůžko, a její snachy Lucy. Středem rozmluv obou žen je zmíněný János, starší syn a Lucin manžel. Fingovanými dopisy udržuje Luca starou paní v představě, že János žije v Americe a natáčí tam film. Ve skutečnosti je odsouzen na deset let do budapeštského vězení. Luca vede dvojí existenci: musí snášet každodenní příkoří a hmotnou bídu manželky vězně (a neví přitom, zda János ještě žije), a jen jednou denně, při návštěvě staré paní, se proměňuje v šťastnou a usměvavou snachu. Přináší staré paní květiny a bonbóny, žertuje s ní, dobírá si ji, maskuje pravdu do zábavných mystifikací, snáší stařenčiny nerudné nálady, nechává si vyprávět o Jánosově dětství. Stará paní přitom tuší, že s ní Luca hraje milosrdnou hru... Film má epilóg: János je bez vysvětlení propuštěn, vrací se domů, shledává se se ženou. Matku už nezastihl.

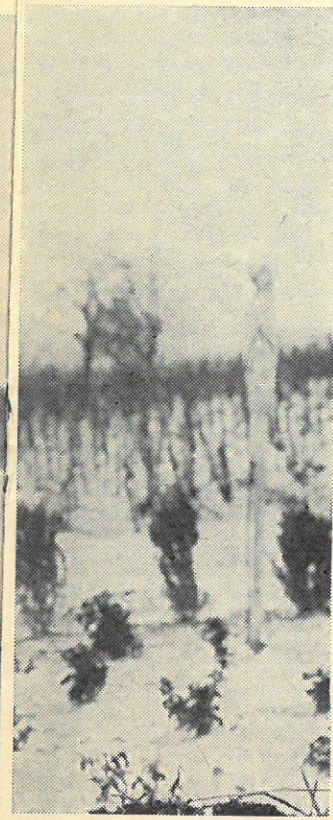
Celý film se skládá z kratičkých záblesků vzpomínek, úlolek předstev a asociací, z drobných střípků duchovního světa hrdinů. Tzv. rybím okem vidíme tvář policisty, jenž přišel Jánosa zatknout; Jánosovu kariéru v Americe si stará paní představuje v duchu secesní módy svého mládí;

Mari Töröcsiková ve filmu ZTRACENÝ RÁJ (1962)



KOČIČÍ HRA (1974)

DNY ČEKÁNÍ (1970)



JINÝ POHLED (1982)

a když se János po propuštění shledá se ženou, spatříme nejprve v kratičkých záběrech jejich představu vzájemného objetí – a teprve potom mnohem strážlivější setkání samo. Touto tzv. asociativní metodou vytvořil Makk neobvyčejně křehkou obrazově-zvukovou strukturu, věrně napodobující mechanismus lidského vědomí. Současně umožnila tato metoda sugestivní práci s tajemstvím: realitu si divák postupně konstruuje z neúplných náznaků, narážek, zámlk, detailů a falešných stop, jejichž fragmentarita a synekdochická má působivější sílu než přímé, otevřené pojmenování. Jemnost výrazové struktury spolu s hřejivou komičností vztahu obou žen vytváří účinný kontrast s tragičností zobrazené situace. Oporou i inspirací zde Makkovi nepochybně byl vytříbený, úsporný, vrcholně poetický styl Déryho prózy – srov. např. v povídce Lásky odstavec o tom, jak se po nastoupení do tramvaje svět kolem propuštěného vězně rozezvučel, nebo v téže povídce dialog s taxikářem – to všechno režisér věrně přenesl do filmu. Rovnocenným Makkovým spoluautorem byl kameraman János Tóth, jehož černobílá fotografie navodila střídavě atmosféru strohosti, starosvětskosti a jemného nadřea v sekvencích představ a reminiscencí. Mimořádný podíl na výsledku mají též obě představitelky, Mari Töröcsiková a Lili Darvasová, obě po zásluze odměněné cenou za ženský herecký výkon na XXIV. MFF v Cannes.

Jakkoli byl úspěch *Dnů čekání* překvapením, neznamená výjimku, ale výsledek organického směřování Makkovy tvorby: vždyť Déryho scénář měl Makk připravený už v polovině šedesátých let. Obdobně dlouho zrál další Makkův projekt *Kočičí hra* (Macskajáték, 1974) podle stejnojmenné povídky Istvána Örkénye, známé též z jevištní podoby. Scénář napsal Makk ve spolupráci s kameramanem Jánosem Tóthem a ještě barokněji v něm rozvinul asociativní techniku. Výsledek navzdory svým účtyhodným estetickým parametrům poněkud zklamal: ztratila se rovnováha mezi obsahovou a

formální vrstvou sdělení, dialog staré paní Orbánové a její sestry Erži – komponovaný jako volný proud lyrických vzpomínek, iluzí, dopisů, telefonních rozhovorů, groteskních výstupů, mňoukání, hudebních citátů, oživlých fotografií, obrazových deformací, barevných tónů, spojených pavučinově jemnou montáží – zůstal jen oslnivou vizuální orgií, na niž hledíme chladným okem.

Asociativní metodu Makk s Tóthem do třetice uplatnili v komedii *Počestná noc* (Egy erkölcsös éjszaka, 1977), jejíž scénář podle povídky Sándora Hunyadyho Dům s červenou lucernou napsali Péter Bacsó a István Örkény už v roce 1957. V Makkově díle přísluší tomuto filmu víc než místo obvyklého oddechového intermezza – secesní anekdotu o staré paní, jež přišla navštívit svého syna studenta v „počestném penziónu“, čímž proměnila všechny jeho chovanky na jednu noc v počestné dívky, zpracoval režisér s vytříbenou elegancí a lyrickým citem. Montáž asociací ústrojně využil k něžnému umocnění sekvence vzpomínek dívky Darinky.

Dovršením této metody měl být chystaný koprodukční projekt *Pochod Radeckého*, jehož scénář podle románu Josepha Rotta napsal Makk společně s Gáborem Bódym, Péterem Dobaiem a Jiřím Friedem (Film a doba z něj uveřejnila ukázky v č. 4/1979). Namísto něho natočil Károly Makk další adaptaci Déryho povídek *Za cihlovou zdí* (A téglafal mögött, 1979) – a o tři roky později film *Jiný pohled* (Egy másra nézve, 1982) podle románu Erzsébet Galgócziové.

Fabule je tentokrát doslova krkolomná. Její hrdinkou je mladá venkovanka Eva, která počátkem padesátých let vyhraje literární konkurs a začíná úspěšnou dráhu novinářky. Po roce 1956 přijde o místo, ale po dvou letech se ke své profesi smí vrátit. Chce psát čistou pravdu. Její kritická reportáž z jednoho družstva má problémy s publikováním. Současně se Eva zamiluje do své kolegyně z redakce, plavovlasé Livie. Jakkoli se Livia Eviným svodům brání, dochází nakonec mezi oběma nešťastnicemi k milostnému sblížení. Liviin

muž, důstojník z povolání, nechápe náhlý odpor, jaký k němu žena chová, a zatímco se ona koupe ve vaně, střílí jí ze služební pistole do krku. Livia, ležící v nemocnici, pozbyví hlas a zmrzačená na doživotí, odmítá Evin soucit a svou družku zapuzuje. Eva si zvolí jednu z forem sebevraždy: padá zkosena dávkou ze samopalů, když se pokouší překročit maďarsko-jugoslávskou hranici.

Nutno přiznat, že první zhlédnutí *Jiného pohledu* vyvolá v divákovi podezření, zda se Károly Makk tentokrát nedopustil jisté spekulace s tím, co se od maďarské kinematografie očekává v zahraničí. Dojem módního spojování politiky a sexu vzbuzovaly totiž i některé jiné maďarské filmy, dokončené anebo dokončované zároveň s filmem Makkovým, jmenovitě *Rekviem* Zoltána Fábriho a *Recividisté* Zsolt Kézdi Kováče. Spor neběží o vysokou realizační úroveň zmíněných tří filmů, ani o to, že každý z nich studuje velmi seriózně a nekonvenčně určitý reálně existující a donedávna tabuizovaný, byť okrajový sociální problém.

Otázkou je, zda senzačnost erotických extrémů je pro socialistickou kinematografii tou nejprezentativnější cestou k dobývání zahraničních trhů a festivalových kolbišť a zda snese přímočaré spojení s politickou tematikou. Že byl *Jiný pohled* vskutku zamýšlen jako „festivalovka“, dokládají mj. slova hlavní představitelky, polské herečky Jadwigi Jankovské-Cieślakové: „Režisér Károly Makk připravoval scénář s myšlenkou na Cannes. Dvacet let pracuje v této profesi a vždycky se jen těsně minul vítězstvím. Sestavil vynikající obsazení, angažoval vynikajícího kameramana. (...) Zlatou palmu, o níž snil, jsem získala já. Práce to byla velmi těžká, požadavky obrovské, režisér aspiroval na arcidílo.“ (Film č. 25, 1983, str. 20)

Dodejme pro přesnost, že Jadwiga Jankovská-Cieślaková ne získala na XXXV. MFF v Cannes Zlatou palmu, ale „jen“ Cenu za ženský herecký výkon, a podívejme se na *Jiný pohled* jiným pohledem, tj. co nejstrážlivěji. Jen tehdy totiž zpozorujeme, že se Ká-



roly Makk choulostivého tématu zmocnil s mimořádným vkusem a citem, téměř cudně. Zdánlivě nenápadnou filmovou řečí, tentokrát již beze stopy po „asociativní metodě“ (kameramanem byl Tamás Andor), pomalým tempem, s vláčností hudební skladby kreslí vztah hrdinek, jejich rozpaky, potlačené tužby a kradmé kontakty. Vy-

nikající schopnost převtělení předvedly obě polské herečky: zmíněná již Jadwiga Jankovská-Cieślaková (obdivuhodná studie osamocené bytosti, nešťastné jak toulavý pes, a přece svým způsobem odvážné a plně humoru) a Grażyna Szapolowska. Roli Eviná redakčního nadřízeného ztělesnil Jozef Króner, Liviina manžela hraje Péter

Andorai. Jen ve srovnání s jinými filmy na podobné téma (např. s *Pirátkou* Jacquese Doillon) oceníme, oč je Makkův film uměřenější a psychologicky hlubší. Mnohem problematičtější však vyznívá spojení Eviných erotických sklónů s její společenskou aktivitou – jde o násilnou myšlenkovou konstrukci, jejíž křečovitě vyústění nepřesvědčivě

kontrastuje se strážlivě realistickým laděním celého filmu. Po tomto náročném díle zvolil Makk opět veseloherní odlehčení v podobě koprodukčního maďarsko-amerického snímku *Hrát za každou cenu* (Játszani kell, Playing for keeps, 1984) podle scénáře Franka Cucciho. Ani hvězdné obsazení (Maggy Smithová, Christopher Plummer, Elke

Sommerová), ani špičkový kameraman (Tamás Andor) nezachránili však tento film před uštěpačnými glosami kritiky. Makk měl zřejmě příliš lehkou ruku při volbě scénáře, jehož zápletka je otrepaná, primitivní a není s to diváka nadchnout ani překvapit: stárnoucí manželství popu- lárního brodwayského herce a jeho ženy scenáristky je



oživeno šarádou, kterou hrdina ze žárlivosti nastraží při natáčení v Maďarsku: namaskuje se a převlékne za šarantního italského mla-

díka a stráví s vlastní ženou vášnivou noc lásky... Sedesát let života, čtyřicet let práce ve filmu, osmnáct celovečerních titulů, množství

snímků pro televizi, nezanedbatelná činnost pedagogická – lze vůbec v tak rozsáhlém díle určit jednotící téma, ústřední motiv nebo hlavní myšlenku?

Makk sám existenci „ústředního tématu“ svých filmů popírá. Zkusme jeho tvůrčí typ vymezit nejprve negativně. Čím není? Rozhodně není typem autorského režiséra (jako Kovács, Bacsó, Gaál) – nikdy nezpracovával vlastní námět, volil vždy cizí scénář nebo dobrou literaturu. Netíhl nikdy k dokumentu (jako Kovács, Kósa, Dárday), cizí mu byly publicistické ambice. Nic také není Makkovi vzdálenější než fotografování tzv. běžného života, na něž se zaměřil např. český film sedesátých let. Od počátku je Makk mistrem stylizovaného světa. A i když snímá v podstatě „běžný život“ jako v případě *Dnů čekání* a *Kočičí hry*, rozrušuje jeho vědní škraloup vizuálně-montážními efekty s reminiscencemi, čímž vlastně vytváří nový, subjektivním vědomím řízený a přeskupovaný čas. Nikdy se však Makk neuchýlil k autobiografické látce. Tím nejdůležitějším bylo pro něj vždy vyprávění neobyčejných příběhů, magie obrazu a práce s materiálem. Sam to potvrzuje: „Natáčení filmu pro mě neznamená řešení obrazových rébusů, složitých filozofických a teoretických problémů, nýbrž šťastné řemeslo, opojně zábavnou hru i zápas s hmotou; radost, že něco hnětu.“ (Cit. podle *Filmu a doby 12/1979*, str. 677). Jako bytostný filmař, prosáklý skrz naskrz živlem celuloidového pásu, je Makk spřízněný s velkými profesionály světové kinematografie, kteří se nebáli žádného žánru a střehli se jen jediného: divákovy nudy. Jako pro tyto renesanční osobnosti kinematografického světa, neexistuje ani pro Makka dělení tvorby na „náročnou“ a „diváckou“.

Jaké konflikty však řeší Makkovi hrdinové? A jací jsou to hrdinové?

Všem je společná aktivita. Aktivita, jež dalekosáhle převyšuje obvyklou normu lidského chování a jež zpravidla překračuje jisté bariéry – společenské, etické, právní. Všichni Makkovi hrdinové jsou do jisté míry posedlí a provádějí cosi navíc: ať máme na mysli kejkle Liliomfiho, hrbatou Teru, revolučního náře z roku 1919, techniky prosazující využití vodního náležiště, člena parašutistic-

kého oddílu, renesančního panovníka, na svůj věk přemršně čilou paní Orbánovou či nešťastnou Evu. Posedlost těchto lidí je nejčastěji motivována láskou (někdy je to láska tzv. nedovolená) anebo společenským zájmem. Jejich údělem však bývá osamělost, kterou se oni snaží překonat kontaktem se spřízněnou duší – Makkovy filmy můžeme proto vnímat i jako obrazy vztahů dvojic. Nezvyklé charaktery (průměrný člověk Makka nepřitahuje) s sebou logicky nesou nezvykle konfliktní, ostře vyhocené syžety, nezřídka s tragickým koncem. Častým motivem komediální části Makkovy tvorby bývá klam, léčka a přestrojení.

Jakkoli se diskutovalo o úrovni jednotlivých Makkových děl, nebylo nikdy pochybností o jeho smyslu pro styl. Makk nejprve ovládl tradiční postupy filmového vyprávění, později se stal průkopníkem nových výrazových postupů a v době, kdy od něho už nikdo nečekal výrazovou novinku, vynalezl asociativní metodu. Všechny své filmy buduje jako primárně vizuální záležitost. Vychází z detailně propracovaného scénáře, opírá se o tvůrčí přínos kameramana (zpočátku jím býval György Illés, později János Tóth, nyní Tamás Andor), rozsáhlý prostor ponechává hercům (nejčastěji v jeho filmech hráli Iván Darvas, Irén Psotaová, Ádám Szirtes, Mari Töröcsiková aj.).

Jaké je tedy místo Károlye Makka v Rubikově kostce poválečného maďarského filmu? Vedle Jancsóova choreografického modelování těžkých chvil národních dějin, vedle Fábriho reflexí nad formami násilí a vedle Kováscových intelektuálních rozprav, stal se Károly Makk králem mikroskopicky vybraného psychologického detailu, prolutého lyrismem a neztrácejícího přítom konkrétnost sociálních vazeb. V seznamu „čtyřiceti nejlepších maďarských filmů uplynulých čtyřiceti let“, jak k němu letos dospělí maďarští kritici, objevily se z Makkových filmů čtyři: *Dny čekání* (10. místo), *Dám pod skálou* (17.), *Posedlí* (36.) a *Liliomfi* (39.). Vzhledem k nevypočitatelnosti Makkova vývoje lze ovšem očekávat nejedno překvapení.

Ljubomír Oliva

Italský triptych

Nanni Loy se narodil 23. října 1925, Mario Monicelli 15. května 1915 a Luigi Zampa 2. ledna 1905, takže všichni tři oslavili nedávno to, čemu se říká významné životní jubileum. Ale lze mezi nimi najít nějakou těsnější spojitost než tuto naprosto vnější a nahodilou? Nepatří k těm generaci, ale zato se všichni tři dostali tak či onak do kontaktu s hnutím, které vstoupilo do filmových dějin pod názvem neorealismus; a každý z nich inklinoval, třebaže s nesterjnou intenzitou, k širokému žánru takzvané komedie po italsku. Existují však ještě těsnější, osobnější styčné body: Nanni

Loy kdysi spolupracoval s Luigim Zampou jako asistent režie, jeho prvotina *Znovu v nesnážích* volně navazovala na Monicelliho film *Zmýlená neplatí* a v roce 1985 po tomto režisérovi převzal třetí vyprávění o *Mých přátelích*. Stačí to, aby se mohlo mluvit o nějaké spřízněnosti? Ano i ne. Loy, Monicelli a Zampa mají k sobě navzájem rozhodně blíže než k mnoha jiným z italských režisérů, kteří právem vyvolali pozornost v poválečném údobí, mají k sobě blíže než k mnoha svým vrstevníkům. Ale naproti tomu jsou mezi nimi také nemalé rozdíly, pokud jde o tvůrčí naturel, o stylistické dominanty a koncepcí také o význam přínosu, načež dvakrát třebaže ten je v každém ze tří případů neopomenutelný. Nemělo by však význam známkovat, určovat pořadí; nehledě na to, že by se při takovém počínání nutně uplatnily osobní záliby a subjektivní vlivy.

Pokud vůbec může být užitečné vracet se v polovině osmdesátých let k osobnostem a k dílu, jehož těžiště spočívá

v minulých desetiletích, měl by asi podobný návrat připomenout hodnoty, které odolaly uplývajícímu času a které nezesláby, třebaže se zájem diváků i kritiků později soustředil spíše na jiné, mladší tvůrce. Takové kvality nesporně mají některé Loyovy, Monicelliho i Zampovy filmy bez ohledu na to, že od jejich vzniku uběhla už i celá desetiletí a že se dnes lze s nimi ke škodě diváků setkat mnohem snadněji na stránkách knih a časopisů než na plátnech kin nebo na televizních obrazovkách.

Z trojice je nejmladší (anebo nejméně starý?) šedesátiletý Nanni Loy. Doposud zasahuje s neslábnoucí energií do italské tvorby, ale i když se jeho filmografie obohacuje o nové tituly, stěží lze předpokládat, že se ještě změní něco podstatnějšího na celkovém profilu tohoto tvůrce. Loyův vývoj probíhal křivkou, která dospěla k vrcholnému bodu už nedlouho po režijním debutu. K němu došlo poté, co sardinský rodák z Cagliari natáčel koncem čtyřicátých let krátké snímky, pak působil jako asistent režie mimo jiné na třech Zampových filmech, z nichž první – *Proces proti městu* – lze řadit mezi dozvuky neorealismu, načež dvakrát spolurežiroval průměrné filmy s Giannim Puccinim. To bylo v padesátých letech, na jejichž samém sklonku přistoupil Nanni Loy poprvé k samostatné režii: jeho veselohra *Znovu v nesnážích* navázala docela úspěšně na Monicelliho vyprávění o partě drobných zlodějíčků a získala nemenší ohlas u diváků.

V té době došlo v nejvyspělejší složce italské tvorby k dočasné obrodě, na níž se podíleli někteří ze starších režisérů – Rossellini (*Generál della Rovere*), Monicelli (*Velká válka*), Zampa (*Slepá ulička*), De Sica (*Horalka*), Comencini (*Všichni domů*) – a spolu s nimi celá plejáda mladších včetně začínajících: Maselli, Zurlini, Petri, Damiani, Rosi, Pasolini, bratři Tavianiové, Olmi a také Loy. Po prvotně, která poskytovala předpoklady pro komerčně schůdnou cestu (což nijak neznevažuje její kvality), se tento režisér zaměřil na tematickou oblast a na žánr, který mu byl zřejmě nejbližší a v němž by pravděpodobně pokračoval, nebýt nepříznivého vývoje v objektivních, vnějškových podmínkách filmové produkce jako takové.

Brzo po sobě, v letech 1961–1962, natočil Nanni Loy dva filmy o nedávné národní minulosti, o temné éře fašismu a hrdinné kronice odboje. *Den lvů* znamenal v komorněji laděné poloze názorový proces několika mladíků od politicky vlažného postoje k vůkolnímu dění až k aktivní účasti na partyzánských akcích. Následovala širše pojatá freska jedné ze slavných kapitol lidového odboje proti hitlerovským okupantům a jejich domácím spojencům: *Čtyři neapolské dny*, k nimž napsal námět přední spisovatel Vasco Pratolini, zachytily ve vzrušeném rytmu neokázalé, samozřejmě hrdinství bezejmenných bojovníků, kteří v září roku 1943 povstali proti útlaku a osvobodili Neapol ještě před příchodem americké armády.