

ustrašené pasažérky nočního autobusu) obsadit řadu talentovaných mladých představitelů.

Podobně jako ve filmech Emira Kusturice je pro Paskaljeviće pudová iracionalita balkánských povah něčím, co ho jako autora děší i fascinuje. Jako by se jugoslávští filmáři chtěli obnažit před celým světem: třeba si nás nenávidíte, ale takoví jste! V roli mluvčích a zároveň kritiků svého národa horečně hledají, kterak se kajícně přiznat ke všemu šílenému, co bylo spácháno a dopuštěno, přitom se nezíci národní identity a důstojnosti. Jsou to filmy, které obviňují, ale i v jistém smyslu i omlouvají. Podobná vytřeštěná šílenost až nedoraz se projevuje i v jiných srbských filmech 90. let, byť ne vždy v tak brillantní podobě – sрv. TŘI LETNÍ DNY (Tri letná dana) Mirjany Vukomanovićové, KRÁSNÉ VESNICE KRÁSNÉ HORÍ (Lepa sela lepo gore) Srdjana Dragojeviće či podobenství Djordje Milosavljeviće KOLA (Točkovi), jež mělo letos v Karlových Varech světovou premiéru. Zcela jiná je atmosféra současných filmů chorvatských, jejichž vyžehlené svědomí a absence jakýchkoliv pochyb o chorvatské roli v dějinách vzbuzuje mnohem méně důvěry než otevřené srbské rozveranectví.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Svědectví ohně

(Soutěž)



Letošní indický soutěžní příspěvek pocházel ze státu Kerala a byl natočen v malajálamském. Přestože tímto jazykem nemluví víc než dvě procenta indického obyvatelstva, vyznačuje se keralská kinematografie početnou a umělecky nikoli bezvýznamnou produkcí, schopnou konkurovat filmům v tamilštině a hindštině. Z autorů jsou nejznámější Adúr Gópalakrišnan a Góvind Aravindan.

Na realizaci svého debutu pro kina SVĚDECTVÍ OHNĚ (Agnisákši) se úspěšný televizní režisér Šjáma Prasad připravoval dešet let. Jde o adaptaci populárního emancipačního románu ze sedesátých let, jenž byl inspirován příběhem skutečné ženy, manželky bráhma, která se v období boje za nezávislost snažila osvobodit z pout tradice. Podobně jako Rabíndranáth Thákur v románu DOMA A VENKU (a Satyajit Ráj ve stejno-

jmenné adaptaci) nebo Adúr Gópalakrišnan ve filmu HRDINA PŘÍBĚHU (uvedeném v Karlových Varech před dvěma lety) spojuje Šjáma Prasad intimní rodinnou historii s dějinovým pozadím. Jádrem příběhu je nesoulad dvou povah: muže soustředěného na „bhakti“ (lásku k bohu, „Bhagavánovi“) a ženy prahnoucí po společensky angažovaném uplatnění.

Unni Ettan se ožení s Dévaki. Ambiciozní a vzdálená nevěsta se nerada podřízuje archaicckým zvyklostem místní komunity (illamu), kde má žena podřízené postavení a kde se striktně dodržuje kastovní systém. Ačkoli Unni svou manželku miluje, zůstává jí projevy lásky dlužen, a o to horlivěj se venuje náboženským obřadům. Když bezdětná Dévaki přes odpor své rodiny odjede za nemocnou matkou, kterou již nezastihne naživu, k Unnimu se nevráti. Pod vlivem svého bratra, vězněného za odboj, se zapojí do boje za indickou nezávislost a venuje se prosazování ženských práv. Unni až do konce života nepojme jinou choť a odejde do kláštera. Dévaki se stane „jógini“ (asketkou) a přijme jméno Sumirananda.

Příběh se odvíjí ve vzpomínkách Unniho sestřenice Thangam, která v doprovodu syna a vnučky Dévu přijíždí do posvátného města Haridváru, aby do řeky Gangy vysypala Unniho popel. Tam také vyhledá asketku Sumiranandu a předá jí poselství od Unniho v podobě šperku-talismanu; ten Sumirananda vhodí do ohně, roztažené zlato vytáhne, ochladí a věnuje Thangamině vnučce, která podle jejího přání nese její jméno. Thangam se v mládí přátelila s Unnim i s Dévkou; když se jednou odmítla vdát, Unni přesvědčil jejího otce, aby jí k sňátku nednuti a dovolil jí pokračovat ve studiu. Tak měla Thangam šťastnější osud než Dévaki a stala se z ní emancipovaná žena.

Energií hnútí za nezávislost vyjadřují jen klipové zhuštěné pasáže, kde se v rychlé montáži střídají pochodující davy, prapory, hesla, novinové články, portréty Gándhího a záběry řečníků Dévaki spolu s výjevy z rodných konfliktů a změn; to vše provázeno sborovým zpěvem o matce vlasti. Nejdramatičtější veřejné události jsou tak odsunuty do pozadí, a pozornost je věnována spíše okamžíkům melodramatickým, jejichž úcinek zesiuluje naléhavá hudba. Duševní hnútí se nemanifestují extravertně, nýbrž zůstávají skryta v názoru; to platí i pro Dévainu sexuální frustraci. Důležité jsou písničky, které uvolňují emoční napětí a zároveň slouží epické zkratce; jejich autor Kaithaprom využil folklorne-lyrické motivy i revolučně znějící rytmus. Pro evropského diváka je nezvyklá například muzikálové koncipovaná náboženská sekvence z chrámu, kde slyšíme radostnou písničku (v textu se vzívá Kršna a zpívá se o následování Madhvy, višnuistického teologa ze 13. století) a v obraze sledujeme Unniho sebeočistující, de facto předsmrtné obřady.

Více než obrazem ženské emancipace je SVĚDECTVÍ OHNĚ tragédii ušlechtilého intelektuála, který koncentrací na svůj vnitřní duchovní svět a na své obcování s posvátnem promarnil život a zklamal svou lásku.

Nad příběhem se klene oblouk smíření, odevzdanosti osudu, přičemž dominantní význam má živel ohně (jenž je v hinduistické tradici prostředníkem mezi bohy a lidmi a pro hrdiny filmu hraje roli svědka svatebního obřadu) a posvátná řeka, která symbolizuje očistu a věčné plynutí.

Spojení společenského a milostného příběhu s politickým pozadím, hinduistickou spiritualitou a muzikálovými prvky není pro indicou tvorbu neobvyklé; právě to však může na evropského diváka působit dosti zvláštně.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Vitr Patagonie

(Fórum nezávislých)



Hned na začátku nejnovějšího filmu argentského režiséra Alejandra Agrestiho VITR PATAGONIE (El viento se lleva lo que) jsme důrazně upozorněni, že se nejedná o komedii. A skutečně to platí, i přes veškerý humor, který se ve snímku objevuje. Tento humor má totiž povětšinou surreálnou podobu, nejdíce tu o prvoplánové gagy, ale ornamentalistické situace, při nichž se prolínají pocity veselosti, hořkosti i nostalgie. A právě ona nostalgičnost je mnohdy dominující. Je to vlastně film o světě, kde se zastavil čas a také o magickém působení stříbrného plátna, byť transponovaného do podoby jakéhosi krávního zrcadla; film o potřebě úniku z civilizace.

Dvacetiletá taxikářka Soledad z Buenos Aires začne mít jednoho dne všechno doz, rozjede taxík, který ji nepatří, a vydává se napříč Argentinou až na konec světa – do Patagonie. Zakončení její cesty je velmi symbolické – silnice totiž přestává existovat uprostřed mostu a Soledad se propadá jako do jiného světa. Krátce za ní sem dopadne i posliček s krabici filmu, jež se rozsypou a nenapravitelně zpřeházejí. Od této chvíle se ocítáme ve světě, který existuje sám pro sebe, kde není televize a logika se řídí povětšinou zákony, jež odpovídají tomu, co se právě promítá ve zdejším kině – svařostánku kultury a pokroku.

Problém spočívá v tom, že zpřeházené, různě poslepované filmy běží občas pozpátku a občas taky vzhůru nohama. Městečko má i svého filmového kritika, jehož psychická retardace ilustruje nejlépe, jak film na místním publikum působi. Na tu zvláštní zváře-

nost si ovšem divák i Soledad brzy zvyknou a objeví i její skrytý půvab, kouzlo a čistotu.

Zdánlivě ospalé místo je ale vlastně plné událostí, což později začne dokumentovat zpravidlosti, natáčené filmovou kamerou, jehož moderátorkou se stane právě Soledad. Poznáváme místního vynálezce, který občas se svým novým objevem (pochopitelně něčeho, co už moderní civilizace dávno zná) odjíždí udělat díru do světa, aby se později zhrzené vrátil – a rádu dalších bizarních figurek. Nedostížným idolem všech je francouzský herec Jean Rochefort, shodou podivných okolností hrdina zde promítaných filmů. Ten již mezitím v Francii upadl v zapomnění a upíjí se k smrti. Nějakým záhadným způsobem se dozvídá, že v Patagonii existuje místo, kde je stále ještě hvězdou, a vydá se tam. Příjezd totálně zlinkovaného idolu nikterak nenaruší jeho glorioli a Rochefort se velmi rychle stane živoucí součástí místního folklóru. Rozhodne se dokonce sám natočit film. Není to však zpráva ze světa, odkud přišel, ale poněkud překvapivě dokument o neštěsti místního rolníka. Stále méně úsměvná atmosféra filmu napovídá, že se blíží něco hrozného.

Městečko však nakonec nezníci přírodní katastrofa ani neznámá choroba, ale zcela prostě příchod civilizace. Poblíž jsou objevena ložiska ropy – a brzy se začne s její těžbou. Likvidace městečka je ovšem nepřimá. Nenastane tu žádná ekologická katastrofa (i domy všech místních obyvatel jsou zachovány), ale pronikne sem mor ještě strašnější – televize. Ta za pomocí blikajících obrazovok, před nimiž teď všichni tráví své volné chvíle, zcela zlikviduje svéráznou kulturu i jedinečnou atmosféru tohoto magického místa. Rochefortův film už nikoho nezajímá, všechno se propadá do anonymní nicoty, v níž ve stínu ropných věží mizí sice naivní, ale zároveň i nádherně poetický svět minulosti.

Přesto ve vás nakonec zůstane pocit, že místo, kde se zastavil čas, existuje možná ještě někde jinde. A pokud ne – zůstala tu aspoň torza těch starých filmů. A tenhle taky.

PETR SLABÝ

Vše o mé matce

(Horizonty)



Zápletky filmu Pedra Almodóvara jsou vždycky úmyslně stejně spletité (a zároveň

dokonale průhledné) jako zápletky telenovely, jež denodenně hltají desetičísíce narkomanů malé obrazovky. Vrstvením, tříbením a zdokonalováním banalit vzorků v případě Almodóvara nová kvalita, jež schéma zároveň vyrává ze základů i pevnější ukotvuje. Právě v souvislosti s jeho nejnovějším opusem je zřejmé, že „za postmodernou“ lze vycítit smysl všech opakování, citaci a variaci

– důsledný akt konečné a zároveň, možná – doufejme, i výchozí očisty. Ve sféře totálně zmanipulovaných emocí, v melodramatu, nalezl španělský „mistr základních barev“ svou doménu. Ve svém zatím posledním snímku banalitu zároveň perfekcionuje i něčí, aby obnažil opravdové city: film VŠE O MÉ MATCE (Todo sobre mi madre) je tak současně tezí i antitezí, pohybuje se na hraně mezi parodií a sentimentem a jemně už spíškou škobrtá o bytostně opravdové emoce.

Prostředky, jimiž Almodovar této málém už přirozeno rovnováhy dosahuje, jsou ovšem dokonale vymknuté z klobub reality. Jako měřítko pro poučené diváky mu – jako už často předtím – slouží přímo „uvnitř“ vyprávění umělá realita, tentokrát hned dvojí: jeden (už v názvu) hollywoodská klasika VŠE O EVĚ (Joseph L. Mankiewicz, 1950), jednak (otevřeněji) divadelní drama Tramvaj do stanice Touha Tennessee Williamsa. Obojí inspiruje je – jak jinak – „definitivně“ feministická a zároveň rodové všeobjímající. V tomto filmu se poprvé Almodovar – homosexuální snílek zkoušející pozorovat svět prostřednictvím ženských postav – obejde téměř bez mužů. (Možná i proto, že je Hollywoodem připraven o machistického Antonia Banderasu, jehož strojil a jímž byl opuštěn.) O to mučivěji je však film VŠE O MÉ MATCE vyprávěním o „chybějícím článku“ – otcu, jak ostatně téma nastoluje deníkový záznam sedmnáctiletého syna hlavní hrdinky Manuely, který tragicky zahyne na samém počátku filmu Manuela se vypravuje z Madridu do Barcelony, aby vyhledala ztraceného otce svého mrtvého syna. A tím je – jak se ukazuje – záhadný transseksuál jménem Lola. Důležitější než on jsou ovšem nejrůznější ženy, se kterými Manuela sváže svůj nový život: padlá jeptiška Rosa, umírající na AIDS (zbrusu nové tragické almodóarovské téma), divadelní hvězda Huma či „přirozený“ produkt plastické chirurgie La Agrada.

Žena existuje v novém Almodóvarově filmu ovšem jen jediná: velká ideální matka, jejíž obrázek se všechny protagonistky pokouší naplnit. Navzdory skutečnému a životnému součítění, jež jednotlivě ženské postavy (včetně těch z Williamsovy hry a Mankiewicova filmu) vzbuzují, jde vlastně ve filmu VŠE O MÉ MATCE o paradoxní princip duplikace, směřující k jedinečnému ideálu. Almodovar se ovšem skrze něj pracovává k pocitu, že tím jediným, čeho si lze opravdu vážit, je vůle a odvaha k jedinečnosti..

ZIT JE PÍSKAT je politická alegorie, která se chce šířovat, ale přesto jasně vyjádřit ke kubánské situaci na konci století. Jejím mottem je aforismus Johna Lennona: „Život je to, co se nám přihodí, zatímco se zabýváme jinými věcmi.“ Prolog začná jednou dánou nocí v sirotčinci Cuby Valdésové, kam je přinesena novorozená holčička. Dostane jméno Bebá a už ve škole narůsuje disciplínu, protože namísto mluvení píská. Když dospěje, převeze ji roli vypravěčky a představí nám tři lidi, které má ráda: hudebník Elpidio je synem matky Cuby, balerína Mariana pocítuje neuhasitelnou erotickou žízeň a ošetřovatelka z domova důchodců Julia trpí nezadřízitelným zíváním. Každému příběhu partneri: Elpidio sbalí na nábreží

americkou oceánoložku Chrissy, jejíž peněženka mu předtím spadla k nohám z ekologického balónu, Mariana se zamiluje do tanečníka Ismuela a Julia navštěvuje psychiatra Fernanda.

Každý z hrdinů má nějaký problém: Elpidio uvažuje o emigraci, Mariana touží po roli Giselle a je pro ni ochotna navékdy obětovat svou lásku k mužům a Julia omdlívá při slově „sex“, protože se kdysi získala svého dítěte. Všechny postavy se cítí zablokovány, spoutány, zbabené svobodné vůle. Jako vědoucí anděl zasáhne občas do děje taxikář, kterého hraje známý herec starší generace Raúl Pomares.

Ceský divák si už možná nevzpomene, že Elpidio Valdés je jméno animované postavky z kresleného seriálu Juanu Padróna; je to „mambí“, čili bojovník proti španělským kolonizátorem z minulého století, něco jako karibský Astérix. Působí proto paradoxně, když Chrissy vezme jmenovce tohoto populárního hrdiny do balónu a zeptá se ho: „Viš, co je to svoboda?“, načež Elpidio odpoví: „Nevím, je mi špatně.“ Uvažovat můžeme i o podobnosti jeho jména s Oidipem (španělsky „Edipo“).

Elpidio se cítí spoután láskou k matce Cubé, která je v nebi, a aby toto pouto zrušil, nechá si bolestivě odstranit tetování s jejím emblémem, přestože v cizině by to tolík nebolelo: „Musel jsem to udělat tady, tam by to nemělo cenu.“ Oidipovský komplex je dalším výrazem národní siroby, když postava jakéhokoli otce je v příběhu zamčena, a to tím důsledněji, čím lépe každý ví, že alespoň jednoho patriarchu tento karibský ostrov má.



Na havanském nábřeží záhadně omdlévali chodci. Zdá se, že se tak děje po zaslechnutí jistého slova. Když se dr. Fernando na ulici rozkřikne na Julii, ukáže se, že tímto tajemným slovem je „svoboda“ a že obyvatelé „ostrova svobody“ omdlévají i při slovech „opportunismus“ a „strach z pravdy“. Všechny tři hrdiny přivede nakonec vypravěčka Bebé 4. prosince (což je den sv. Barbory, patronky Kuby) ve 4:44 odpoledne na Náměstí Revoluce. Elpidio měl původně čekat na střeše, až si pro něj americká přítelkyně přiletí balónem. Ale vzpomněl si na Ho Či Minova moudrost, kterou mu vstípila právě Chrissy: „Úsvit není nikdy blíž než v nejtemnější noci.“ Rozhodl se jinak: „Přijdu tě hledat, matko. Nezměním se, ale nemůžu bez tebe žít, Kubo. Ať mne k tobě přivede tvá hudba!“

V hustém dešti, za dunění bubnů spěchá Elpidio na Náměstí Revoluce a začíná si spontánně pískat; stejně tak pískají i Julia a Mariana, které se k náměstí blíží z různých stran. Bebé uzavírá: „Rozhodla jsem se, že své příběhy budu vyprávět z budoucnosti. Vyhlásila jsem absolutní štěstí všech Havaniňů v roce 2020. Je to strašně lehké – tajemství tkví v pískání.“ Závěrečné zábývají vizi šťastné Havany, kde si lidé se vztyčenými hlavami budou sebevědomě pískat.

Co se zpočátku zdá být projevem tzv. otevřené dramaturgie, ukáže se brzy jako přesná skládanka, v níž má každý díl svůj metaforecký význam. Film nabízí proměnu psychoanalytické terapie v terapii politickou. Vytěsněná sexuální přání jsou jen maskou potlačených přání politických. Elpidio Val-

dés je od rezignace a pokušení emigrace symbolicky inspirován k manifestaci občanské neposlušnosti a k nové revoluci.

Problém tkví v lidských nitrech: své baríery si občané nesou v sobě, protože mají pocit viny, nesplněného slibu, protože trpí nedospělou, svazující láskou ke své vlasti; tuto lásku je třeba projevit jinak než strachem a stísněností.

Nejprve je nutné osvobodit svou duši a svou imaginaci. Důležitý je dialog o hlemýzích: „Šneci jsou dokonalí. Jako jediní mohou žít v cizině a nestýská se jim po domově.“ „Ale oni se plazí!“ „Ne, neplazí se. Jsou jen trochu víc při zemi.“ Odklad proklamovaného štěstí až do roku 2020 může vyznit stejně nadějně jako pesimisticky: nynější šéf státu v té době zřejmě již nebude ve funkci, ale i tak je tato doba vzdálena o celou jednu generaci.

Film ŽÍT JE PÍSKAT vynikl mezi karlovarskými soutěžními snímkami nejsfistikovanější narrativní strukturou. Jeho způsob kódování, hravá sémantizace akcí a rekvizit, práce s pohybem a rytmem, klipově zahuštěná kompozice vizuálních segmentů a vzdūšná lehkost celku jej staví blízko tak vyspělých kreativních kinematografie, znázornění i znásobení sebe sama v různých podobách.

Okouzlující přeludy

Ve srovnání s vývojem aranžované fotografie v 80. a 90. letech tohoto století nabývá Beatonův široký žánrový rejstřík i stylová bohatost nového významu. Současné publikum dokáže ocenit Beatonovu jedinečnost, spočívající ve schopnosti nahlédnutí do historie, čerpací z nesčetných odkazů v evropském malířství a dekorativním umění, ale zároveň i vytvářet umělci novou roli. Beaton pro sebe také žádal postavení „umělce“, neboť název „fotograf“ pokládal za zlehčující, a tím se řadí mezi mnohé současné umělce, kteří si zvolili práve fotografii, aby se mohli zabývat otázkami identity, znázornění i znásobení sebe sama v různých podobách.

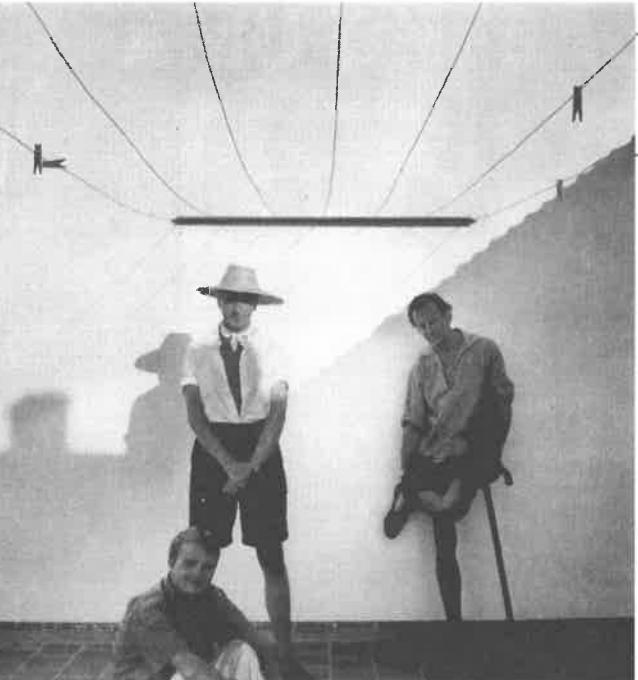
Brett Rogers

Přezuv snímek navíc vyzařuje středoamerickou baroknost, magičnost a smysl pro kulturní syntézu. Na diváka působí postupnou kumulaci a gradaci své energie. Ta se uvolňuje ve strhující scéně masového omdlévání a v závěrečné trojkatarzi. Vypravěčka Bebé zastupující boha („Někdy se mi zdá, že jsem Mariana a že Mariana jsem já. Někdy se mi zdá, že jsem Julia a že Julia jsem já.“), shliží shora na model Havany, jindy pluje v moři a nasazuje na Elpidiův háček „seznamovací“ rybu, později vloží svou tvář na místo masky matky Cuby v Elpidiově domově, kde má Cuba podobu jorubské bohyně a kde její „kulturní místo“ postupně obrůstá vegetací.

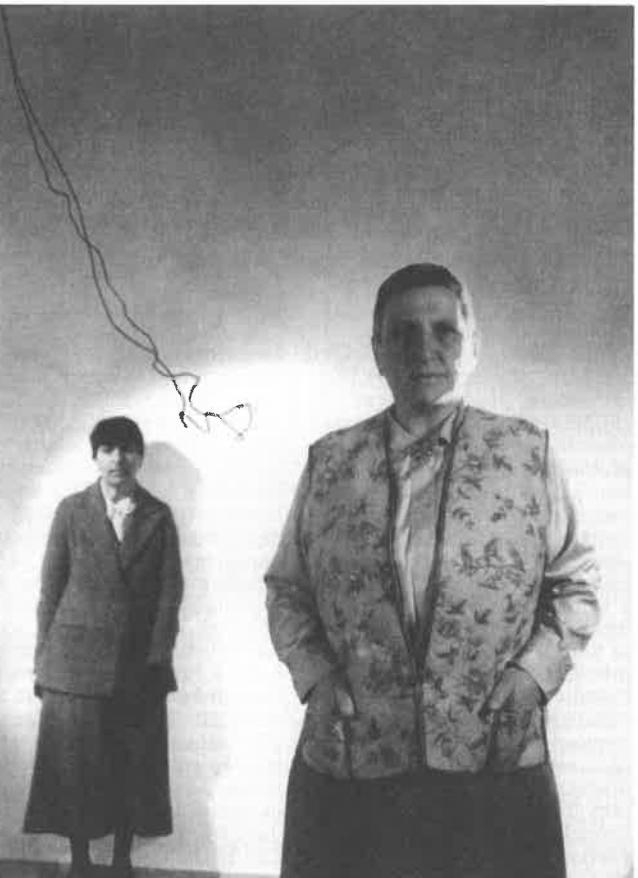
Hudebními patrony příběhu jsou legendární kubánskí muzikanti, jejichž hudbu Elpidio zbožňuje: jazzový zpěvák 50. let Beny More a, nemýlím-li se, klavírista a zpěvák Bola de Nieve; jejich archivní černobílé záběry příběhu provázejí jako svérázný komentář.

Navzdory obavám svých tvůrců neměl film ŽÍT JE PÍSKAT žádné schvalovací problémy. Získal šest cen na Mezinárodním festivalu nového latinskoamerického filmu v Havani 1998 (nejlepší film, nejlepší režie, nejlepší kamera, nejlepší herečka – Claudia Rojasová, Cena kubánské kritiky a Cena FIPRESCI). V kinech měl dobrou návštěvnost, ale kubánské publikum i kritika se v názoru na něj rozdělily; ve Španělsku jej prý vysoko ocenil především pravicově orientovaný tisk.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ



Cecila Beatona



Autoportrét Cecila Beatona s Trumanem Capotem a Davidem Herbertem (1949)
Gertruda Steinová a Alice B. Toklasová (konec třicátých let)

liónech. Toto rané období romantických pór je na výstavě zastoupeno cyklem Mladí a nadaní, v němž Beaton portrétoval přední umělecké a módní osobnosti dvacátých let. Objevují se zde jak stylizace, které využívají malovaných dekorací (Lady Milbankeová, 1925-27), tak i realistické portréty (Baba Beatonová, 1922).

V cyklu Árakické idyly je ústředním motivem romantizující pohled na anglický venkov. Aranžované skupinové snímky Beatonových přátele na louce (Výlet do přírody, 1928) nebo muž s kytarou pod stromy (Rex Whistler, 1930).

Rozmach kinematografie, spojený s hvězdným systémem, i zvýšená potřeba módních fotografií v časopisech umožnila Cecili Beatonové výrazně vyniknout i v těchto médiích. Okouzlující přeludy, další cyklus fotografií modelek, slavných hereček a herců, publikovaných v časopisech Harper's and Queen, Vogue, Vanity Fair nebo propagující osobnosti stříbrného plátna (Elegantní nevěsta, 1928-29, Gary Cooper, 30. léta, Johnny Weissmüller, 1932, Marlene Dietrichová, 1935, Katherine Hepburnová, 1936, Greta Garbo, 1946, Marilyn Monroe, 1956) představuje vrchol Beatonovy tvorby a mnohé z těchto slavných portrétů se stávají oficiálními podobami hvězd.

Právě portrét Marlene Dietrichové patří k nejslavnějším z Beatonových fotografií vůbec. Možná proto, že dokonale vyjadřuje všeobecnou touhu přiblížit se mysteriu této záhadné bytosti, s jejím sexappealem, bohatstvím, vásivostí a zároveň nedostupností, jakou M.D. ztělesňuje ve svých filmech. Oslinivě bílý profil herečky na černém podkladu, který vytváří elegantní obrys klobouku a kožichu. Výrazné gesto levé ruky podložené černí doplňuje neméně enigmatické gesto druhé paže, jež téměř splývá s bizarními světlými budoárovými rekvizitami. Toto rytmizované bílá, černá, bílá působí dynamicky i v kontrastu se statickou polohou a