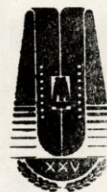


Jaromír Blažejovský

Podobizny dobrých žen a hledajících mužů

KINEMATOGRAFIE
ASIE, AFRIKY A LATINSKÉ AMERIKY
V KARLOVÝCH VARECH



Jaká je současná situace kinematografie tzv. „třetího světa“? Ještě před deseti lety dokázal na tuto otázku odpovědět karlovarský filmový festival. Právě tehdy zde získala Zvláštní cenu poroty Ousmanova *Xala*, jednu z hlavních cen obdržel Rájův *Žprostředkovatel*, senzaci se stal turecký *Autobus*, proběhla matiné africké a srilanské kinematografie.

Od těch dob se změnilo bezmála všechno. Festival už nemá Sympozium začínajících kinematografií; ty se směřují rovnoprávně prezentovat v hlavní soutěži, stejně jako je tomu na jiných přehlídkách kategorie A. Vedle Taškentu přibýlo rozvojovým kinematografiím velké fórum v Havaně, specializované na Latinskou Ameriku, a navzdory slabšímu zastoupení daří se hodnoty této tvorby objevovat i v festivalům v Benátkách, Západním Berlíně a dokonce i v Cannes – právě tam totiž v uplynulém desetiletí soutěžili Miguel Littín, Mrinal Sen, Yilmaz Güney, Satjádžit Ráj, Mohammed Lachdar Hamina, Arlando Jabor, Carlos Diegues a další mistři. (Jak rádi bychom jejich díla uvítali právě v Karlových Varech, přinejmenším v informativní sekci!)

Pojem „třetího světa“, publicisticky výhodný, ale z vědeckého hlediska nepřesný, mezitím poněkud ustoupil

ze slunce. Pokračující politická, sociální a kulturní diferenciací této části glóbu totiž zpochybňuje platnost dosavadních zjednodušujících, převážně ekonomických měřítek. Jak známo, mezi rozvojové nepočítáme ty země, kde již byly nastoleny socialistické výrobní vztahy. Avšak společný historický osud, kulturní kontext a vědomí solidarity tu vytvářejí celky trvalejšího rázu, než jaké diktuje příslušnost ke stejné množině v tabulce národního důchodu či momentální poměr politických sil. Proto se při pojmenovávání zmíněného fenoménu raději držíme teritoriálního vymezení „země Asie, Afriky a Latinské Ameriky“, což nám umožní postavit do jedné řady umění z politicky i ekonomicky natolik rozdílných států, jako jsou Brazílie, Tunisko, Indie nebo Čína.

Vývoj národních produkcí v této části světa šel jiným směrem, než jaký naznačovala sedmdesátá léta. Nespěly se naděje vkládané do filmu Černé Afriky – Sembène Ousmane po dlouhých osm let nedokončil žádný nový projekt a čest afrického filmu stále zachraňují jen ojedinělé, s krajní obětavostí vytvářené výboje, jako Ben Barkův *Amok!*, bottswnská komedie režiséra Jamie Uyse *Bohové*

jsou padlí na hlavu či *Tváře žen*, jak je natočil Désiré Écaré z Pobřeží slonoviny. Na nejvyspělejší úrovni se naproti tomu dostala ambiciózní část filmové tvorby v Latinské Americe, zejména tam, kde obnovou demokracie po letech vojenských diktatur uvolnilo tvůrčí síly (Argentina, Brazílie). Vynořily se i nové tvůrčí osobnosti, například filipínský režisér Lino Broca. Za nejvýznamnější novum uplynulé dekády je však třeba považovat znovuzkřížení kinematografie čínské.

Bližší zkoumání produkce Asie, Afriky a Latinské Ameriky ukáže, že se proměnila i témata, žánry a akcenty: v prvním plánu nejsou již sociální protiklady a národně-osvobozenecký boj, naproti tomu se rozrůstá proud drobnokresebně pozorovatelský, registrující více i méně nápadné posuny ve společenské praxi a morálce.

Typické je studium těchto posunů na charakterech žen, jako by právě ony citlivěji zrcadlily to nové a typické, co se v té které společnosti děje.

Hodnotíme-li tvorbu jmenovaných teritorií, přistupujeme k ní ovšem zákonitě ze střeoevropského, tedy vlastně omezeného hlediska. Od filmů tzv. „třetího světa“ se někdy očekává obnova vidění a inspiroující injekce, která by obcerstvila již poněkud vyčerpa-

né evropské kulturní zdroje novými vlnami, obrazy a rytmy, jako to učinil jazz s hudbou a magický realismus s literaturou dvacátého století. Filmový kritik proto pozorně sleduje každý pohyb v exotických kinematografiích s nadějí, že zde objeví příštího *Rašomona*. Tak si z tvorby rozvojových zemí bereme častokrát to, co hoví našim vlastním tužbám, aniž bychom získali kontakt s tím, co je podstatné pro domorodé publikum. Jestliže si však toto zkresení přiznáme, můžeme s ním konstruktivně pracovat. Dokonce můžeme rozlišit jakýsi model kvalitního filmu z „třetího světa“, který má – nezávisle na domácím příjetí – naději na úspěch v Evropě. Takový film nabízí obvykle dobře snímány krajinný fenomén, exotiku tváří, poučení o nezvyklých mravech, přirozené vášně, nezkřivené civilizačním vlivem a rytmus, jenž se značně odchyľuje od normy diktované Hollywoodem.

Je zajímavé, že tři filmy, které na letošním jubilejním karlovarském festivalu zmíněnému modelu nejlépe vyhověly, jsou výraznými portréty žen. Z nich prvé dva neváhám – ve shodě s hlasováním mezinárodní poroty FIPRESCI – označit za nejhodnotnější díla soutěže.

Čínský snímek *Dobrá žena*



(Liang-tia fu nü) natočil v pekingském studiu třiadvacetiletý Chuang Tien-čung, absolvent pekingské filmové fakulty. V roce 1981 úspěšně debutoval filmem *Květinka*, roku 1983 natočil snímek *Žu-ji* (který se v našich filmových klubech promítá pod názvem *Amulet pro štěstí*) a dosud má ve filmografii sedm titulů.

Chuang Tien-čung uvádí, že výchozí inspirací k natočení *Dobré ženy* se mu stal výlet do rodné vesnice autora scénáře Li Kchuan-tinga v hornaté severní části jihočínské provincie Kuej-čon. Za deštivého dne si tehdy krátili čas poslechem místních lidových písní se smutnými milostnými ná-

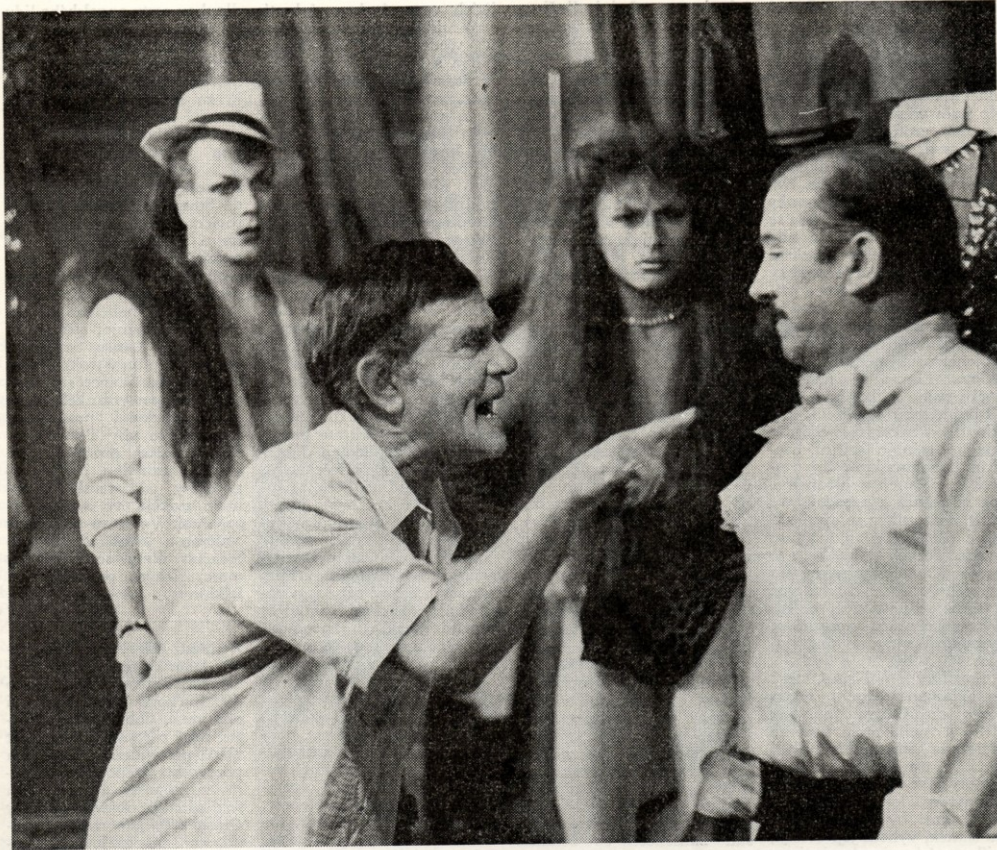
měty. Jeden z těchto žalozpěvů si režisér zapamatoval: „Osmnáctiletá dívka s tříletým manželem /odchází na lůžko každého večera/ poté co mu ona nohy omyla /O půlnoci se malý vzbudil/ chtěl být být nakojen /Já nejsem tvoje matka/ já jsem tvá žena.“ Neznámý autor v písní vystihl tragédii dívek, které byly podle tradičního zvyku sezdány s nezletilými chlápky. Děj filmu začíná svatbou osmnáctileté Sing-sien a šestiletého Wej-weje. Ačkoli se chlapeček ještě počurává, uléhají oba manželé každý večer v lásce a porozumění za záclonku, jak káže mrav. Není divu, že se Sing-sien nebrání dvoření mladého rolníka Kchaj Pinga,

a protože se píše rok 1948, využije možnost rozvodu, kterou zavedla nová vesnická vláda.

Stručný nástin děje ovšem nevystihuje bohaté předivo jemných a uslechtilých vztahů mezi protagonisty. Hrdinka je typem pracovitě ženy, která se pokorně podřizuje staré tradici, nezůstává Wej-wejovi dlužna nic ze své lásky, a současně hledá přirozené východisko z nenormálního vztahu. Za tchyni má dívku jen o málo starší, než je sama, obě ženy si výborně rozumějí a společně hospodaří – Wu Niang tká, Sing-sien pracuje na nožním bucharu. Wej-wej nenormálnost svého „manželství“ sotva tuší; instinktivně se však boji,

že ho hodná Sing-sien opustí, a proto využívá každé příležitosti, aby přivábil její péči a pozornost (nádherná epizoda se zablácnou patičkou, kterou si Wej-wej znovu uspiní, aby mu ji Sing-sien ještě jednou omyla). Autoři usilují, aby příběh nebyl konfliktem mezi dobrými a zlými lidmi (zlomyslné choutky má jen nešťastná tetička), ale jako zápas dobrého s přežilým – proto scéna, v níž se Sing-sien, ještě než nadobro opustí vesnici, pokloní před domem své tchyně, proto je tak dojemné loučení s Wej-wejem.

Příběh se odehrává na pozadí přednádherné přírody s krápníkovými jeskyněmi (kde se ještě provozují starobylé



rituály) a Kuej-jangskými vodopády. S přírodou tu splývá tajuplná šilená dívka, jakási Kuej-čouská Viktorka, s níž Sing-sien cítí osudovou spřízněnost. Ji také kdysi provdali za nezletilého chlapce, a když se po dvou letech manželství zamilovala do svého vrstevníka, rozhořčení vesničané hodili jejího milého s kamenem na krku do vodopádu. Nešťastnice končí sebevraždou – odchází za milým do jezera. Při sledování *Dobré ženy* si divák s úsměvem vzpomene na desítky západních filmů, věnovaných analýzám nej-různějších sexuálních anomálií, neboť soužití osmnáctileté s šestiletým tu ještě nebylo. Čínský film však nejenže

přišel s novinkou – on dokonce udělil lekci humanity těm snímekům, kde jsou mezilidské vztahy zredukovány na problém potlačených sexuálních přání. Ve filmu *Dobrá žena* vítězí nad jakoukoli možnou senzací lidská vřelost, cudnost, dobrota a láska. Dílo sleduje ústřední myšlenku, vyjádřenou úvodním mottem spisovatele Li Kchuang-linga: „U nás v Číně si největší úctu zaslouhuje žena. Současně však i největší politování.“ Myšlenka rozvíjí výtvarný symbol ženy klečící se sepjatými rukama, který se v čínském umění udržel od nejstarších maleb na kostech a želvovině až do moderní doby. Kdybychom měli Chuang

Tien-čungovu filmu najít protějšek, bude jím jen Imamura *Balada z Narajamy*. Vedle myšlenkových kvalit a fascinujícího etnografického pozadí vyniká *Dobrá žena* malebnou kamerou Jün Wen-juoa, zvukovou složkou, v níž se mísí hlas flétny, křik a rytmický rachot domácích prací, a skvělými hereckými výkony, zejména Cchung Šan v roli Sing-sien, a Wanga Tia-iho v úloze Wej-weje. Jako i jiné čínské filmy (např. jmenovaný *Amulet pro štěstí*) zůstává ovšem i *Dobrá žena* dílem částečně do sebe zavinitým, zaposlouchaným do zvuků orientální přírody a introvertně prožívajících citů. Do vesnice přivrávorá za

jitra muž s lucernou a hemživým pytle, zatočí se s ním svět a padne k zemi. Z pytle vyskakují žáby, do jejich kvákání je slyšet ranní zpěv kněze. Seběhnou se vesničané, kolem mrtvého udělají kruh z vápna, přivolají vdovu, ta zjistí, že byl zavražděn. Obviní zbohatlické sousedy, háže jim živými žáby do oken. Mrtvý obdrží razítko na dlaň, a zatímco vdova večer stále ještě truchlí nad mrtvolou muže v hromadě žab, v pozadí vidíme lucerničky těch, kdo se na nový žabí lov právě vydávají... Takto sugestivně začíná turecký film známého režiséra Serifa Görena (narozen 1944, před dvěma lety měl v Karlových Varech rovněž pozorov-

hodný film *Sestřička Pomoc Žáby* (Kurbagalar).

Nedovíme se, kdo muže zabíjí. Nejistí se to a film je o něčem jiném: o životní situaci mladé ženy, která se náhle stala vdovou, a tím i žádoucím erotickým soustem. Upadne-li na rýžovém poli do vody, v hospodě se o ničem nemluví, než o jejím těle. Nakonec si přinese své feferonky ke studní namlouvání, kde se scházejí mladá děvčata, aby se smíchem čelila škádlení chlapců. Feferonka je erotický symbol dívčí dospělosti a přístupnosti; znamená: vezmi si mě, sněz mi moje feferonky, ať víš, jak páli! Každé děvče svoje feferonky pečlivě zalévá. Vdova Elmaz se nakonec dočká svého Aliho, jenž strávil sedm let ve vězení, kde zloustl a nyní si běháním s koňmi trénuje fyziku. Mezi tím poznáme kruté hry vesnických chlapců, nahlédneme, jak se sbírají a zpracovávají žáby, seznámíme se s milostnými úskoky žen a hrubostí mužů. Turecký film *Žáby* je stejně jako čínský portrétem krásného ženského charakteru: hrdinka se nevzdává, nebojí se mužské práce, statečně se vyrovnává s agresivitou vesnice.

Brazílský film *Tigipió*, který je debutem režiséra Pedra Jorge de Castra (naroz. 1944) a vznikl podle románu Hermána Limy, nabízí příběh mnohem tradičnější: dívka ze samoty Matylda se nechá svěst inženýrem z lomu, a když otěhotní, aniž by získala naději na sňatek, vyhodí její otec ji, jejího svůdce i sebe jedinou explozí dynamitu do povětří. Jádrem sdělení zde opět není dramatická zápletka, ale vzrušující poezie přírody (vraždění dlouhotrvající sucho v pustinách severovýchodní Brazílie, kapky vody na pleti dívčích těl), která svou tvrdostí modeluje uzlovité charaktery lidí, nechávající jim v každé mezní situaci jen jedno řešení podle zákona citu.

Pětaticetiletá venezuelská režisérka Fina Torresová ve filmu *Oriana* zobrazila hrdinku ještě více vpletenou do sítě tradičních příkazů milostné morálky. Dívčí láska tetičky Oriany k mladíkovi, s nímž byla vychována, je před divákem postupně odkrývaná trojitou retrospektivou v duchu filmů Carlose Saury, přičemž

minulost se před hrdinkou neteří vynořuje znovuobjevením rekvizit a jejich vnořováním z hájemství tabu v koutech staré haciendy. Vic v sobě tento příběh, nasycený tajemstvím, nemá; prozrazuje však dobrou autorčinu orientaci v rafinovaných narrativních technikách latinskoamerické prózy a evropského intelektuálního filmu.

Sedmnáctiletá Valérie z trochu povrchní komedie pětaticetiletého argentinského filmaře Eduarda Calcagna *Miluji tě* (Te amo) už dospěla k emancipaci: mateřstvím projevuje vzpouru proti rodičovské a mužské netečnosti. Nejvážnější a nejodpovědnější osobní dilema však musí řešit učitelka Alicia z dnes již světově známého argentinského filmu *Oficiální verze* (La historia oficial) režiséra Luise Puenza, neboť pravděpodobně adoptovala holčičku sirotku po lidech takzvané „zmizelých“ za vojenské diktatury. Puenzův film velmi jemně ukazuje, kterak nelze utéci před politikou a kterak fašismus otravuje i ty nejsoukromější mezilidské vztahy.

Jen jedenkrát se usílí člověka o emancipaci ve sféře intimních vztahů objevil na festivalu vtěleno do mužského hrdiny. Byl jím mladík Hašid z tuniského snímku režiséra Núriho Buzída *Muž z popela* (Rih es-sed), jenž se dotýká choulostivého problému homoseksuality v islámské zemi. Hrdina prožívá stres, jelikož ho čeká svatba, ale neměl dosud zkušenosti se ženami. Zato byl v dětském věku spolu se svými kamarády pohlavně zneužíván úchylným mistrem, u něhož se učil řezbářství. Ještě bolestněji prožívá komplex nedostatečné mužnosti Hašidův přítel Farfat a dokonce se pokouší o sebevraždu. Jistou úlevu přinese mladíkům návštěva nevěstince, kde si Hašid se svatebně ustrojenou prostitutkou vyzkouší techniku noci, která ho čeká. Farfatovo řešení je tragické: mladík nachází klid, teprve až se stane vrahem svého nejdejšího svůdce. Radostným závěrem, kdy Farfat vesele prchá před policií, film jako by tento čin schvaloval, a to je jeho jediná vada. Jimak jde o dílo neobyčejně smělé a seriózní, utkané jak orientální krajka do přediva zneklidňu-

jících vzpomínek a úzkostí.

S lidsky vřelým pohledem na vědní život obyčejných lidí a s polemikou proti pověrám a víře v nadpřirozenou moc jsme se setkali v egyptském snímku Raafata al Mihiho *Roztříštěné obrázky* (Lel hob kessa akhira).

Před citlivými obrazy osobních intimních prožitků ustoupily do pozadí snímky, které spor starého s novým řesly tradičními formami sociálněkritického obrazu skutečnosti. Mexický režisér Roberto R. Rivera vypráví ve filmu *Zaslíbená země* (La tierra prometida?) mnohokrát viděné: osud rodiny, která opustila nevynosné vesnické hospodářství, přicestovala do hlavního města, kde syn zahyne v přestřelce jako bankovní lupič, z dcery sestane prostitutka atd. Vznikl jen didaktický snímek, ale s nečekaným závěrem: hrdina Serafim totiž ve městě nezahyne, nýbrž se vrátí se zbytkem rodiny domů, kde mezitím jeho spoluobčané vybudovali prosperující zemědělské družstvo. Film je směsicí lidové zábavy a poučujících tezí: nepokoušej se pěstovat marihuanu, neopouštěj půdu, nechoď do města, nezačíněj si s podsvětím atd.

Bangladéský snímek Šeicha Nijámata Aliho *Trápení* (Dahan) vrší bezútěšný obraz bídy, podvodu, korupce, politického, sociálního a morálního úpadku: děti pojidají odpadky, přibývá vražd, roztahují se nadnárodní monopoly. Mladý novinář Mumir nenalézá řešení: ač objasňuje své bohaté obdivovatele teorií tříd, v závěru jen cloumá metaforickou bariérou z ostnatých drátů. Více prostoru k aktivitě nachází novinář Vikas Pande z indického filmu Rámése Šarmy *New Delhi Times*, neboť se mu daří odhalovat nečisté nity ve vládnoucím aparátě. Film – dost nezvyklé na indickou kinematografii – inklinuje k formě akčních politicko-kriminálních snímků à la Damiano Damiani.

Národněosvobozenckému boji se věnovaly tři filmy. Syrský *Slnce za mračného dne* (Šáms fi-l-jaum al-ghám) režiséra Mohammeda Šahína se vracel až do čtyřicátých let. Angolské *Vzpomínky* které již v roce 1982 natočil Orlando Fortunato, rekapitulovaly

dlouhou cestu angolského lidu od otrokářských koloniálních dob až po vítěznou revoluci v sedmdesátých letech. K tušení lidové zkušenosti bojů za svobodu našel režisér formu lidového vyprávění, provázeného syrovým a zrnitým černobílým obrazem. V mosambicko-jugoslávské koproduci vznikl film Camila de Sousy a Zdravka Velimiroviće *Čas leopardů* o bojích hnutí FRELIMO proti Portugalcům. Dějovou osnovu tvoří konfrontace postojů dvou partyzánských velitelů – hrdiny Pedra a zbabělého Januaria, který zrazuje; což připomíná film Larisy Šepitkové *Vzestup*. Třetím v trojhelnu je portugalský expert na zjevení protipartyzánského boje psychologickými prostředky, který místo aby Pedra přesvědčil a získal pro spolupráci s vládní armádou, je sám argumenty partyzánského velitele zviklán ve svém přesvědčení. Ve filmu se spojuje zkušenost jugoslávského válečného filmu se specificky mosambickými prostředím a folklórem.

Z oblasti Asie, Afriky a Latinské Ameriky tedy letošní karlovarský festival objevil jedno dílo špičkové (*Dobrá žena*), tři díla velmi dobrá (*Žáby*, *Tigipió*, *Muž z popela*) a asi deset filmů přímějším hodných pozornosti (nepočítáme-li filmy z Japonska a canneským festivalem již objevené snímky *Oriana* a *Oficiální verze*). V budoucnu bude zřejmě zapotřebí zamyslet se, jak znovu zvýšit vážnost karlovarského fóra v této důležité části světa. Otvírá se zde kupříkladu možnost, jak překonat určitou stagnaci Volné tribuny, která má sice nepopíratelnou přitažlivost v tom, že je skutečně volná, nicméně snad právě proto se tu řečníci zpravidla nedostanou dál než k protestu proti imperialistické monopolizaci filmové výroby a trhu. Stálo by za to pozvat teoretiky, uspořádat seminář a zkvalitnit výběr snímků pro cyklus Rozpory současného světa. Značné možnosti pro poznávání tvorby Asie, Afriky a Latinské Ameriky zůstávají též nevyužity v práci filmových klubů, při pořádání týdenní filmů různých zemí a v běžné distribuci.