



americkou oceánoložku Chrissy, jejíž peněženka mu předtím spadla k nohám z ekologického balónu, Mariana se zamiluje do tanečnicka Ismaela 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 navěky obětovat svou lásku k mužům a Julia omdlévá při slově „sex“, protože se kdysi zřekla svého dítěte. Všechny postavy se cítí zablokované, spoutané, zbaveny svobodné vůle. Jako vědoucí anděl zasáhne občas do děje taxikář, kterého hraje známý herec starší generace Raúl Pomares.

Český divák si už možná nevzpomene, že Elpidio Valdés je jméno animované postavičky z kresleného seriálu Juana Padróna; je to „mambi“, čili bojovník proti španělským kolonizátorům 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 Cubě, která je v nebi, a aby toto pouto zrušil, nechá si bolestivě odstranit tetování s jejím emblémem, přestože v cizině by to tolik nebolelo: „Musel jsem to udělat tady, tam by to nemělo cenu.“ Oidipovský komplex je dalším výrazem národní síroby, když postava jakéhokoli otce je v příběhu zamlčena, a to tím důsledněji, čím lépe každý ví, že alespoň jednoho patriarchu tento karibský ostrov má.



Na havanském nábřeží záhadně omdlévají 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 „oportunismus“ a „strach z pravdy“. Všechny tři hrdiny přivede nakonec vypravěčka Bebé 4. prosince (což je den sv. Barbory, patronky Kuby) ve 444 odpoledne na Náměstí Revoluce. Elpidio měl původně čekat na střeše, až si pro něj americká přítelkyně přiletí balómem. Ale vzpomněl si na Ho Či Minovu moudrost, kterou mu vstúpila právě Chrissy: „Úsvit není nikdy blíž než v nejtemnější noci.“ Rozhodl se jinak: „Půjdu tě hledat, matko. Nezmění se, ale nemůžu bez tebe žít, Cubo. 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 Havanů v roce 2020. Je to strašně lehké – tajemství tkví v pískání.“ Závěrečné záběry ukazují 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 metaforický 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 bariéry si občané nesou v sobě, protože mají pocit viny, nesplněného slibu, protože trpí nedospělou, svazující láskou ke své vlasti; tuto lásku je třeba projevovat jinak nežli strachem a stísněností.

Nejprve je nutné osvobodit svou duši a svou imaginaci. Důležitý je dialog o hlemýžďích: „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 vyznít 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 snímky nejosofistikovanější narativní strukturou. Jeho způsob kódování, hravá sémantizace akcí a rekvizit, práce s pohybem a rytmem, klipově zahuštěná kompozice vizuálních segmentů a vzdušná lehkost celku jej staví blízko tak vyspělých kreací současné kinematografie, jako je kultovní německý film LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT.

Pérezův snímek navíc vyzařuje středověkou baroknost, magičnost a smysl pro kulturní syntézu. Na diváka působí postupnou kumulací a gradací 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.“), shlíží 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 „kultovní místo“ postupně obrůstá vegetací.

Hudebními patrony příběhu jsou legendární kubánští muzikanti, jejichž hudbu Elpidio zbožňuje: jazzový zpěvák 50. let Beny More a, nemýlím-li se, klavírista a zpěvák Bola de Nieve; jejich archívni černobílé záběry příběh 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 Havaně 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

## 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 nahlédnout do historie, čerpat 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 právě fotografii, aby se mohli zabývat otázkami identity, znázornění i znásobením sebe sama v různých podobách.

Brett Rogers

Souběžně s filmovým festivalem probíhala v karlovarské Galerii umění výstava anglického fotografa Cecila Beatona (1904-1980). *Dandysmus*, který je považován za neoddělitelný atribut Beatonovy tvorby, je obtížně přeložitelný termín, charakteristický nejenom pro Beatonův životní styl, ale také formální přístup k fotografii. V téměř každém ze sta vystavených snímků je patrný důraz kladebný na extravaganci, výjimečnost, uhlazenost, líbivost atd. Přesto vystavené fotografie překračují svou provokativností hranici děl vypočtených na nerušenou shodu s uznávanými životními hodnotami, to jest kýchce. Právě tím jsou výjimečné. Nejenže dokumentují lehký styl edwardovské doby, ale také zrealizují společenskou poptávku „žít v idyle“, přeludu, vznešenosti a kráse.

Cecil Beaton je ve své mladosti ovlivněn nejoblíbenější zábavou všech společenských tříd té doby – divadlem a jeho hvězdnými protagonistkami, symbolizujícími tehdejší ideál krásy. Je fascinován půvabem těchto předchůdkyň filmových superhvězd, všemi zbožňovaných a napodobovaných, jejichž pohlednice se prodávaly po mi-



## Cecila Beatona

líonech. Toto rané období romantických póz 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 Arkadické idyly je ústředním motivem romantizující pohled na anglický venkov. Aranžované skupinové snímky Beatonových přátel 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 Cecilu Beatonovi 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 Weissmuller, 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 mystériu této záhadné bytosti, s jejím sexappealem, bohatstvím, vášnivostí a zároveň nedostupností, jakou M.D. ztělesňuje ve svých filmech. Oslnivé bílý profil herečky na černém podkladu, který vytváří elegantní obrys kloubouku a kožichu. Výrazné gesto levé ruky podložené černí doplňuje neméně enigmatické gesto druhé paže, jež téměř splývá s bizarními světlymi budoárovými rekvizitami. Toto rytmizování bílá, černá, bílá působí dynamicky i v kontrastu se statickou polohou a



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