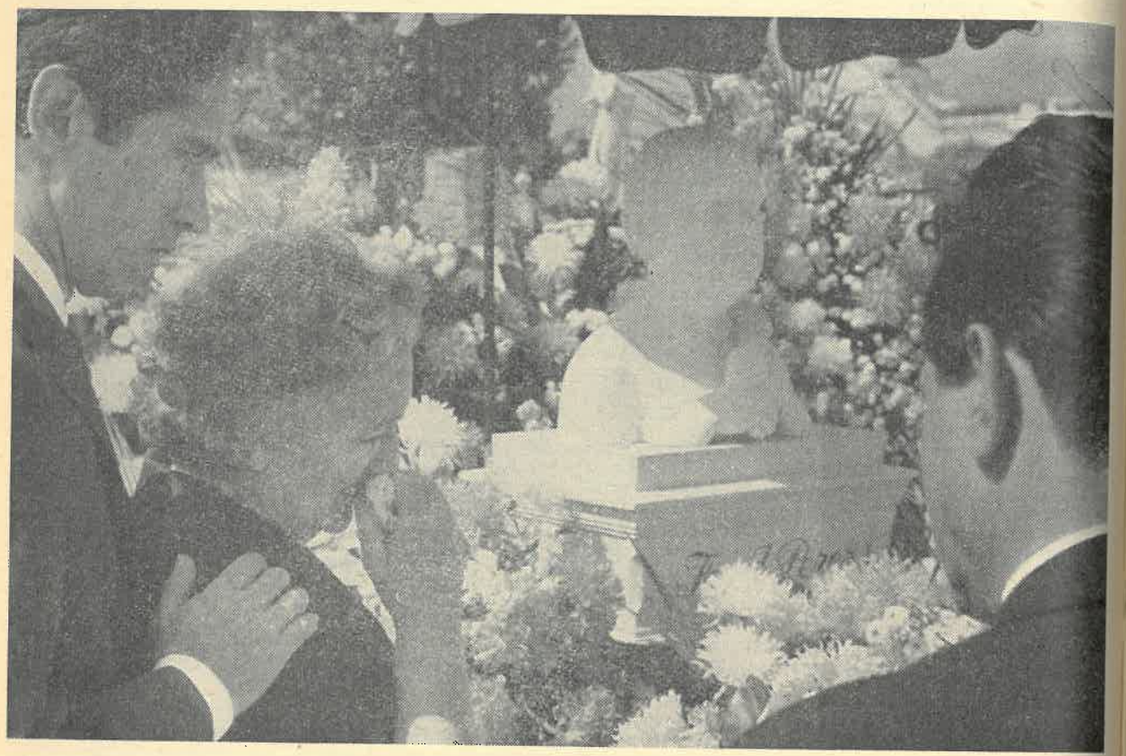
Jaromír Blažejovský

OGÚN-ČANGÓ A TI DRUZÍ



Z dějin světové kinematografie víme, že nejpříznačnějším fenoménem té které vývojové etapy se může stát jednou žánr, jindy tvůrčí metoda, umělecký směr, generační vlna, kult jednoho herce nebo tvorba velké autorské osobnosti. Jen výjimečně se do role významného zjevu dlouhodobě prosadí víceméně kompletní produkce celé jedné národní kinematografie. Zkoumáme-li například podmínky trvalé vitality maďarského, gruzínského nebo bulharského filmu, vidíme, že jde o kinematografie produkčně nevelké, tudíž vědomě rezignující na komerční poslání; působí v zemích, které procházejí převratným sociálním vývojem a nalézají se na křižovatce kulturních siločar. Nad všemi funkcemi filmu zde dominuje úkol hlavní: být cílevědomě řízeným médiem národní sebereflexe. Mezi nemnoho takto šťastných kinematografií patří i kinematografie kubánská.

Počínaje ustavením Kubánského ústavu filmového umění a průmyslu (ICAIC) dne 23. března 1959 sledovala kubánská kinematografie jednak postup revoluce ve vlastní zemi, jednak plnila internacionální úkol být součástí celé latinskoamerické pokrokové kultury. V jejím vývoji můžeme rozlišit několik etap. V pionýrském období let 1959—1961 tu pod silným vlivem neorealismu natáčí své první snímky zakladatelská generace ICAICu – Julio García Espinosa a Tomás Gutiérrez Alea, v krátké metráži se k nim druží José Massip, Jorge Fraga a Manuel Octavio Goméz. V letech 1961—1964 ostrov hostí zahraniční filmaře (Karmen, Ivens, Christensen, Marker, Vardová, Čech, Kalatozov aj.), kteří mělí novorozené kinematografii poskytnout instruktáž; což přineslo podněty v krátkometrážní tvorbě, ale dlouhometrážními koprodukcemi jen oddálilo nástup místních talentů. Teprve od roku 1964 umožňuje ICAIC další dlouhometrážní debuty, aby už v letech 1968—1971 mohla kubánská kinematografie prožít své první vrcholné vzepětí, v němž krystalizuje specifický model historického filmu. Tomás Gutiérrez Alea tehdy natáčí *Vzpomínky* a *Zápas s démony*, Manuel Octavio Goméz realizuje *První útok s mačetami* a *Čas vody*, Humberto Solás debutuje *Třemi Luciemi*. Další tři roky přinesly experimenty se současnější tematikou – Goméz snímkem *Máte slovo* objevuje publicistickou metodu, Solás točí psychologický *Jeden den v listopadu*, Sára Gomézová *Tak či onak*, Manuel Pérez akčního *Muže z Maisinicu*.

Mezníkem ve vývoji latinskoamerického vědomí se stalo 11. září 1973 – den Pinochetova fašistického puče. Po tomto tragickém datu se kubánský film častěji obrací k otázkám, jimiž žije celý kontinent, a ICAIC umožňuje azyl chilským filmařům. Znovu se objevují koprodukce, nyní však kubánská kinematografie sama poskytuje pomoc jiným a pomáhá posilovat latinskoamerickou solidaritu, čemuž přispívá

SMRT BYROKRATA (rež. Tomás Gutiérrez Alea)

Mezinárodní festival nového latinskoamerického filmu, pořádaný v Havaně od roku 1979. V osmdesátých letech se kubánská kinematografie dopracovala k další vývojové etapě, charakterizované početním vzrůstem produkce, nástupem nové, v pořadí třetí filmařské generace, snahou zvládnout zábavnější žánry a plněji odrážet současnost.

DVA ŽIVLY

Síla kubánské kinematografie tkví mimo jiné v tom, že do nevelké produkce, čítající v průměru pět až osm celovečerních titulů ročně a teprve loni dosáhnuvší ročního počtu šestnácti dokončených dlouhometrážních děl, z nichž šest jsou koprodukce, koncentruje několik estetických polarit, nabitých vysoce tvořivou energií; mám na mysli opozice historičnost – současnost, svátečnost – všednost, tragično – komično, polaritu mezi národním a latinskoamerickým i rozdíl mezi vysokým a nízkým stylem. Za nejcharakterističtější estetický fenomén kubánského a v širším obhlédnutí vůbec latinskoamerického filmu pak pokládám symbiózu dvou protikladných kreativních živlů, totiž dokumentaristického a magického. Jestliže kubánský filmař registruje či rekonstruuje realitu, činí tak s básnivou rozkoší, jako by vystrojoval karneval; a pokud vypráví mýtus, má optiku natolik zaostřenou, jako by chtěl jorubské bůžky přistihnout při ranní toaletě. Tak se v kubánských filmech stává historie mýtem a na včerejší mýty se svítí reflektorem dnešní historie; tak se udržuje zcizující odstup vůči všemu, co je zobrazováno; tak se z džungle minulých dějů vynořují postavy a zkušenosti, aby se na ně hledělo úhlem marxistického myšlení v devátém, jedenáctém..., osmadvacátém roce revoluce.

Ze střetávání magického a dokumentaristického živlu, které poněkud připomíná zápas mezi instinktivním Čangóem a racionálním Ogúnem v jorubské mytologii, vyplynul i narativní styl, jímž se kubánské filmy proslavily: jeho součástí jsou dokumentární záběry, ankety, improvizace a rozhovory, spojené s karnevalem, ukázkami náboženských kultů, parafrázemi jiných filmů, fantazijními a blouznivými sekvencemi, melodramatickými výjevy, a využitím exotické přírody a koloniální architektury; postavy jsou v ustavičném pohybu spolu s kamerou, která o sobě dává pronikavě vědět, hodně se křičí, střílí, tančí, gestikuluje, velebná hudba obraz pateticky podmalovává nebo je s ním v příkrém rozporu, zprudka se proměňuje rytmus filmu, mezi minulostí a dneškem vznikají asociační mosty apod. Snad nejbohatší exhibicí vřídlové eruptivnosti kubánského filmu je dnes již klasické dílo Manuela Octavia Goméze *Čas vody* (Los días del agua, 1971), které se ještě do loňského roku promítalo v našich filmových klubech. Režisér zde formou reportážní koláže zpracoval skutečný případ lidové čarodějky Antoniky Izquierdové, která v roce 1936 v provincii Pinar del Río léčila nemocné vodou za domnělé pomoci Svaté panny. Film s ďábelským temperamentem kombinuje záznam pátrání jistého novináře s vizionářskými výjevy a současně vede úvahu o pověře jako důsledku sociálních podmínek, o deziluzi z této pověry a následném revolučním řešení. Se slovy „potřebuji pušku" odzbrojuje jeden z oklamaných mužů vojáka a nastává apokalyptické finále, jež je parafrází slavné scény z *Křižníku Poťomkina* – tentokrát však není na schodišti masakrován lid, nýbrž tančící a hýřivá buržoazie.

Nejreprezentativnějším dokladem fascinující syntetičnosti latinskoamerického umění je přirozeně moderní latinskoamerická próza. Také v ní bychom na syntézu dokumentu a magie našli mnoho příkladů; vždyť sám Gabriel García Márquez dodnes dělí svou aktivitu mezi románové fikce a publicistiku. A přední mistři latinskoamerické kinematografie inklinovali svým naturelem jak k pólu magickému (Glauber Rocha), tak dokumentaristickému (Jorge Sanjinés). Majíce na paměti zmíněnou specifiku, která se nejplněji prosadila právě v kubánské kinematografii, podívejme se nyní podrobněji na konkrétní tvorbu. Budeme postupovat od mýtu k realitě, od minulosti k současnosti, od vysokého stylu k nižšímu, od alegorie ke konkrétnu.

MAGICKÉ TRADICE LIDOVÉHO VZDORU

Prapor „nejvyššího stylu" třímá v kubánské kinematografii historický film. Dějiny kubánští filmaři kriticky přehodnocují, hledají v nich poučení a poselství pro dnešek, využívají je jako zdroj mýtů a alegorií. V kubánské společnosti spatřují historicky složitě vytvořený celek, do něhož se integrovaly původně protikladné sociální síly včetně španělské aristokracie a černých otroků; exkurze do minula mají krom jiného objasnit „zrození národa".

Historický film je jedním ze tří žánrově-tematických zájmů (vedle úvahových snímků ze současnosti a satiry) nejprosluleišího z kubánských režisérů Tomáse Gutiérreze Aley (nar. 11. prosince 1928). Ve svém sedmém celovečerním filmu *Poslední večeře* (La última cena, 1976) vypráví o majiteli třtinové plantáže, který se na Zelený čtvrtek rozhodl uspořádat pro dvanáct svých vybraných otroků večeři po vzoru Ježíše Krista. Disputace, v níž pán uvádí příklady pokory podle Františka z Assisi, zatímco černoši se drží podobenství o lži, která si nasadila hlavu pravdy, tvoří prvou polovinu filmu. Druhá líčí dramatické události Velkého pátku, kdy se otroci vzbouří proti příkazům šafáře, jelikož pán jim slíbil volný den. Jedenácti účastníkům večeře jsou staty hlavy, dvanáctý prchá do hor. V pomalém, sugestivně gradovaném rytmu a s využitím četných kulturních a kultovních asociací podařilo se Aleovi vést podobenství o vztahu pána a otroka, o marnosti milosrdenství tam, kde vztah mezi lidmi určuje třídní zájem, o problému moci a jejího udržování, o ideologii, která svou andělskou tváří maskuje reálné násilí. Skvělá je postava otrokáře, schopného kázat, šaškovat, hrozit a dojímat se samolibě sebou samým, v brilantním podání chilského herce Nelsona Villagry. Stejně jako jiní Aleovi hrdinové z vyšších vrstev naráží i hrabě na bariéry své třídní příslušnosti.

Pro Humberta Solása (nar. 4. prosince 1941) tvoří minulost vzory sociálních konfliktů, s jejichž pozůstatky se utkává i dnešní kubánská společnost. Médiem jejich analýzy bývají v jeho filmech ženy, jimž po středometrážní *Manuele* (1966) vzdal hold ve *Třech Luciích* (Lucia, 1968). Hrdinka prvé povídky z roku 1895 zabíjí svého španělského svůdce, její jmenovkyně z roku 1932 miluje anarchistu, jenž hyne v teroristickém gestu, a konečně třetí Lucie ze šedesátých let čelí žárlivosti manžela, který by jí se slovy „revoluce jsem já" ani nedovolil naučit se číst. Zejména v prvé povídce si Solás vyzkoušel expresívní, nervní styl s fantasmagorickými retrospektivami na klasicistním pozadí. Na tyto zkušenosti navázal v *Cecílii* (Cecilia, 1982), která je téměř tříhodinovou adaptací románu Cirila Villaverdeho Cecilia Valdésová (1882). Na příběhu mulatky, která se neubránila dvoření aristokratického hejska a zavinila tak vyzrazení protišpanělského povstání, smrt svého milence i svou vlastní, podává Solás panoráma kubánské společnosti v první polovině 19. století, kdy vznikaly tajné organizace bojovníků za nezávislost a kdy začínala kulturní a rasová synkreze jako počátek jednotného národa. Volný epický tok sentimentálního příběhu protíná režisér teatrálně expresívními výjevy zoufalství, hysterie a msty a horečnatě třeštivými mrákotami v karmínové červeni.

Solás nehledá v minulosti příměry; více ho zajímají psychologické typy, jejichž charakteristiku se snaží odstínit i starostlivou rekonstrukcí předmětného světa zvolené epochy (pro *Cecílii* nechal kupříkladu obnovit celý jeden cukrovar). Pečlivost v kostýmech a interiérech ale už nestačila k úspěchu následujícího Solásova snímku *Amada* (1983), který vznikl podle románu Miguela de Carrióna Sfinga. Banální příběh nešťastného manželství titulní hrdinky, která je spolu se svým milencem loutkou na nitích svého vypočítavého manžela, zaujme jen kultivovanou kresbou atmosféry před první světovou válkou.

Režijní rukopis Humberta Soláse inklinuje v posledních letech až k viscontiovské majestátnosti. Skrývá se v tom nebezpečí určitého manýrismu; co dřív Solás tlumočil jedním nájezdem kamery, to nyní dlouze opisuje. K nové syntéze se mu snad podařilo dospět ve vítězném filmu loňského havanského festivalu *Úspěšný muž* (Un hombre de exito, 1986), který je portrétem typického politického oportunisty z let 1930–1959.

Černošské osvobozenecké hnutí minulého století je doménou Sergia Girala (nar. 2. ledna 1937). V celovečerním debutu *Jiný Francisco* (El oltro Francisco, 1974) využil zkušenosti z dokumentaristiky, jíž se věnoval od roku 1962, a z marxistického hlediska prozkoumal román Anselma Suáreze y Romera Francisco, který vyšel v prvé polovině minulého století a je považován za první kubánský román proti otrokářství. Porovnáním sentimentálního příběhu o černochovi – jenž je bílým pánem ničen v odvetu za lásku ke krásné mulatce – s rekonstrukcí skutečného života otroků, odhaluje režisér třídní zájmy vrstvy, kterou autor reprezentoval; román byl totiž napsán v době, kdy se práce otroků přestávala vyplácet a kdy se objevily efektivnější formy vykořisťování. Film využívá prvků černošského folklóru, hudby, tanců a mýtů, včetně víry, že se černoch, který spáchá sebevraždu probudí v Guineji. Rytmizovanou „montáží atrakcí" (včetně naturalismů jako je usekávání ruky, věšení na hák, stínání hlavy a znásilnění), publicistickými vstupy komentátora a didaktičností připojuje se film k reportážně-expresívnímu stylu, jaký kubánská kinematografie vytvořila koncem šedesátých let.

Pro druhý díl své „otrokářské trilogie" zvolil Sergio Giral žánr akčního dobrodružného filmu; dle motivů prózy Cirila Villaverdeho Deník Rancheadora tak vznikl *Lovec otroků* (El rancheador, 1976), v němž se profesionální pronásledovatel uprchlých otroků Estévés vydává s hrstkou hrdlořezů vypátrat bájnou otrokyni Melchoru, která s vršku hory podněcuje bubnováním ke vzpouře. Aniž by její bubny zmlkly, zuřivý „rancheador" nakonec hyne mačetou černého muže, kterého přinutil ke spolupráci. Inklinace k westernu filmu neprospěla, přestože získal věnec cen z regionálních festivalů karibské oblasti; naivnosti, jichž se režisér dopustil při zvládání žánrových konvencí, bránily spolu s jednostranně brutální charakteristikou titulní postavy plnému vyznění symbolického poslání filmu. Úspěšnější byl Giral v *Maluale* (1979), jež předvádí exemplární model politické situace, kdy po utrpěné porážce záleží na schopnosti vzbouřeneckých předáků prohlédnout záměry nepřítele. Na pozadí konfliktu s vládními silami sledujeme osobní drama dvou černošských vůdců, z nichž každý reaguje jinak na snahu zkorumpovat vedoucí kádry odboje. Zatímco Gallo setrvává na nesmiřitelném stanovisku, Cobo získává osobní svobodu na úkor kmene. Jeho chybu napraví teprve Gallo, když připraví vojsku krvavé uvítání. Sergio Giral zde vytříbil svou originální poetiku – využil exotických tváří, tanců, kostýmů, postojů a gest v krajině, zvukový plán překvapuje barvitostí písní a afrických rytmů, v napínavých scénách slyšíme útočnou kompozici rytmických výdechů, šepotů, výkřiků a fragmentů magických slov, církevní procesí je provázeno karnevalovou ironií. Nejnovější Giralův film *Placido* (1986) líčí tragický osud černošského básníka minulého století Valdese.

Příslušník zakladatelské generace José Massip (nar. 28. června 1928), jenž se dosud věnoval hlavně publicistice (Stránky z deníku José Martího – 1971, XV. století – 1974, Angola: vítězství naděje – 1976) se ve filmu *Baragua* (1986) vrátil do tzv. první kubánské války za nezávislost. Španělsko tehdy ztratilo devadesát tisíc mužů, rozhodlo se boje ukončit a vyvolat rozvrat v povstalecké armádě. Film sleduje zápas legendárního generála Antonia Macea s pátou kolonou v povstaleckém vojsku a bitvu v Baragui dne 15. března 1878, po níž generál nepřijal dohodu nabízenou Španěly, poněvadž nezaručovala zemi nezávislost. Massipův snímek je věcnou historickou rekonstrukcí bez výraznějších estetických ambicí.

Ztělesněním kubánského národního charakteru je fiktivní

ODYSEA GENERÁLA JOSÉ (rež. Jorge Fraga)

JEDNOU V LISTOPADU (rež. Humberto Solás)

TŘI LUCIE (rež. Humberto Solás)

ČAS VODY (rež. Manuel Octavio Goméz)

postava národněosvobozeneckého válečníka z minulého století Elpidia Valdése v seriálu osmiminutových animovaných filmů Juana Padróna, spojených posléze do celovečerních příběhů: *Elpidio Valdés* (1979), *Elpidio Valdés proti dolarům a dělům* (Elpidio Valdés contra dolar y cañon, 1983). Posledním dlouhometrážním dílem Juana Padróna jsou zatím *Upíři v Havaně* (Vampiros en la Habana, 1985). V této bláznivé animované komedii emigruje na Kubu profesor von Dracula, aby zjistil kouzelnou formuli, která by upírům umožnila žít ve dne. Do pátrání se zapojí i evropští a chicagští upíři; první chtějí formuli monopolizovat, druzí zničit, aby nebyl ohrožen jejich byznys s podzemními hernami. Do téhož historického období, počátku třicátých let, zabrousil i Oscar Valdés v pokusu o politické krimi *Podivný případ Rachel K.* (El extraño caso de Rachel K. 1973), kde se na příběhu zavraždění tanečnice odhaluje prohnilost vládnoucí špičky na konci vlády diktátora Gerarda Machada.

SOLIDARITA KONTINENTU

Díla, jež vznikla jako projev latinskoamerické solidarity – ať už jsou jejich autory Kubánci, Chilané v exilu nebo umělci z jiných zemí – podávají syntézu historických zkušeností, v níž se prožitky jednoho národa stávají majetkem ostatních. Kupříkladu *Kantáta o Chile* (Cantata de Chile, 1976) Humberta Soláse není jen básnickým zpodobením jedné stávky v chilském ledkovém dole roku 1907, s odkazy na araukánskou mytologii, s využitím písní, masek, pantomimy a veršů Pabla Nerudy, ale též výzvou k jednotě latinskoamerického lidu, výrazem přesvědčení, že „sjednocený lid zvítězí".

Mezi chilskými filmaři patří prvé místo Miguelu Littinovi (nar. 9. srpna 1942). Nejvelkorysejším jeho dílem zůstává *Náprava dle metody* (El recurso del método – Viva el presidente, Francie-Mexiko-Kuba, 1978), natočená za produkční spolupráce Constantina Costy-Gavrase podle slavného románu Aleja Carpentiera. Hrdinou je typický latinskoamerický diktátor z prvých desítek let našeho století (vzorem k upletení této figury byli Gerardo Machado, Trujillo a Porfírio Díaz), který má dvě podoby: v pařížských nevěstincích a akademických kruzích předstírá osvícenost, doma pak při věčně se opakujících pokusech o převrat zasahuje se zuřivým barbarstvím. Ale zatímco jeho „metody nápravy" zůstávají stejné a mění se jen jejich záludnost (jako když nechá rozhlásit zprávu o své smrti a vzápětí poručí postřílet radující se obyvatelstvo), jeho političtí odpůrci získávají na organizovanosti, takže se nejvyšší hodnostář stává „snad jediným generálem na tomto širokém světě, kterého generálská hodnost netěšila" (A. Carpentier: Náprava dle metody, Odeon 1977, s. 50). A i když se snaží výhodně veslovat ve vlnách světové politiky („vyhlašujeme válku Německu, Bulharsku a Tureckému sultanátu ", „zavedete socialismus a do 48 hodin je tu námořní pěchota!"), je nakonec generál svržen s pomocí týchž Yankeeů, na jejichž pomoc se spoléhal.

úpadkem diktátora, jenž je ve filmu stále více tupen a přitihován v hlouposti, roste obraz lidu. Tak jsou konfrontovány dva druhy patosu: patos falešný a ironizovaný – a patos lidového vzdoru.

Se složitou stavbou Carpentierova románu, hlásícího se k poetice „zázračného reálna", vyrovnal se Littin posílením syntetického živlu: film komponuje jako hudební skladbu s vracejícími se motivy (diktátor v houpací síti, jeptiška, pařížské pobyty, vzpoury), bující barokovostí (srov. sekvenci z bordelu, přecházející plynule do přehlídky bohorodiček), operní inspirací (Carusův zpěv provází slévání demonstrujících zástupů) a vulgarismy ve slovu i obrazu; tak se tu spojuje velebnost s groteskou a ejzenštejnovská údernost s parodií. Vrcholný výkon podal v roli diktátora Nelson Villagra.

Na rozdíl od polyfonické zhuštěnosti *Nápravy dle metody* je následující Littinův snímek *Vdova Montielová* (Le Viuda de Montiel, Kuba–Mexiko–Venezuela–Kolumbie, 1979) jedinou lyrickou prodlevou, složenou z několika časových vrstev a podivuhodně variující náladový motiv stejnojmenné třístránkové povídky Gabriela Garcíi Márqueze. („Vdova Montielová nehybně seděla v houpacím křesle, kousala si nehty a živila se pouze svým roztrpčením.") Littinův mrákotný film připomíná obřad; pohřbívání tyrana a tanec pod býčí hlavou má sakrální podbarvení stejně jako symbolické finále, v němž hlava hrdinky (Geraldina Chaplinová) po jediném svobodném rozhodnutí jejího života mizí v kalných vlnách Orinoka, posetého pozůstatky rostlinných, živočišných a lidských těl. Z plátna čiší vlhká hrůza, melancholie, nostalgie i rezignace; déšť je tu součástí vyčerpávajícího pršení, kdy „řeka pořád stoupá", „zase se ráno objevili utopenci", „občas jako by bylo slyšet hlasy, vzdálený šepot, jako by někdo naříkal na dně řeky…" S Márquezovým „magickým realismem" se režisér vyrovnal prolínáním časových rovin, důrazem na melodii obrazů a využitím motivů z jiných povídek velkého spisovatele – vznikl tak sugestivní obraz diktatury v její úmorné všednosti.

Posléze se Miguel Littin ujal prvního celovečerního hraného filmu nově zrozené nikaragujské kinematografie. Inspirací se mu stal román chilského spisovatele Pedra Prada Alsino, který patří k povinné četbě chilských dětí a vypráví o venkovském chlapci, jenž toužil létat. Ze vzpomínek na dětskou četbu, z poznání života dětí v sandinovské Nikaragui a ze symbolické postavy amerického poradce vznikl syžet snímku *Alsino a Kondor* (Alsino y el Cóndor, Kuba–Mexiko–Kostarika, 1982). Voják Kondor vezme sirotka Alsina do helikoptéry, ale chlapec chce létat vlastními silami. Když zkouší vzlétnout ze stromu, těžce se zraní a zůstane nadosmrti hrbáčem. Stupňuje se partyzánská válka, vesničané rozsápou zlého majora, Kondor zahyne v hořícím vrtulníku. Alsino spálí truhlu s dětskými sny, zvolí si partyzánské jméno Manuel, zvedne pušku a poprvé se usměje. Film je působivý v elegických pasážích Alsinových prožitků, méně přesvědčivě jsou přemrštěně odpudivé portréty žoldáků. Loni byl dokončen druhý nikaragujský celovečerní snímek *Ženy z hranice* (Nikaragua–Kuba, 1986), pod nímž je poprvé podepsán místní režisér Iván Argüello.

Mezi chilskými dokumentaristy vynikl Patrizio Guzmán, autor *Boje o Chile* (La batalla de Chile, 1979), jehož natáčení začalo několik měsíců před fašistickým převratem. „Věřil jsem, že filmuji revoluci, ale ve skutečnosti jsem filmoval kontrarevoluci," říká režisér. Jedna ze sekvencí ukazuje pohřeb Allendova námořního adjutanta, který byl zavražděn. Kamera panorámuje po tvářích důstojníků a v jejich pohledech se již zračí zrada. Natáčení přerušil puč, kameramana Jorge Müllera postihl osud „desaparecidos" a Patricio Guzmán společně s Pedrem Chaskelem sestavili na Kubě čtyřhodinový film o třech dílech: *Povstání buržoazie*, *Státní převrat* a *Lidová moc*. Následující Guzmánův snímek *Větrná růže* (La Rosa de los vientos, 1982) je mytologickou báchorkou s polobohy a lidskými bytostmi, bez jasného odlišení snu a reality; smyslem je postihnout síly, které ovlivňují dějiny Latinské Ameriky. Jiný chilský exulant Sergio Castilla realizoval na Kubě snímek *Nezvěstní zadržení* (Prisioneros desaparecidos, 1979) s tematikou mučení chilských vlastenců.

Do adaptací arciděl latinskoamerické prózy se vedle Littina zapojil také Manuel Octavio Gómez (nar. 14. listopadu 1934) a v koprodukci s Francií zpracoval román Miguela Ángela Asturiase *Pan prezident* (Sr. Presidente, 1983). Bohaté zkušenosti s magickým realismem (*Čas vody*) tentokrát režisérovi k úspěchu nestačily. Film využívá nápadů s loutkovým divadlem, pomníkem, lijákem, ale k fascinující jazykové vrstvě románu se mu nepovedlo najít ekvivalent, a kubánská kritika výsledek odmítla.

Ekonomicky slabším kinematografiím ICAIC pomáhá tím, že jejich režisérům poskytuje potřebné technické podmínky. Tak mohl například Peruánec Federico García natočit svým poměrně suchým kronikářským stylem snímek *Tupac Amaru* (Peru–Kuba, 1984) o legendárním inckém vůdci, který v roce 1780 vedl protišpanělské povstání, v němž byl nakonec poražen. Děj svého dalšího díla *Boží společník* (Peru–Kuba, 1986), které má i svoji televizní seriálovou verzi, umístil García do fiktivního amazonského regionu Putumayo v období imperialistické „kaučukové války" na počátku století. Jiný peruánský filmař, Alberto Durán, natočil *Malabrigo* (Peru–Kuba, 1986).

Snad díky svému velkému rodákovi mají úspěch Kolumbijci: podle scénáře Gabriela Garcíi Márqueze (a s dialogy Carlose Fuentese) vytvořil Jorge Alí Triana *Čas umírat* (Tiempo de morir, Kolumbie–Kuba, 1985), kde na rozdíl od obvyklé „magické" interpretace Márquezových textů zvolil spíše westernový styl. Lisando Duque triumfoval na festivalu v Cartageně snímkem *Visa USA* (Kolumbie–Kuba, 1986) a Diego de la Texera z Portorika natočil dětský film *Poklad* (El tesoro, Portoriko–Kuba, 1986).

Kubánská kinematografie vstupuje i do koprodukcí s vyspělými kinematografiemi Evropy, které jí pomáhají nést břímě výrobních nákladů a snáze proniknout na světový trh. ICAIC ovšem v takových případech trvá na tom, aby režisérem projektu byl Kubánec. Španělsko se kupříkladu podílelo na Solásově *Cecílii*, Sovětský svaz přispěl k realizaci biografie legendárního šachového mistra Josého Raúla Capablanky, jak ji natočil Manuel Herrera (*Capablanca*, Kuba–SSSR, 1986) a dokončují se další tři projekty: *Galicián* v režii Manuela Octavia Gómeze (Kuba–Španělsko, 1987), *Kořeny národa* Octavia Cortázara (Kuba–Francie, 1987) a *Bouře* Tomáse Gutiérreze Aley podle Williama Shakespeara (The Tempest, Kuba–Velká Británie, 1987).

REVOLUCE ŠKOLOU A INSPIRACÍ

Významnou množinu v kubánské produkci tvoří filmy, které se vracejí do let 1953—1965, kdy země prožívala nejrevolučnější kapitoly svých dějin. Nejoriginálněji se s tímto obdobím vyrovnal Tomás Gutiérrez Alea ve filmu *Ti, kteří přežívají* (Los sobrevivientes, 1979). V satiricko-groteskní alegorii, jež je poklonou Luisi Buñuelovi a jeho *Andělu zkázy*, předvádí postupnou degeneraci patricijské rodiny Orozků, která se po vítězství revoluce izoluje ve svém sídle, aby zde vyčkala porážky komunistů. Počáteční optimismus, kdy nákladní automobily přivážejí zvenčí zásoby k rozměrným žranicím a rodina si omylem uvaří polévku z popelu matky rodu, střídá zklamání z porážky invaze, jednotlivci postupně umírají a po letech do sídla přijíždějí jenom koňská spřežení. Rozuteče se služebnictvo, nastává hlad. Opustit sídlo není možné, dva milenci, kteří se o to pokusili, jsou zastřeleni třetím. Zahradou bloudí mátohy posledních buržoustů a potají okusují lupení. Když tělnatou tetičku skolí blesk, končí upečená nebožka na talíři zbylých členů rodiny… Aleův majestátní styl tvoří k frašce účinný kontrapunkt; přes určitou těžkopádnost se film vysmívá třídní omezenosti, když ji demonstruje jako příčinu klaustrofobie a zpáteční cesty do divošského stavu.

Octavio Cortázar (nar. 1935), který si získal jméno jako autor nejlepšího dokumentárního snímku v dějinách kubánské kinematografie *Poprvé* (Por primera vez, 1967) – devítiminutového svědectví o tom, jak reagovali obyvatelé obce Los Mulos, když k nim poprvé zavítalo putovní kino s Chaplinovými groteskami, usiluje o akční divácký film, jenž by vedle didaktického účinku měl i přitažlivého individuálního hrdinu. Tak vznikl *Učitel* (El brigadista, 1977) – agitka o mladém alfabetizátorovi, který v roce 1961 prožívá lásku a boj s kontrarevolucí. Snímek doplňuje záznam řeči, v níž Fidel oznámil, že za jednoho zabitého učitele se přihlásilo deset tisíc dobrovolníků. *Strážci hranic* (Guardafronteras, 1980) byli patrola mládenců, kteří v roce 1963 střežili jeden z karibských ostrůvků před nájezdy pirátských člunů. Akční podívanou se Cortázarovi podařilo naplnit chlapáckým humorem a vděčnými charakteristikami jednotlivých vojáků.

Akční film zůstává i doménou Manuela Péreze (nar. 19. listopadu 1939). Ve filmech *Muž z Maisinicu* (El hombre de Maisinicu, 1973) a *Rio Negro* (1977) čerpal látku z bojů proti bandám v pohoří Escambray. Ve svém třetím celovečerním opusu *Druhá hodina Estebana Zayase* (La segunda hora de Esteban Zayas, 1984) úspěchu svých předchozích snímků nedosáhl.

Zkušený Enrique Pineda Barnet (nar. 28. října 1933) natočil v roce 1979 svůj šestý dlouhometrážní snímek *Ona dlouhá noc* (Aquella larga noche) – zdlouhavý a nepříliš nápaditý hold partyzánkám, které se vinou zrady dostaly do rukou batistovskému vojsku. Ve filmu *Čas milovat* (Tiempo de amar, 1983) vyprávěl o lásce Daria a Eleny v době karibské krize a hudební *Královnu Alhambry* (1986) natočil podle románu Miguela BarnetaRáchelina píseň.

K problému emigrace se vyslovuje novinář, spisovatel, dramatik a režisér Jesús Díaz (nar. 1941). V reportáži *55 bratrů* (Cincuenta y cinco hermanos, 1978) zaznamenal, jak rodný ostrov navštívila brigáda Antonia Macea, složená z mladých lidí, kteří kdysi Kubu opustili se svými rodiči. Hlavním tématem jeho filmu *Rudý prach* (Polvo Rojo, 1981) je – podobně jako v Pogodinově Kremelském orloji – vztah revoluce k inteligenci. I když režisér tříští svoji pozornost soukromými problémy hlavního hrdiny, jehož manželka se v domnění, že padl, znovu provdala a chce se vystěhovat, nejsilnějším dějovým motivem je snaha revolucionářů obnovit provoz v továrně na zpracování kobaltu a niklu, kterou Američané opustili; k tomu je nutné získat inženýra, který jediný se vyzná v technologii, ale musí mít důvěru v nový režim. Nejnovější Díazův film *Rozcestí* (Lejanía, 1985) líčí rozhodnutí ženy, která před deseti lety opustila vlast a nyní se vrací na Kubu.

K hrdinství revolucionářů, kteří 26. července 1953 zaútočili na kasárna Moncada, se vrátil slavný dokumentarista Santiago Alvarez (nar. 8. března 1919) ve svém hraném debutu *Uprchlíci z jeskyně Mrtvého* (Los refugiados de la Cueva del Muerto, 1983). Obsahem filmu není příprava ani útok, nýbrž porážka, ústup, hon na lidi a řádění vojska v provincii Oriente. Jako by měl režisér na paměti slova Fidela Castra z řeči před soudem: „...až přejdou léta, uvidíme tento masakr v celé hrůzné skutečnosti". Cesty bojovníků sleduje Alvarez s detailní časovou přesností, shromažďuje historicky doložená fakta a současně zachovává mýtizující odstup; naplňuje film tklivým tónem revolučního romantismu, jenž vrcholí zpomaleným záběrem partyzánů na koních, jak s rudou zástavou překonávají řeku. Tak Alvarez spojil dokument, inscenovanou rekonstrukci a lyrický pohled.

O DNEŠKU NEJRADĚJI VESELE

Filmy se současnou tematikou se zabývají převážně mravními rozpory moderní kubánské společnosti. Na jejich špici nacházíme opět dílo Tomáse Gutiérreze Aley; hrdina jeho snímku *Do určité míry* (Hasta cierto punto, 1983) je spisovatel, který v havanském přístavu sbírá materiál k filmu o tzv. machismu (specificky latinskoamerický termín, označující samčí nadřazenost muže nad ženou). Když se zamiluje do ženy z dělnického prostředí, musí „machismus" překonávat sám v sobě. Výsledkem je poznání, že „touha vlastnit to, co milujeme, záměr podrobit si to, co nás láká, nakonec ničí půvab volné přirozenosti a spontánnosti lásky", jak napsal kritik Enrique Colina (Cine cubano č. 108, s. 89), když současně filmu vytkl zdůraznění milostného plánu na úkor úvahy, která je mj. vedena pásmem reportážně zachycených rozhovorů s dělníky.

Za kubánské ženy bojuje film dosavadního dokumentaristy Pastora Vegy (nar. 18. února 1940, v kinematografii pracuje od r. 1960) *Portrét Terezy* (Retrato de Teresa, 1979). Daysi Granadosová hraje temperamentní matku dvou dětí, která touží působit ve folklórním kroužku, ale její manžel z ní chce mít jen službu do domácnosti (Adolfo Llauradó si tu zopakoval úlohu, kterou hrál ve třetí povídce Solásových *Tří Lucií*). Manželé se hádají, perou, urážejí, až je nakonec muž usvědčen z dvojí morálky. Ve svém dalším snímku *Habanera* (1984) provádí Vega psychologickou sondu do života emancipované ženy středního věku, psychiatričky, která se pokouší spojit vědeckou kariéru s posláním matky.

Potřeba vybojovat si úspěch u domácího publika vedla v osmdesátých letech ke kvantitativnímu rozmachu lehčích žánrů, z nichž se nicméně nemělo ztratit výchovné poslání. Tuto cestičku již dříve prošlapávaly filmy Tomáse Gutiérreze Aley (*Dvanáct křesel*, *Smrt byrokrata*) a komedie Manuela Herrery *Není soboty bez slunce* (No hay sabado sin sol, 1979). Manuel Octavio Gómez, který od svého sedmého celovečerního snímku *Žena, muž a město* (Una mujer, un hombre, una ciudad, 1978), jenž byl spíše sněškou faktického materiálu, po pět let nepřišel s novým dílem, se ve filmu *Patakín žil Bajka* (Patakín, 1983) pokusil o první kubánský muzikál. Slovo „patakín" znamená v jazyce joruba totéž co bajka, příběh s ponaučením. V jorubském náboženství, které je afrického původu, soupeří dva bohové – Ogún a Čangó. První pracuje, druhý nikoli. První je ženatý s bohyní lásky Očún, druhý je bohém, pořád by se pral, vůči ženám je „macho" a chce Ogúnovi přebrat jeho Očún. Každý Kubánec má něco z Ogúna i něco z Čangóa a na této polaritě postavil Goméz muzikálovou fabuli. Zatímco frajer Čangó Valdéz se za jásotu žen vrací domů, na poli zemědělci pod Ogúnovým vedením dokončují sklizeň brambor. Čangóova žena Candelarie tančí se smetákem a začíná karneval, na němž se božský rošťák předvádí s domýšlivou písničkou „Já jsem Čangó, sladoučký jsem jako mango". Rád by Ogúnovi přebral jeho snoubenku Caridad, ale ta odmítá a zlobí se, že všichni chtějí být jako Čangó a Ogúnem nechce být ani sám Ogún. Čangóovi je mezitím dopřáno projít peklem proměn a lstí své Candelarie, která se mu zjevuje jako zlá kajmanka Rupertka, pronásleduje ho v indiánském úboru a jako asijská válečnice. Lidé mají už po krk Čangóova haurství a Ogún ho vyzývá na souboj. Bázlivý Čangó se počne vymlouvat a lituje své minulosti; boxerské utkání ho ale nemine. Veřejně musí přiznat, že je tlučhuba, ale pak ho všichni oplakávají. V karnevalovém finále přichází poučení, které je v tom, „abys nebyl jako on".

Příčiny vlažného přijetí *Patakína* kubánským publikem nachází kritik Alejandro Gonzáles Acosta v nedostatečné dramatické soudržnosti, v slabé logice postav, v nesrozumitelném závěru; současně ale *Patakín* vítá jako potřebný pokus o zvládnutí žánru (Cine cubano č. 108, s. 91–92). Evropského diváka pobaví vtíravost některých didaktických motivů (balet v dešti zavlažovacího zařízení a píseň „Nejdřív práci vykonejme a potom si zazpívejme" připomínají *Starce na chmelu*) a okouzlí taneční bezprostřednost a magičnost choreografické složky.

Současné morálky se dotkl i Juan Carlos Tabío, jeden z osmi mladých režisérů, kteří v osmdesátých letech dostali příležitost v celovečerním filmu, satirou *Stěhování* (Se permuta, 1983, v Čs. televizi uvedeno pod názvem *Menší zá*

lišť). Na mušku si vzal maloměšťáctví, které v konečných důsledcích odnímá lidem štěstí; zde se přeaktivní matinka snaží získat byt v „lepší" havanské čtvrti a pro svou dceru výhodnější partii. Formou lidové komedie odhalil Tabío existenci lidí, kteří svou „revoluci" spatřují ve vylepšování osobního komfortu. Film se setkal s vřelým přijetím u publika i kritiky, která ocenila satirické zobrazení „zápasu za dosažení individuálního řešení problémů, které chudá a nevyvinutá země potřebuje vyřešit kolektivně" (José Antonio Gonzáles v Cine cubano č. 109, s. 88), chválila, jak se Tabíovi podařilo „vyhnout se všemu didaktismu, vší moralizující póze, vší pedagogické jednoduchosti" (tamtéž), jakož i vulgárním ústupkům a banalitám. Domácí úspěch však tentokrát nešel ruku v ruce s ohlasem mezinárodním – na XXIV. MFF v Karlových Varech Tabíův snímek zklamal očekávání, neboť vyzněl až „bakalářsky" banálně.

Ještě více by festivalové diváky zřejmě rozčaroval další z velkých hitů havanských kin – debut Rolanda Díaze *Žárlivé kuře*, což je volný český ekvivalent doslovného překladu Ptáci, kteří se nestřílejí z pušky (Los pájaros tirándole a la escopeta, 1984). Rodinná veselohra o milencích, kteří chtěli překazit lásku mezi svými osamělými rodiči, sice opět obsahuje kritiku „machismu", ale především je krotkou odpočinkovou podívanou s písničkami. Možná je lepší druhý Díazův film *Plný počet* (En tres y dos, 1985), v němž se špičkový basebalový hráč vyrovnává s nutností odejít ze sportovního výsluní.

Autor celovečerního dokumentu o Harrym Belafontovi *Občas vidím svůj život* (A veces miro mi vida, 1982) Orlando Rojas debutoval v hraném filmu milostnou komedií *Davidova snoubenka* (Una novia para David, 1985 – viz článek Jiřího Houdka o taškentském festivalu, Film a doba 9/86) a prvotina Luise Felipa Bernazy *Jaký otec, taková dcera* (De tal Pedro, tal astía, 1985) bavila Havaňany v roce právě minulém. Tato komedie z vesnického prostředí líčí soupeření dvou rozkmotřených farmářů, jejichž děti se do sebe zamilují jako Romeo a Julie. Kubánská komedie nyní řeší zjevně obdobné úkoly jako naše v padesátých letech: kde najít konflikt, jak kritizovat, aby se neočerňovalo, jak postoupit nad komunální satiru. Snad i tentokrát přinese řešení Tomás Gutiérrez Alea: jeho nový film *Guantarama* (1986) se totiž satiricky vrací k problému byrokracie a opět prý srší černým humorem...

Drama *Srdce na zemi* (Con el corazón sobre la tierra, 1985), jímž po přípravném dokumentárním snímku podobného názvu z roku 1982 debutoval v dlouhé metráži Constante Rapi Diego, vypráví o rolníkovi, který se po tragické smrti svého syna, jenž zahynul při internacionální misi v Etiopii, ujímá družstva v horách Sierra Maestra. V muzikálu *Dnes jako včera* (1986) vypráví Diego příběh mladého ctitele diskotékové hudby, který má ztělesnit slavného zpěváka Bennyho Moréa. *Divoký pes* (Jíbaro, 1985) dalšího debutanta Daniela Díaze je příběhem samorostlého lovce, který se s obtížemi přizpůsoboval porevoluční realitě. Na VIII. festivalu nového latinskoamerického filmu v Havaně předvedl Daniel Díaz nový snímek *Jiná žena* (Otra mujer, 1986). Zatím poslední z debutantů Fernando Pérez natočil nejprve společně s potápěčem Rogerem Montañezem podmanivý středometrážní podmořský dokument *Ostrov modrého pokladu* (La isla del tesoro azul, 1986) a posléze hraný snímek *Podzemí* (La subterra, 1986).

Příkladem „nové vlny" kubánského filmu se v soutěži XXV. MFF v Karlových Varech stal film *Jako v životě* (Como la vida misma, 1985) debutujícího Víctora Cacause, natočený podle románu Rafaela Gonzálese Větrné mlýny. Absolvent konzervatoře Fernando nastoupí na umístěnku do avantgardního divadla v horách Escambray. Soubor předvádí pod širým nebem modelová dramata, která jejich autor Manuel píše na základě místních problémů. Právě se připravuje hra o podvodu, jehož se dopustili tři studenti, když při písemce ukradli učitelce řešení příkladů. Herci uspořádají anketu, při níž se ptají, co je to podvod. Odpovědi: je to čin proti revoluci. Je to přežitek minulosti. Je to hanba. Manuel zjistí, že do aféry je zapojen jeho syn, chce se projektu vzdát, nakonec ale sehraje představení, jehož katarze přivede kluky k přiznání. Objeví se však druhý námět: škola očekávala inspekci, ředitel už řadil květiny do zákrytu, ale inspekce je nakonec odvolána, a tak zbudou rozdělané květináče i problémy. Zatímco o tom soubor nacvičuje nový kus, odporuje učitelka řediteli školy: „Nemůžeme se snažit jen zachovávat zdání. Když jsme před návštěvou lepili nálepky na nedostatky, učili jsme mládež lhát." Představení má úspěch, jen ředitel je rozzloben: „Tohle není žádné divadlo, o tom budeme ještě diskutovat." A vedoucí souboru souhlasí: „Je dobré diskutovat."

Jako má Fernando pochybnost, zda je téma podvodu nosné pro divadlo, má i divák zpočátku pochybnost, zda je nosné pro film. Víctor Casaus ale dokáže, že ano, a vede nás k zamyšlení nad otázkou, v čem spočívá revolučnost dneška.

Z dokumentárních snímků se zmiňme o záznamu z XIV. středoamerických sportovních her, který pod názvem *Něco víc než medaile* (Algo mas que una medalla, 1982) natočil Rogelio París (nar. 1936). Inspirován zřejmě pásmem z mnichovské olympiády *Viděno osmi* ukázal, oč důležitější je bojovat než zvítězit. Ve filmu nenajdeme sebemenší známky exhibice kubánské úspěšnosti; režisér se smyslem pro fair play ukazuje i prohry kubánských družstev a vítězství sportovců z Portorika, Mexika a dalších zemí. Symbolickým hlavním motivem této dramatické podívané je maratónský běh. Z krátké metráže je třeba jmenovat alespoň desetiminutový snímek Marisol Trujillové *Žena před zrcadlem* (Mujer ante el espejo, 1983), jenž je podivuhodným portrétem baletky Rosarie Suarézové, která se rozhodla pro mateřství a pro opětovný návrat k profesi.

Kinematografie revoluční Kuby se za uplynulých sedmadvacet let stačila vyrovnat s nejavantgardnějšími směry filmového umění, dokumentovat revoluci, získat desítky vavřínů, ovlivnit celou latinskoamerickou tvorbu. Mnohých úspěchů by nedosáhla bez vynikajících kameramanů. Na počátku kubánské kameramanské školy stál Nestor Almendros; jedním z jejích největších mistrů byl Jorge Herrera, jehož ruční kamera se zasloužila o formování nervního, plastického a poetizujícího stylu kubánských filmů na přelomu šedesátých a sedmdesátých let – natočil *První útok s mačetami*, *Tři Lucie*, *Čas vody*, *Kantáta o Chile* a jeho posledním, posmrtně mu dedikovaným filmem byl *Alsino a Kondor*. Na Herrerovo umění navázala aristokraticky úhledná fotografie Livia Delgada (snímal *Cecílii*, *Amadu*, *Davidovu snoubenku* aj.), plátna starých mistrů připomínající obrazová malba Marii Garcíi Joy, jenž spolupracuje s Aleou (*Poslední večeře*, *Ti, kteří přežívají*) i dynamická kamera Raúla Rodrígueze, jenž natáčel kupříkladu Giralovy filmy.

Kubánské filmy si nelze představit ani bez charakteristické hudby, kterou k dobré polovině titulů napsal vynikající skladatel a kytarista Leo Brouwer (nar. 1939). Mistrně pracuje s obrazově-zvukovým kontrapunktem, líbuje si v klasicizujících a romantických polohách, dodává vláčnost střihové skladbě. Další kapitolou jsou herci, z nichž si největší proslulost získali Idalia Anreusová, Eslinda Núñezová, Daysi Granadosová, Adolfo Llauradó, Mario Balmaseda, Raúl Pomares, Omar Valdés a Chilan Nelson Villagra.

Současné kubánské kinematografii záleží na oslovení diváka, na sepětí se životem, na žánrové pestrosti, což nelze zabezpečit bez péče o mladou tvůrčí generaci. K tomu jistě přispěje i mezinárodní škola filmu a televize, která byla za přítomnosti Fidela Castra slavnostně otevřena 15. prosince 1986 v San Antoniu de los Baños poblíž Havany. Moderní učebny s kapacitou pro 300 studentů budou využívat nastupující filmaři nejen z latinskoamerických, ale i z afrických a asijských zemí. O úrovni výuky v tomto institutu, který je prvním pokusem o integraci tří rozvojových částí světa v jedné filmové škole, dává vědět zpráva, že jejím ředitelem byl jmenován argentinský režisér Fernando Birri a jeden z prvních kursů zde povede Gabriel García Márquez...