

i když jej varuje před známostí – od něho se Karel doví, že Ulričin otec je velitelem zajateckého záboru. Co říci k nerozvinuté, byť dramaticky koncišní postavě vnučujícího se Ulričina nápadníka, příkladně zlého nacisty, o němž se dovíme jen tolik, že je divce krajně nesympatický, ale že se ho bojí. Ze by ani tato figura nezjistila za kým vyhlédnutá milá docela veřejně běhá? Právě motivicky uvolněné dění výrazně přispívá k nevěrohatnosti předkládaného příběhu, bezstarostnost, s jakou se postavy pohybují a jednají, se skutečně vymyká mezím únosnosti. Setkáváme se s vumělkováním světem bezmála operetního ražení, které ještě umocňuje Kachyňova realizací neobratnost, ba topornost nepochopitelná u tak zkušeného tvůrce, jakým Kachyňa určitě je. Jak si vysvětlit sebeaparující grotesknost původně tklivé závěrečné scény, kdy vyděšený a zoufalý Karel přijíždí do rozbombardovaných Drážďan, aby namísto domu, kde Ulrika bydlela, našel jen trosky a Ulričinu babičku, v položeně naději doufající, že její blízcí přežili? V Kachyňově pojetí došlo k nepřijatelnému zploštění vyprávěného příběhu, vyvázaného z dobových kontextů a uzavřeného do banální milostné historky, jejíž erotická svérnost je nakonec spíše jen inverzovaná než skutečně naplněná, vášnivá láska obou mladých milenců připomíná víc požívačně sexuální vybití než hluboce prožívaný cit. Proti Zídkově knize (vyšla 1977 a byla v některých ohledech poznamenána dobou vzniku, třeba v zapojování odbojového motivu) film zplošťuje i uvažování nad příčinami, které vedly k přijetí nacismu jako společenské normy. Zidek se pokusil vysvětlit loajálnost Němců vůči zřízení i strachem z udání, že nejsou dostatečně aktivní (viz postavu domovnice v Ulričině domě, jejíž fanatičnost ve filmu nabírá spíše zesměšňujících rysů, než že by byla opravdu nebezpečná), ale také snahou po udržení rodinného statu quo, touhou Ulriky pokračovat dál ve studiích apod. Ve filmu z této roviny zůstalo několik všeobecných replik. Zidek rozhodně nechtěl obhajovat, ale připomenout, že věci se vět-

šinou měly složitěji, než jsme si ochotni připouštět. Přesto ani on – a tím méně Kachyňa – nedohlédl, kam mohla vést, a také ne zřídka vedla, tato přízřebivá poddajnost tzv. „slušných“ Němců, kteří by přece sami od sebe nikomu neublížili. V této souvislosti musím ještě jednou připomenout *Lásku v Německu*, která do této záležitosti vstupovala daleko razantněji a s vůlí proniknout až k nejnižším hlubinám svědomí německého národa.

Kachyňa odboural motiv odboje, jak jej prezentuje Zidek, rozhodl se obdařit oba české chlapece spontánně pocíťovaným odporem vůči fašismu, ale převážně na úrovni vtipků a žertů, prostofekého komentování. Příběh jako by se odehrával mimo čas a prostor. Vytratil se původní rozměr, zprostředkovaný v knize vzpomínáním hrdiny na válečné mládí i horečnou zamilovanost z odstupu několika desetiletí, eliminovala se tak i rovina subjektivního prožívání znovu evokovaných událostí. Přispělo k tomu i překvapivě nenápadité vizuální ztvárnění (kamera Richarda Valenty je ve svém pastelovém naladění nepříliš výrazná), které jako by se potýkalo s nedostatkem užitekovatelných podnětů a spokojilo se s pasivním přihlížením. Ani hudba Milana Svobody nepřispívá k přiblížení dobové faktograficity, vyznívá jaksi bezpohybně. Na druhé straně si režisér uvědomoval nebezpečí, že se mu pod rukama bude kumulovat vypreparovaná historka, a pokusil se mu čelit vnesením „aktualizačních“ momentů. Jde však o vsuvky nepokryté vnější s omezeným dramatickým zpracováním, které jen potvrzuje dodatečnost jejich umístění. Hrůzy fašismu měl dokumentovat motiv Karlova zatčení a surového výslechu (je podezírán z ozbrojeného přepadu). Zachránil jej teprve Ulričino statečné svědectví, že inkriminovanou noc prožili spolu. Druhou vloženou epizodou je rozvedený Karlův pobyt u rodičů, kteří se děsí, že by se oženil s Němkou, a zejména otec vyslovuje nenávisť odsouzení celého německého národa. Bohužel i tady selhává inscenační složka. Na věrohodnosti nepřidá ani jazyková struktura dialogů –

německé postavy mluví také česky, jen občas prokládají své party prostoduchými německými replikami, aby snad nedošlo k mýlce. Požadavek autentického jazykového projevů by neměl být neznámý, zejména když Kachyňa jej v některých svých dřívějších dílech s úspěchem realizoval. Posmutněle se mi znovu vybavuje *Kočár do Vídně*, kde i jazyková stránka se účinně podílela na sugestivním působení celého snímku. Nezbyvá než toto zamýšlení uzavřít shrnutím, že idea filmu *Oznamuje se láskám vašim*, jak zní obřadná formulace svatebního oznámení, zůstala nenaplněna stejně jako vztah obou milenců. Doufejme, že příště Kachyňa přijde s výmluvnějším sdělením.

*Oznamuje se láskám vašim*. Námet: Karel Zidek; scénář: Karel Kachyňa; režie: Karel Kachyňa; kamera: Richard Valenta; hudba: Milan Svoboda; dramaturgové: Sonja Kroupová, Václav Šašek; herci: Lukáš Vaculík (*Karel*), Markéta Hrubešová (*Ulrika*), Antonín Procházka (*Bohouš*), Zdeněk Martínek (*Würdtsch*), Ladislav Lakomý, Pavel Nový a další. I. TS vedená Jiřím Blažkem. ČSSR 1988.

JAN JAROŠ

### Varovný hlas Wangova bubínku

*Ibiškové městečko* zapůsobilo na XXVI. MFF v Karlových Varech jako nečekané překvapení, což je vlastně s podivem, protože Sie Tin patřil v soutěžní kolekci, snad vedle Bardema a Valčanova, k nejvýznamnějším režisérům. Jenže u nás nejenže je zcela zapomenuta první etapa Sie Tinovy tvorby, kdy se v československých kinech hrály jeho filmy *Bažina* (1955) a *Pětka útočí* (známá též pod názvem *Basketbalistka č. 5*, 1957), ale málokdo tuší, že ve fondu

Ústřední půjčovny filmů je už od roku 1986 k dispozici jeho vynikající *Pastevce koní* (1982). Kdyby „čínská vlna“, jeden z nemnoha kinematografických objevů osmdesátých let, nezasáhla také karlovarský festival, snad bychom o Sie Tinovi ani nazačali mluvit... Ctností čínských filmů, alespoň těch, které jsme zatím měli příležitost poznat v našich kinech, jsou vlastně ctnostmi kritického, resp. socialistického realismu. V *Ibiškovém městečku*, natočeném podle románu Ku Chuy, se v osudech několika postav – typů zradil šestnáct bouřlivých let (1963–1979) v nové historii Číny, konkrétně počátek Mao Ce-tungovy kampaně čtyř čistek, zahájení velké proletářské kulturní revoluce, její dramatické zvraty, porážka levičáckého křídla ve straně a rehabilitace nevině postižených.

V expozici na výročním trhu se jako v tradičním dramatu seznámíme s hlavními figurami: s pracovitou Chu Jün-jin, jejím defetistickým manželcem Kuej-kuejem, s hudebníkem Čchin Su-tchienem, s požívačným povalečem Wang Čchin-šem, s funkcionářkou Li Kuo-siang, s bývalým vojákem Ku Jen-šanem, se stranickým tajemníkem slabého charakteru Li Man-čenem a jeho manželkou. Ústřední konflikt se odehrává mezi dvěma ženami houževnatých povah, prodavačkou rýžového tvarohu Chu a funkcionářkou Li. První, dcera hospodského, vyniká fyzickou krásou, organizačními dovednostmi, citovou kulturou. Druhá je příkladem fanatismu, asketické zloby a zakomplexovanosti. Za jakékoliv politické situace se dokáže vyšvihnout mezi vrstvy, která uděluje rozkazy. Také každá z mužských postav hledá způsob, jak se vypořádat s kotrmelci doby. Kuej-kuej fyzicky napadne funkcionářku Li a potom spáchá sebevraždu. Chu jin druhý manžel, hudebník Čchin, překonává nástrahy osudu s vykutáleností lidových taškářů. Zpočátku předstírá, že je blázen; ironií situace je to právě on, „buržoazní pravice“, kdo má v městečku na starost názornou agitaci. Později, když z něho kulturní revoluce udělá metaře, spatříme ho v chaplinovském tanečku,





jimž sobě i Chu zpeřtřuje potupnou práci, a také nahrne pod okno Li, z něhož skáče Wang, hromádku mrvy. Wang je hlupákem jako ze staré grotesky a ustavičně se zesměšňuje – např. když předvádí tanec, který se naučil ve městě mezi chung-wej-pingy. Li Mang-keng má zase špatné svědomí, protože kdysi z třidních důvodů zradil svou lásku k Chu, a tak pije. Cílem, k němuž Chu Jü-jin svým životem směřuje, je šťastná rodina. S Kuej-kuejem postaví dům, ale děti nemají; uvažují o adopci. S Čchin Šu-tchienem Chu konečně čeká dítě, ale oba musí spolu bojovat za uznání svého vztahu. Nakonec se jim narodí chlapec. Všimněme si, jak se ve filmu odrazily čínské populační problémy – rodina s jedním chlapcem je ideál,

jehož dosažení po mnohých peripetiích se stává dějovým vrcholem. Méně sympatická a nikoli šťastná rodina tajemníka Li Man-kenga má děti tři. Zlá funkcionářka Li rodinu nemá, ani se nevdala. Stejně přímočarý je vztah *Ibiškového městečka* k současné čínské ekonomické politice. Film v souladu s hospodářskými reformami konfrontuje dvě mentality: přirozenou a pracovitou podnikavost směřující k vybudování soukromého štěstí, a mentalitu „revolucionáře z povolání“, jenž obětuje soukromý život politickým kampaním, hodnotami individuálního štěstí opovrhne a pokládá je za buržoazní přežitky. Tento spor byl v socialistickém umění přítomen od začátku, jenže se časem změnilo hodnocení – právě drobní soukromníci, jsou

lidštější, hrdinštější, obecněmu blahu prospěšnější než ti, kteří šikanují, agitují a otravují lidi. Obecně srozumitelné jsou znaky, jimiž Sie Tin odlišuje mravní úroveň a životní styl prostých lidí od úrovně a životního stylu funkcionářů. Domácnost Chu Jü-jin se vyznačuje útulností, upraveností, jemným vkusem. Li Kuo-siang bydlí v kutlochu „vyzdobeném“ bustou Mao Če-tunga a škaredými revolučními plakáty. Podobně odlišuje oba světy erotika. Láska zavrhzených je naplněna jemnou smyslností, silicím vzájemným okouzlením a úctou. Vztah mezi Wangem a Li je naproti tomu pářením bytostí, které si služebně nejsou rovny a vyžaduje, s pomocí alkoholu, od obou nejprve jistou mravní degradaci. Ve všech partner-

ských vztazích, jak je film zobrazuje, má ovšem dominantní úlohu žena. Tradičně tlumené, soustředěné do vztahů mezi lidmi, je v *Ibiškovém městečku* znázornění historických zvrátů. K vynikajícímu symbolickému oblouku posloužila Sie Tinovi tak jednoduchá rekvizita, jakou je buben, jímž se na počátku svolávají „protisocialistické živly“. Když se v závěru všichni znovu sejdou na výročním trhu, vidíme, že se z někdejšího „blázna“ Čchina stal vážený občan, zato Wang po všech politických přemýčkách zešlel. Jeho bubínek a vřestění: „Nová kampaň! Nová kampaň!“ se zarává do vědomí jako memento. Jiným prostředkem charakterizace epochy jsou hesla a agitační nápisy – od úvodního NIKDY NEZAPOMI-



NAT NA TRÍDNÍ BOJ! až k nápisu HANEBNÝ PÁR, který měl Čchina a Chu potupit. Ponižování lidí za kulturní revoluce je vyjádřeno mimo jiné nuceným stáním v dešti. S nástupem kulturní revoluce je také spojena ojedinelá masová scéna s chung-wej-pingy.

Sie Tin je pečlivý režisér a dobrý vypravěč. Dbá na významovou hodnotu kostýmů, rekvizit, komparsu, rád pracuje s retrospektivami. Jeho vyprávění se zadržuje v jediném místě – mám na mysli pasáž, v níž se Chu dozvídá o Kuejově smrti. Je pravděpodobné, že právě na tuto část připadá vynechání údajných

asi třicet minut, o které je kratší exportní verze díla. Oceníme smysl pro atmosféru, jak ji vytváří kamera Lu Tün-fua, a to už od úvodní jitrní sekvence, v níž sledujeme škrtnutí sirky, zapálení lampy, první pohyby mlýnku na obilí. Sie Tinův styl je přítom ve srovnání s evropskou kinematografií lehce archaický – srov. misty ilustrativní použití hudby či patetickou scénu, v níž opilý Ku podléhá halucinaci, že je jako ve válce obklopen nepřáteli. *Ibiškové městečko* by si nezasloužilo svůj úspěch, nebýt výkonu Sü Sung-c', v roli funkcionářky Li – vždy suverénní, vždy pichlavé, vždy usměvavé potvo-

ry, jejíž duše však skrývá i druhé dno nedostatečně uspokojené bytosti. V jediném momentu se její postavení zvrtné – náhle stojí v dešti vedle svých „trídních protivníků“, potupena a posmívána chung-wej-pingy a opakuje: „Vždycky jsem patřila k levici.“ Ne lítost, nýbrž zadostiučinění je cítem, který má tato scéna v divákovi vyvolat; herečka ji vytáhla výš. V *Ibiškovém městečku* sledujeme v poměrně jednoduché, modelové, ale velmi emotivní formě jedno ze základních dramát socialistických společností. Proto také Sie Tinův film přijímáme s porozuměním. Neboť bláznivý hlas

Wangova bubínku varuje před dobrodružnou pseudo-revolucí a před kastováním lidí podle chimérických měřítek.

*Ibiškové městečko* (Fu-žung Čen). Námět: Ku Chua; scénář: A Čcheng, Sie Tin; režie: Sie Tin; kamera: Lu Tün-fu; hudba: Ke Jen; hráji: Liou Siao-čching (*Chu Jü-jin*), Sü Sung-c' (*Li Kuo-siang*), Tiang Wen (*Čchin Su-čien*), Ču Š'-pin (*Wang Čchin-še*), Čeng Caj-š' (*Ku Jen-šan*). Čína 1987.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

### Vzpomínky na Afriku

Autobiografický román dánské spisovatelky Karen Blixenové *Africká farma* (1937, česky 1948) patří k těm, které autor nepíše o sobě, ale za sebe, a proto zdaleka není běžnou memoárovou literaturou. Je ojedinelým literárním dílem, v němž autor není objektem nazírání, ale nazírajícím subjektem. Vnímání exotické země osobitou lidskou individualitou je tím, co dodnes uchvacuje čtenáře a také filmaře. Mezi zájemci o zfilmování figurovala tak známá jména jako režiséři Orson Welles, David Lean či Nicolas Roeg, ale také herečka Liv Ullmannová. Právě to, čím tolik fascinuje literární dílo, se však ukazuje jako nepředveditelné do filmové řeči. Jak na plátně vyjádřit způsob myšlení a vnímání světa, chápání přírody a člověka, literaturu, v níž jsou události jen východiskem k postřehu a myšlence? Také scenárista Kurt Luedtke a režisér Sydney Pollack dlouho hledali podobu filmového tvaru, než v r. 1985 vznikl film *Vzpomínky na Afriku*, nakonec oceněný hned sedmi Oscary. Kurt Luedtke se kromě románu při psaní scénáře inspiroval také biografiemi spisovatelky, zejména z pera Judith Thurmanové. Zvolený záměr pro-

pojit subjektivní beletristické vzpomínky s objektivním viděním života a osobností autorky je pro film rozhodně přínosný, lépe řečeno byl by přínosnější, kdyby se stal skutečným východiskem a hlavním tématem filmu, a neposloužil jen k doplnění spíše faktografickému. Karen Blixenová byla složitá osobnost, v níž se konvenčnost pojila s nekonvenčností, ženská emancipovanost se starosvětským lpením na uznávaném žebříčku společenského postavení, vnitřní citlivost a fantazie s odvahou a bojovností, sebevědomím, ale také extravagantností, megalomanií, cílevědomým vytvářením vlastního způsobu chování odlišného od ostatních i silnou potřebou vlastnictví. Tím hlavním je však schopnost vnímat svět, přemýšlet o něm a dospívat k bystrým postřehům a zajímavým názorům. Výrazným plodem a dokladem toho je právě román *Africká farma*, plný poetického citění, fantazijního vidění, pronikání k podstatě jevů, metaforických zobecnění, reflexí a myšlenek. Pro tuto ženu z chladného severu se stala tropická Afrika skutečnou celoživotní láskou. Život tam i s jeho tvrdými zápasů jako by snila. Afrika pro to přerůstá v symbol toho, co naplňuje život. Intenzita jejího vnímání světa Afriky odpovídá situaci a síle prožitku, o němž sama píše: „Představte si člověka, který měl v sobě skryt velký smysl pro přírodu a přišel poprvé do lesa, když

mu bylo 20 let! Porovnat city, kterými oplývalo moje nitro, když jsem přišla do Afriky, by snad bylo možno také s nadšením člověka, rozeného hudebníka, jenž teprve v dospělém věku poprvé uslyšel hudbu!“ Její vyprávění o krajině či zvířatech není jen popisem přírody, je příběhem o přírodě a o jejím vlivu na lidskou psychiku. Má schopnost vidět v každém člověku ojedinelou individualitu, psychologicky a objektivně interpretovat zdánlivě prosté a zcela obyčejné lidské projevy, stejně jako vyhmátnout rysy určitého jedince i celého národa. Aniž by cokoli odsuzovala, snaží se chápat život přírody i člověka, poznat příčinu a podstatu jevu. Jako by tajemství jejího aktivně žitého života spočívalo snad právě v tom, myslet na to, co má ráda a nikoli zabývat se tím, co nemá ráda. Stinné stránky její povahy v knize problemskou jen v pozadí za slovy o tom, co má ráda. Např. mluví-li o svých krásných hodinách-kukačkách, na něž se chodily do domu s oblíbenou dívat černošské děti a „věděly, že tam mohou volně chodit tak dlouho, dokud se ničeho nedotknou a nepromluví-li dřív, než budou otázaný.“ Pojmy „mít ráda“ a „vlastnit“ se tu plně objevují ve svém dialektickém vztahu a vstupují do tematické výpovědi.

Karen Blixenová vypráví ve svém románě o milované zemi a o milovaném muži. Autoři filmu, kteří propojili subjek-

tivní román s objektivní biografií, vyprávějí o lásce osobitě ženy k zemi a k muži, o lásce, jež není prosta touhy vlastnit to, co má ráda. Karen Blixenová se v r. 1914 v osmadvaceti letech „z rozzumu“ provdala za chudého švédského barona Brora von Blixena, jemuž poskytla finanční výměnou za společenské postavení. V Keni, poblíž Nairobi, zakoupili farmu a začali pěstovat kávu. Zatímco manžel se nadále věnuje svým zálibám v zábavách a jiných ženách, Karen hospodář sama. Místo tžhotenství získává od manžela syfilis. Po návratu z léčení v Evropě se její přátelství s lovcem Denyssem Finchem-Hattonem mění v lásku. Ani on však nechce omezit svou svobodu a nakonec tragicky umírá při pilotování letadla. Po rozvodu se Karen marně snaží zachránit farmu a tak se po 17 letech vrací do rodného Dánska. V závěrečné scéně Denyssova pohřbu dává režisér zaznít symbolu, v němž je obsaženo také téma filmu. Karen se s ním má vhozením hrsti země do hrobu na posledy rozloučit. Nedokáže to – přitiskne hrst k srdci a odchází, odnáší lásku k Denyssovi a Africe sebou. Karen Blixenová zaplatila za vlastnictví šlechtického titulu společenského titulu manželky syfilidou a doživotními zdravotními obtížemi. Přijela do Afriky vlastnit cizí zemi a po 17 letech jejího obrábění odjíždí s žádosť, aby země patřila těm, kteří na ní odedávna žijí a pracují. Všechno, co