

# TVŮRČI FILMY NÁZORY

## Kráska z Alhambry

dokonce i s použitím cyklistů, motocyklů, ohňostroje a helikoptéry. Zmíníme se ještě o dvou hereckých výkonech: první dáma kubánského filmu Daisy Granadosová předvedla Elisendu tak temperamentně, jak se očekávalo, a sám Fernando Birri v titulní roli vložil do rozpačitého obličeje starého muže patrnou ironii.

*Starec s velkými křídly* je v současné kubánské kinematografii příkladem exportního opusu s festivalovými, ale také komerčními ambicemi. Je typickým exemplářem „postrevolučního“ latinskoamerického filmu. Daleko je askeze Sánjinesových agitek, daleko je rozněvaná vyprahloucinou novo či zběsilým radikalsmusem děl Humberta Soláse nebo Manuela Octavia Gómeze. Zůstala hedonická uvolněnost lidového svátku, bez jediné výtčty vůči americkému imperialismu, bez jediné zmínky o guerrile. Fernando Birri se snažil přiblížit lidu na co nejkratší vzdálenost, což ho dovedlo k čemusi snad až nezamyšlené avantgardnímu; z programové snahy nebyť intelektuální vychází výsledek, který je intelektuální až moc. Vznikl snímek na slušné mezinárodní úrovni, o němž je ale zřejmé, že nesignalizuje nic převratného a že na zlatou éru latinskoamerického filmu šedesátých let můžeme jen vzpomínat.

I tak je dobře, že se *Starec s velkými křídly* u nás hraje. Jednak nabízí originální, rafinovaně nainstulovaný klíč k dílu G. G. M., jednak poskytuje představu o tvůrčím ideálu dvou nejpřehlednějších pedagogů zmíněné školy nového latinskoamerického filmu, a hlavně: skýtá našemu divákovi užitek ze zcela odlišného pojetí filmového díla a odlišné filmové senzibility, než na jakou jsme zvyklí.

*Starec s velkými křídly* (Un señor muy viejo con unas alas enormes). Námět: Gabriel García Márquez (stejnomená povídka); scénář: Fernando Birri, G. G. Márquez; režie: Fernando Birri; kamera: Raúl Pérez Ureta; hudba: José María Vitier, Gianni Nocenzi; hrají: Fernando Birri (starec), Asdrúbal Meléndez (Pelayo), Daisy Granadosová (Elisenda), Adolfo Llauradó (circusák), Marcia Barreto aj. ICAIC, TVE S. A. Kuba—Španělsko 1988.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

pouťový naivismus. Tomu odpovídá výtvarná stylizace úvodních malovaných titulků, dále nápad s mapou, po níž za doprovodu tamtamových bubínků putujeme, abychom rychle poznali, jak zvěst o andělovi dorazila do různých časoběrných záběrů, a především sám princip pouťové slavnosti, která je ohniskem, obsahem i vnitřní energií vířivého, v kruhu se točícího, jakoby na místě tanečního syžetu.

Fernando Birri se zmočňuje jedně z podstatných potenci Márzezova textu, když jej čte jako souvislý výron smyslových atrakcí (srov. např. důležitost pachových počitků v Márzezových prózách), který lze důsledně převést na audiovizuální signál. Výsledkem je dílo, jež nenese ani stopu svého literárního původu; film gesta, hudby, pochodu a karnevalu, film jako nepřetržitý happening zvuků, barev, rytmu a světla. Birri roztočil kondenzovaný, informacemi přesyčený mumraj, zachycovaný krátkými, útržkovými, překotně stříhanými záběry, snímánými v duchu reportážní tradice kubánské kinematografie z ruky uprostřed davu, jindy v letu a pohybu (viz impozantní záběr z „ruského kola“). Temperaturu celého mumraje zvyšuje znamenitě komponovaná zvuková stopa, přeplněná dotěrnými rytmy, křiky a výskoty a mixující zpravidla několik zvukových plánů dohromady.

Co lze říci o smyslu této přepychové, závatnou euforii vyvolávající podívané? Základem stejnojmenné Márzezovy povídky z roku 1968 je typický „macondovská“ historka o městečku, které náhle zbohatlo příchodem cizince. Důležitý přitom není ten, kdo přišel, nýbrž atmosféra plná toužebné naděje. Lidé, vytrženi z všedního životaběhu, očekávají zákrasy. Přilétl starce s křídly (u Márzeze k němu křídla přirozeně patří, u Birriho vidíme, že si je umí zhotovit) a ujala se ho manželská dvojice Elisenda a Pelayo. Starec se stal karibskou senzací, je pokládán za anděla, držan na oploceném dvorku spolu s drůbeží a jeho objevitelé od návštěvníků vybírají vstupné, čímž zbohatnou a postaví si hezčí dům. Starec zůstává v domě šest let a posléze znovu odletí.

Víme, že Gabriel García Márquez obměňuje ve svém prozaickém díle několik základních motivů, jež se stěhuji z textu do textu a jsou rozšířovatelné klíčem mytologickým, nikoli symbolickým.

*Strach a láska* (Paura e amore). Námět: A. P. Čechov, Tři sestry; scénář a režie: Margarethe von Trotta, kamera: Giuseppe Lanci; hudba: Franco Piersanti; hrají: Fanny Ardantová (Velia), Greta Scacchiová (Marie), Valeria Goliniová (Sandra), Peter Simonischek (Massimo), Agnes Sorolová (Sabrina), Paolo Hendel (Federico), Sergio Castellito (Roberto) a další. SRN, Itálie, Francie, 1988.

LUDMILA KORECKÁ

## Film jako karneval

Filmů inspirovaných dílem Gabriela García Márqueze je už tolik, že tvoří svěbytnou kinematografickou peninu. Ať je podepsali režiséři slavní či teprve začínající, jsou všechny márzezovské filmy obdobně dobré, resp. špatné. Čekalo by se, že jejich největším problémem bude magie. Ze skutečnosti jsou magické události tím, co lze z tvorby G. G. M. zfilmovat relativně nezdareleji. Horší je to s autorovou nezaměnitelnou dikcí, plnou důvěrných vjemů, překvapivých metafor, specifického humanismu a humoru. Je to otázka stylu, který je u Márzeze stále týž, ale v jednotlivých filmových realizacích se jeho nalezení stává těžkým úkolem pro každého dalšího režiséra. Miguel Litin zvolil ve *Vdově Montielové* elegickou, mráкотnou melancholii. Jorge Alí Triana se v *Čase smrti* opřel o westernovou dějovou kostru. Luis Alcoriga věčně odvyprávěl události *Věšty*. Tomás Gutiérrez Alea se v *Dopisech z parku* spokojil se zvánem nostalgie. Francesco Rosi dal v *Kronice ohlášené smrti* přednost okázalé vnější výpravnosti, což dalo akademicky studený výsledek. Pokládám za štěstí, že se John Huston už nedostal ke svému záměru zfilmovat *Podzim patriarchy*; známe-li strohý styl hollywoodského mistra v jeho pozdním období, mohli bychom očekávat vysušený stoněk namísto šfatnaté rostliny, již je Márzezův román. Pro Fernanda Birriho (argentinský dokumentarista, nar. 1925 v Santa Fé, dnes vedle Garcíe Márqueze jedna z vůdčích osobností školy nového amerického filmu se sídlem blízko Havany) je ve *Starci s velkými křídly* klíčem k odemknutí Márzezova světa

Trotta úzké spojení jednotlivce se společenským kontextem, v němž žije. Snad nejen v důsledku osobní inklinace režisérky, ale i jiného novodobého životního pocitu, se Čechovova tragikomédie třetí v intimní dramatu. Tragický životní pocit Čechovových postav je současně komický, neboť bouře se banalite životního prostředí carského Ruska na přelomu století, sám z ní vychází a do ní zapadá. Čechovův tragický a komický rozměr banální každodennosti samozřejmě koření umělecké dílo. Margarethe von Trotta má v sobě spíše cosi z učitelky, jako by sama procházela filmem v postavě Velie.

Bude dáno dospět Sandře. Její citový vztah s profesorem biologie je však ukončen autonehodou. Smrt Tuzenbacha zapadá u Čechova do tématu mřejících se vztahů, ale do jaké vyšší tematické roviny směřuje smrt profesora u Margarethy von Trotta? Vrhá snad Sandro do společenství tří sester, které spočinou v „ženském smutku“ ztráty lásky, náhlá potřeba dostat autorovi, nebo dostat základní strukturu jeho díla? Ci nám předává poznání, že láska je konečná a přátelství se přetavuje v hodnotu, jež zůstává v nás? Nebo existuje snad opravdu jen ten, kdo byl milován? Jestliže je v Čechovově dramatu pohromou vyhoření jedné ulice provinčného města, pak dnes uvažujeme v dimenzi zničení celé planety. Zájem o ekologii buduje Margarethe von Trotta etický charakter Sandry a leitmotiv verše „Na břehu moře dub se tyčí, řetězem zlatým upoután . . .“, jenž se jako básnický obraz melancholie neustále vrací na mysl Čechovovy Máši, přerůstá ve filmu v obraz mohutného stromu a vyjádření dalšího nezbytného vztahu, tentokrát člověka a přírody.

Čechov ve svých dramatech portrétuje soudobé Rusko, jehož bezúčelný stav vystihuje Veršinin jako bludný kruh: „Když si promluvíte s místním inteligentem, civilně nebo důstojně, uslyšíte, že ho trápí žena, dům, statek . . . Rusům je v nejvyšší míře vlastní vysoce ušlechtilý způsob myšlení, ale řekněte mi, proč se v obyčejném životě vznesou vždycky tak nížko? Proč? Proč ho děti utrápí, proč ho žena utrápí? A proč on utrápí ženu a děti“. Margarethe von Trotta nejen, že se nesnaží dostat v tomto tématu Čechovovi, ale mentalitu své německé národnosti propojuje s italským prostředím a s projevem italských a francouzských hereců, v jejichž románském ztělesnění dostává se Čechovovi poněkud jiného temperamentu. Setkáváme se tak s jedním z prvních děl, v němž se zhmotňuje onen novodobý termín „evropská kultura“ a „společný evropský dům“. Na jedné straně prokazuje toto kvalitní umělecké dílo „mutantní“ kultury své možnosti, na druhé straně ztrátu onoho pelu jedinečnosti národního charakteru, ojedinělosti, kořenné chuti kulturního dědictví určitého místa.

Počátek století není jeho konec a Rusko není Evropa. Stejně jako Čechov chápe i Margarethe von

Naslouchá jiným a snaží se je pochopit a pomoci, aniž žádá chápaní vlastních životních potřeb. Spíše se zamýšlí nad lidmi a životem, než by se pouštěla do bojů. Nabádá k myšlení, ale neprovokuje k němu. Odborně se zajímá o psychologii, a tak, jako by se dívala očima psychologa, se soustředěným zájmem a racionálním uvažováním. Její filmy se obracejí především k intelektu diváka. Za tím účelem je dedramatizace tvůrčím prostředkem charakteristickým stejně pro Margarethu von Trotta jako pro Čechova.

Jako vystudovaný filolog, herečka i autorka zná cenu jazyka a umí plynně vyprávět. Se stejnou samozřejmostí a lehkostí jako slovo ovládá výrazové prostředky filmového obrazu. Divák vnímá filmový jazyk, aniž by si uvědomoval jeho gramatiku. Dokonale vytěžená schopnost filmu zachytit „realismus všedního dne“ se propojuje s vědomě budovanou uměleckou formou. Prostřednictvím kamery Giuseppa Lanciho pracuje režisérka se světelností objektivu, vkusnou barevností, plavným a měkkým pohybem.

Krajina topící se v mlžném oparu jakoby zhmotněná do vymezeného obrazu filmového plátna, vyvolává svým tajemným pocitem zamčenosti, stínivosti, neznámou. Odosobněná, strohá architektura jako by byla tichým svědkem lidských duší.

Kamera kroužící kolem Velie a Marie hovořících spolu na ochozu univerzity je vyděluje z prostoru do intimity rozhovoru. Hudební motiv houslí zaznívá jako akord lidského duševna. Margarethe von Trotta před námi v symbióze s Čechovem rozprostírá svá témata v kultivovaném filmu plném jednoduchosti, prostoty a čistoty.

*bál do společnosti, kterou Rachel okouzluje svým zpěvem. V luxusním varieté Alhambře se hrdinca podaří odvážným odhalením řader zastínit letitější hvězdu „La Mexicanu“. Rachel se stane milenkou šéfa Alhambry, má velké úspěchy, posléze se stane milenkou majitele pravických novin, který tlačí na divadlo, aby neutoužilo na jevišti proti diktátoru Machadovi. V divadle propuká boj o potlesk, o placené klaky, až dik-tatura padne a končíme v budoucnosti, kde Rachel jako stará žena vzpomíná na svou kariéru. Režisér Enrique Pineda Barnet (nar. 1933) debutoval roku 1964 záznamem baletu Giselle. Zaujal paradokurní životopisem revolucionáře Franka Paise David (1967) a dále mj. natočil snímky Mella (1975), Ona dlouhá noc (Aquella larga noche, 1979) a Čas milovat (Tiempo de amar, 1983). Pisobil také jako publicista a jako zřejmě první novinář na světě referoval o Tarkovského filmu Andrej Rublev, v časopise Cine cubano. S Tarkovským se osobně znal („strávil jsem spolu týden na jeho chatě, vozili jsme se na zasněžené sířeše a on mi vyprávěl o své lásce k Rusku“). V současnosti je Enrique Pineda Barnet prezidentem kubánské sekce Nadace nového latinskoamerického filmu.*

*V Karlových Varech bylo možné položit mu několik otázek.*

Byl váš nový film inspirován skutečnými osudy?

— Ano, jde o život jisté herečky, která působila v divadle Alhambra. Hlavní postavy byly vybrány tak, aby tvořily alegorii kubánské republiky. Protože Rachel symbolizuje Republiku a publikum divadla všechny její sociální vrstvy.

Lze Krásku z Alhambry nazvat — vzhledem k možnostem ku-





bánské kinematografie — velko-filmem?

— Naopak — náš film ukázal, jak lze vystačit se skrovnými domácími prostředky. Kostýmy jsme vyhledali v různých skladištích, spoustu oděvů jsme sehnali přímo v domácnostech, použili jsme staré šatníky svých přátel. Hodně práce nám dalo najít muzikanty, protože jsme potřebovali dobovou hudbu, mírně strhnutou dnešním nádechem. Hlavní představitelku jsme vybrali z padesáti uchazeček. Beatriz Valdésová se nám líbila, ale neuměla ani tančit, ani zpívat. Musela absolvovat

roční trénink v tanci a zpěvu. Když jsme 1. února 1989 začali natáčet a ona se poprvé rozezpívala, zaznamenala u štábu velký aplaus. A tak to pokračovalo — celé natáčení nám připadalo jako jedna velká slavnost. Nikdo se nedíval na hodiny, každý dělal, co bylo třeba. Tyto slavnostní zážitky pokračovaly až do premiéry, která proběhla simultánně ve čtyřiaadvaceti kinech celého ostrova jako silvestrovský program. Na vstupenky se čekalo několik hodin, fronty měřily půl kilometru.

Zaujala mě satirická písnička o starém řečnickém papouškovi. Co na Krásku z Alhambry říkal Fidel Castro?

— Film se moc líbil. Když na festivalu v Havaně diváci protestovali, že Beatriz nedostala cenu Korál, řekla jim: „Každý z vás je pro mě jeden takový korál.“ Na slavnostní recepci jí pak Fidel složil poklonu: „Jsem jeden z vašich korálů!“

Co je nového v kubánské kinematografii?

— Naše společnost prochází procesem rektifikace, nápravy chyb. Jak víte, měli jsme svou vlastní revoluci, která se v mnohém lišila od revolucí ve Východní Evropě. Generace, která tuto revoluci uskutečnila, ještě žije. Chceme revoluční proces rozvíjet aktivní kritikou, která usiluje o nápravu nedostatků. Po asi desetileté stagnaci naší kinematografie byly před dvěma lety vytvořeny umělecké tvůrčí skupiny. Jsou v nich režiséři, kteří jsou si povahově blízcí. Žádní funkcionáři nebo byrokrati. Uvnitř skupin diskutujeme o námětech, vyměňujeme si názory, jsou to diskuse široké

desátých letech, život v kabaretech a nočních klubech, Havanu, jak ji pro turisty vybudovali Američané. Bude to příběh zpěvačky bolera, tedy opět hudební film a opět trochu melodramatický. Ukážu jiné období téže Republiky — tentokrát pod diktátorem Batistou. Padesátá léta předvedu jako navenek oslňující, ale zblízka to bude vypadat jinak. Víte, mnozí naši lidé, když dnes komentují situaci, říkávají: tenkrát to bývalo jiné. Takže můj film spojí ono tenkrát a nyní. Protože jsme zažili kapitalismus v celé zářivosti, chci ukázat to zářivé. Bez didaktiky — divák si musí udělat názor sám.

Předpokládáte, že film budou vyhledávat právě ti diváci, kteří na padesátá léta vzpomínají s nostalgii?

— Ano, budou na něj chodit nostalgici.

Jak se daří havanské Škole nových latinskoamerického filmu?

— Před týdnem jsme měli první promoce. Pětadvacet mladých latinskoamerických filmařů různých oborů. Krásný akt. Škola pracuje dobře, každým rokem přijímáme nové žáky, přednášejí u nás profesori z celého světa, máme výjimečné materiální podmínky. Scenáristiku přednáší Gabriel García Márquez, který žije trvale na Kubě.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

a demokratické. Aby se schválil nějaký projekt, není třeba ani názoru většiny. Každá skupina dostane svůj rozpočet, snažíme se, aby všichni členové pracovali; pokud někdo zrovna netočí, pracuje na scénáři atd. Jestliže se nám nedostává finančních prostředků, hledáme koproducenta. Například můj příští projekt má tři návrhy na koprodukcii: Mexiko, Španělsko, Francii.

O čem bude?

— Pracovní název zní Bolero. Ukážu noční život Havany v pa-

s Lubomírem Linhartem příbuzná, ale k jejich setkání došlo zcela zvláštních okolností. Doktorka Věra Linhartová byla zaměstnána v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou a tam byla za jejího rozhodujícího přispění uspořádána v roce 1963 výstava našeho výtvarného umění od začátku století. Ve skvěle vybraných cyklech se tu objevily svobodně všechny důležité tendence a názorové okruhy — impresionismus, generace Osmy, imaginativní i abstraktní malba. Výstava měla poněkud skandální ohlas, protože nezvykle vysoký počet návštěvníků a jejich reakce na moderní umění byly s úzkostí sledovány stranickým aparátem a jeho služebními duchy. V návštěvní knize se objevily zápisy: Místo moderních obrazů sem pověste jejich autory! a tak už následující výstava Imaginativní umění byla zakázána. V té době jsem připravil v českobudějovickém nakladatelství sborník nazvaný Hlasy bez rámu. Jednáct autorů zde vyslovilo své názory na moderní umění a povinnost tolerovat právo na názor každého diváka i tvůrce. Autory byli: historik František Červinka, spisovatelé Norbert Frýd, Miroslav Holub, Karel Šiktanc a Jiří Šotola, herci Miroslav Horníček a Radovan Lukavský, a teoretické umění Lubomír Linhart, Alexej Kusák, Ivo Pondělíček. K nim náležel i Jan Plánský, tehdejší krajský inspektor pro kulturu. K zajímavostem knížky patřily nejrůznější autentické citace návštěvních ohlasů — až po ty nejpeprnější — které byly umístěny na každé stránce dole pod čarou, takže vytvářely jakýsi nepřestávající dialog odpůrců a obhájců moderního umění — a bylo na mladém čtenáři (jemuž měla být kniha určena), aby si udělal názor sám. Barevné reprodukce sporných obrazů a plastik měly být součástí publikace.

## Ještě k prof. ing. L. Linhartovi

Záslužný článek V. Jančové, připomínající ve FaD č. 7/1990 osobnost Lubomíra Linharta — a zřejmý omyl, s nímž je zde jmenována jakási Věra Linhartová, propagátorka sovětských filmů (?) mne přiměly k této vzpomínce. Věra Linhartová, česká kunsthistorička žijící v exilu, a před osmašedesátým rokem autorka zde vydaných kontemplativně-fantaskních próz, nebyla sice

turní oblasti, lhostejní, svědčtí například publikace, připravovaná Krajským nakladatelstvím, která pod názvem „Hlasy bez rámu“ měla být obhajobou abstraktního malířství. . . Není ani bez zájmovosti. . . Není ani bez zájmovosti, že by stáli vždy pevně na pozicích strany. . .“ Nechci zde mluvit o osudu knihy — sazba byla rozmetána, pak v roce 1968 znovu připravena k vydání, natištěna — a na pokyn normalizátorů odvezen celý náklad do papíren k sešrotování. Nikdy nevyšla — ale nás zajímá úloha, kterou při její obhajobě sehrál neohrožený Lubomír Linhart.

Již 5. dubna 1964, kdy Jihočeská pravda otiskla referát z konference, jsem panu profesorovi telefonoval. Sjednali jsme schůzku všech autorů. Do klubovny Mánesa! Tam se tedy sešli jak dr. Věra Linhartová (která tu bude právě za dva roky s Václavem Havlem, Josefem Topolem, Janem Třískou a Marií Tomášovou pořádat večer poezie), tak prof. ing. Lubomír Linhart (který tu před více než dvaceti lety pořádal schůzky, při nichž se redigovalo i kolportoval ilegální Rudé právo). Ponechám stranou vzrušenou atmosféru jednání, v němž se Norbert Frýd projevil jako starý zkušný rabín, jenž měl pohotově různá řešení, směřující sice k účelným kompromisům, ale nevyhovujícím rozeným bojovníkům, jako byl profesor Linhart a jeho mladičká půvabná jmenovkyně. Linhart byl určen za mluvčího skupiny autorů (a zastupoval i V. Linhartovou, která byla odbornou lektorkou knihy). Vložil pak do boje svou autoritu teoretika umění a člena KSČ od roku 1927, kdy se stal ve svých jednadvaceti letech publicistou a uměleckým kritikem. Vložil však do hry též své řády a vyznamenání za odbojovou činnost (Řád republiky a Řád Slovenského národního povstání I. stupně), psal neúnavně stížnosti a dopisy na krajský i ústřední výbor, telefonoval a navštěvoval výše i níže umístěné soudruhy, aby se pak vrhl do stejného boje znovu po pěti letech, kdy nově vydané knihy bylo určeno ke zničení. Ale to už on sám byl z KSČ vyloučen a krabice s řády byla odeslána tomu, kdo jako „Gusta“ si s ním v čtyřiačtyřicátém tykal. Pan profesor nám podával o svých krocích zprávy, jež někdy