

FILM A MIRA

9/86

6 Kčs

Perspektivy Slovenského filmu • Rozhovor s režisérem Milanem Peerem • Scénář maďarského filmu Od deseti k pěti • Filmy třetího světa v Taškentu • Zdeněk Štěpánek • Krakov 1986 • MFF v Cannes • Kreslený humor v nových českých animovaných filmech



vyprávění zvuky drnkacích nástrojů a dobré pointování jednotlivých sekvencí (Siangův protest proti vykořisťování v Jangově rodině je ukončen demonstrativním svléknutím košile), zajišťující i vtipnou návaznost dějových motivů (noc strávenou s Tygřicí signalizuje po zhasnutí lampy následující denní záběr ploužícího se Sianga, nejevícího 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; krcatura policejního strážníka naslouchajícího nočnímu rozhovoru Sianga a Chu-niou; využití zrcadel ve scéně svatby; figura velbloudka, kterou chce Siang potěšit těhotnou Chu atd.). Díky režisérovi obratnosti nalezneme ve filmu sekvence, jež se navzdory své prostotě vyznačují mimořádným napětím – například vynikající dialog, v němž útočná Chuniou povolného Sianga svádí a opíjí. Vysoké smyslové působivosti zde Liang C'-feng dosáhl detaily tváří, sálajících během konzumace nadívané slípce a kališku kořalky živočišnou tělesností. Jindy však poplatnost teatrální melodramatičnosti, 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 usazeností některých výstupů s Fu-c' a jejími bratřičky. Zahraněním divákovi poskytuje film *Rikša* navíc potěšení žasnout nad exotickými tvářemi, orientálními obyčejí a reáliemi. Patří k nim nošení svatebních nosítek, tlukot dřev v pohřebním průvodu, ohňostroj, rozmanité druhy pícek a ohřívadel i samotná práce rikšů. Zvláště silné vjemy skýtá pohled na množství pikantních pokrmů: teplých knedlíků plněných sekaným masem, vařených fazolí, smažených placek atd. Návrat k Lao Šemu a přísne respektování smyslu jeho díla

má v současné čínské kultuře zřejmě nemalý význam pro oděnění křivd, spáchaných kulturní revolucí i její dogmaticky voluntaristickou pseudo-radikální estetikou. Liang C'-feng přikročil ke klasickému románu pietně, ale nikoli bez vynalézavosti. Jeho precizní práci s textem a inscenační pečlivost bych přirovnal 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; hraji: Čang Feng-i, (Siang), S'-čchin Kaová (Chu), Jin Sin, Jen Pi-te, Li Tchang a další; ČLR 1982.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Carmen

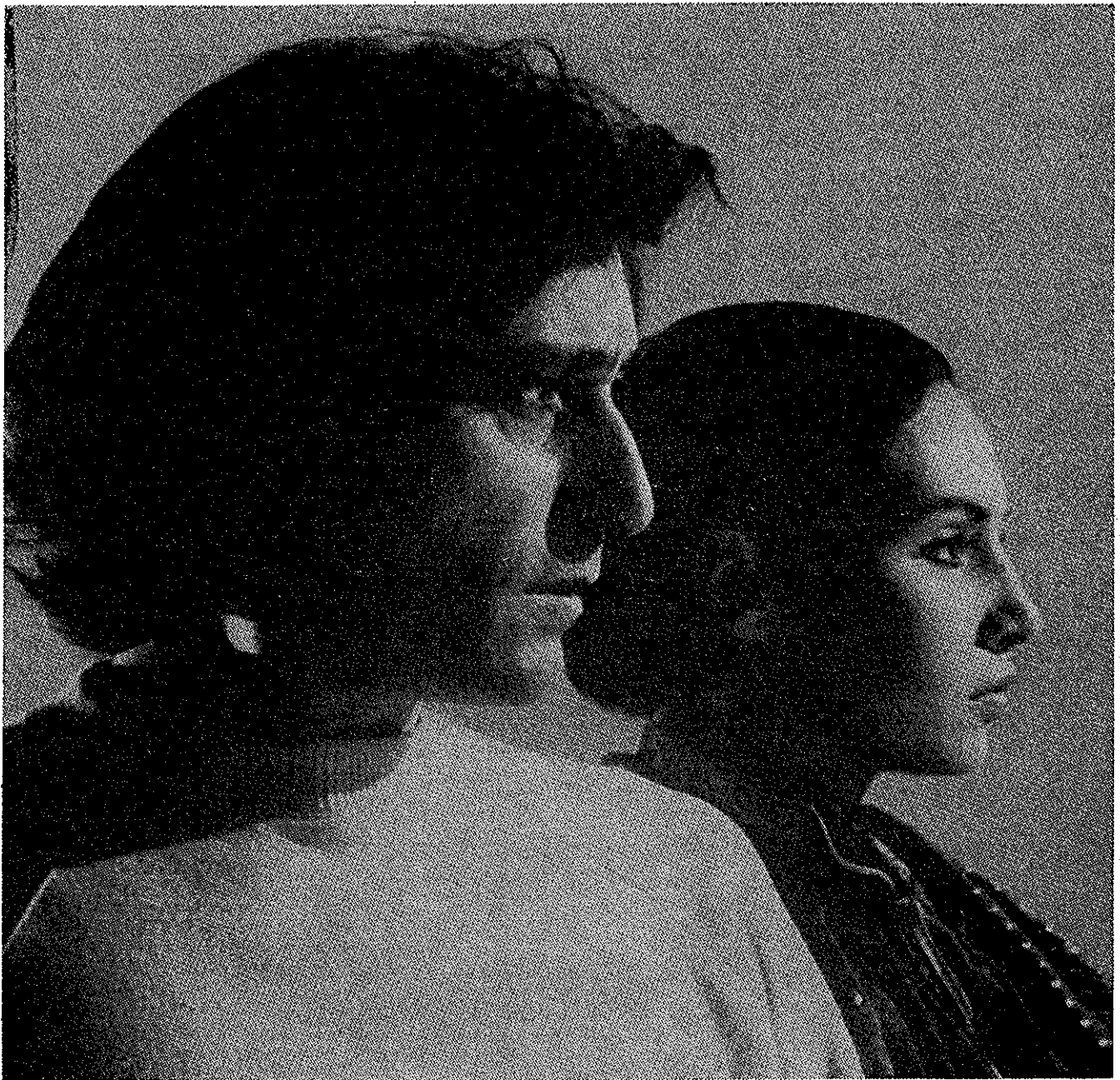
I když právě v *Carmen* nechává Saura narůst osobnost tanečnicka a choreografa, letos padesátiletého Antonia Gadesa až do zdání vůdčí dimenze autorské nejen v rámci domény baletního sálu, můžeme po *Krvavé svatbě* právě na tomto „skromném ustoupení“ filmového režiséra do pozadí zaznamenat jeho návrat 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 rychle proměny postav, časově nespécifikovatelné a vnitřní, přitom opodstatněné vnějšími impulsy. Vlastní sdělnost tancé přitom rozšiřuje mnohovrstevnost kompozice filmového příběhu. To je podstata dráždivě 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 profesovi herecké akademie ze *Zavázaných očí*. Tvůrčí proces vztahu, jehož součástí je ve zmíněném filmu rekonstrukce směřující ve své nejvýstižnější a nejdokonalejší podobě k destrukci, v *Carmen* rovněž dosažením cíle hry, ztotožněním se tanečnice s postavou, ústí v tragédii. Jestliže Luis v rekonstrukci inscenuje hru na určité politické téma, angažuje do ní neherečku, která na základě narůstajícího citového vztahu k Luisovi bezvýhradně akceptuje svou proměnu, ošlněna právě možnostmi regulovat hranice vlastní identity a vzrušující nebezpečné role... Antonio inscenuje „pouhé“ drama vášní, od kterého ztrácí odstup, zatímco *Carmen*, na rozdíl od Emilie v *Zavázaných očích*, 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 vášní má pro Sauru nejděstruktivnější 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 Saury 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 předchozí dlouhodobé frustrace, kterými míře systém poznamenal lidského jedince, se změnil ve frustrace nového charakteru v důsledku překotného „dohánění doby“ na straně jedné a neodeznění „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-



mínečné oddání se dílu, pak tvůrčí koexistence dvou jedinců je limitována požadavkem svobody. Carmen je dílem a současně i rituálem vztahu. S prací na sobě se zdokonaluje, ale mírou dokonalosti si potvrzuje míru svobody. Nechává se tvořit jen do okamžiku, dokud ji tento proces obohacuje. Již replika nevole: „To musím přečíst?“, když Antonio předloží Carmen s ro-

lí také Merimécovu knížku, naznačuje nejen nechuť k jakékoli „předloze“, která by ji měla spoutat, natož k předloze vlastního obrazu ženy. Zdálo by se, že tentokrát „na Sauru“ stavba příběhu není tak komplikovaná, že zrcadlový princip víceméně vysledovatelné paralely divadelního a životního příběhu poněkud zplošťuje a omezuje „vesmír“ Saurových témat, v němž je-

jich hlubinné zkoumání obvykle cirkuluje přímo v mnohých prunicích. Je to samozřejmě logický důsledek jakkoli parafrázovaného a transformovaného nepůvodního námětu. Proto na rozdíl od předchozích Saurových příběhů, kdy každé jejich nové zhlédnutí diváka ohromovalo novými možnostmi výkladu, přímo neohraničitelností dešifrace, tento zážitek se po

prvním oslňujícím zhlédnutí *Carmen* vytrácí. Stavební princip již neohromuje, zůstává však stále fascinace přítomným „divadlem a rituálem v lidech“, čili uplatňovaným principem hry. Jediné v ní přežívá předchozí oscilace formy, kterou umožňuje již zmíněná otevřená, „nehotová“ kompozice zkoušky. Hra, jejíž fatalita by se dala přirovnat k bludnému kruhu

Antonio Gades a Laura del Sol ve filmu CARMEN

hazardních hráčů v kasinu, zůstává u Saury nadále jednotícím kanónem vnitřní struktury. Osudovost těchto postav spočívá v tom, že již na začátku hry nenáleží samy sobě, případně začínají být součástí „někoho jiného“. Tragédie Carmen spočívá v nepřijetí hry, Antoniova zase v jeho ztotožnění se. Zatímco pro Antonia je těžké „oddělit práci od citového života“ – řečeno slovy režiséra – a vymezit hranice inscenace, rozšířené o vlastní sen a realitu, Carmen zásadně neprodlužuje okamžiky iluze. V tomto rozporu jsou také obsaženy klíčové momenty divákovy dešifrace již ne časových rovin trojrozměrné hry (minulost – přítomnost – fikce), ale rovin fabulačních (předloha – napodobení – sen). Přímo vrcholnou esencí práce s těmito přesahy je jedna z posledních vypjatých peripetií ve scéně „zabití soka“, byt tato scéna bývá srovnávána ve svůj neprospěch s efektnějším souborem v *Krvavé svatbě*. Sugescie střihu, práce maskéra, v každém okamžiku věrohodná kompozice nekostymovaných „statistů“, aranžmá všedních detailů v protikladu dramaticky nasvícené scény, to všechno tvoří zkratku pro plynulý přechod atmosféry, přechod z civilní scény života do výrazově stejně civilní scény generálky, v níž Antonio zabije ne „falešného hráče“, ale manžela, který mu byl před chvílí Carmen zcela frivolně představen. Oba Antoniovy protivníky, na jevišti a v životě, pojí odpykaný trest, ve vězení. Před užaslími svědky Antoniova „zločinu“, komparsisty, stejně zaražená Carmen po chvíli zaváhání sundává s prstu snubní prstýnek, opovrhivě jej odhazuje k siluetě ležícího muže a v napjaté atmosféře, sama nepřesvědčena svým jednáním, tázavě se staví po bok Antonia, oba couvají ve střehu před trestem. Uštváný výraz Antonia však uprostřed narůstajícího napětí přeruší nečekaně nezaujatá replika Carmen, dávající tak impuls k ukončení zkoušky: „To už by stačilo, ne?“ Džínový kostým, civilní líčení a současně věrohodnost projevu vytvářejí konfrontaci. Střízlivě věcný nadhled však způsobuje, že je schopna zradit v kterémkoli okamžiku,

kdy končí hra. Smiřuje se snadno s hrou i realitou. Střízlivě přihlíží odchodu manžela, za něhož si dokázala rychle najít náhradu, a vzápětí je schopna zradit také Antonia. Nezná pojem absolutní vášně, na jejímž tématu studuje Antonio svou inscenaci. Smrt Carmen je spíš než tragickým vyústěním, posměchem na adresu neviditelnosti a nezaregistrovatelnosti našich dnešních vášní, stejně jako neschopnosti je prožít v rámci lhostejného okolí. Vždyť „zabíjející“ Antonio se zbytečně provinile otáčí ke svědkům svého činu. Žádní nejsou. Existuje pouze u stolků klábosící, lhostejný početný ansámbl. Je to výmluvná hříčka fikce, v tomto místě by však někteří diváci, rozjetí v pouhé dvoukolejnosti generálky a reality, uvítali vysvobozující repliku Carmen: „Tak to už by stačilo, ne?“. Jsou zmateni a zklamáni nečekanou brutalitou... V tomto okamžiku nekončí kompozice, ani představení, ani generálka, ani život. Nejpravděpodobnější atmosférou je opět pouhé čekání na další výstup, mezihra, do níž obvykle ústí všechna naše „neabsolutní dramata.“ Zvláštním způsobem rozšiřují motivicky fabuli jedinečné osobnosti tanečnicků, kteří jako by mlčky vnášeli svůj vlastní příběh. Sledujeme jejich vývoj od *Krvavé svatby*. Je to rozměr autentičnosti, na níž dokáže Saura postavit základní východisko k jednotlivému napětí. Napětí mezi pravdou a iluzí, mezi relaxací a tvůrčím procesem. Napětí mezi profesionální precizní harmonií výkonu kolektivu a disharmonií klidu a oddechu. Napětí mezi detaily a celky (pod střihovou skladbou se tentokrát objevuje nové jméno: Pedro del Rey, nahrazující Pabla G. del Amo). Kamera Tea Escamilly, vzrušená strhujícím rytmem dramatických tanečních kreací, tento rytmus přehodnocuje vlastní interpretací; hledáním skrytých souvislostí stylizovaného pohybu ve vyprávění filmového příběhu. Základní napětí nevznáší tady „čistá“ podoba tance, ale valící se soubor detailů a celků, atakujících plátno jako příliv a odliv akumulovaných emocí. U Antonia je to vydupávání

„úderů vlastního srdce“ do země, po níž tentokrát tančí svůj boj o Carmen. „Málem jsi nás uštvál,“ vydechne Carmen, když Antonio na zkoušce vybičuje soubor k maximálnímu vypětí sil, aby se sám zbavil vlastní deprese. Tím je vlastně dána i dimenze herec – choreograf – tanečník jako svým způsobem také stylotvorná dramatická postava. Antonio Gades je skutečně vrcholnou podobou tohoto trojediného ústředního nervu nového filmového podobenství jako aktér veškerého dramatického výrazu. Stejnou školu vnitřní koncentrace, pro pronikající do fascinující exprese, má Cristina Hoyosová, v *Krvavé svatbě* představující nevěstu, v *Carmen* odsunutá Antoniovou utkvělou představou do rozporuplné bohaté postavy „pedagožky své mladší sokyně“. Její postava je obestřena fatalitou a tajemstvím osobnosti jako Antonio, proto převyšuje – sice výbornou – Lauru del Sol, již toto fatální fluidum – byt obsažené jen ve vysněné Antoniově iluzi – chybí. Vitalita a neřešitelný svár emocí jsou obsaženy rovněž v kompozici hudebních motivů, překrývání jejich ploch, stejně jako žánrů. Zkratkou tohoto věčného neklidu v postavách je scéna oslavy narozenin jako karikující dramatická inverzní vsuvka s odvolávkami na Bizetovu Carmen. Na druhé straně práce s hudbou má rysy nestylizované autentické nahodilosti útržků a náznaků, zkusmého vytukávání rytmů jakési bolestné dravosti flamenca proti napjaté stylizaci ticha. Pocitu autentické účasti při vzniku uměleckého díla nahrává také začlenění „nedramatických“ postav do jeho kontextu, jako např. kytaristy Paco de Lucii. On, jakož i ostatní členové ansámblu, s výjimkou Carmen, si ponechávají v příběhu svá jména. Zdá se, že přijetí *Carmen* u filmové kritiky je bezvýhradné. Dokonce se vyskytl názor, že Saurova předchozí tvorba v porovnání s tímto filmem je pouhým „mátožením“... Nefilmáři, sledující spíše dramaturgickou linii *Carmen*, vyčítají zase její stavbě banální zrcadlový princip paralelních linií a rozmělnění toho, co Saura s dokonalejší

stylotvornou čistotou naprosto vyčerpál již v *Krvavé svatbě*. Ponechme ale určení délky „kroku zpět“ následujícímu filmu *Čarodějná láska*.

Carmen (Carmen). Scénář a choreografie: C. Saura, A. Gades; režie: Carlos Saura; kamera: Teo Escamilla; hudba: Paco de Lucia; hrají: Antonio Gades, Laura del Sol, Paco de Lucia, Cristina Hoyosová a další; Španělsko, 1984.

EVA HROZKOVÁ