

AZ ÚTTÖRŐ

Makk Károly (1925–2017)

Az úttörő politikailag archaikus, jócskán kompromittálódott fogalma több szempontból – és pozitív értelemben – illik Makk Károly művészetére. A filmes tanulmányait az ötvenes években végző, első önálló egész estés játékfilmjét 1954-ben forgató rendező életművének leghosszabb és legjelentősebb szakasza az államszocialista korszakhoz fűződik, filmjeinek jórésze annak világát, ember- és társadalomképét vizsgálja. Inkább anekdotikus elem, hogy Makk legelső rendezése még főiskolásként, 1949-ben az *Úttörők* című film volt, amelyet a forgatás befejezése előtt leállítottak, a kópiát elkobozták, s az utóbb elvesztett. A betiltás oka egyrészt a vállalkozás művészeti vezetőjének, Hont Ferencnek az el-távolítása volt a főiskoláról és a filmgyárból, másrészt az utcai gyerekbandák és a vidám úttörők életét szembeállító történetből (a forgatókönyvet Bacsó Péter írta) valahogy mégiscsak az derült ki, hogy az előbbieket élete milyen színes és izgalmas, míg az utóbbiaké mennyire szürke és unalmas. S végül a legfontosabb szempont, amely az „úttörést” eszünkbe juttathatja, a fél évszázadot átfogó életmű filmtörténeti pozíciója. Makk filmjeit ott találjuk több korszak kezdetén mint programadó, tematikát és/vagy stílust megalapozó alkotást – hogy aztán alkalmanként az általa előkészített korszakból ő maga látványosan kimaradjon. Mindebből fakadóan szokás az életművet igen változatosnak, hullámvonalnak tekinteni, ami egyáltalán nem áll távol a rendező alkotatótól. Az úttörő fogalma azért is helytálló, mert nem tévesztendő össze a vele egyébként, legalábbis szó szerinti értelemben rokon avantgárral. Az avantgárd kísérletezés ugyanis igencsak távol áll a rendezőtől: minden filmje, tartalmazzon akár rendkívül radikális, modern forma-eljárásokat, a történetből, a karakterekből, a környezetből, a szituációkból, a hangulatokból építkezik; a formai megoldások mindennek kifejezését szolgálják, nem pedig fordítva, amikor az alkalmazott forma keresi a maga tárgyát. Ennek köszönhetően legmerészebb formavilágú filmjei sem tűnnek kísérletinek, nem érzékeljük őket furcsának, nehéznek, érthetetlennek. S noha a szerzőiséget senki sem vitathatja el tőle, mégsem úgy gondolunk rá szerzőként, mint, mondjuk, Jancsó Miklósról. Az alábbiakban erre a látszólagos paradoxonra összpontosítva tekintem át az immár lezárult életművet: mi mindent kezdett el az úttörő Makk Károly, hogy aztán ne ő folytassa vagy fejezze be, ehelyett miként fogott bele mindig valami újba – pályafutása során legalább öt alkalommal, szinte pontosan igazodva annak minden évtizedéhez.

1. Ötvenes évek

Ha a megsemmisült *Úttörők* politikai jellegétől eltérő értelemben is, filmtörténeti jelentőségében úttörő vállalkozás lett Makk első, immár bemutatott, s rögtön rendkívül népszerűvé váló filmje, a *Liliomfi*. A Szigligeti Ede népszínművéből készült biedermeier vígjáték legfontosabb „politikai üzenete”, amelyet a mai néző is ugyanúgy megérezhet, mint a korabeli, a szabadság, Sztálin halála és az 1953. júniusi kormányprogram után meginduló olvadás hatására szakítani végre a szocialista realizmussal, a bornírt és hazug termelési

filmekkel, látványosan odahagyni az egészséget, kitörni, elrohanni a nyomasztó börtönvilágból – egészen a 19. századig és Budaconyig, egy színes, könnyed, vidám szerelmi történetig. A *Liliomfi* szakmai erényei, kitűnő színészei mellett, amelyek bármely korban és filmgyártásban sikeres munkává avatnák, nem lehet eltekinteni ettől a politikai körülménytől, noha ennek nincs semmiféle jól látható nyoma a filmben. Nincs parabolikus áthallása – mint lesz a két év múlva születő, ezért aztán be is tiltott *Eltűszentett birodalom*-nak, avagy, hogy messzebb ne menjünk, a következő Makk-filmnek, *A 9-es kórterem*nek –; egyszerűen a filmből, a rendezésből, a színészekből áradó szabadság, a játék önfelelt szabadsága fejezi ki a politikai hangulatváltozást.

Az államszocialista korszak egész történetét meghatározó alapvető fejlemény, hogy Makk „úttörése” a *Liliomfi*val sem saját, sem rendezőtársai pályáján nem folytatódik. (A *Liliomfi*hoz hasonló kosztümös vígjáték, a *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig* című Mikszáth-adaptáció, nem beszélve az azt követő, kortársi környezetben játszódó *Bolondos vakációról*, már sem az életműben, sem a magyar filmtörténetben nem hordoz jelentős értéket.) A politikai olvadásra nem a *Liliomfi*val megfogalmazott válasz lesz az iránymutató, hanem az, amely *A 9-es kórteremből*, s aztán Makk egész életművéből kiolvasható. Ez a válasz pedig nem a politikamentes témákat preferálja, amelyek legfeljebb közvetett és szofisztikált módon hozhatók összefüggésbe a szabadság fogalmával, hanem nagyon is „beleáll” a politikába, s az ötvenes évek riasztó tapasztalata ellenére – avagy éppen azért – érdemben, a lehető legőszintébb és leghitelesebb módon, a propagandisztikus ideológiát száműzve, drámai történetekben igyekszik feldolgozni a közelmúlt és a jelen történelmi és társadalmi jelenségeit. Ez lesz a magyar film 1954-től kiteljesedő, a politikai mellett poétikailag is egyre radikálisabb progresszív törekvése egészen a rendszerváltásig, vagy még – ahogy ezt Makk pályája is jelzi – azon is túl.

A 9-es kórterem orvosi közegben játszódó példázata tehát a *Liliomfi* utáni éles fordulattal rögtön feszítő társadalmi kérdésekre irányítja a figyelmet. Makk parabolája azonban nem a formát világhírré emelő és szerzői stílusává avató jancsói parabola; az ő története kevésbé absztrakt, a karakterek nem pusztán modellek, hanem általánosítható társadalmi anomáliát megfogalmazó, ugyanakkor átélhető drámai sorsuk van. Ám Makk nem volna önmaga, ha a következő filmjével nem csinálna ismét mást – s az évtized második felében, mintegy programadó módon, munkái mindvégig ilyen éles váltásokkal követik egymást. *A 9-es kórterem* komoly példázatát a *Mese a 12 találatról* könnyeden „tanulságos” füzérvígjátéka, majd ezt az életmű legkomorabb és legmélyebb drámája, a *Ház a sziklák alatt*. A következő opus, az 1919-ben játszódó *Harminckilences dandár* új és szerencsére ritka példaként mozgalmi film (a görög emigráns kommunisták körében játszódó 1968-as *Isten és ember előtt* már elsősorban az antik drámákat idéző személyes viszonyokra koncentrálna). S végül az évtizedet lezáró film, a *Fűre lépni szabad* ismét társadalmi témát feszeget – a vígjáték műfajában.

E korszak – a *Liliomfi* mellett – esztétikailag legegységesebb filmje a *Ház a sziklák alatt* lélektani remeklése a balatoni táj – a bemutatkozó filmmel éppen ellentétes hangulatú – komor, vészjósli „támogatásával”. Makkra jellemző módon újító formai megoldást mégsem ebben a klasszikus vértetű filmben látunk, hanem a *Mese a 12 találatról* vígjátéki műfajkeretében. Fontos, hogy a könnyed antropológiai tanulmány, miszerint a vélt gazdagság a félszeg emberből is kihozza az önbizalmat, nem lép ki a vígjáték műfajából. Makk azon belül helyezi el a legnagyobb modernistákat megelőző, azokkal felérő radikális eljárását, nevezetesen a filmnyelvi önreflexiót. Ám ennek ily módon történő értelmezése az elemzőt is vígjátéki helyzetbe hozza, annyira nevetségesnek hat a komolykodó szak kifejezést a *Mese...* kapcsán még csak említeni is. Noha tényleg erről van szó. A filmet – hogy tovább feszítsem a húrt – heterodiegetikus narrátor kommentálja, csakhogy az ő szavait néha meghallják a szereplők, reagálnak rá, kiszólnak a jelenetből, belenéznek a kamerába.

Egyszerre reflektálnak saját történetbeli élethelyzetükre – és a filmre, amely mindezt elmeséli. Csakhogy a különös formanyelv teljes mértékben, mondhatni hézagmentesen illeszkedik a vígjáték műfajához – ezért sem vesszük észre, ezért sem „reflektálunk” a nyílt reflexióra, noha arról van szó, csakhogy „láthatatlanul”, a funkció tökéletes „takarásában”. S ez a megoldás jellemzi Makk valamennyi radikális stílusesszöveget felvonultatató munkáját az *Elveszett paradicsomtól* a *Szerelmen át* az *Utolsó kéziratig*.

2. Hatvanas évek

A Makk-életmű legnagyobb ellentmondása a hatvanas évekhez fűződik. Az évtized elején készült trilógia (Jancsó világított rá e filmek összetartozására, amit Makk meglepetten nyugtáztott), a *Megszállottak*, az *Elveszett paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* a modernista új hullám előhangja; azé a korszaké, amelyből Makk aztán látványosan kimarad. Az évtized derekán készült három film (*Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*, *Bolondos vakáció*, *Isten és ember előtt*) az életmű legfelelhetőbb etapja, hogy aztán az 1970-es *Szerellemmel* Makk ismét a csúcra jusson, méghozzá a legmagasabbra – de ez már egy újabb évtized és egy újabb stílusirányzat nyitányát jelenti. Mindehhez érdemes hozzátenni – csak hogy a filmtörténeti rendszerezés korlátait érzékeltessük (s e tekintetben Makk életműve különös óvatosságra int) –, hogy a modernizmus előfutáraként valóban úttörő *Megszállottak* rendezése a betegséggel küszködő Máriássy Félixről került Makkhhoz úgy, hogy a forgatókönyvet előzetesen nem ismerte, s azon Galambos Lajos íróval napról napra dolgozott a forgatáson (mindez egyúttal adalék Makk „szerzői életműépítéséhez”); a *Szerelem* forgatókönyve pedig már a hatvanas évek közepén elkészül, vagyis a trilógiát követően megvalósulhatna, ha Aczél György évekig nem ellenezné a forgatását.

Premodern trilógiájában Makk a modernista mester, Michelangelo Antonioni párhuzamosan születő „elidegenedés” tetralógiájának nyomdokain jár: környezetábrázolása lelki táj, amelyben egzisztenciális határhelyzetben vergődő hősei bolyonganak. Az egzisztencializmus nem éppen népszerű gondolat ekkortájt, különösképpen a konszolidációs előtti években Magyarországon, de a társadalmi körülményektől elszakadó hősábrázolás a rendezők körében sem tűnik követendő mintának. Makk is fokozatosan, lépérről lépésre jut el idáig: a *Megszállottak* még a termelési filmek konfliktustípusát idézi, az *Elveszett paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* viszont már „tisztá” egzisztencialista dráma, amelyet nem befolyásol a társadalmi környezet. Sarkadi Imre írásművészetének, s a filmen „négerként” dolgozó, szilencium alatt álló Örkény István forgatókönyvének köszönhetően az *Elveszett paradicsom* az erősebb alkotás; az *Utolsó előtti ember* ejtőernyősök közegében játszódó története már mesterkeltebb szimbolikával dolgozik. S a *Megszállottak* és az *Elveszett paradicsom* értékét az is növeli, hogy az univerzalisztikus egzisztencialista gondolat bennük egy sajátosan magyar társadalmi jelenséggel társul, nevezetesen az első generációs értelmiségiek élethelyzetével. Makk e tekintetben is úttörő vállalkozása (hasonló hősokeket vonultat fel majd a magyar új hullám az *Oldás és kötetéstől* a *Keresztelón át* a *Proféta voltál szívemig*) annak a nemzedéknek a sorsát meséli el, akiket a „fényes szelek” röptettek a szegénysorsból magasra, az ötvenes években kisebb-nagyobb áruhájak, kompromisszumok árán váltak értelmiségivé, s az ’56-os sorsdöntő választás után (menni vagy maradni) kezdték el felnőtt életüket a konszolidációs korszakban. Önmagában a rendkívül gyors felemelkedés az archaikus paraszti világból a modern fővárosi életbe, s ehhez még az őket gyakran erkölcsileg kényes döntések elé állító nehéz politikai körülmények emberpróbáló feladattal szembesítik e nemzedéket, s ennek komoly ára lesz. A *Megszállottakban* és az *Elveszett paradicsomban* ilyen meghasonlott értelmiségi hősokeket látunk, az előbbiben egy vízmérnököt, az utóbbiban egy orvost. A *Megszállottak* hőse csak munkahelyi-közéleti

konfliktussal szembesül, míg az *Elveszett paradicsomé* már valóban a létét megrendítő drámával: egy tiltott abortusz következtében gyilkossá válik, s emiatt maga is öngyilkos akar lenni. Az eltérő jellegű konfliktus megoldása is ennek megfelelően különböző: a *Megszállottak* hőséé társadalmi szinten, az *Elveszett paradicsomé* magánéleti szinten oldódik meg; előbbiben az érzelmi-szerelmi motívum csak katalizátor, utóbbiban mindent eldöntő tényező. Közös elem mindkettőben a belső drámát a tájba „kivetítő” képi stílus. Makk „antiavangardista” beállítottságából fakadóan azonban mindez a cselekményvilágban gyökerezik, így a legstilizáltabb képei sem válnak merő absztrakcióvá. A cinikus, elsivárosodott lelkű vízmérnök lelki állapotát mi fejezhetné ki jobban, mint a kiszáradt, sivatagos hansági táj, a hasonlóan kiüresedett orvosét pedig a téli Balaton a befagyott víztükörrel vagy a kopasz vízparti fákkal.

A két film közül a *Megszállottak* illeszkedik jobban a Makknak is köszönhetően ekkor formálódó magyar filmtörténeti hagyományba, míg az *Elveszett paradicsom* a kivételek közé tartozik. A *Megszállottak* a társadalmi-politikai jelentés tekintetében igazi bravúrdarab. Egzisztencialista termelési film, mondhatnánk, ha volna ilyen, de a *Megszállottak* tényleg ilyen „fából vaskarika”-vállalkozás. A kiábrándult főhős és az ügy mellé álló helyi téveszelnök – egy igazi „elv-társ” – valódi termelési konfliktussal szembesül: hogyan lehet hatékonyan megoldani a szikkadt föld öntözését. Az ötvenes évek termelési filmjeihez képest annival kritikusabb a kérdésselvetés, hogy az ügyben már nem a reakciós erőkkal kell megküzdeni (háborús bűnösökkel, arisztokratákkal, idegen ügynökökkel és kiszolgálóikkal, disszidensekkel), hanem a rendszer bürokrataival. A filmhez illesztett „vörös farok” aztán ezt a túl kemény bírálatot enyhíti azzal, hogy a megoldás is a bürokrácia részéről érkezik, méghozzá magasabb szintről, ahol tehát látják a hibákat, s azokat azon nyomban orvosolják. Makk ezt a zárlatot oly harsány tónusban festi vörösre, hogy nem lehet komolyan venni, ily módon nem csökkenti, hanem ellenkezőleg, növeli a film kritikus életét. Ám ennél is érdemibb a *Megszállottak* főhőseinek karakterrajza, akik valóban egzisztenciális drámaként élnek meg a termelési konfliktust. Íme, a műfaj diadala mint afféle pimasz, Makk Károly-os geg.

3. Hetvenes évek

A hatvanas évek új hullámából kimaradó rendező 1970-ben ismét stílusreemtő filmmel áll elő, ám szerencsére ezt a stílust ő maga is folytatja, méghozzá egy újabb trilógiát alkotó sorozattal. A *Szerelem* és a *Macskajáték* fő formaszervező elve, megint csak kapcsolódásként az európai modernizmushoz, az időrendfelbontó elbeszélésmód, s az ezáltal létrejött tudatfilmforma. A két filmhez lazábban kötődő *Egy erkölcsös éjszaka* (egyetlen flashbacket leszámítva) nélkülözi az időrendfelbontást, a századfordulás szecessziós környezet (amelyhez a *Szerelem* és a *Macskajáték* csak a flashbackekben tér vissza, míg az *Egy erkölcsös...* abban játszódik), s annak ornemens, esztétizáló ábrázolása mégis az előző kettőhöz fűzi ezt a munkát. Makk tehát (végre) nem pusztán elindítója, hanem beteljesítője egy filmtörténeti irányzatnak, amelyet a korabeli kritika pejoratív értelemben esztétizmusnak nevez, ám amely valójában a hatvanas évek modernizmusát folytatja és radikalizálja a költőiség fokozásával, a narráció határainak bomlasztásával, s ezáltal a szubjektív tudati folyamatok kifejezésének lehetőségével. A folytonosságot a hatvanas évek korszakával az időrendfelbontás jelenti: megtaláljuk már Fábri e formában fogant trilógiájában (*Nappali sötétség, Húszt óra, Utószezon*), Kovács András első modern stílusú filmjében (*Hideg napok*), és még egy sor korabeli alkotásban a *Szent János fejevételeitől a Próféta voltál szívemig* – csak épp Makk marad ki ebből a korszakból és stílusból, így a *Szerelem* újabb meglepő fordulatot jelent a pályán.



Szerelem (1971) – Markovics Ferenc fotói

E trilógia kapcsán nem lehet említés nélkül hagyni Tóth János operatőrt, aki Novák Márkkal és Huszárik Zoltánnal sajnálatosan rövid együttműködése után Makk Károlyban találja meg azt a rendezőt, akivel maradéktalanul megvalósíthatja vizuális elképzeléseit, s ezzel e filmek egyenrangú alkotótársává emelkedik. Első közös munkájuk, az *Isten és ember előtt* még nem ölti magára maradéktalanul közös stílusukat, az utolsó, az *Egy erkölcsös éjszaka* után tíz évvel (és „három filmmel”) forgatott *Az utolsó kézirat*ban pedig már kissé modorossá válik, ám a trilógiában költői fényben ragyog. Bizonyára nem véletlen, hogy a Makk Károllyal együtt készített filmek után Tóth János már nem dolgozott más rendező oldalán.

A hetvenes évek trilógiája a társadalmi jelentés és a filmtörténeti kánon tekintetében egyaránt párhuzamba állítható a hatvanas évekbelivel. A *Szerelem* beágyazódik a kanonikus tradícióba: politikailag motivált történetet emel örökérvényű emberi drámává, míg a *Macskajáték* és az *Egy erkölcsös éjszaka* már a társadalmi környezettől függetlenebbül meséli el történetét. Igaz, a *Macskajáték* esetében Giza disszidens fiánál éli jómódú, ám unalmas életét Nyugat-Németországban, míg Orbánné a provinciális, ám annál izgalmasabb Budapesten, de mindez a különbség inkább személyiségükből fakad, ahogy róluk, illetve általuk az öregségről szól a történet is, nem pedig Nyugat és Kelet különbségéről. Az *Egy erkölcsös éjszaka* többszörösen zárt világa (kisvárosi kupleráj) pedig csak igen áttételesen hozható összefüggésbe a hetvenes évekkel (vö. kupleráj). A *Szerelem* viszont politikailag rendkívül kritikus, szókimondó film az ötvenes évek koncepciók pereinek világáról – s akkor nem beszéltünk a még inkább tabusértő áthallásról az 1956 utáni bebörtönzésekre, amelyre Déry önéletrajzi ihletésű elbeszélése (*Két asszony*) és a film rejtett utalásai egyaránt feljogosítanak. Az igazi trouvaille azonban a politikailag motivált élethelyzet örök érvényű emberi drámává emelése; ahogy egy embertelen korban az emberiség győzelemre jut. Mennyire hiteles, megalkuvásmentes kép a korról, hogy hiába az életben tartó hazugság, az idős asszony nem éri meg fia szabadulását a börtönből! De így talán nem



Macskajáték (1972)

tudja meg, hogy ott volt (nem pedig filmet forgatott Amerikában, ahogy ezt az onnan „érkező” levelekben olvashatja), avagy, s ez legalább annyira katartikus értelmezése a történetnek, átlát a szitán, belemegy a játékba, hiszen megérti, a kegyes hazugságot melye miatta és érte követi el. A humánus megejtő himnuszát tökéletesen közvetítik a film hagyományos eszközei, a két elbeszélést (a *Két asszony* mellett a címadó *Szerelmet*) egységes narratívává alakító forgatókönyv és a kítűnő színészi játék. Csakhogy mindezen túl még valami gazdagítja a filmet, ami ráadásul független az irodalmi eredetitől: az a bizonyos tudatfilmes forma. Makk már a főcímtől páratlan radikalizmussal illeszt egymáshoz néhány kockányi snitteket különböző terekből és időkből, bontja fel a folyamatos jelent, cikázik az idő- és valóság síkok között. Előbb a savanyúkúti emléket a hagyományos flashback technikával ellentétben szilánkosan, a valós eseményeket az asszociációs tudat működésével társítva szcenírozza, hogy aztán az „amerikai levél” kapcsán beinduló képsor már végképp az idős asszony tudatának legmélyére, voltaképpen a tudatalattijába hatoljon. Ismét egy rendkívül radikális modern filmnyelvi megoldás, amely tökéletesen illeszkedik a történetbe, pontosan motivált, s így nem elidegeníti a nézőt, hanem éppen ellenkezőleg, érzelmileg bevonja a három szereplő közös játékába. Még hozzá úgy, hogy szinte rákényszeríti a lehetetlenre: lépjen ki az elbeszélés logikájából, a felvillanó képeket ne akarja mindenáron kauzális és kronologikus sorrendbe állítani, hanem adja át magát a gondolatok szabad áramlásának. Ne feledjük, mindezt egy olyan történetben, amely az ötvenes években (vagy 1956 után), a diktatúrában játszódik, s ahol az eseményeket egy politikai elit élethelyzete motiválja. Ahol tehát – íme a film formába kódolt üzenete – csak a gondolat szabad.



Macs kajáték (1972)

4. Nyolcvanas évek

A nyolcvanas években, noha már nem a korábbi évtizedek filmtörténeti súlyával, de Makk Károly továbbra is úttörő szerepet vállal az egyik korabeli filmtörténeti irányzatban, egy másikban pedig résztvevőként közreműködik. Utóbbiról ezért elég csak említést tenni ebben az áttekintésben: a nyolcvanas évek új akadémizmusának nevezett, jellemző módon nyugat-európai koprodukcióban készült midcult irányzatáról van szó, amelyhez Makk az évtized derekán a *Játszani kell* című magyar–amerikai gyártású filmjével csatlakozik. Hasonló jellegű nemzetközi vállalkozás a kilencvenes évekből *A játékos* című Dosztojevszkij-adaptáció; s itt érdemes megjegyezni, hogy a hatvanas évek végén, majd a nyolcvanas és a kilencvenes években – számos hazai produkció mellett – a rendező egy-egy tévéfilmet is forgat (nyugat)német televízióknak. Újítóként azonban a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján kibontakozó ötvenes évek-filmek hullámához csatlakozik, és okoz benne hozzá méltóan meglepetésszerű fordulatot.

A téma lappangása, időszakos felbukkanása után (például a *Szerelemben*), a nyolcvanas évekre enyhült annyira a politikai légkör, illetve távolodott el oly mértékben az ötvenes évek időszaka, hogy alapvetően hitelesen, kritikusan hangon, a diktatúra valódi arcának bemutatásával, ugyanakkor megnyugtató módon (?) lezárult korszakként lehessen beszélni róla. 1978 és 1984 között féltucatnyi rendező tucatnyi filmet forgat az ötvenes évekről, köztük Makk Károly is, ám ezek szintén különleges darabok. A *Szerelem* után ismét Déryhez fordul, s az ő ötvenes években, illetve 1956-ban játszódó elbeszéléseiből három tévéfilmet készít (*Téglafal mögött*, *Philemon és Baucis*, *Vendéglátás*), amelyek közül az első kettő *Két történet a félmúltból* címmel moziforgalmazásra is kerül. A két tévéfilm a vásznon is helytálló, míves darab, a politika által tönkrement magánéletek fáj-



Egy erkölcsös éjszaka (1977)

dalmas, keserű krónikája, s mint ilyen, nem feszíti szét az irányzat tematikus keretét. Nem így az 1982-ben, tehát az ötvenes évek-filmek korszakában készült *Egymásra nézve*, amely átlép egy politikai Rubicont: nem az ötvenes évek, a Rákosi-rendszer, hanem az '56 utáni Kádár-rendszer diktatúrájáról beszél, még hozzá a mai napig érvényes módon. Szinte érthetetlen, hogy az *Egymásra nézve* hogyan készülhetett el és hogyan juthatott el a mozikba; a Kádár-korszak diktatórikus indulása a rendszerváltás után sem fogalmazódott meg hasonló nyíltsággal és főleg ehhez mérhető művészi színvonalon. Bizonyára szerepet játszott ebben Galgóczi Erzsébet (akinek *Törvényen belül* című kisregényéből készült a film) és Makk tekintélye. Ráadásul a történet még egy tabut megsért, amely a prúd Kádár-korszakban felér a politikaival: két nő között szövődő szerelmi viszonyba ágyazódik egyikük politikai lázadásának és halálának, illetve másikuk nyomorékká válásának tragikus története. Talán a szexuális tabusértés elfedte a politikait? Vagy az 1958-ban játszódó alkotás az ötvenes évek-filmek „fiókjába” került? A cenzorok észjárásának latolgatásánál érdemesebb felhívni a figyelmet arra, hogy a politikai másképp gondolkodás, a nézetek nyílt vállalásának tántoríthatatlansága miként fonódik össze a hasonló indíttatású magánéleti motivációval. Makk tehát ismét a magyar film egyik leg-erősebb hagyományában, a társadalmi gondolat pszichológiailag hiteles, mélyértelmű és összetett feldolgozásában jeleskedik. A film politikai radikalizmusához képest kifejezetten visszafogott a stílusa: a rendező mindenekelőtt a két lengyel színész nő kimagasló játékára, valamint (új alkotótársként) Andor Tamás fojtogató légkörű, szűk belsőben komponált képeire építi a hatást.

A nyolcvanas évek végén készült *Az utolsó kézirat* folytatja a Kádár-rendszer manipulációs természetének (nem kis öniróniával kezelt) leleplezését, még hozzá ismét Déry-mű nyomán és Tóth János operatóri közreműködésével. Mindennek azonban akkor már ki-

sebb a politikai felhajtó ereje, továbbá az ezúttal is igen bátor stilizáció nem éri el a legjobb Makk-filmek művészi színvonalát.

5. A rendszerváltás utáni évtizedek

A kilencvenes és a kétezres évek összevonhatók az életműben: a megváltozott támogatási rendszerben az idősödő Mester már csak négy és fél filmet forgathat. Ezek azonban – *A játékos* című koprodukció kivételével – arról győznek meg, hogy Makk a rendszerváltozás után sem adja fel társadalmi érdeklődését, s egyrészt rögtön lecsap a politikai tabuk megdőlésével adódó új helyzetre, másrészt igyekszik megérteni a körülötte formálódó, a közelmúlttól sem érintetlen világot. A rendező úttörő karaktere ezúttal a *Magyar rekvium*ben érhető tetten: elsőik között forgat 1956-ról olyan filmet, amely nemcsak a forradalomnak állít emléket, hanem a forradalom utáni véres megtorlásnak is. A külső szabadság azonban a szabadságot a Kádár-korban kiküzdő és „megfilmesítő” rendezőnek mintha nem lenne jót, legalábbis a művészi forma tekintetében. A *Magyar rekvium* is él az időrendfelbontás és a flashback eszközével, a bensőséges emberi pillanatok helyett viszont itt látványos, bombasztikus jeleneteket látunk, amelyek kétségtelenül közelebb állnak a történelmi hitelességhez, szellemünket és lelkünket mégis kevésbé ragadják meg.

A „fél” film a *Szeressük egymást gyerekek* című, „nagy öregek” (Makkon kívül Jancsó és Sándor Pál) celebrálta szkeccsfilm epizódja (*Magyar pizza*), amely a rendszerváltozással kialakult új társadalmi és gazdasági helyzetre reflektál. Ugyanezt teszi az utolsó két mozifilm, az *Egy hét Pesten és Budán* és az *Igy, ahogy vagytok*. Utóbbi igen erőtlen, publicisztikus munka, sajnálatos módon méltatlan zárata a kimagasló értékű életműnek. Mindenesetre nem a rendezőn múlt, hogy így alakult, hiszen több filmlerve volt még, amelyek közül halála előtt egyiknek a megvalósítására esély is látszott. Ha már méltó zárlatot keresünk, akkor inkább az *Egy hét Pesten és Budán*t érdemes jobban szemügyre venni. Nem mintha Makk legjobb munkáihoz volna mérhető, sőt a rendezőt jól ismerő nézőben jókora indulatot és csalódást is kiválthat. De éppen ez eleveníti fel a meglepő fordulatokban gazdag, a provokációtól sem mentes életmű karakterét. Makk ugyanis – s ha komolyan vesszük e lépés súlyát, akkor a film a Kádár-korszak bűnösségének lehető legmélyebb, valóban felháborító és elkésztítő megfogalmazása – az *Egy hét...*-tel mintegy „visszavonja” *Szerelem* című filmjét. Annak humanizmusát dehumanizálja, amikor az egykori házaspár történetét úgy folytatja, hogy kiderül, Luca valójában jelentett Jánosról. S noha a forgatókönyv nem az ő történetük folytatása, a film mégis az, hiszen Makk a jelenben játszódó történet flashbackjeként a *Szerelem* kockáit használja, a két szerepet pedig ugyanúgy Törőcsik Mari és Darvas Iván alakítja. Ennyi véletlen nincs... A kiábrándítóan bűnös múlt feltárása – tegyük hozzá, egy olyan múlté, amelyben Makk felnőtt alkotó életét lelte és legjobb filmjeit megvalósította – megrendítő erejű lehetne. Minden hazugság volt, még a *Szerelem* is. Igen, a köznyelvi értelemben vett szerelem is, de a *Szerelem* című film biztosan nem volt az. S talán ennek „felhasználását”, kíméletlen „visszavonását” nehéz elfogadni, még ha ez a kíméletlenség a rendezőre, saját művére és művészetére irányul is.

A *Szerelem* – a többi emlékezetes Makk-filmmel együtt – a miénk, nem lehet visszavonni, elvenni tőlünk, bármennyire értjük is az alkotói szándékot. A provokatívan radikális gesztussal mindenesetre az életmű stílusban maradt. Szerencsére viszont Makk Károly halálában nem azonosult az úttörő a szereppel: nemzedék- és pályatársai közül (Bacsó Péter, Jancsó Miklós, Kovács András) utolsóként állt fel a rendezői székbe. Vele végleg lezárult a magyar filmtörténet második világháború utáni, fél évszázados korszaka.