ní proud vášní, které pak osudově, s prudkou nevyhnutelností, vytrysknou na povrch, smetou pečlivě udržované zdání a přivodí velké, neodčinitelné zlo... Obrázek prázdninové idyly blahobytných lidí, s vystižením společenských rozdílů. Blížící se tragédii už předznamenává kriketový zápas a ještě silněji oslava, jež následuje a při níž Marian doprovází na klavír Tedovu píseň. Poklidné, uhlazené, zdvořilé zdání – a skrývané, tutlané vášně: tyto dva rysy, které probíhají paralelně a nakonec splynou nejen oba navzájem, ale navíc i s krátkými záblesky do budoucnosti, do doby někdy koncem padesátých let – to všechno by nemuselo vydat na víc než na další z tolika příběhů, které hrají na city nebo se oddávají krasopisnému cvičení. Jenomže *Posel* má v sobě něco víc. Sice nedojímá, nečiní z diváka bezdechého účastníka, nepřimyká ho k postavám, ale ono jednolité evokování prostředí venkovského sídla a jeho nejbližšího okolí (odkud se vydáme jenom v jedné sekvenci s Marian a Leem do Norfolku) – ony u dávno zmlklé hlasy a uhaslé vášně, to všechno působí na diváka zvláštním kouzlem. Nepociťujeme kdovíjak pronikavé dojetí, ale při trošce vnímavosti můžeme odcházet z kina s pocitem, že jsme se podíleli, i když s odstupem, na osudu několika lidských bytostí, které přes propast času jsou skutečné, věrohodné. Že zůstává hořká chuť, dojem marnosti? Právě to asi chtěl tvůrce filmu tlumočit a předat. Že *Posel* působí jaksi s nádechem chorobnosti, že v něm lze spatřovat cosi dekadentního (bez pejorativního významového odstínu toho slova?) Ale to je dominantní rys většiny filmů, zejména těch nejvýznamnějších, které natočil autor *Posla*.

Tvůrce, autor filmu: o něm doposud nepadlo vlastně jediné slovo. Ani o jeho spolupracovnících a představitelích. *Posla* režíroval Joseph Losey (1909—1984), který ve své americké vlasti natáčel hlavně drsné kriminální příběhy a v této linii pokračoval ještě nějakou dobu poté, co po hollywoodské „honbě na čarodějnice" našel nový domov v Anglii (z toho údobí je například *Betonová džungle*). Ale pak nastal odklon, skoro až zlom – podle všeho konečně k takové tvorbě, která byla Loseymu odjakživa nejbližší. Tu a tam docházelo sice k odbočkám, ale přesto: počínaje francouzsko-italskou koprodukcí *Eva* z roku 1962 přes *Sluhu, Bum!, Nehodu, Tajný obřad* až po *Posla* (a pak ještě *Pana Kleina* z roku 1976, po němž nastal nepopíratelný pokles) – tam všude zaznívá a všechno ostatní převyšuje onen tón zmařenosti, slabosti a chřadnutí lidských citů, zbytečnost veškeré snahy postavit se na odpor, jakási nalomenost, cosi chorobného, odsouzeného už předem k nezdaru, ztroskotání, zániku. (S něčím podobným, aspoň vnějškově, se můžeme setkat také u jiného z tvůrců, který se odklonil od Hollywoodu, i když za jiných okolností – u Johna Hustona: jenomže u něho jsou prohry jiného druhu, jsou mužnější, drsnější, jadrnější, dochází k nim v houževnatém boji.) Joseph Losey měl vždy v sobě cosi křehkého, nedotaženého, co ho dělilo od naprosté velikosti a mistrovství, od vytváření doopravdy svrchovaných děl, v nichž by plně pulsoval život. To jsou myslím meze jeho tvorby, což však nic neubírá na významu osobnosti, jejíž činnost patří místem, kde probíhala, na oba břehy Atlantiku, ale většinou nesla nezaměnitelnou pečeť tvůrce.

Pečeť tvůrce, který hledal vhodné látky a náměty v předlohách a ty přetvářel k obrazu svému, s pomocí scenáristy, bez zbytečného respektu k autorovi – ať už slavnému, či nikoliv. Dříve než filmový *Posel* byl tady stejnojmenný román, který napsal L. P. Hartley; do scénáře ho s nemalými změnami pokud jde o výstavbu přepracoval známý anglický dramatik Harold Pinter, jenž se předtím podílel už na Loseyho filmech *Sluha* a *Nehoda*. Druný z nich, stejně tak jako *Tajný obřad* a několik dalších, snímal kameraman Gerry Fisher; i tentokrát se zcela a vnímavě postavil do služeb Loseyho záměru a v sekvencích vytvářel obrazový kontrapunkt mezi vytříbenou kompozicí krajinných záběrů nebo scén z místností ve venkovském sídle a mezi záběry vystihujícími vztahy a pocity postav (připomínku si zaslouží přinejmenším nadhledy Lea spěchajícího se vzkazem jako ztracená osůbka uprostřed širé krajiny). Francouzský skladatel Michel Legrand, který kromě pozoruhodné hudby k Demyho *Paraplíčkům ze Cherbourgu* komponoval také líbivé melodie k nejedné komerční mezinárodní koprodukci, tentokrát ukázaněně, střídmě a proto nerušivě přispěl k soudržnosti díla jako celku. Totéž lze říct o hereckých výkonech: Joseph Losey řídil pod svou režijní taktovkou sbor známých herců a do jejich souladu se ústrojně zapojil dětský hlas titulní postavy.

Posla považuji za jeden z vrcholů, snad nejvyšší v Loseyho tvorbě. A filmy tohoto režiséra, poznamenané většinou čímsi tragicky a posmutněle nedovršeným, nesporně obohacují světovou kinematografii několika desetiletí o pozoruhodný, osobitý rys.

Posel (The Go-Between). Námět: L. P. Hartley (stejnojmenný román); scénář: Harold Pinter; režie: Joseph Losey; kamera: Gerry Fisher; hudba: Michel Legrand; hrají: Dominic Guard (*Leo Colston*), Julie Christieová (*Marian*), Alan Bates (*Ted Burgess*), Margaret Leightonová (*paní Maudsleyová*), Michael Gough (*pan Maudsley*,) Edward Fox (*vikomt Trimingham*), Michael Redgrave (*Leo jako starý muž*). Velká Británie, 1970.

LJUBOMÍR OLIVA

Cesta

Na sklonku minulého roku a nedlouho před vypršením monopolu (31. 12. 1988) byl do našich filmových klubů konečně uvolněn dávno zakoupený film legendárního tureckého scenáristy, spisovatele, herce a režiséra Yilmaze Güneye (1. 4. 1937—9. 9. 1984) *Cesta*. Aniž jsme mohli poznat Güneyova dřívější vynikající díla, za něž z celkového počtu sedmnácti režijních prací bývají nejčastěji považovány filmy *Ošklivý* (1968), *Naděje* (1970), *Beznadějní* (1971), *Elegie* (1971), *Otec* (1974), *Přítel* (1974), *Úzkost* (1974) a dále filmy, které podle scénářů vězněného mistra natočili jeho přátelé – *Chuďasi* (1975), *Stádo* (1978) a *Nepřítel* (1979), setkáváme se rovnou s Güneyovým vrcholným dílem, jehož věhlas zdobí Zlatá palma XXXV. MFF v Cannes.

Cesta ovšem není v turecké tvorbě takovou výjimkou, na jakou bychom mohli usuzovat z jejího senzačního osudu a dokonale zvládnutého uměleckého tvaru. Je součástí širšího progresívního proudu turecké kinematografie, kde nejen Yilmaz Güney, ale i jeho přátelé (ze starší generace Lüfti Ö. Akad a Atif Yilmaz, z mladších zejména Zeki Okten a Serif Gören) vytvořili specifický typ sociálně kritického filmu, ovlivněný italským neorealismem a obohacený o národní a poetické rysy. Jen jeden snímek z naší distribuce nám může v současné době posloužit k jeho poznání – mám na mysli vynikající sociální baladu Aliho Özgentürka *Kůň* (1982). A jen nemnohým šťastlivcům neunikly na minulých dvou ročnících karlovarského festivalu Görenovy filmy *Sestřička Pomoc* (1984) a *Záhy* (1986).

Filmy „Güneyovy školy" se vyznačují duchem sociálního protestu, tragicky vyhrocenými konflikty, ostře rýsovanou dějovou linií, přesvědčivě vyznívajícími didaktickými momenty, citem pro patos, metaforičností, emotivností a specifickou múzičností, na níž se podílí mj. silný lyrismus, „orientální" rytmus vypravování, vynikající smysl pro gradaci a výtvarná kompozice záběrů. Hrdinové s výrazně vykreslenými charaktery se dostávají do beznadějných sporů se sociální či politickou skutečností a se zátěží tradičních zvyklostí a předsudků, které člověku kážou jednat proti svědomí. Postavy, motivy a situace jsou nejen typické, ale navíc alegorické (srov. osud vozky Džabbara z filmu *Naděje*, jenž šílený a oslepl jako Oidipus hyne při hledání imaginárního pokladu, srov. symbolický příběh *Stáda*).

Cesta splétá paralelní zážitky pěti vězňů, propuštěných na dovolenou z polootevřeného vězení Imrali. Není důležité, za jaké činy byli odsouzeni. Yilmaz Güney, který sám strávil v žalářích a ve vyhnanství dvanáct let, má k vězeňskému prostředí podobný vztah jako Dostojevskij. Zločin chápe jako nevyhnutelné neštěstí, mezi delikventy pak nachází hodnotné, talentované lidské bytosti, obětí bídy, nespravedlivého režimu a přežilých morálních norem. Mnohdy jsou vězněni lidé, kteří udělali to, co zákon trestá a vězně chápe Yilmaz Güney jako určitý existenciální stav, který lze vztáhnout na obyvatele Turecka jako takového. Ani mimo vězeňské brány nelze mluvit o svobodě.

Z poněkud nepřehledné expozice ve vězeňských zdech začíná se odvíjet a postupně se vyjasňuje pět příběhů, z nichž každý je veden v trochu jiném žánru. S největší lyričností a jímavostí komponuje Güney vyprávění o Ömerovi, fatálně determinovaném skutečností, že je (stejně jako Yilmaz Güney) Kurdem. Ömer sám prochází svým příběhem převážně jako pozorovatel. Už ve vězení sní o jízdě na bílém koni. Jeho domov, jemuž se po příchodu klaní, jehož zem líbá, charakterizuje zelená rovina s pohořím v pozadí a baladická píseň. Vesnici sužují zásahy vojáků, kteří pronásledují místní vzbouřence a pašeráky. Ömer tráví doma noc plnou výstřelů a ráno přivezou vojáci k identifikaci mrtvoly vesničanů, kteří se v noci pokusili přejít hranice do Sýrie. Hrdinův osud je rozhodnut: i když se mu líbí jiná dívka, stane se mužem ženy zabitého bratra.

Tragédii antických rozměrů prožívá Seyit: musí využít dovolené, aby potrestal manželku Zine, kterou příbuzní za jeho nepřítomnosti našli v nevěstinci. Podniká svízelnou cestu zasněženým průsmykem až do horské samoty, kde je Zine uvázána ve chlévě o chlebu a vodě. Nešťastnice si zaslouží smrt, ale Seyit nechává rozhodnutí na Alláhovi – před svítáním se spolu se Zine a synkem vydají na cestu, během níž vysílená žena zahyne mrazem.

Mehmet se domů vrací s pocitem viny – kvůli jeho zbabělosti totiž při přepadení klenotnictví zahyne jeho švagr Aziz. Rodina ho vyžene, Mehmet s sebou bere ženu a dvě děti. Tragédie Mehmetovy rodiny vrcholí ve vlaku: manželé jsou nejdříve málem zlynčováni, když se chtěli pomilovat na záchodku, a posléze po zákonu krevní msty zastřeleni Azizovým mladším bratrem.

Komediálním odlehčením je příběh elegantního Mevlüta, který se nejprve setkává se snoubenkou, poučuje ji o mužské nadřazenosti, ale je ustavičně sledován jejími společnicemi a nakonec roztrpčen odchází do bordelu. Smutně dopadl Yusuf, který přišel o doklady, takže celou dovolenou strávil ve vězení. Se ženou se nesešel, ale možná byl ušetřen zklamání.

Charaktery postav, syžetová kompozice a literárně promyšlené dialogy jsou dílem Yilmaze Güneye, ale na mistrném zapojení pozadí do celku díla má velkou zásluhu i Serif Gören, který film podle Güneyových pokynů režíroval. Z množství elementů, jež se dostaly do zorného pole kamery, roste obraz současného Turecka jako země svírané strachem a potlačenými konflikty, země s rozmanitou přírodou, všudypřítomnou policií, ustavičnými kontrolami na cestách, zbídačenými dětmi. K nejsilnějším dokumentárním momentům filmu patří skupina kluků, zpívající v autobuse lidovou píseň v zakázané kurdštině či žebrající malí kuřáci v Diybrakiru. Řeč je o fašistických bojůvkách a v úvodu zazní narážka na odvolání stanného práva.

Yilmaz Güney měl v exilu možnost provést sestřih a ozvučení. Film se skládá z nedlouhých, převážně statických, ale důmyslně výtvarně komponovaných, do výmluvných kontrapunktů zřetězených záběrů. Příkladem je sekvence, v níž se Ömer loučí s rodnou vesnicí a také němými pohledy s dívkou, která se mu líbila (krátké záběry Ömera a stojící dívky ve vlající sukni), nebo rytmická montáž scény, kdy vojáci přivážejí mrtvoly: záběr ptáků – vůz s mrtvolami – autobus vojáků – plačící dítě – lidé stojící v nenávistném mlčení – detail ženské tváře. Güneyovi není cizí obrazově zvukový kontrapunkt (svištění tryskových letadel provází záběry jedné z nejbídnějších čtvrtí Diybrakiru a Mehmetův rozhovor s rodinou, dále srov. Seyitovu vzpomínku na Zinin křik či na Mehmetova slova o jeho rodině). Mehmetovu vzpomínku na Azizovu smrt znázorňuje expresívní montáž s deformovaným obrazem. Güneyovi se rovněž podařilo paralelní montáží a ostrým střihem sugestivně gradovat propojení jednotlivých příběhů (velký detail Mehmetových křičících úst a jízda vlakem s pískotem jsou vystřídány klidným záběrem měsíce zakrývaného mraky ze Seyitova příběhu).

Emotivně nejpůsobivější část filmu je Seyitova dvojí pouť zasněženým průsmykem. Na cestě k samotě padne vyčerpáním jeho kůň. Seyit ho bije a opouští, posléze se vrací, aby bědujícímu zvířeti uštědřil ránu z milosti. Na zpáteční cestě dojde rodina k ohlodané zdechlině Seyitova koně, Zine padá vyčerpáním a její křik splývá s křikem ptáků. Seyit se synkem se vrací, bije ženu jako včera koně, aby nezmrzla, a bere ji na záda. Kameraman Erdogan Engin vytvořil podle Güneyových pokynů stroze komponované záběry, v nichž na bíle zasněžené ploše dominují černé siluety postav. V obou sekvencích vrcholí i baladická hudba Sebastiana Argola. S mimořádnou dramatickou, metaforickou a lyrickou silou tu Güney vyjádřil dialektiku odcizení a nerozlučitelné blízkosti muže a ženy, mezi něž se postavily zákony morálky a nepřípustnost odpuštění.

Pokud byl na svobodě, hrál Yilmaz Güney hlavní roli v každém ze svých filmů. Bylo by zajímavé vědět, kterou roli by pokládal za svou v *Cestě*. Hlavní postavou je nepochybně Seyit (Tarik Akan), ale možná by Güneyovi byl bližší – už vzhledem ke kurdskému původu – i Ömer (Necmettin Cobanoglu).

Film *Cesta* poskytuje možnost zahlédnout alespoň cíp či vrchol pevniny, kterou tvoří dílo Yilmaze Güneye a vůbec moderní turecký film. Tím palčivěji cítíme dluh, který vůči Güneyovi chová naše distribuce; zvlášť uvážíme-li, že *Cestě* u nás bylo dopřáno pouhých 14 měsíců, což nestačí ani k odehrání ve všech filmových klubech. Pravda, získat distribuční práva ke všem Güneyovým filmům je zřejmě krajně obtížné, neboť v Turecku je jeho dílo zakázané a kopie starších Güneyových snímků jsou i v nejproslulejších zahraničních filmotékách pokládány za cennou raritu. Avšak film *Stádo* (který podle mého názoru *Cestu* dokonce převyšuje) se promítal takřka v celé Evropě a jistě není problém získat ani poslední Güneyův snímek *Zeď* (1983), natočený ve Francii. Hovoříme-li v poslední době o nezbytnosti napravit křivdy, jichž se naše distribuce dopustila na Woody Allenovi, Bernardu Bertoluccim, Theodoru Angelopulosovi, Mrinalu Senovi, Bobovi Fossovi a dalších mistrech světového filmu, je načase připsat k těmto dluhům i jméno Yilmaze Güneye.

Cesta (Yol). Scénář: Yilmaz Güney; režie: Serif Gören; kamera: Erdogan Engin; hudba: Sebastian Argol, Kendal; hrají: Tarik Akan (*Seyit*), Necmettin Cobanoglu (*Ömer*), Halil Ergün (*Mehmet*), Hikmet Celik (*Mavlüt*), Tuncay Akca (*Yusuf*), Serif Sezerová (*Zine*), Meral Orhonsoyová (*Emine*) a další. Turecko (Güney Film), Švýcarsko (Cactus Film, Swiss Television), NSR (Maran Film), Francie (Antenne 2), 1982.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ