

zdůvodnění jejího vnitřního přesvědčení o tom, že má jednat tak, jak jedná. A i to podstatné v ní, ona tichá radost, ke které měla postupně dospět, je předem daná. Dané je i její soužení, které však jako by ji ani netrápilo. Jeho hloubku poznáme až z jejich radikálních činů. Do rozporu se tu dostává pojetí ústřední postavy antonioniovsky abstrahované – třebaže v něm chybí atmosféra, která by více napovídala to nejnvtřnější – a pojetí ostatních postav, které je jednostranně zjednodušuje. Obraz Soniných jednotlivých zážitků a vjemů ve styku s nejbližším okolím je v jistých okamžicích mnohovýznamový, ale hlavně při opakování některých postřehů nadbytečně připomíná symbolické vyznění. Ve specificky významotvorné, ale i stylotvorné funkci – stejně jako ve filmu 322 – tu uplatnil Hanák složky zvukové dramaturgie. Motiv klasické hudební skladby, evokující pocit harmonie v kombinaci s kaskadnickým zvukem rozladěného klavíru, už v úvodní sekvenci předznamenává smysl výpovědi – hledání vnitřní rovnováhy v konfliktním okolí, i když funkčnost klavíru a jeho ladění, využitá v příběhu vicrát, se oslabuje. Různé zvuky a hluky, expresivně zveličené, napovídají hodně o Sonině vnímání okolí. Opakovaný zvuk Emilova troubení na láhev, využitý i při spojení dvou obrazů jako interpunkční znaménko, melodie Mackových digitálních hodin, šum vysílačky, to vše je exponováno tak, aby se jejich symboličnost podtrhla, ale i, a nejednou zbytečně, divákům zpřístupnila. Přitom taková chtěná symboličnost opakovaných motivů není vždy srozumitelná. V často uvedeném prvku slepice se jeho symboličnost nikdy jednoznačně neujasní, kromě toho jediného paradoxního významu, ve kterém se slepice jako synonymum hlouposti dostává do vztahu k postavě Soni. Scenárista a režisér jako by dobře odporovanému živému a životnému problému nebyli schopni dát živý a životně přesvědčivý tvar. Přitom v jednotlivostech je film, hlavně zásluhou režijní práce, důsledně autentický. Umí přesně navodit atmosféru Sonina

rodinného prostředí, každodenního ruchu v nemocnici, specifický rytmus nemocničního internátu. K autenticitě si Hanák šťastně dopomohl i výběrem herců, kteří typově korespondují s napsanými rolemi i s režisérovou představou. (Snad kromě rušivých rozdílů v dikci profesionálů a neprofesionálů.) Na Hanákův projekt autentičnosti citlivě navázal i Viktor Svoboda se svou kamerou, ve více částech až reportážně živou a spontánně přesvědčivou. A tak *Tichá radost* opakuje Hanákovo osobité filmové myšlení s jeho pro i proti. Základní ideový a příběhový konflikt nepřekládá s nějakými oslnujícími originálními výboji, ale prostřednictvím typů lidí, prostředí a atmosférou jej vykresluje s vůní i pachem každodenně utahaného, ale naději ziveného života. A pro tyto kvality se mi zdá recenzované dílo přínosem k současnému myšlení v našem filmu a autorským svědectvím o něm.

Tichá radost. Námět a scénář: Ondřej Šulaj a Dušan Hanák; režie: D. Hanák; kamera: Viktor Svoboda; střih: Alfréd Benčík; hrají: Magda Vašaryová (*Sona*), Jiří Bartoška (*dr. Macek*), Jana Brejchová (*dr. Galová*), Robert Kolta (*Emil*) a další; Slovenská filmová tvorba 1985.

JANA MJARTANOVÁ

Osamělost pekingského běžce

Čínský film *Rikša* (Luo-tchou Siang-c') začíná výmluvně portrétem Lao Šeho v pietní úpravě a s datem, vymezujícím trvání spisovatelova života, nežli ho rudí gardisté za takzvané kulturní revoluce dohnali k smrti: 1899–1966. V tomto intervalu stačil někdejší učitel pekingské základní školy a obdivovatel Dickensova díla procestovat Velkou

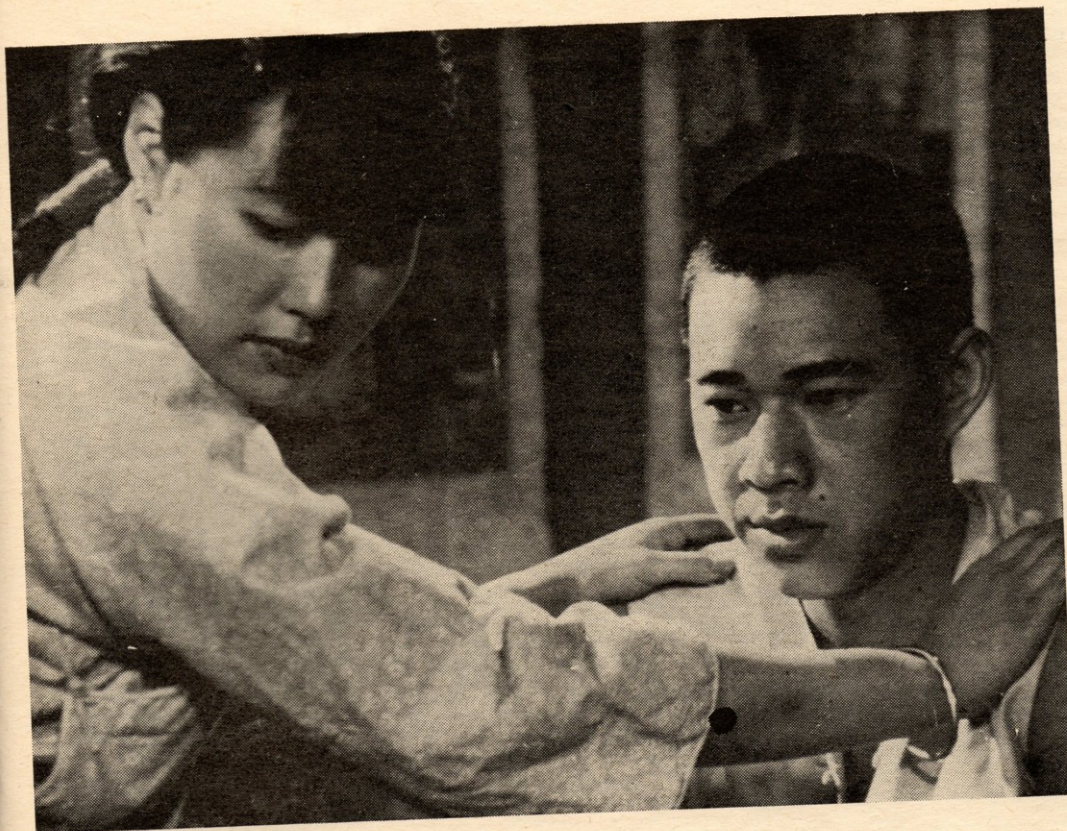
Británii, Francii, Holandsko, Belgie, Švýcarsko, Německo, Itálii i Spojené státy americké a napsat asi třináct románů, dvě desítky divadelních her a řadu sbírek povídek, esejů i publicistiky. I když má pro vývoj čínské literatury dvacátého století stěžejní význam celá řada jeho děl (např. prvotina *Filozofie starého Čanga* z r. 1926, satira *Zápisky z Kocichého města*, společenskokritický *Rozvod*, trilogie *Čtyři generace pod jednou střechou* či divadelní hra *Čajovna*, napsaná v roce 1957 a nedávno v Číně rovněž zfilmovaná), získal si Lao Še světovou proslulost především románem *Rikša*, otiskovaným poprvé v letech 1936–37 na stránkách časopisu *Jü-čou feng* (*Vesmírný vítr*), záhy přeloženým do angličtiny a odtud pak do dalších jazyků včetně češtiny.

Rikša je románem bludného kruhu a sociálně podmíněné fatality. Mladý hrdina, jemuž autor s hořkou ironií přídělil jméno *Šťastný hoch* (*Siang-c'*) a kterého závistiví kumpáni volají přізviskem *Velbloud*, disponuje od přírody a ve shodě s učení konfucianánského myslitele Mencia uslechtilými osobními vlastnostmi: chce se žít poctivě, prací vlastních svalů, šetří peníze, nekouří, nepije, nevyhledává nevěstince. Jako rikša-kuli hodně prožije a mnohé uvidí, pronikne i do zámožných rodin, jeho lidská podstata však zůstává omezena na živé příslušenství nablýskané, sedátkem vybavené dvojkolky. Siang je s tímto vozítkem natolik existenčně spojen, že každou jeho újmu prožívá jako ublížení na svém těle a stejně úzkostlivě sleduje i vlastní fyzickou kondici. Odmítá jinou formu obživy a jako lidská bytost se realizuje výhradně ve spojení s rikšou, čímž ovšem ztrácí status svobodné lidské bytosti. Tak tráví veškerý čas v běhu, tak usnadňuje život jiným, aniž by plnohodnotně prožíval svůj, tak se stává sice vnímavým, avšak pasivním a nechápajícím svědkem a leckdy i obětí toho, co se ve městě děje. Pohled na živoření starých rikšů se zničeným zdravím, pozorování kamarádů, kteří se smířili s chudobou a hledí si dopřát alespoň tabáku, dobrého čaje anebo pá-

lenky, upevňuje v hrdinovi přesvědčení, že musí být možné žít jinak a líp. Jenže čím usilovněji se o to snaží, tím více mu zlomyslný osud háže klacky pod nohy. Když si *Šťastný hoch* naspoří na vlastní rikšu, seberou mu ji vojáci; když začne strádat znova, připraví ho o peníze tajný policista; když poprvé pozná ženu, musí se s ní oženit, ačkoli ji nemiluje; když už se s manželským chomoutem smíří, zemře mu žena při porodu i s dítětem; když pozná paničku volnějšího mravu, nakazí se venerickou chorobou; a když se zamiluje do dívky ze sousedství, přinucené vydělávat prostituci, děvče se mu ztratí a posléze obějí. Tak hrdina tahá někdy svisle, jindy pronajatou rikšu pekingskými ulicemi dvacátých let a ani on, ani jeho autor ne-nacházejí ze sociální bídy východisko.

Rikša platí za román, naplňující program kritického realismu; a to plastickým obrazem života mas, odevdaných bídě a nedospívajících ještě ani k představě o prolomení bariér individuálních osudů, o realnosti kolektivní organizace a revolučního vysvobození. Oceňuje se autorovo sociální citění, evokace hrdinových pocitů, pravdivé vystižení lidských typů, smysl pro ironii a barvitý jazyk. Režisér Liang C'-feng neusiloval o nic menšího, než o věrné převedení Laoovy prózy na filmové plátno. Pamětliv toho, že největší hodnoty románu jsou dány důsledným uplatněním kritickorealistickej metody, věnoval péči jednak přesnému převyprávění syžetu, jednak typologicky odpovídajícímu hereckému obsazení.

Scénář se opírá o uzlové momenty románového děje a to adekvátně reprodukuje jeho erotický pesimismus, vyznívajícím jako obžaloba společenských pořádků, plodících odcizení i ve sféře nejmintimnějších vztahů. Vynechány jsou jen některé méně důležité epizody, například Siangovo dobrodružství s paničkou Siangovou a následně pohlavní onemocnění. Filmový příběh začíná zkázkou první rikši, na kterou si Siang našel, a útekem od vojáků s velbloudy. Můžeme tedy sledovat proměny hrdinova postavení od



jeho sebevědomých začátků (v úvodu vypadá natolik „pansky“, že mu jeden ze starých rikšů nabídne svezení) až po žalostný konec (kdy do zesláblého a zpustlého Sianga strčí veselý, mladý, krátce ostříhaný rikša, tolik podobný jemu samotnému, jak vypadal kdysi). Režisér dbá, aby divák měl nad příběhem nadhled, aby věděl víc než hrdina: když se Chu-niou (Tygrice) vypraví oznámit Siangovi své falešné těhotenství, přistihneme ji nejprve, jak si vycpává šaty polštářkem; a když Sianga navštíví tajný policista, spatříme, jak pod přikrývkou nahmatá pokladničku, aby vzápětí mohl mladíka okrást. Škoda, že politické pozadí příběhu je vykresleno ještě mlhavěji nežli v románu; spojnicí s veřejným životem zůstává jen postava liberálního intelektuála Cchaa, jehož vidáme

v kroužku oddaných studentů, aniž by bylo jasné, jakými myšlenkami jim vlastně imponuje.

Uznání vzbuzuje kvalita hereckého obsazení. Čang Feng-i ztělesnil Sianga jako plachého, dobrosrdečného, důvěřivého a usměvavého mladíka, příliš mírného a bezradného vůči zlobě okolního světa. V tváři S'-čchin Kaové přechtíme všechny vlastnosti rosmánu Chu-niou: lstivost, panovačnost, ale též touhu po porozumění a lásce. Oba představitelé mají největší zásluhu na věrohodnosti psychologického plánu filmu. Vedle dalších důležitých postav románu, jakými jsou dívka Fu-c' a Čtvrtý pán Liou, věnoval Liang C'-feng pečlivou pozornost i postavám epizodním, k nimž patří výrazné typy dvou rikšů flamendrů.

Podstatným zdrojem origina-

lity filmu je jeho základní, obrazově-emocionální tón, určitý zorným úhlem rikši, tedy člověka, jehož údělem je být od svtání do noci na nohou a nabízet své služby. Proto se kamera většinou nezvedá nad úroveň ulic a lidských přibytků a jen dvakrát se povznese k panoramatickému záběru města. Poprvé se z pohlednicového nadhledu nad zimními střechami starého města pozvolna spouští do mramrových uliček, podruhé jde o poetický obraz svtání. Výtvornou stylizací vyřešil Liang C'-feng tím, že většinu důležitých scén rozehrává v noci. Tu se uplatňuje tma jako živitel, tma pokušitelka, tma příkrov neřesti a nástrah. Za tmy přijde Siang o svou rikšu, za tmy narazí na kámen a vyklopí tak svého oblíbeného pána, za tmy ho Tygrice svede a za tmy mu oznamuje těhotenství.

Noční sekvence umožnily uplatnění sytých odstínů tmavě modré, nařialovělé a karmínové barvy a vytříbenou práci se světlem. Na něm se podílí svt lamp a lampiček i měsíční záře, na kontrastu světla a tmy je komponován závěrečný záběr Sianga, stojícího ve stínu chrámové brány. Určitou výrazovou anachroničnost Liangova filmu lze vnímat jako vítané osvícení. Montáž můžeme označit za tvořivě tradiční, neboť funkčně uchovává některé z módy vyšlé postupy, jako je série prolínaček znázorňujících plynutí času (záběry nohou, kol a tváří), poněkud naivní symbolika (kamenný drak z pohledu, když triumfující Chu-niou dojednává s nešťastným Siangem sňatek) či práce s obrazovou synekdochou (detail Chuiných střevíčků). Oceňme též střídmostí rytmizaci

vyprávění zvuky drnkacích nástrojů a dobré pointování jednotlivých sekvencí (Siangův protest proti vykořisťování v Jangově rodině je ukončen demonstrativním svlékáním košile), zajišťující i vtipnou návaznost dějových motivů (noc strávenou s Tygřicí signalizuje po zhasnutí lampy následující denní záběr ploužícího se Sianga, nejvíceho zájem o zákazníky, čímž je současně tlumočena jedna z myšlenek románu, že láska ženy vysává sílu muže). Kde byla příležitost, tam Liang C'-feng projevil lehkou režijní ruku, smysl pro humor a karikaturu (rozčilený Čtvrtý pán Liou, fackující ze vzteku sebe sama; scéna čištění zubů, kdy Chu-niou chválí Fu-c': „Jsi moc hezká“ a má přitom pěnu u úst; kreatura policejního strážníka naslouchajícího nočnímu rozhovoru Sianga a Chu-niou; využití zrcadel ve scéně svatby; figura velbloudka, kterou chce Siang potěšit těhotnou Chu atd.). Díky režisérově obratnosti nalozeme ve filmu sekvence, jež se navzdory své prostotě vyznačují mimořádným napětím – například vynikající dialog, v němž útočná Chu-niou povolného Sianga svádí a opíjí. Vysoké smyslové působivosti zde Liang C'-feng dosáhl detaily tváří, sálajících během konzumace nadivné slepice a kalíšku kořalky živočišnou tělesností. Jindy však poplatnost teatrální melodramatickosti, zdomácnělé i v jiných asijských kinematografích, oslabuje uměleckou účinnost dramatických vrcholů – mám na mysli scénu, v níž navztekáný Siang za doprovodu dramatické hudby mrští šálkem, či nadměrnou usleznost některých výstupů s Fu-c' a jejími bratříčky. Zahraničnímu divákovi poskytuje film *Rikša* navíc potěšení žasnout nad exotickými tvářemi, orientálními obyčejí a realii. Patří k nim nošení svatebních nosítek, tlukot dřev v pohřebním průvodu, ohňostroj, rozmanité druhy picek a ohřívadel i samotná práce rikšů. Zvlášť silné vjemy skýtá pohled na množství pikantních pokrmů: teplých knedlíků plněných sekaným masem, vařených fazolí, smažených placek atd. Návrat k Lao Šemu a přísné respektování smyslu jeho díla

má v současné čínské kultuře zřejmě nemalý význam pro odčinění krivd, spáchaných kulturní revolucí i její dogmaticky voluntaristickou pseudoradikální estetikou. Liang C'-feng přikročil ke klasickému románu pietně, ale nikoli bez vynalézavosti. Jeho precizní práci s textem a inscenací k důslednosti Otakara Vávry, když na přelomu třicátých a čtyřicátých let adaptoval pro film význačná díla české literatury. V našem kontextu pak film *Rikša* jednak oživuje vzpomínku na někdejší světový bestseller, jednak přesvědčuje o nevyčerpanosti realistické tvůrčí metody.

Rikša (Luo-tchuo Siang-c'). Scénář a režie: Liang C'-feng; kamera: Liang C'-jung, Wu Šeng-pchu; hudba: Čchü Si-sien; hrají: Čang Feng-i, (Siang), S'-čchin Kaová (Chu), Jin Sin, Jen Pi-te, Li Tchang a další; CLR 1982.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Carmen

I když právě v *Carmen* nechává Saura narůst osobnost tanečnicka a choreografa, letos padesátiletého Antonia Gadesa až do zdání vůdčí dimenze autorské nejen v rámci doméno baletního sálu, můžeme po *Krvavé svatbě* právě na tomto „skromném ustoupení“ filmového režiséra do pozadí znamenat jeho návrat k sobě samému. Návrat, uskutečňovaný výjimečným tvůrčím ztotožněním se dvou rovnocenných renomovaných uměleckých veličin. Saura buduje na Gadesově choreografické koncepci svůj „starý“ mikrosvět, snaží se do ní proniknout svými stěžejními tématy, jejichž struktuře skvěle nahrává dynamická půda permanentního vnitřního napětí, koncentrovaná v dramaticky sdělném projevu moderního výrazu. V Gadesovi a jeho souboru našel Saura novou oblast hermeticky uzavřeného, nikoliv však od současnosti myšlenkově izolovaného světa, skýtajícího

možnost tvorby filmových mizanscén, odpovídajících Saurově představě „teatralizace“. Ta nespočívá ve vnější stylizaci prostoru, ale ve schopnosti rychlé proměny postav, časově nespecifikovatelné a vnitřní, přitom opodstatněné vnějšími impulsy. Vlastní sdělnost tance přitom rozšiřuje mnohohrstevnost kompozice filmového příběhu. To je podstata dráždivé nevyčerpatelného, inspirujícího pojítka mezi režisérem a choreografem, nikoliv pokus „zfilmovat balet“.

Postava Antonia, choreografa marně hledajícího ve svém souboru představitelku Carmen, kterou si vysnil nejen v tanečním projevu, ale především ve fyzické podobě smyslné dravé ženskosti, má svůj evidentní předobraz a skicu v Luisovi, režisérovi a profesorovi herecké akademie ze *Zavázaných očí*. Tvůrčí proces vztahu, jehož součástí je ve zmíněném filmu rekonstrukce směřující ve své nejuvážnější a nejdokonalejší podobě k destrukci, v *Carmen* rovněž dosažením cíle hry, ztotožněním se tanečnice s postavou, ústí v tragedii. Jestliže Luis v rekonstrukci inscenuje hru na určité politické téma, angažuje do ní neherečku, která za základem narůstajícího citového vztahu k Luisovi bezvýhradně akceptuje svou proměnu, oslněna právě možnostmi regulovat hranice vlastní identity a vzrušující nebezpečné role... Antonio inscenuje „pouhé“ drama vášni, od kterého ztrácí odstup, zatímco Carmen, na rozdíl od Emilie v *Zavázaných očí*, není ochotna přenést svou roli do vlastního života. Jak Carmen, tak Emilie se však stávají obětí jakési pygmalionské posedlosti svých protějšků.

Tento pygmalionský a současně přímo ústřední autobiografický prvek, stmelující všechny otázky nastolené v Saurově pojetí lidského vztahu, mění tím Godardův úhel pohledu z „ženského mýtu“ a „posledního zápasu žen proti mužům“ v „mýtus mužský“, či v „mýtus tvůrce“. Drama vášni má pro Saura nejdestruktivnější a nejfatálnější výraz v procesu tvorby, v níž touha, láska, zrada a žárlivost přerůstají dimenze intimního života. „Je těžké oddělit práci od citového ži-

vota“, zdůvodňuje Saura tuto fatalitu již v souvislosti s filmem *Zavázané oči*. Tím daná role jakési bezpodmínečnosti těchto vášní, nazíraných opět v uzavřeném kruhu tvůrčího povolání, odpovídá logicky podtitulu společné knížky Carlose Saura a Antonia Gadesa o jejich práci na filmu *Carmen* – Sen o bezpodmínečné lásce. Antoniova „představa lásky“ vychází z tradic vytvořeného ideálu ženy. Podstatou Saurovy aktualizace „ženského mýtu“ je odpověď na uvolnění represivního politického systému, kdy předchází dlouhodobé frustrace, kterými tento systém poznamenal lidského jedince, se změnil ve frustrace nového charakteru v důsledku překotného „dohánění doby“ na straně jedné a neoděznění „starého myšlení“ na straně druhé. Jeden z druhů konfliktů, vznikající z tohoto „míjení se dob“, představuje právě model vztahu Antonia a Carmen.

Také „tvůrčí mýtus“ musí počítat s těmito důsledky. Pygmalionství, ve velké míře představující u Saurových hrdinů tragické vyústění realizace deformovaných frustrovaných představ, ztrácí svou neprodyšnou izolaci od okolního, stejně nemocného světa. Nutnost či posedlost přetvářet v rámci potlačené seberealizace věci a lidi se začíná odehrávat v nové rovině reakcí objektů. Jestliže v *Peppermintu frappé* je Ana ochotna potlačit svou vlastní identitu pro vytvoření iluze nedostizného ideálu cizinky Eleny, do níž je zamilován Julián, pak Carmen za všech okolností je odhodlána zůstat sama sebou. Představuje pro španělské poměry nový typ emancipované ženy, zatímco muž ustrnul v jejím „zbožnění“, aniž by se vyrovnal s mentální proměnou objektu svého zbožnění. I z toho důvodu příběh *Carmen* vlastně patří Antoniovi, jehož jménem by mohl být film vůbec nazván. Carmen je Antoniovým hledáním a tvořením. V okamžiku, kdy si však chce vytvořený ideál (který tentokrát přestal být iluzí, ale prošel cestu vlastního sebezdokonalení) přivlastnit, naráží na zásadní rozpor tvůrčí podstaty lidského vztahu, zejména podobným prostředím determinované dvojice: jestliže tvoření znamená bezpod-