

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2017

Rolando Garduño

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra stříhové skladby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ZROZENÍ A VÝZNAM FENOMÉNU TANCE V

„ CINE DE CABARETERAS“

VRÁMCI MEXICKÉ KINEMATOGRAFIE

Rolando Garduño

Vedoucí práce: RNDr. Martin Čihák Ph.D.

Oponent práce: PhDr. David Čeněk

Datum obhajoby: 13. září 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

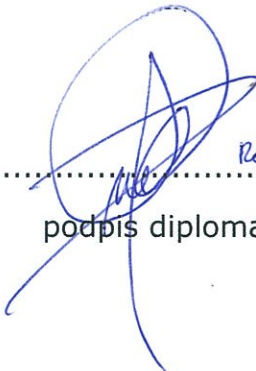
Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

ZROZENÍ A VÝZNAM FENOMÉNU TANCE V „CINE DE CABARETERAS“ VRÁMCI
MEXICKÉ KINEMATOGRAFIE

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 30.8.2017


Rolando Guerrero
.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



[1] Tongolele c. padesátá léta

Abstrakt

Název práce:

ZROZENÍ A VÝZNAM FENOMÉNU TANCE V „CINE DE CABARETERAS“ VRÁMCI MEXICKÉ KINEMATOGRAFIE

V rámci mexické kinematografie existuje žánr známý coby „cine de cabareteras“, „prostíbulario“ nebo také „de rumberas“. Následující práce si klade za cíl zhodnotit zmíněný subžánr, a to prostřednictvím analýzy jednotlivých filmových děl (nejen) tohoto žánru. Práce se zaměří především na to, jak tvůrci využívají hudby a tance ve filmové řeči, jelikož tito tvůrci čerpají řadu prvků z tzv. film noir a mísí je s monumentálními a extravagantními scénami tanečními, čímž vzniká natolik specifické dílo, že jej není možné podřadit pod žádný jiný z filmových žánrů.

I přes to, že trvání tohoto kinematografického období bylo v Mexiku velmi krátké (přibližně osm let), zanechalo po sobě bohatý seznam obsahující více než padesát filmových titulů. Jelikož však cílem této práce není monografie, bylo třeba udělat důkladnou selekci napříč filmy, přičemž ne všechny nutně naplňují znaky zkoumaného subžánru; v mnoha případech tak jde o filmy, které jsou důležité spíše pro to, co přinesly pouze rozvoji a následné evoluci subžánru nebo u nich zkoumáme jejich vlastní specifickou formu využití tance.

Konečně, dalším neopominutelným atributem subžánru „de cabareteras“, jehož důležitost však autor této práce postřehl až v průběhu jejího vytváření, je, že představuje určitý zlom v historii mexické kinematografie: zaznamenává změnu uměleckého proudu v dobové tvorbě. Jeho vliv je navíc patrný až do dnešních dnů na sebeidentifikaci Mexičanů a jejich citové výchově.

Klíčová slova:

Mexická kinematografie, Zlatý věk, tanec ve filmu, prezident Miguel Alemán, Rumberas

Abstract

Title of the thesis:

BIRTH AND IMPORTANCE OF THE DANCE PHENOMENON IN THE „CINE DE CABARETERAS“ WITHIN MEXICAN CINEMA

Within the Mexican cinematography, exists a sub-genre type called cabaret, cabaret dancers or brothels cinema; this thesis seeks to do a reevaluation of this sub-genre through analysis of its films, concentrating primarily in deeper understanding of the use filmmakers give to music and dance as part of film´s language. Since these narratives borrow elements of film noir and conjugate with extravagant and monumental dance scenes, giving origin to a particular aesthetic that is not possible to appreciate in any other cinematographic genre.

In spite of its short period of life –approximately eight years – it counts with a broad repertoire that includes more that fifty titles; since this study is not of monographic nature, a selection of film work was required which does not necessarily mean an anthology of the sub-genre; in some cases its importance resides in the contribution provided in the development and evolution of such and in others, the specific way in which dance was used.

Lastly another aspect that has been considered during the elaboration this work, is the breaking point that the cabaret cinema represents in the history of mexican cinematography that consists in a change of tendency in the productions of that period, in addition to the vast influence, up until today, that these films have in mexican´s identities or better yet in their sentimental education.

Keywords:

Mexican cinema, Golden age, dance in film, president Miguel Alemán, Rumberas

Obsah

1. Úvod

- 1.1 Co je to vůbec „mexická kinematografie“? 7
- 1.2 Rumberas: Od zavrhovaného k božskému 10

2. První kroky

- 2.1 Fotogenie Malinche: zrod *cabaretery* 14
- 2.2 La Mancha de sangre: Tanec jako leitmotiv bídy 26

3. Poznámky k filmovému vydědění 34

4. Zlatý věk

- 4.1 Salón México, šerosvit obětování 40
- 4.2 Aventurera, kosmomorfie *Campu* 52

5. Závěr 69

Seznam použitých zdrojů 71

Content

1. Introduction

- 1.1 What it means 'mexican cinema' 7**
- 1.2 Cabaret dancers, doomed to divine 10**

2. First steps

- 2.1 Malinche´s photogenie: the birth of a cabaret dancer 14**
- 2.2 La mancha de Sangre: Dance as a leitmotiv of the misery 26**

3. Notes from a marginal in cinema 34

4. Golden Age

- 4.1. Salon Mexico: The chiaroscuro of Sacrifice 40**
- 4.2. Aventurera: The cosmomorphie of Camp 52**

5. Conclusions 69

- List of used resources 71**



[2] Záběr z filmu *Maria Candelaria*, 1944

1. Úvod

1.1 Co je to vůbec „mexická kinematografie“?

V rámci historie světové kinematografie je ta mexická zapsána jako jedna z nejproduktivnějších vůbec. Počet ročně vyprodukovaných filmových titulů se blíží k číslu sto dvacet.¹ Tento fakt sice není tím nejvýznačnějším, co lze mexické kinematografii přiznat, ale společně s přihlédnutím ke škále nejružnějších odchylek od běžné filmové tvorby lze říci, že tu vzniká zcela nový filmový žánr. Je třeba mít na paměti také určitou nápaditost (ačkoli ta byla ve většině případů dílem prosté náhody) jednotlivých tvůrců ve věci vytváření postav, situací, zápletek i subžánrů, což jen potvrzuje jedinečnost mexické kinematografie.

Její začátek je třeba hledat už v politických volbách dvacátého století, jimiž končila tzv. mexická revoluce; krutý ozbrojený boj, který trval, podle některých historiků, až tři desetiletí.²

Daň, kterou si vybrala tato revoluce, byla vysoká: nejméně jeden milion mrtvých. Nicméně ani toto nebyl nejbolestivější fakt, s nímž se museli noví představitelé země potýkat. Bylo třeba zrekonstruovat celou zemi a vytvořit novou státní ideologii. To vedlo k vytváření nových vzdělávacích programů a také k vyčerpávající glorifikaci samotné revoluce a jejích principů.

Jednou z klíčových postav usilujících o dosažení porevoluční rekonstrukce a ustálení poměrů v zemi byl generál José Vasconcelos, který věřil, že právě vzdělávání je jedinou cestou, jak unifikovat Mexiko. Za tímto účelem zorganizoval uměleckou skupinu, jejíž jednotliví členové se právě vraceli do rodného Mexika po tom, co absolvovali svá zahraniční studia, zejména v Evropě.³

Samotná agenda Vasconcelose spočívala v tvorbě uměleckých děl, která oprašovala lidové tradice a spolu s nimi znázorňovala hrdinské činy revoluce. Za

¹ Mezi léty 1946 a 1948 bylo natočeno celkem 210 filmů. Mezi léty 1949 a 1950 se potom produkce zvýšila až na 230 filmů. Emilio García Riera: *Historia Documental del Cine Mexicano*, Vol. IV y V, México: CONACULTA, IMCINE, UdeG. 1993. ISBN968-895-427-6, ISBN 968-895-428-4.

² V roce 1917 v souvislosti s vyhlášením nové ústavy Generálem Venustianem Carranzou končí také první etapa. V roce 1918 se zavražděním Emiliana Zapaty zahajují kontrarevoluční boje vrcholící usazením Generála Plutarka Elíase Calles, který svého času podporoval válku kristerů, do prezidentského křesla. Konec Mexické revoluce přichází až v roce 1938 znárodněním ropu Generálem Lázarem Cárdenasem. In: Jesús Silva Herzog: *Breve Historia de la Revolución Mexicana*, sv. I a II., 3. vydání, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2005, ISBN 9789681677237.

³ Malíři Diego Rivera a Adolfo Best Maugard ve Francii; spisovatel a diplomat Alfonso Reyes ve Francii; malíř José Clemente Orozco a skladatel José Revueltas ve Spojených státech; Carlos Chávez, rovněž skladatel, v Rakousku a ve Francii.

účelem podřízení se novému modelu národní identity tato díla vyzdvihovala postavy zemědělce, domorodce a předkolumbovské kořeny mexického obyvatelstva. Tato nová umělecká tendence byla důležitým krokem k rozvoji nejružnějších uměleckých oborů, v nichž měla být pokaždé přítomna určitá dávka *toho mexického*.

Výtvarné umění, hudba, tanec, literatura a divadlo byly hlavními prostředky, jimiž měla být uspokojena obsese po založení nové „mexické identity“. Časem se tyto obrazy celkem logicky znehodnotily na pouhé stereotypy, ale i tak později znamenaly nevyčerpatelný pramen inspirace pro filmovou tvorbu. Ta se totiž majestátně ujala úlohy opět je pozvednout a v očích publika legitimovat. Velká část státních finančních prostředků tak byla určena právě pro vytvoření dostatečně silného a proslulého kinematografického průmyslu, aby s jeho pomocí tyto (nové) národní symboly mohly být zvěčněny také za hranicemi Mexika.



[3] Detail nástěnné malby *La historia de México: de la conquista al futuro*, 1929-1935, Diego Rivera



[4] Detail nástěnné malby *Del Porfirismo a la revolución*, 1957-1966, David Alfaro Siqueiros

Na druhé straně, mexický kinematografický průmysl, pro svoji blízkost k *hlavnímu městu filmu*, svého času rostl ve stínu Hollywoodu. Ale ze stejného důvodu se také úspěšně podílel na severoamerické filmové tvorbě, a tak se stalo, že během třicátých let dvacátého století, ve vrcholném období Hollywoodských star, v tomto okruhu figurovala také řada mexických hereček (mezi nimi například Lupe Velez nebo Dolores del Río) a to nezmiňujeme velký počet umělců, kteří se v zahraničí vyznamenali v jiných filmových oborech (mezi nimi El Indio Fernández, který pracoval nejprve jako komparzista, nebo maskér Alberto Gout. Oba zmínění se posléze stali pro svou rodnou zemi velmi významnými režiséry).

Rok 1944 by mohl být označen jako rok, kdy započala tzv. *Zlatá éra* mexické kinematografie. Byl to rok, kdy film *María Candelaria*, který režíroval Emilio „El Indio“ Fernández, získala od poroty prestižního francouzského filmového festivalu v Cannes *Zlatou palmu*. Díky tomuto také mexická kinematografie získala ohlas mezinárodní kritiky, a tím se *to mexické* stalo fenoménem, který až do dnešních dní uchvacuje diváky po celém světě pro svou hermetickou a nerozluštitelnou mystiku.

1.2 Rumberas: Od zavrhovaného k božskému

Subžánr kabaretního filmu by měl být zkoumán nejen pro svou hybridní povahu, ale také pro to, že začlenil do filmu tanec, kterým se tu psychologicko-magicky vyjadřuje úděl postavy, ve většině případů ženy. Zároveň ale takovýto tanec získává velmi symbolickou, uměleckou a dramatickou povahu, kterou mu dodává postava, která jej tančí; tanec poskytuje postavě jakousi dávku autonomie na zbytku filmu, a to natolik, že její nezávislost dosahuje ikonografického stupně.

Bývá to nevěstka, kdo se vášnivě vrhá do náruče své vlastní noční identity, totiž identity tzv. *cabaretery*: kabaretní tanečnice, aby se odevzdala tanečnímu parketu, a vyjádřila tak snad tragiku svého údělu formou zapovězených exotických tanců, odhalených křivek a pohledů mužů, kteří touží se jí zmocnit (ať už s cílem pouhopouhého využití nevěstky nebo pod tlakem opravdového obdivu k tanečnici).

O tomto subžánru lze říci, že měl velmi krátké trvání, a to pouze mezi lety 1946 a 1952, tedy v době, která je v Mexiku známá coby „alemanismus“⁴. Nicméně i tak byla filmová produkce tohoto období velmi bohatá: bylo vytvořeno více než padesát snímků. I přes komerční povahu takto vzniklých snímků, umělecká hodnota některých z nich dokázala ovlivnit činnost některých (i mimomexických) umělců až do dnešních dní. Jejich vliv lze dnes spatřit také na vytváření schémat a sociální typizaci, a to nejen v dnešním Mexiku, ale v celé Latinské Americe.



[5] Reklamní pohlednice k filmu *La niña Popoff*, 1952

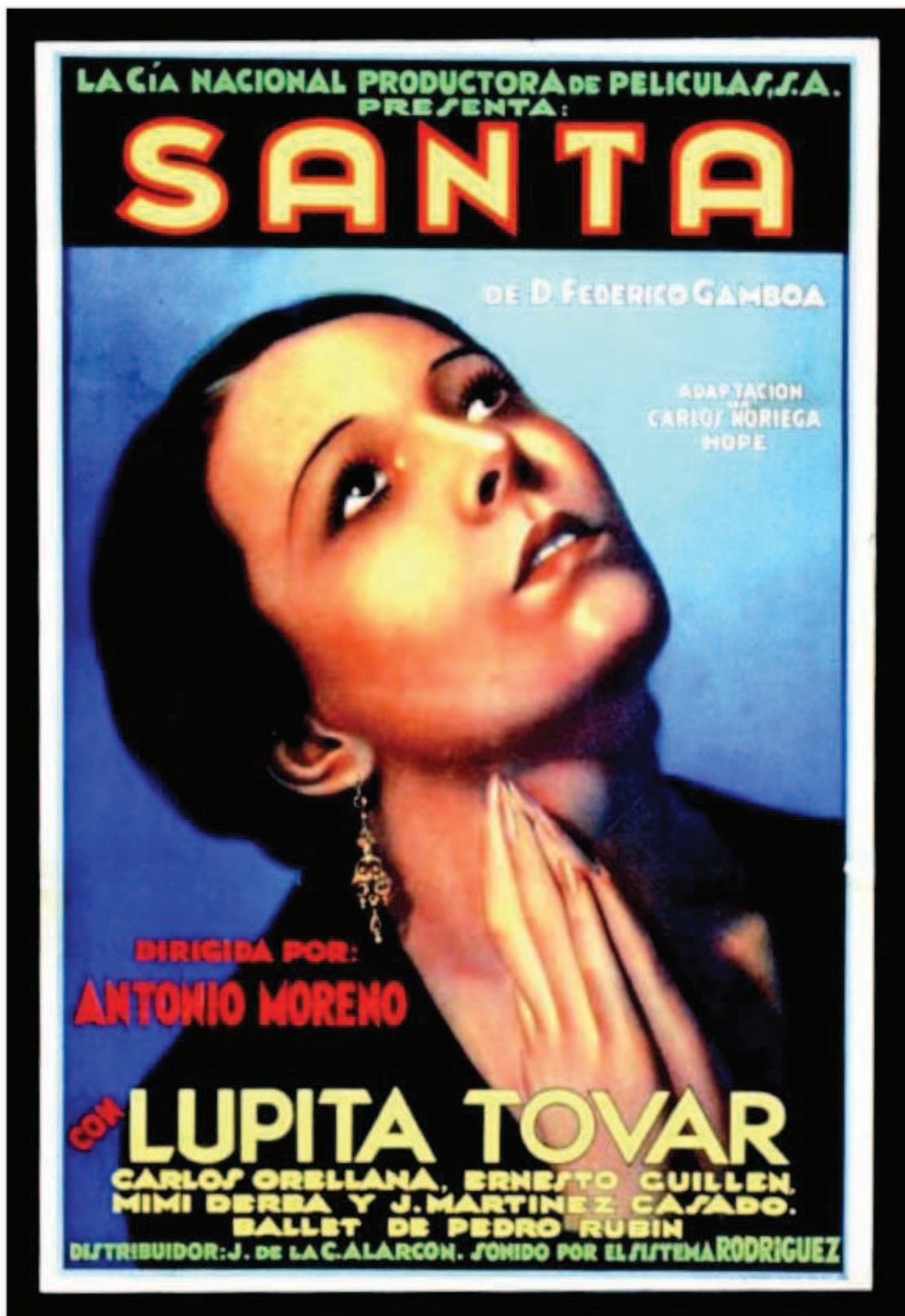
⁴ Období vlády mexického prezidenta Miguela Alemána Valdése trvalo mezi léty 1946 a 1952. Jakožto právník byl také prvním nevojenským prezidentem. Spolu s jeho vládou však začíná také korupce a nespolehlivá administrativa uvrhující Mexiko do hlubokých krizí, vše pod maskou pokroku. In: Jorge Piño Sandoval: *Presente „un semanario a la mexicana“*, 1948, č. 1-39.

Následující fragment pochází z eseje „El melodrama cabaretil mexicano o la expiación de los pecados de la carne“, jehož autorem je historik a badatel Eduardo de la Vega Alfaro mohl by totiž sloužit jako jakási preambule k této práci: „Na konci let čtyřicátých a začátkem let padesátých, [...] země vstupuje do fáze velkého průmyslového rozvoje a vzniká tak dojem, že prožívané období je vůbec „nejbohatší a nejvíce tvůrčí“ v historii Mexika. Ve společnosti se toto projevuje potřebou vyměnit klid venkova za život v hlavním městě, čímž obyvatelé dosahují moderního autentického kosmopolitismu. Kosmopolitismus s sebou, ale nese také pochybný noční život, mrhání penězi, jaké dosud nemá období, zvýšenou korupci, odevzdání se poválečné imperialistické módě a všeobecnou nevázanost. Po celou dobu této fáze městská populace nezadržitelně roste a snaží se obsadit každé volné místo v továrnách, dílnách, obchodech atd. Na základě těchto skutečností, a pod vlivem italského neorealismu a severoamerického film noir, mexická kinematografie jednou pro vždy objevuje díky filmům Isamela Rodrígueza (*Nosotros los pobres* a *Ustedes los ricos / My chudáci a Vy boháči*, oba zfilmovány roku 1948) a Alejandra Galinda (*Esquina bajan! / Na rohu vystupuju!* (1948) a *Hay lugar para dos / Je tu místo pro dva?* (1949)) magii městského ruchu. Zároveň dochází k mimořádné expanzi filmových nevěstek odsouzených k tonutí v křiklavém světě kabaretního melodramatu: v excelentním žánru vzniklého z bouřlivého alemanistického období. V rámci mexické kinematografie kabaretní melodrama naplňuje různorodé potřeby. Na prvním místě se považuje za jakési vyústění *městského* filmu, k tomu využívá už odzkoušených a pro diváky lákavých efektů. Cestou tohoto žánru se tvůrci pokoušejí poskytnout nový obraz kosmopolitismu. Na druhém místě potom kabaretní melodrama nahrazuje na filmovém trhu už upadající *comedia ranchera*. Za třetí je také třeba zmínit to, že formou tohoto žánru se tvůrci pokoušejí najít odpovídající ekvivalenty k Hollywoodským muzikálům, které v této době měly velmi zvučné ohlasy (a dosáhly vysokých ekonomických zisků) po celé Latinské Americe. Odtud plyne přehršel tanečních prvků uskutečnitelných nejen na parketu, ale také v samotných kabaretních scénářích. V souvislosti s těmito vystoupeními jsou zmiňovány nejružnější melodie Augustína Lary, včetně těch nejslavnějších mamb a danzonů. Za čtvrté kabaretní snímky se objevují zrovna v době, kdy mexická kinematografie ztrácí svá přirozená odbytiště (Střední a Jižní Amerika a Karibik)

a vyvstává potřeba snižovat náklady: uzavřený, stísněný prostor kabaretu znamená také nízké produkční výdaje. A posledním, pátým, důvodem je, že melodramatické snímky z prostředí kabaretů se pokouší nastavit zrcadlo reality dané epochy, která je sama podněcuje k tomu, aby umístily svůj děj do prostředí hořké tragédie. Veselé komedie o kabaretech a jejich figurkách se neobjevují.

Po pomalém startu nakonec kabaretní melodramata přeci jen získala oblibu diváků lačnicích po „těžkých“ tématech spojených s jejich měšťáckou identitou, a tak po zadržávajících se začátcích nového žánru (v době, kdy vznikaly snímky jako *La carne manda / Příkaz těla* (1948), *Pecadora / Hříšnice* (1947), *Señora tentación / Vytoužená žena* (1948), *La venus del fuego / Ohnivá Venuše* (1949), *Una mujer con pasado / Žena s minulostí* (1949) a další) přichází slavný *Salón México* (1948) od neméně známého Emilia „India“ Fernándeze a po něm následuje nevšední lavina [...]“⁵

⁵ Eduardo de la Vega Alfaro: Alberto Gout, 1. vydání, Mexico: Cineteca Nacional, 1988, s.31, ISBN 968-805-414-3.



[6] Originální plakát k filmu *Santa*, 1932

2. První kroky

2.1 Fotogenie Malinche: zrod *cabaretery*

Velkou událostí ve světě filmových tvůrců byla na konci dvacátých let minulého století úspěšná inkorporace synchronního zvukového záznamu do toho obrazového. Premiérou filmu *The Jazz singer / Jazzový zpěvák* (1927, režie: Alan Crosland) započala nová éra, v níž zvuk a obraz jsou již úzce spojeny, a to až do dnešních dní. Zmíněný technologický pokrok však může být také důvodem chybného uchopení filmové tvorby a celého filmového umění vůbec, protože film se nově omezuje na svou reprodukční a interpretační povahu, a podstupuje tak riziko, že se zcela vytratí také jeho transmutativní charakter, tedy to jediné, co filmu dává jeho poetickou sílu.

„...Filmové umění bylo Louisem Dellucem nazváno fotogenií... Co je taková fotogenie? Budu nazývat fotogenickým každý rys věcí, bytostí a duší, který zvyšuje její morální kvalitu skrze filmové zobrazení. A jakýkoli rys, který není zveličen filmovým zobrazením, není fotogenický, není součástí filmového umění“⁶

Prvním mexickým filmovým snímkem, který se může pochlubit synchronní zvukovou stopou, je film *Santa / Svatá* (1932) režírovaná Antoniem Morenou, v hlavní roli s Lupitou Tovar. Zároveň je to v pořadí druhá filmová adaptace naturalistického románu napsaného na počátku 20. století Federikem Gamboou.⁷ Na základě charakteristiky tohoto literárního žánru, operujícího se špinavým prostředím plným degenerovaných a zavrhovaných společenských vydeděnců, dochází k nahrazení romantické ideje osudu ideou rezignace a bezmoci, v níž osud je chápán jakožto součást přirozené predestinace, s hlavním vlivem genetiky a sociálního a ekonomického prostředí, do něž se jedinec rodí.

Ve výše uvedeném snímku *Santa* hlavní hrdinka Santa (ztvárněná Lupitou Tovar) cítí povinnost pracovat v nevěstinci vedeném Doňou Elvirou (Mimí Derba), aby tak unikla hněvu své rodiny za to, že ztratila panenství s vojákem Marcelinem (Donald Reed). Santa tak přestává být nevinnou dívkou a stává se z ní cynická a krutá žena. V nevěstinci se setkává se slepcem Hipolitem (Carlos

⁶ Jean Epstein, *Poetika Obrazu*, Praha: Hermann & synové, 1997, s. 144, ISBN: 9788023811384.

⁷ Gamboa byl mexický novinář a dramatik, označovaný jako vrcholný představitel mexického naturalismu. In: José Emilio Pacheco: *Federico Gamboa - La novela Mexicana*. In: Rafael Olea-Franco (ed.): *Santa, Santa nuestra*, 1. vydání, Mexico: Colegio de México, 2005, s. 31-55, ISBN: 9789681211639.

Orellana), který zde noc co noc vyhrává melodie na piano a do Santy se zoufale zamiluje. Jeho milostné představy jsou však zpřetrhány příchodem toreadora Jarameña (Juan José Martínez Casado), pravidelného návštěvníka nevěstince, který v okouzlení požádá Santu, aby se s ním odstěhovala a zanechala špinavého života, který vede. I přes toto velkorysé gesto však Santa nedokáže zabránit tomu, aby jej podváděla s Marcelinem, který se opět objevuje na scéně. Toreador je přistihne a se zlomeným srdcem Santu vyhání ze svého domu. Santa následně trpí rakovinou, která jí způsobuje ohromné bolesti, a nemůže tak již nadále poskytovat sexuální služby a vydělávat si na živobytí. Když už nemá kam jít, protože odevšad ji vyhodili, nezbývá jí než přijmout lásku upřímně zamilovaného slepce. Santa nakonec umírá během složité operace na odstranění maligního tumoru, kterou Hipolito tak tak zaplatil dávaje lékařům všechny své úspory. Jenže ještě než zemře, prozradí Santa Hipolitovi své poslední přání: být pohřbena spolu se svou matkou ve své rodné obci Chimalistac, která se nachází na jižní periferii Ciudad de México.

Fascinace tak osudovou literaturou přichází až ke konci mexické revoluce. Cílem je provést kritiku společnosti vyzdvihováním morálních hodnot, které charakterizují především domorodce: čistota, nevinnost a zároveň oběť ambiciózních zásahů konkvistadorů.

V první části filmu *Santa* vidíme jakoby na oltáři virreinata⁸ obrázky harmonického života. Pítoreskní obec Chimalistac se svojí kapličkou a obyvateli, kteří se věnují svým denním pracím. Tento klid je přerušen až příchodem vojáků, kteří jej i nadobro zničí.

Santa nabízí k pití „čistou ranní vodu“ generálu Marcelinovi, který následně lascivním gestem přikládá hliněný džbán ke rtům, vše co následuje po tomto momentu, se nese ve znamení neštěstí.

„Které aspekty světa jsou tedy fotogenické, na které aspekty se má film omezit? Obávám se, že na tuto tak důležitou otázku mohu nabídnout pouze předčasnou odpověď.“⁹

⁸ Období mexických virreinata se datuje od 16. století (pádu Tenochtitlánu) do století 19., konkrétně roku 1810, kdy byla vyhlášena mexická nezávislost. Místo království (španělsky virreinato) je označení pro všechna území mimo Španělsko, která však byla zcela pod vládou jeho koruny. Odkaz v textu se váže k vyzdvihování kastovníctví, jakožto formy společenské organizace tohoto historického období, a také k obrazům Miguela Cabrery. Archiv národního muzea v Mexiku (Museo Nacional del Virreinato)

⁹ Jean Epstein (Cit. 6) s. 145.



[7-8] Anonym, *Castas virreinales*, 16. století; Záběr z filmu *Santa*, 1932

Stejným způsobem, jakým si Jean Epstein klade otázky, také filmový tvůrce Antonio Moreno svým promítacím přístrojem hledal onen fotogenický prvek. Není to *mise en scene*, čím se režisér pokouší ztvárnit temný svět, a to ani v naivních detailech, v nichž oceňujeme Lupitu Tovar dožadující se odpuštění na kraji postele, přičemž okolo ní spatřujeme světelnou auru vtiskávající jí podobu „světice“ (španělsky *Santa*); ne, je to tanec, v němž sídlí ona hledaná fotogenie. Epstein pokračuje ve své definici fotogenie: „...Před chvílí jsem řekl, že fotogenický je každý rys, jehož hodnota je zvýšena filmovým zobrazením. Nyní tvrdím: pouze pohyblivé aspekty světa, věcí a duší se mohou nadít toho, že jejich morální hodnota bude posílena filmovým zobrazením. Tato mobilita musí být chápána pouze v tom nejširším smyslu, ve všech směrech, jež jsou lidskému duchu dostupné. Obecně se tvrdí, že jsou tři takové hlavní směry: tři rozměry prostoru. Nikdy jsem příliš nechápal, proč se pojem čtyřrozměrného prostoru obklopoval takovou tajemností. Takový prostor existuje, a to zcela zjevně: je to čas.“¹⁰

Prvním vyobrazením výše zmíněného je scéna, kdy slepec Hipolito sedí za pianem a hraje melodii s názvem *Santa*. Inspirovaný svojí hlubokou láskou slepec v detailu recituje: „Santa, Santa je má žena zářící v mé existenci“ a kamera se pomalu otáčí okolo nevěstince, zabírá další nevěstky, jak popíjejí se svými klienty a poslouchají pokračující melodii „Santa je mým průvodcem na smutné křížové cestě života“. V tomto momentu se kamera opět zaměřuje na nešťastnou postavu slepce Hipolita, čas se protahuje a dochází k oné magické transmutaci; bytosti a věci zachycené kamerou přestávají být obyčejnými figurkami a stávají se opravdovými dušemi, díky čemuž do nich vníkáme a z jejich bídy je najednou společně prožívaný a pociťovaný zážitek.

¹⁰ Jean Epstein (Cit. 6) s. 146.



[9-14] Záběry z filmu *Santa*, 1932

Dalším provedení fotogenie spočívá v tanci, během něhož se Santa snaží ponížít svého nápadníka, toreadora Jarameňa; koketuje s jiným a vysvětluje mu, za pomoci náruživých gest, jak se tančí danzón: „Musíme tančit přitisknutí jeden na druhého“. Na to se toreador pokusí ve své ješitnosti zabránit tomu, aby si dvojce dopřála výše uvedeného tance. V rytmech písně „věnované Santě, nejkrásnější ženě Mexika“ se postavy pohybují před pomalu se přibližující kamerou. Tanec se tak projevuje svou rytmickou přítomností a divák se stává jeho součástí, lidské vášně se koncentrují v pohybech těl, a ta se následně pomalu rozpouští v bodě střetu minulosti a budoucnosti, v bodu, jež nazýváme přítomností.

„Intimitu věci dokáže někdy mechanicky zprostředkovat pouze objektiv. Tak byla objevena, v podstatě náhodou, fotogenie charakteru.“¹¹



[15-18] Záběry z filmu *Santa*, 1932

Průchod ruského filmaře Sergeje Ejzenštejna Mexikem zanechal po sobě bohatší dědictví než on sám by si kdy představil. Jeho obrazy pocházející z let 1931 a 1932, sloužící, už posmrtnému, dílu *Qué viva México / Ať žije Mexico* (poprvé promítanému až v roce 1979) nebyly jen významnou inspirací pro mexického tvůrce Emilia „India“ Fernándeze, který, náhodou, viděl tzv. rushes (denní práce) během svého pobytu v Hollywoodu¹² a Ejzenštejnovy obrazy se ve svých vlastních dílech pokoušel napodobovat, ale měly svůj význam také pro samotné Ejzenštejnovy spolupracovníky, kteří se tak rozhodli usadit se v Mexiku a tvořit své vlastní filmy. Příkladem takových osobností je Arkadij Bojtler.

¹¹ Jean Epstein (Cit. 6) s. 150.

¹² Emilio Fernández se sám aktivně účastnil Mexické revoluce; dosáhl dokonce hodnosti plukovníka. Po neúspěšném povstání proti Generálu Victorianu Huertovi uprchl do Spojených států, kde se na nějaký čas usadil v Los Angeles. Živil se coby kaskadér herce Douglase Fairbankse a dělal komparzistu ve filmech s Dolores del Río. V roce 1928 Emilio sloužil jako model k sošce ceny Oscar a v roce 1930 byl díky svým hollywoodským kontaktům pozván k *Viva México*. Paco Ignacio Taibo I: *El Indio Fernández - El cine por mis pistolas*, 1. vydání, Mexico: Joaquín Mortiz / Planeta, 1986, ISBN: 968-27-0222-4.

Ruský kohout, jak přezdívali Bojtlera, si dal za cíl vytvořit film takové umělecké hodnoty, že by přesahoval i kulturní hranice a byl mezinárodně uznáván.

"To be sure, great films will be made in Mexico. In this country, there is a great artistic spirit, many elements of magnificent value to be discovered. I think that not all films should be too vernacular so that they are accepted and understood in other Spanish-speaking countries."¹³

Dne 14. února roku 1934 měl premiéru snímek založený na díle *Le port Guye de Montparnasse* nazvaný *La mujer del Puerto / Žena z přístavu*, v němž roli hlavní postavy, Rosario, hvězdně ztvárnila herečka Andrea Palma. Mladičká a nevinná dcera truhláře, žijící ve vzdálené Córdobské obci Veracruz, se rozhodne, pod tlakem blízkého se uzavření sňatku se svým snoubencem (v podání herce Franciska Zárraga), vést sexuální život již před svatbou. Za takové rozhodnutí jí však čeká odsouzení ze strany ostatních obyvatel obce. Rosariin otec, Don Antonio (Fabio Acevedo) pracoval jako výrobce rakví pro pohřební společnost Dona Basilia (Antonio Polo), a to až do okamžiku, kdy se během karnevalové noci pro vážnou nemoc svalil k zemi. Zoufalá Rosario, která nemá dostatek peněz na to, aby zajistila otci lékařskou pomoc, se obrátí s žádostí o pomoc nejprve na Dona Basilia, který jí přislíbí pomoc výměnou za sexuální služby. Rosario se cítí ponížena a s brekem odchází.

Ztracená Rosario se rozhodne vyhledat svého snoubence a ke svému překvapení jej nalezne v objetí jiné ženy. Na toto reaguje útekem z tak bolestivé scény. Mezitím Don Antonio ze svého lůžka zaslechne, jak si ženy ze sousedství klevetí a zle hovoří o jeho dceři, a tak posílen zlostí a touhou vrátit dceři čest se vydá ozbrojen kladivem a touhou zabít za zlotřilým snoubencem Rosario, v následné hádce dvou mužů však Don Antonio vinou nešťastné náhody padá ze schodů a je na místě mrtev. Rosario se dozvídá o tragickém konci výše uvedené scény v okamžiku, kdy se jí konečně podařilo získat pro otce potřebnou medicínu od lékárníka, který se ustrnul nad jejím osudem.

Musí svého otce pohřbit a oplakávat sama, jelikož všichni ostatní v obci jí odmítají pomoci pro její morální úpadek. Poté odchází a osud z ní dělá nevěstku ve veracruzském přístavu. Jednoho večera v přístavu zakotví námořníci z nejrůznějších koutů světa a rozhodnou se strávit noc v „Domě Dona Nicanora“,

¹³ Andrea Noble: Mexican national cinema, 1. vydání, New York: Psychology Press, 2005, s. 32-40, ISBN 978-0415230100.

proslulém nevěstinci. Jeden z námořníků, Alberto (Domingo Soler), je natolik okouzlen tajemností a krásou Rosario, že úmyslně rozpoutá rvačku, aby ji ochránil před jiným z námořníků, který ji obtěžoval. Výměnou za toto gesto Rosario Albertovi nabízí, že s ním stráví noc. Brzy ráno, zatímco se oblékají, Rosario zjišťuje, že obličej Alberta jí přijde velmi povědomý a z následné konverzace, během níž se Rosario vyptává na námořníka nesoucího stejné jméno jako Alberto, vyplývá, že jsou sourozenci. Takové zjištění však Rosario nemůže unést a potuluje se po přístavu, aby se nakonec připravila o život vrhnutím se do hlubin moře. Ani Alberto, tomuto kroku nemohl zabránit.



[19] Originální plakát k filmu *La mujer del puerto*, 1934

Rosario i Santa mají mezi sebou jistou podobnost, nicméně jejich kinematografické ztvárnění se významně liší. Bojtler ve svém postupu uplatňuje důkladné a vyčerpávající užití montáže, což vyplývá z přísného formalismu, pro nějž také chápe film jako výrazový prostředek, v němž každý záběr musí mít zároveň hodnotu znaku.¹⁴ Evidentní je také vliv Ejzenštejna, což spatříme především v monumentální pohřební scéně, kde Rosario sama se ujímá uložení

¹⁴ Jan Mukařovský: K estetice filmu. In: Petr Szczpanik, Jaroslav Anděl (eds.): *Stále Kinema Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*, 1. vydání, Praha, Národní filmový archiv, 2008, s. 291-300, ISBN 978-80-7004-136-9.

otce do země a musí se postavit zástupu lidí v hrůzostrašných maskách a řadě alegorických vozů. Rosario, která uprostřed všeobecného povyku neúspěšně prosí, aby se lidé zastavili a umožnili jí pokračovat, totiž připomíná (alespoň vizuálně) bojujícího proti proudu řeky, která se vylila ze svých břehů. Zároveň je tento obraz metaforou pro to, co napříč celým melodramatem musí dívka podstoupit. Masky, evokující postavy inkvizitorů a pohledy obyvatel obce, jimž kostelník uprostřed všeobecného zmatku oznamuje, že v rakvi odpočívá tělo truhláře Dona Antonia a že tento není součástí karnevalu. Kostelník se zvednutými pažemi nám připomíná Ejzenštejnova dělníka z filmu *Stávka* (1925).



[20-25] Záběry z filmu *La Mujer del puerto*, 1934

A je to Alex Phillips, kdo je zodpovědným „okem“ tohoto díla, které se, na rozdíl od filmu *Santa*, nekoncentruje jen na tanec, ale velkorysou kamerou vytahuje na světlo duši moře a ohromných lodí, tichých svědků tragédie sourozenců Alberta a Rosario.



[26-31] Záběry z filmu *La Mujer del puerto*, 1934

Arkadij Bojtler připomíná svého učitele nebo dokonce sám podvědomě vzdává hold Sergeji Ejzenštejnovi. Například celá scéna odehrávající se na lodi se více než jen inspirovala podobnou scénou v *Křižníku Potěmkinu* (1925), chybí sice červi, hodující na mase, ale i zde najdeme námořníky ze všech koutů světa

tančící tango, Němce podávajícího si ruku s Francouzem po tom, co mu připálil cigaretu, a Alberta smýšlejícího o Veracruzu jako o vzdálené vzpomínce. Scéna končí vertikální montáží, v níž motiv lodi a moře vystupuje do popředí, aby tak v divákovi evokovaly pohyby vln a situovaly ho přímo do středu monumentálního přístavu, z něhož kdysi vyplul i Hernán Cortés, aby zahájil dobytí Tenochtitlanu (hlavní město aztécké říše, dnešní Mexico city). Tanec se odehrává mezi mořskými plavidly a nárazy neúnavných vln o přístavní hráz.

Významy jsou klady prostřednictvím metafor: rakev padající k zemi po tom, co se Rosario svému otci zmíní o nabídce k sňatku, kterou jí učinil její snoubenec („až získám lépe placenou práci, vezmeme se“, praví Rosario svému otci); soulož sourozenců ztvárněná za pomoci lahví a nahých prsů jiné z prostitutek čnějícími z roztržené blůzy; a nakonec moment koncentrující veškerou poezii filmu, to fotogenické.

Když slyšíme ženský hlas zpívající „Prodávám rozkoš mužům žijícím na moři“, v detailu se objeví tvář Andrey Palmy podobně krásná jako je ta Lotte Lenyy, dopřávající si bohaté doušky kouře a díky dvojitému, splývajícímu obrazu, se mísí s obrazy muže, který ji týrá. Po nich ve stejném provedení následuje zdánlivě nekonečné defilé mužských obličejů, které představuje množství mužů, jimž se odevzdala. Hořká vzpomínka je přerušena, když sama odchází do noci a míří ke vchodu do nevěstince. Kamera jemně zavadí o jinou ženu (Linu Bojtler), která v otevřeném okně hledí šíjí svého milence a zpívá „světelný maják v noci lásky, tvoří jeden kříž spolu s bolestí“, vše je uvězněno ve věčnosti času, neboli v čase, který sám žádný čas nemá. Pro Ejzenštejna čas netvoří samotnou složku reality, ale místo, v němž vznikají nové ideje nárazy dvou významů.



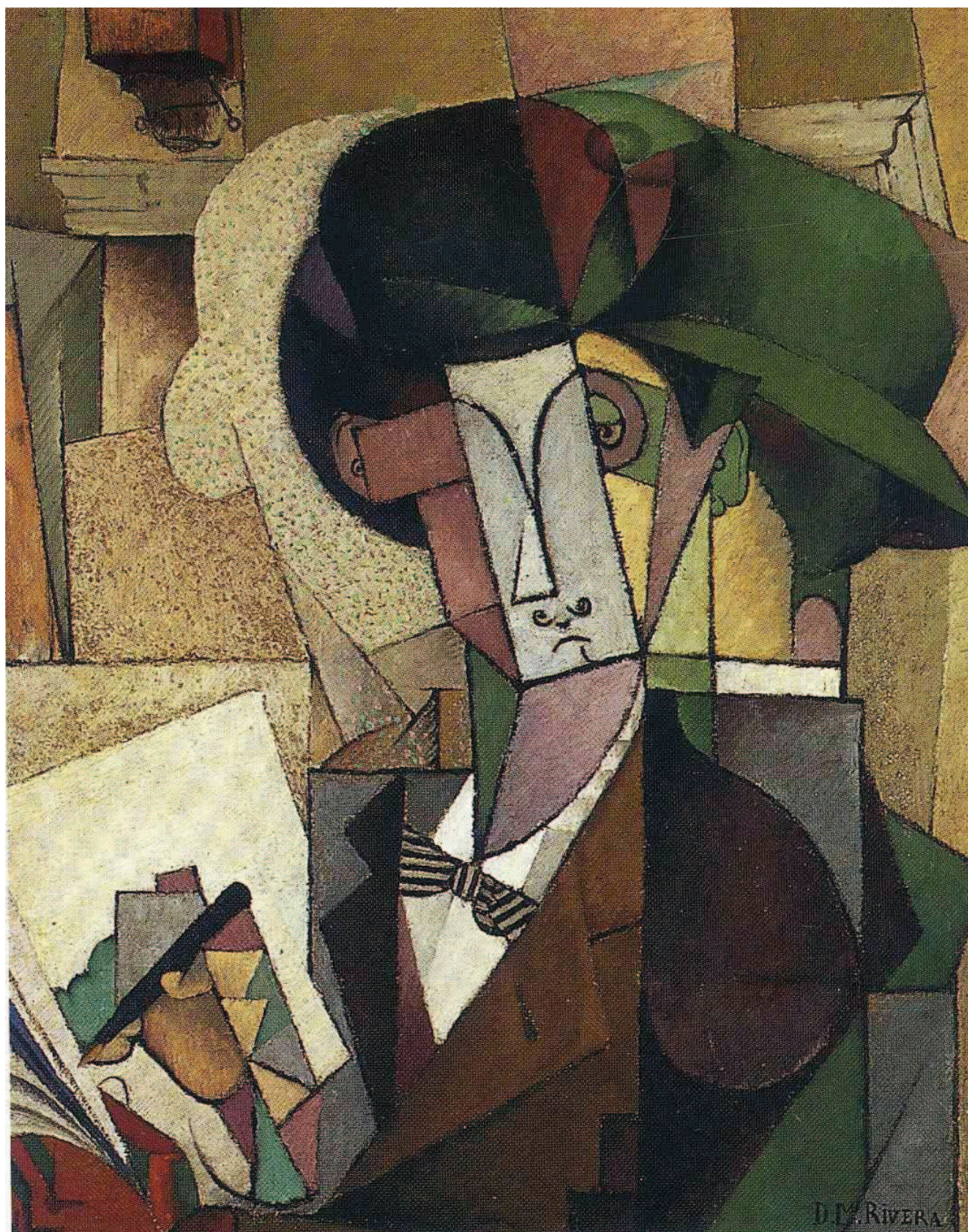
[32-35] Záběry z filmu *La Mujer del puerto*, 1934

Ať už je to pro jejich fotogenickou nebo metaforickou povahu, *Santa* i *La mujer del Puerto* se staly, bez předchozího záměru, předchůdkyněmi enigmatické postavy kabaretní tanečnice (*cabaretera*), která představuje mexickou potřebu vykoupit se z utrpení: „Bohatství obrazu netkví v tom, co sám obsahuje, ale v tom, co si my sami nad jeho rámeček představujeme.“¹⁵

Zamilovaná *Malinche* se kdysi dobrovolně odevzdala Hernánu Cortésovi, aby mu pomohla v boji o podrobení si původního mexického národa. Stejně jako ona, i postavy *Santy* a *Rosario* byly opuštěny svými muži, jakmile přestaly být užitečnými. Ještě před svou porážkou poslední aztécký vladař *Cuauhtémoc* („Padající orel“), také opuštěný svými bohy, zůstal osiřelý, sám. *Malinche* bude pro tento svůj čin navždy odsouzena a *cabaretera* představuje jakousi pomstu mexického národa, který na zradu nezapomněl. „Její poskvrna je konstituční a vyplývá už z jejího pohlaví. Tato pasivní otevřenost jí přináší ztrátu vlastní identity. Ztrácí své jméno, je nikým, splývá s nicotou, sama je nicota. Nicméně je také hrozivým zosobněním ženské povahy.“¹⁶

¹⁵ Edgar Morin: *El cine o el hombre imaginario*, 2. vydání, Barcelona: Paidós Ibérica, 2001, s. 30, ISBN 84-493-1077-6.

¹⁶ Octavio Paz: *El laberinto de la Soledad*, 2. vydání, España: Fondo de cultura económica de España, 1998, s. 35, ISBN 84-375-0419-8.



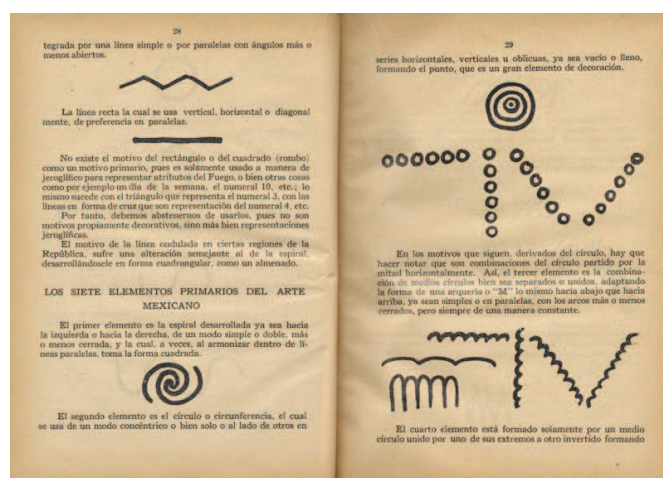
[36] *Malba Mladík s plnicím perem (portrét Adolfo Best Maugard), 1914, Diego Rivera*

2.2 Mancha de sangre: Tanec jako leitmotiv bídy

I když jeho průchod světem filmu byl velmi rychlý, zároveň byl pro filmovou tvorbu zásadní: Alfonso Best Maugard, známý také jako *Fito Best*, je autorem filmu, který se stal precedentem a modelem pro touto prací studovaný subžánr. Klišé a odkazy na samotnou mexickou kinematografii¹⁷, atmosféra a nakonec i profil hlavního hrdiny použité v jeho tvorbě byly v následujících snímcích v podstatě reprodukovány, a to s velkým úspěchem.

Mancha de sangre je dokladem, který nám postupem času odhaluje mnoho o estetice a uměleckém hledání dané epochy a můžeme v klidu říci, že je prototypem kabaretního subžánru.

Best Maugard byl jedním z mnoha mexických umělců, kteří měli tu možnost pobývat v Evropě nadosah pařížské avantgardy. Po svém návratu byl začleněn do Vasconcelosova vzdělávacího programu (viz první kapitola) a díky tomu mohl rozvinout mnoho uměleckých projektů založených na své teorii o hledání opravdového mexického umění.¹⁸



[37] Ilustrace z knihy Adolfa Best Maugard: *Metodo de dibujo*, 1923

¹⁷ Více než jednou byly reprodukovány velké momenty z tzv. Comedia ranchera; subžánru, který spočíval v zachování zemědělského kontextu coby pozadí pro naivní příběhy naplněné hudebními čísly kompenzujícími nehybný čas (daný také nekreativním námětem) a vyzdvihujícími tehdejší národní umělce. Těmito díly došlo k upevnění národní identity a k položení základů k tzv. "macho mexicano" (mexický chlap/samec), který pokaždé vybuchoval v euforický řev. In: Rosario Vidal Bonifaz: La "comedia ranchera": su impacto en la conformación industrial del cine mexicano y en la memoria colectiva de Iberoamérica (1937-1940), Filmhistoria Online, 2011, Vol. XXI., núm. 2, s. 1-7, ISSN: 1136-7385.

¹⁸ Sedm základních prvků mexického umění. Adolfo Best Maugard: Método de dibujo, 1. vydání, México City: SEP, 1923.

K jeho prvnímu seznámení se se scénickým uměním došlo díky tvorbě scénografie, dekorací a kostýmů pro slavný snímek z roku 1919 ruské baletky Anny Pavlovové. Tento umělecký počín byl uskutečněn pod záštitou mexické vlády za účelem připomenutí si stého výročí mexické nezávislosti.

Později, díky svému sociálnímu statutu a vztahům s holywoodskými filmaři, byl pověřen dozorem nad projektem Sergeje Ejzenštejna filmujícího v Mexiku. Tato zkušenost jej později přivedla na nápad natočení krátkometrážního snímku s názvem *Humanidad*, který byl vládou pro svůj institucionální diskurz a pokrokového ducha dobře přijat.

Využívaje této politické podpory a také významného politického vlivu, který si během let vybudoval, rozhodl se Maugard vytvořit film, který by byl založen na naprosté svobodě, autentickém použití estetiky a zároveň by byl sociální studií. Možná ovlivněn svými mladickými dny strávenými v Paříži, Maugard přenesl svou fascinaci dělnickými čtvrtěmi v centru Ciudad de México do velmi přesvědčivě plastického díla.

*La Mancha de sangre / Krvavá skvrna*¹⁹ (1943) je působivým názvem snímku, ale zároveň také jménem kabaretu, v němž se onen omamný příběh odehrává. Je to druh surrealistického melodramatu založeného na složitosti lásky mezi osobami z nestejných sociálních tříd, v tomto případě mezi hrdinkou Camilou (ztvárněnou Stelou Indou, která si zahrála také prostitutku ve snímku *La mujer del Puerto*) a mladým hladovým a nezaměstnaným zemědělcem Guillermem, kterého hraje Jose Casal. K analýze tohoto díla však není nejdůležitější zápletko.

Na první pohled je zřejmé, že filmová tvorba Maugarda se liší od toho, co diktovala tehdejší formální kinematografická pravidla. Spíše náhodný vývoj akce v jednotlivých sekvencích, uspořádání *mise en scene* před kamerou, navíc plno komentářů k městskému modu *vivendi* a hledání, to celé ve velkém detailu, nám spíše připomíná dílo malíře, lépe řečeno muralisty, tak, jak to vidíme na freskách Diega Rivery v Antigua Colegio de San Idelfonso.

Způsob, jakým je film strukturován, nám připomíná Jeana Viga, který anarchickou drzostí a diskontinuitní montáží chce odkrýt, nebo v případě filmu *Mancha de Sangre*, pouze poukázat na jistou premisu: V kabaretu jsme všichni stejní, tedy, že během tance neexistují rozdíly mezi sociálními třídami, důležité je

¹⁹ Odkazuje ke krvácení po protržení panenské blány.

užívat si, a také že na tanečním parketu není místo pro tajemství.



[38] Záběr z filmu *La mancha de sangre*, 1937

Je třeba být opatrný v posuzování funkce, jakou tanec v tomto díle zaujímá. Kromě své formální úlohy, typické pro zkoumaný subžánr (což bude přiblíženo dále), totiž v tomto snímku vyjadřuje bídu charakterizující jednotlivé postavy. Má tak symbolickou hodnotu v souvislosti s pocity postav, která se modifikuje vzhledem k okamžiku, v němž se v ději objevuje.

Aby výše uvedené bylo lépe pochopitelné, můžeme začít tím, že zmíníme, že každá scéna filmu začíná sekvencí tanečního parketu, přičemž tyto sekvence nejsou nutně velkými celky (které slouží k vymezení prostoru), ve většině případů jde o polocelky nebo rakurs, který utkví na pohybu nohou a smyslnosti tanečnic. A tak tanec na první pohled odhaluje nejen erotismus probíhajícího příběhu, ale ontologický erotismus samotného tance.



[39-40] Záběr z filmu *La mancha de sangre*, 1937



[41-42] Záběr z filmu *La mancha de sangre*, 1937

Odhaluje tajemství ukrytá pod střechou kabaretu. Například v detailu, v němž vidíme Camiliny nohy kráčející od stolu směrem k pultu jen pro to, aby si divák povšiml, že pod dlouhým šatem schovává každonočně vydělané peníze, nebo ještě absurdnějším momentem je dlouhý záběr kamery na prázdnou podlahu, jako by kamera nechtěně upadla, a následné přibližování dvou párů nohou, které se po přiblížení změní na pár loučících se opilých prostitutek. Střih na velký detail ukazuje špinavou mozaikovou podlahu, kterou jakási snaživka na kolenou drhne, aby si následně do kyblíku se špinavou vodou ponořila květinu a odtud si ji vpletla do vlasů. Tento styl nám připomíná první francouzské avantgardní filmy.



[43-46] Záběr z filmu *La mancha de sangre*, 1937

Jak pokračují filmové scény, sledujeme taneční páry pohupující se v opačném směru, než kam se přesouvá kamera navozující tak až hypnotickou atmosféru. Zdá se, jakoby pohyb mezi kamerou a tím, na co se zaměřuje, byl druhem řetězového pohybu. Zároveň dochází ale také k rozvoji jiných situací, uvnitř tance, a to s takovou jemností, že je divák ledva postřehne: nevěstka, jak češe svého „pasáka“; ženy úmyslně zvedající své šaty; opilý strojník, který už nemůže zadržet svou bídu, pro teď přeměněnou na euforii, znázorněnou prostým výkřikem; *cabareteras* dávající si znamení, aby se ochránily před nebezpečím, jež představuje příchod jejich „pasáka“; samotáři popíjející tequilu u pultu a kamera ukazuje jednoho podruhém, pohybující se jako by sama byla tančícím subjektem. Všechny tyto obrázky jsou jako jednoduché ilustrace života zachycené stejně jako malby velkých muralistů Rivery, Orozca a Siqueirose nebo také jako primitivní lidové umění náboženských obětí, jimiž se Maugard vždy cítil být inspirován a které ostatně užíval i ve svých slavných kresbách.



[47-50] Záběr z filmu *La mancha de sangre*, 1937



[51-52] Záběr z filmu *La mancha de sangre*, 1937

A tak se z tance stává pestrobarevný závěs, skrývající život i smrt. V hypnotickém cloumání zachycuje tragédii a krutost osudu *cabaretery*. Taneční parket je uměleckým znázorněním, každý na něm představuje samostatný život, samostatný příběh plný slz proměňující se zde na žhavý pot a rozpouštějící se v notách, vycházejících od nedaleko hrajícího orchestru.

La Mancha de sangre je díky propojení svého autora s Francií pravděpodobně tím nejvíce avantgardním snímkem, který v té době v Mexiku vznikl, lze o ní říci, že je dokonce jakýmsi proto-žánrem. *La mancha de sangre* odhaluje poezii skrytou v bídě v kombinaci s krásou vyzařující z pokřivených míšeneckých obličejů, které mají svůj vrchol v jediném: v obličeji Stely Indal.

Je třeba také zmínit, že mnoho tanečních scén muselo být ihned po dokončení odebráno nebo zkráceno, a to pro zásahy cenzury a film čekal celých osm let, než mohly být všechny jeho scény opět promítnuty. Zmíněné scény spočívaly v záběrech na nahé tancující pracovníky kabaretu a jediná scéna, která zásahy cenzury přežila, ukazovala striptýz jedné z nevěstek na soukromé oslavě Camilina německého „pasáka“ a některých z jeho přátel v autentické ukázce toho, co znamená fotogenie při kombinování metamorfózy (jakou je s to poskytnout jen filmové umění) a pitoreskních aspektů věcí, které ve své celistvosti pitoreskními ani zdaleka nejsou. Ty dvě minuty, tak dlouho scéna trvá, ukazují nahou tanečnici halící se jen do průhledné látky a zároveň díky dvojitému obrazu také jednotlivé obličeje přihlížejících, v nichž se zračí celá škála reakcí na tento tanec. Odhalují nám „novou morální hodnotu pohyblivých věcí“²⁰, v tomto případě interpretovanou jako hlubokou lidskou samotu spočívající v erotické lásce,

²⁰ Jean Epstein (Cit. 6).

jak už to jednou zmínil Octavio Paz ve své eseji *La llama doble*²¹.



[53-56] Záběr z filmu *La mancha de sangre*, 1937

Vsevolod Pudovkin ve svém díle *Film Technique And Film Acting*²² shledal scénu – která je opravdovým dorozumívacím prostředkem filmového umění – jako „konstrukci“. To znamená, že emocionální hodnota záběru nespočívá v konkrétní informaci, kterou obsahuje, nýbrž mění se ve vztahu k subjektu a jeho individualitě, tedy mimo celkové uspořádání, ale v souladu s dalšími, vedlejšími, záběry. Taneční parket a jeho tanečníci nejsou tedy jen leitmotivem, s nímž je třeba identifikovat hlavního hrdinu, ale je také synekdochou jeho duše.

²¹ Octavio Paz: *La llama doble*, 1. vydání, Barcelona: Seix Barral, 1997, ISBN 84-322-3142-8.

²² Vsevolod Pudovkin: *Film Technique And Film Acting*, 1. vydání, New York: Grove Press, 1958, ISBN-10: 1443721395, ISBN-13: 978-1443721394.



[57] Tin Tan a jeho „kámo“ Marcelo, c. čtyřicátá léta

3. Poznámky k filmovému vydědění

„*Pachuco*, slovo nejasného původu,
které neříká nic a při tom říká vše [...]
Ať chceme nebo ne, tyto bytosti jsou Mexičany,
jedním z extrémů, kterým se může stát
Mexičan“
Octavio Paz²³

Jestliže jsme výše představili genezi postavy *rumbery* a její transformaci na kinematografický žánr, včetně důvodů, pro něž tato postava oplývá takovou důležitostí v mexickém národním bohatství, je třeba také podrobit rozboru jinou postavu, představující další emocionální aspekt tance: Osamělost.

Přítomnost Mexičanů ve Spojených státech byla historickou okolností spojenou s faktem, že velká část severoamerického území se stala součástí právě Mexika.²⁴ Také kvůli revoluci se mnoho mexických zemědělců rozhodlo emigrovat do země, s níž Mexiko hraničí na severu, aby tam pro sebe našli lepší ekonomické podmínky. První polovina dvacátého století se vyznačovala rovněž nebývalým nárůstem populace s tzv. americkou národností a ta zase potřebovala bohatý lidský materiál, který by na procesu rozvoje „nového národa“ spolupracoval.

První z mexických přistěhovalců, vulgárně nazýváni *braseros*, brzy začali zakládat na cizím území rodiny a trvale se usadili. Potomci těchto přistěhovalců, kteří se však již narodili na území Spojených států, se po tom, co dospěli, museli potýkat s palčivou otázkou ohledně své národnosti. Bylo na nich, aby se rozhodli, do kterého ze dvou velkých světů patří: mexického či amerického?

„*El pachuco* se již nechce vracet ke svému mexickému původu, zároveň – alespoň jak se zdá – nehodlá se ani ponořit zcela do amerického života. Touha být odlišným je pro toho umíněnce charakteristická [...] *El pachuco* přichází o veškeré své dědictví po předcích. Zbývá mu jen tělo a duše, obojí pod širým nebem. Jeho maska jej chrání a zároveň zvýrazňuje a izoluje: skrývá jej a odhaluje.“²⁵

²³ Octavio Paz (1998), (Cit. 16), s. 3.

²⁴ Gordon Connel-Smith: Los Estados Unidos y América Latina, 1. vydání, México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

²⁵ Octavio Paz (1998), (Cit. 16), s. 3.

Tato druhá tvář Mexičana vzniká paralelně s rozkvětem mexické kinematografie, která se v dané době, paradoxně, snažila mexickou identitu naopak upevnit prostřednictvím stereotypizace a manipulace s lidovým folklórem (viz úvod).



[58] Fotografie z natáčení filmu *Músico, Poeta y Loco*, 1947

Pachucovo sebepopření se později neočekávaně odrazí v postavě, kterou v desítkách filmů ztvárnil slavný komik Germán Valdés, známý také jako Tin Tan.

Už od svých prvních momentů (krátkých, zato uchvacujících)²⁶ na stříbrném plátně Tin Tan odhaluje obrazy, do nichž Mexičané mohou projektovat svoji vlastní osamělost jakožto výsledek historického zlomu pocházejícího až z dob konkisty. Je to osířelost, která je pronásleduje jako přízrak v jejich nekonečném hledání vlastní identity (viz kapitola 2. První kroky). Tin Tan je osobou velmi dvojznačnou a tato dvojznačnost často hraničí až se schizofrenií, což je důsledkem pobývání ve dvou tak rozdílných světech: mexickém a americkém. Svým okolím je navíc vnímán jako společenské dno: po tajných a nebezpečných stezkách se *pachuco* snaží proniknout do americké společnosti. „Být pachucem, je sebevražedné gesto, které nic nepotvrdí a nic neubrání, až na svou popuzenou vůli nebýt“²⁷

Tin Tan nepomohl jen filmovému umění k transformaci, ale jím ztvárněná postava se bez jeho záměru stala původcem vzpoury proti několika desetiletí rozdmýchávanému nacionalismu, a to z velké míry díky promyšleným jazykovým

²⁶ *El que la Traga la paga* (1943, režie: Paco Miller) krátkometrážní snímek. *Song of Mexico*, (1944, režie: James A. FitzPatrik) dokument.

²⁷ Octavio Paz (1998), (Cit. 16), s. 4.

hrám mezi španělštinou a angličtinou.

***Tin tan le desembucha
su amorzucos a mi mujer***²⁸

dirim damptara dam

piripatira

liruliru liru li

luri luri

piritiliri

*a ha*²⁹

„Používaný, *pachukem* vymyšlený, jazyk spočívá v nevzdělanecké amerikanizaci španělštiny, ukazuje složitou osobu chlapce ve velmi krutém světě [...] Ví, že angličtina dovoluje mluvit mnoho, aniž bychom cokoli řekli.“³⁰



[59] Záběr z filmu *El hijo desobediente*, 1945

Tin Tan byl také průkopníkem ve formování kabaretního subžánru, do nějž vkládal dlouhá taneční čísla za doprovodu vlastního hlasu (protože Germán Valdés byl především výborným zpěvákem). Z jeho smyslných kabaretních tanečnic se později staly nejrůznější ikony, ačkoli jeden z nich bychom měli

²⁸ Překlad názvu Tin Tan se vrhá na mou ženu

²⁹ Báseň odkazuje k zahajující sekvenci filmu *El hijo desobediente* (1945, režie: Humberto Gómez Landero). In: José Eugenio Sánchez: *La felicidad es una pistola caliente*, 1. vydání, México: Almadía ediciones, 2017, s. 15, ISBN: 978-607-8486-26-7.

³⁰ Podle telefonního sdělení José Eugenio Sánchez (mexický básník) dne 12. května 2017.

vyzdvihnout přednostně: tu, kterou stvořila Tongolele³¹.

Jasným příkladem výše zmíněného by mohl být snímek *El rey del barrio / Král čtvrti* (1949, režie: Gilberto Martínez Solares), v němž po více než tři minuty (tak dlouho trvá scéna) můžeme obdivovat polonahé boky, kterými tanečnice (tongolele) pohybuje ze strany na stranu, zatímco roztahuje nohy a vrhá se k zemi zcela v moci divokých kubánských tamborů. Klimaxem je potom moment, kdy se přiblíží sám Tin Tan a taktéž začne freneticky pohybovat svým tělem.



[60-62] Záběr z filmu *El rey del barrio*, 1949

Dalším příkladem je neméně známá scéna z filmu *El mariachi desconocido / Neznámý Mariachi* (1953, režie: Gilberto Martínez Solares), v němž, aby okouzlit tanečnici Rositu, vyskočí na pódium a začne zpívat a tančit spolu s ostatními tanečnicemi z nevěstince, a to na rytmy písně *Piel canela*. Pozornému divákovi nemůže uniknout odkaz na geniálního režiséra Busbyho Berkeleeye.



[63-64] Záběry z filmu *El mariachi desconocido*, 1953

³¹ Její pravé jméno bylo Yolanda Montes Farrington, narodila se ve Spojených státech a do Mexika později emigrovala. Její exotický vzhled byl výsledkem evropských a tahitských kořenů. Byla tou nejdůležitější kabaretní tanečnicí ve světě mexických představení. Agentura Notimex: Yolanda Montez "Tongolele" cumplirá años tras ser galardonada, Excelsior, 2. ledna 2015.



[65-66] Záběry z filmu *El mariachi desconocido*, 1953

Pro Tin Tana nebyl kabaret a tanec jako takový na prvním místě dramatickým prvkem, naopak, tanec byl jen jakýmsi rozšířením jeho samého, jeho vlastní osobní lyriky. Anarchie, s níž vystupoval, ho učinila zcela volným a díky tomu se osvobodilo i publikum. Ve více než stovce filmů během tří desetiletí byla přítomna jak muzika, tak i tanec, a vždy evokovaly tu samou věc: malířské plátno, na němž se mísí všechny masky osoby, která vynakládá neuvěřitelné množství dobroty v marné snaze stát se zlou. Právě v tanci, v jeho čistém jazyku, Tin Tan vyjádřil ontologii *toho mexického*.

„[...] cítit se osamělý neznamena cítit se horší, nýbrž jiný. Pocit samoty nebývá – na rozdíl od pocitu méněcennosti – jen iluzí, je to prožitek pravdivého faktu: doopravdy jsme rozdílní.“³²

Revoluční duch Tin Tana spočívá v rozbití paradigmatu, které předtím založila mexická kinematografie. Už nebylo nutné stavět se čelem k rozštěpenému obrazu bezvládného domorodce pod pláštěm neúprosné krajiny, od teď se Mexičané měli cítit ve své osamělosti doprovázeni groteskním obrazem společenského vydědence, který vládne krásným hlasem, svůdným a uspávajícím zároveň.

„Tin Tan je skokem do prázdna, abychom tak řekli [...] Je, jednoduše řečeno, mladíkem, co putuje, rozpráví a zamilovává se a to vše jakoby si v zároveň v hlavě nesl hrací skříňku plnou boogie woogies a boler.“³³

³² Octavio Paz (1998), (Cit. 16), s. 5.

³³ Carlos Monsiváis: Las Mitologías del cine mexicano, Inter medios, 1992, ročník 4, číslo X.



[67] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

4. Zlatý věk

4.1 Salón México, šerosvit obětování

Jedním z nejvýraznějších rysů, který má mexická kinematografie v tomto, chybně nazývaném, zlatém věku³⁴ je, že je úzce spojena s kulturou a vzděláváním mexické společnosti. Její postavy jsou rozštěpením axiomu mexické identity.

Je nepochopitelné a absurdní, že mexická kinematografie tak vytvořila symboly, které se svého času přeměnily na neřesti a ctnosti, které přežily i své představitele a determinovaly morálku různých generací.

Během několika desetiletí podle tohoto modelu vznikali hrdinové a padouši a kromě toho *dobrého* a *zlého* zavedli také řadu specifických gest, frází, tónů, fyzických rysů, oděvů a situací, které měly imitovat každodenní život.

Toto však není možno srovnávat na mezinárodní úrovni s hvězdami jako jsou ty, které vyprodukoval Hollywood coby ideály krásy a filmových žánrů (Clark Gable, Humprey Bugard, Marlon Brando, James Dean, Ritta Heighworth, Elizabeth Taylor, Marylin Monroe a mnoho dalších).

V případě Mexika konstantní autoreprodukce modelů, které ožily díky nejrůznějším postavám napříč tisícovkou filmů vzniklých během třicátých let minulého století, způsobila v lidové představivosti takový sinkretismus, že se stala realitou samou, nebo lépe řečeno: filtrem, jímž Mexičané vnímali realitu.



[68] Emilio el Indio Fernández a Marilyn Monroe, padesátá léta

³⁴ Carlos Monsivais, *Rostros del Cine Mexicano*, 1. vydání, México: CONACULTA / IMCINE, 1999, ISBN 968-5059-06-03.

„[...] Dolores del Río a Pedro Armendáriz ve filmech India Fernández. Není zde drama: je tu jen zakládání. Jsou Adamem a Evou v mexickém Ráji, stvořeními zmocňujícími se stromu zla a dobra vážným hlasem a obočím zvednutým na nekonečném čele. Ve filmu *Maria Candelaria* není cílem vytvoření rurálního dramatu, nýbrž výstavba dvou archetypických domorodců. Filmař je jakýmsi architektem lidských symbolů [...]“³⁵

El Indio Fernández byl jedním z nejvíce zodpovědných za citovou výchovu milionů mexičanů. Síla jeho filmů tkví v obrazech a ty se svého času staly kosmogenií Mexičanů.

V roce 1948 byl pověřen režii kabaretního dramatu, které mělo nést název *Mujer mala / Špatná žena*, ale nakonec získalo název *Salón México*.

„[...] neboli první proniknutí toho času nejpopulárnějšího režiséra do toho času nejpopulárnějšího žánru. Vědom si své prestiže, tvůrce si musel všímat celkem tří hodnotových měřítek: svého vlastního, dále měřítko vlastního žánru a nakonec měřítko společenského ducha podníceného šestiletým alemanistickým optimismem [...]“³⁶

Režisérské a celkově filmařské schopnosti Emilia Fernández byly velmi pevné, lépe řečeno, jeho talent se neomezoval pouze na ovládání jednotlivých herců, Fernández vyžíval film jako prostředek; rozuměl jeho pokrokům a měl výbornou techniku. Nezdráhal se tvořit a těžit při tom jak z propagandistické stránky filmu, tak především i z té poetické. Z filmu *Salón México* vyzařuje taková poetika, že přehlušuje i morální a šovinistický diskurz, který sám autor chtěl vyzdvihnout. Svět filmu se zakládá na dvou premisách: Mexiko takové, jaké by mělo být. To znamená takové, ve kterém žijí občané ctnostní, odvážní, dobrotiví, ale především připraveni obětovat vše, dokonce i svůj vlastní život, pro nějaký vyšší cíl, a kteří na konci příběhu budou vykoupeni odměnou za svou oběť.

³⁵ Carlos Monsiváis: *Días de guardar*, 1. vydání, Mexico: Ediciones Era, 2002, s. 181, ISBN 968-411-188-6.

³⁶ Emilio García Riera (Cit. 1), s. 264.



[69-72] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

Na druhé straně potom existuje Mexiko, proti kterému bylo třeba vždy bojovat. Velká metropole a její modernita, korupce, násilí a neklid jsou hlavními protivníky člověka krácejícího k čistotě. Nicméně, je paradoxní, že právě v tomto tmavém a zlomyslném světě nacházíme onu kouzelnou poetiku, mistrovské dílo India Fernándeze, která dokonce zdaleka přesahuje patetismus, jenž byl původním záměrem tvůrce.

Příběh *Salónu México* se soustředí okolo života Mercedes (Marga López), kabaretní tanečnice, která noc co noc musí snášet násilnosti od svého kuplíře Paca (Rodolfo Acosta), který ji obírá o právě vydělané peníze. Mercedes se zoufale snaží nasbírat dostatek peněz, aby jimi mohla zaplatit studium své mladší sestře Beatriz (Silvia Derbez), shodou okolností jedné z nejlepších studentek nejlepšího a nejdražšího soukromého gymnázia v zemi. Tato povinnost je pro Mercedes dostatečným důvodem pro to, aby se živila coby prostitutka, jelikož žádná poctivá práce by jí neposkytla dostatek finančních prostředků na zaplacení školného.

V *Salónu México* (jak zní název kabaretu) nikdo o tomto Mercedesině tajemství neví. Je neočekávaně odhaleno až policejním důstojníkem Lupem Lópezem (Manuel Inclán), který náhodou zjistí onen nešťastný důvod, pro nějž

Mercedes ukradla Pacovi všechny peníze vydělané předešlé noci v taneční soutěži. Lupe velmi lituje Mercedesina údělu a toho, že sám nemá dostatek peněz, aby ji vysvobodil ze spárů krutého osudu. Nabízí jí jako útěchu alespoň svou věčnou a čistou lásku a slibuje svou trpělivost až do doby, kdy nebude existovat žádný důvod, pro který by Mercedes musela nadále žít v kabaretu.



[73-74] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

Tato dramatická situace se stává motorem, který žene zápletku vpřed, ale zároveň je také malířským plátnem, na kterém objektiv mistra Gabriela Figueroa vykreslí minimalistickou poezií, intimní a přitom obtíženou výrazným expresionismem zkonstruovaným pomocí neonových světel a groteskních stínů tanečníků.

„[...] Neklidná a zvědavá sledovala kouzelné pohyby tanečníků danzónu nebo zabírala – v jedné z nejlepších scén - vsup nevěstek a jejich následnou kontrolu. Není pochyb o tom, že Mexiko, jaké nemělo být bylo nakonec přítomnější než to druhé, vysněné, prostě pro to, že kamera nacházela mnohem větší potěšení v jeho snímání [...]”³⁷

Bezohledný svět *Salónu Mexico* se odehrává pod pláštěm drobných neonových světelek, evokujících hvězdné konstelace. A ty jsou tak zároveň němými svědky Mercedesina neštěstí.

³⁷ Emilio García Riera (Cit. 1), s. 206.



[75-76] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

Už v prvním obraze Figueroa ukazuje různé motivy, které se budou ve filmu postupně elegantně vyvíjet a postupně vytvoří pevnou masu ve vertikální montáži legendární Glorie Schoemann.



[77-80] Záběr z filmu *Salón México*, 1948



[81-82] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

Úvodní scéna nás násilně vtáhne do specifického mexického světa, „kde není tragédie: ze všeho se stává urážka“³⁸

„Ne, Paco. Já ty peníze opravdu moc potřebuju!“, zvolá Mercedes
„Tak se pořádně hýbej, Bůh už rozhodne!“, odpoví podrážděně Paco.

Zatímco sledujeme dlouhotrvající velký detail jejich nohou, s pomocí vertikální montáže bezprostředně následují záběry ukazující další v kruhu tančící dvojice na rytmy danzónu (v tomto případě známého pod názvem *Juárez*³⁹) a my máme dojem, že všechny ty taneční páry jsou vlastně jeden jediný: Paco a Mercedes. Scéna dál pokračuje a ukazuje šerosvitovou masu z cigaretového kouře, siluet a zdánlivě donekonečna rotujících elektrických ventilátorů rovněž v rytmu tance, v němž se minulost a přítomnost ztrácí ve věčnosti.

Melodrama končí návratem syna ředitelky gymnázia, jehož studentkou je také mladá Beatriz. Roberto (Roberto Cañedo), který odvážně sloužil v 201. letce během bojů s nacisty, se beznadějně zamiluje právě do Beatriz, i přes to, že ta je o poznání starší než on. Rozhodne se vyznat se jí z citů, aby se stala jeho ženou, je však třeba počkat ještě na schválení starší sestry Mercedes.

Tento svět se jeví naopak velmi rigidně až sterilně. Připomíná katalog s turisticky nejzajímavějšími lokalitami Ciudad de México (katedrálou, antropologickým a historickým muzeem atd.).

³⁸ Carlos Fuentes: *La region más transparente*, 4. vydání, México: Fondo de Cultura Económica, 1972, s. 19.

³⁹ Odkazuje k prezidentu Benitu Juárezovi. In: *La Redacción: Juárez no debió de morir*, Revista Proceso, 19. března 2006.

„Zde byla Indiova kamera jako u vytržení, když se snažila nacházet podobnost mezi precortézskými figurami a postavami, které ona sama vyzdvihovala [...]“⁴⁰



[83-84] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

I přes pokrytectví vyzařující z povrchních obrazů ochucených nesnesitelnými falešně moralistickými dialogy – za tento zážitek poděkujeme Mauriciu Magdalenovi – je pokladem, který chrání před odhalením onu kinematografickou poezii rodící se z pouhého pozorování. Příkladem je scéna, která popisuje dvě sestry užívající si neděle, náhodou připadající na výročí mexické revoluce vrcholící nocí výkřiků.⁴¹ Vidíme siluetu vládních budov osvětlených bílými světélky uprostřed černočerné noci jakoby byly součástí jakési snové symfonie. A dále divoké množství usměvavých tmavých tváří a uprostřed toho zmatku hlavní hrdinka se svou mladší sestrou, které se snaží udržet na nohou i přes štouchance ze strany stovek veselých občanů. Lidská masa tak připomíná loď plující proti příboji a bojující před potopením o holé přežití. Poté přichází ohňostroj zářící na temném mexickém nebi a hned vedle neonová světla zdobící zhoubný svět *Salónu Mexico*, to vše v mistrovské vertikální montáži Glorie Schoemann. Tato sláva předchází osudovému rozhodnutí Mercedes, která tragicky umírá poté, co odmítne připojit se ke svému kuplíři k útěku na jih hranic.

⁴⁰ Emilio Garcia Riera (Cit. 1), s. 264.

⁴¹ Každou noc v předvečer šestnáctého září se na každém mexickém náměstí připomíná historická událost předcházející mexické nezávislosti (1810). Kněz Miguel Hidalgo tehdy zvonil na zvony kostela, aby shromáždil vzbouřenecký lid a ten se následně chopil zbraní za výkřiků "Viva México" (Ať žije Mexiko!). In: Hibisco – Hidalgo (y Costilla): In Enciclopedia Británica Moderna, Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 2011, s. 1267-1268, ISBN 978-1-61535-516-7.



[85-90] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

Role, kterou má tanec v tomto filmu, je podobná architektuře gotické katedrály. Na jedné straně máme scény, v nichž sledujeme mnoho párů klidně tančících danzón v pozadí záběru. Kývají se, zatímco vše okolo halí plášť kouře. A na straně druhé je v detailu Mercedes: brečící sama v koutě nad svým neštěstím, zkoušející ztratit se před Pakem v záplavě tančících těl nebo konečně uklidněná rukou svého oddaného ctitele policisty Lupeho. Působí jako neposkvrněná a božská panna vyzdvihnutá až k vitrážím, tam, kudy vnikají světelné paprsky procházející každým obloukem a rozsvěčující vnitřní prostor katedrály, měnice a znásobující tak její podobu. V podobném smyslu také tanec dává božskou povahu něčemu tak přízemnímu a světskému, jako je kabaret. Filmový prostor už není vymezen jen fyzicky, logicky nebo orientačně, ale navíc se stává

synestetickým.



[91-94] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

Existuje však ještě jeden tanec, ten, který je přímo spojen s tělesnou touhou. Objevuje se v dlouhých scénách tanečnic a mulatů muzikantů v pohybech plných bouřlivé vášně, vrhajících se k zemi a krouticích boky evokující tak sexuální akt a rozkoš, kterou s sebou přináší. Pekelné rytmy tamborů, žesťů a hrdelní hlasy projevované mimo diegezi *Salónu México*. Tyto scény jsou natočeny jako nějaký druhý svět, stejně jako klenba gotické katedrály je spojovacím bodem celé lodi. Skoro tak, jako šička ve filmu *Intolerancia* (1916, režie: D. W. Griffith), i blázniví Kubánci se zdají být oním kontrastním bodem, v němž se spojují dva rozdílné světy. To můžeme během filmu sledovat ve třech momentech.

Poprvé, když tmavá černoška pohybuje vášnivě svými boky, aby přitáhla jiného tanečníka, mulata, který pohybuje boky snad ještě lépe než ona. Následuje kolektivní tanec připomínající páření ve volné přírodě jakéhosi rajskeho opeřence, vše ozdobeno obrázky členů orchestru bušících do bubnů a tympanů jako by to byla vševědoucí předehra ke kriminálnímu činu, který Mercedes provede, když ze zoufalství sleduje Paca do hotelového pokojíku, aby jej tam

okradla o pět set pesos (které oba vyhráli předchozí večer v taneční soutěži), zatímco spí.

Druhý moment následuje bezprostředně po tom, co se Mercedes ve vchodu kabaretu střetne s Lupem (po tom, co jí byl předcházející týden stejně tak překvapena ve dveřích gymnázia, když vyzvedávala sestru) a stydlivě jej žádá, aby ji zatknul pro krádež Pacovy peněženky. Poté opět vidíme stejnou dvojici černochoů, kteří s jakousi tajemnou vědoucností tančí v rytmech hřejivé melodie a z Mercedes se stává oběť pasáka: „Do tváře ne, Paco!“, vykřikne v slzách Mercedes ležící na podlaze svého pokoje v nedalekém sousedství, zatímco Paco ji brutálně bije.

Třetím momentem je obraz hudebníka točícího se směrem ke kameře a hrajícího u toho na trumpetu. Tato scéna je jakýmsi oznamovatelem toho, že Mercedes již nemůže uprchnout před svým tragickým koncem: smrtí.



[92-97] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

Ačkoli Indio se pokusil zopakovat použité prostředky také ve svém následujícím snímku (a posledním v daném žánru) *Víctimas del Pecado / Oběti hříchu* (1950), nepodařilo se mu už dosáhnout oné síly lyriky, kterou navždy bude oplývat *Salón México*.

Páska se *Salónem México* představuje předlohu pro další vznikající filmy v kabaretním subžánru a sama je beze sporu vrcholným momentem tohoto subžánru. Kombinace amerického film noir a poučného melodramatu se stala výpočtovým vzorečkem pro další režiséry tvořící desítky a desítky kabaretních filmů.



[98-99] Záběr z filmu *Salón México*, 1948

Počas celé své filmové kariéry se Emilio Fernández snažil o jednu věc: Vykoupit Mexičana tváří v tvář jeho oběti, aby tak dokázal jeho čistotu. „Naše kinematografie není staromódní, jsme citliví už z povahy našeho temperamentu když je úplněk, vycházíme, abychom jej pozorovali. Rádi se díváme, jak se stmívá. Rádi se díváme na krásné květiny. Sentimentální? Pro lidi ze severu jsme možná kýčovití. To našim duším dodává jeden ohromný a krásný cit. Čím jsou lidé jednodušší, tím jsou nádhernější. V mexičanství existují kontrasty: Rozzuří se a je schopný zabít a pravděpodobně bude později litovat, ale nezná nenávisť. Můžeme zabíjet, ale ne nenávidět. (Emilio Fernández, declaraciones a Film and Filming).“⁴²

⁴² Carlos Monsiváis (2002), (Cit. 35), s. 181.



[100] Záběr z filmu *Aventurera*, 1949

4.2 Aventurera, kosmomorfie *Campu*

Vzpomínky, které Mexičany vážou k bývalému prezidentovi Miguelu Alemánovi jsou podobné těm, které máme na dětství a dospívání. Je to období, které navždy zůstane uchováno někde hluboko v našem srdci (samozřejmě až na momenty, kdy jsme prožili nějaké trauma), protože je zároveň obdobím, v němž lidský jedinec získává tolik nových významných zkušeností a natolik intenzivně je prožívá, že zůstanou v paměti do konce života. Pro to i období prezidentské vlády Miguela Alemána bývá v historii Mexika označováno jako to nejkrásnější.

Důvod tkví především v řadě politických rozhodnutí tzv. alemanismu, který během šesti let svého trvání podnítil výrazný ekonomický a kulturní rozvoj. Během tohoto období (1946 až 1952) se započala významná průmyslová etapa, založená na smíru v třídním boji mezi továrníky a dělníky a masivním vzdělávacím programem pro negramoty a také Universidad nacional, procházející ničující ekonomickou krizí, získala obrovskou podporu pro svou záchranu. Pro toto období jsou charakteristické také velké stavební projekty, zejména výstavba typizovaných bytovek (tzv. *Unidad modelo*) nebo samotné Ciudad Universitaria⁴³. V atmosféře Mexika byl znát blahobyt a modernita a toto přineslo také mnoho změn do každodenního života jeho obyvatel.



[101-102] prezident Miguel Alemán; Mexico City, přelom čtyřicátých a padesátých let

⁴³ Graciela de Garay: Las aportaciones de Mario Pani, In: Mario Pani – Vida y obra, 1. vydání, Mexico: UNAM, 2004, s. 35-75, ISBN 970321259X.



[103-104] Ukázky architektury Maria Pani z přelomu čtyřicátých a padesátých let (Mexico City, vlevo: Unidad modelo, vpravo: Knihovna UNAM)

Jednou z nejvýraznějších změn byla postupná (a velmi přirozená) adaptace na liberálně kapitalistický model života, která s sebou logicky přinesla nové konzumní návyky. Těch zručně využívala masová média, a především rádio tak významně ovlivňovalo nové umělecké tendence a směřování zábavních programů.

Zmíněné období s sebou však přineslo také potřebu rychlého a novátorského (a především lehce dosažitelného a levného) řešení problémů moderní společnosti. A tak spatřila světlo světa téměř nekonečná řada kosmetických produktů pro muže i ženy, nejrůznějších přípravků poskytujících úlevu symptomům dlouhodobého stresu pramenícího ze samotné podstaty života v rušné metropoli a také móda se přizpůsobila tak, aby imitovala styl velkých světových měst: Londýna, Paříže, New Yorku atd.

Rádio v tomto čase nabízelo svým posluchačům sérii zpěváků a skladatelů boler prostřednictvím programů, které se chytily vznikajícího prostoru na trhu pro, zatím velmi mladý, reklamní průmysl. Tito zpěváci-umělci se postupně přerodili ve filmové herce v nové kinematografii usilující o renovaci tzv. star systému a zároveň o znovu oživení v té době již vážnoucího filmového průmyslu.⁴⁴

Toto prostředí mísící reklamní znělky, módní písničky a účesy spolu s filmovými osobnostmi představujícími nové mexické modely vymezili něco, co sice nelze nazývat mexickou identitou, ale co nese znaky jakési vnímavosti dané epochy.

“...A sensibility (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk

⁴⁴ Emilio Garcia Riera (Cit. 1), s.181.

about; but there are special reasons why Camp, in particular, has never been discussed. It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration..."⁴⁵ Ze všech dluhů, které příchodem Capmu vznikly kabaretnímu žánru, je nejvýraznější ten, který je dlužen svého času nedoceněným osobnostem Agustína Lary a Alberta Gouta.



[105] Agustín Lara, čtyřicátá léta

Už v prvních filmových snímcích jako je *Santa* (1931), kde postava slepce Hipolita zpívá píseň, jejíž název je totožný s názvem celého filmu, je přítomnost Agustína Lary v kabaretním subžánru zcela neodmyslitelná. Když mluvíme o *Zlatém hubeňourovi* (jak zní Larova umělecká přezdívka), mluvíme zároveň o těch pro daný subžánr nejrepresentativnějších filmech: *Noche de Ronda* (1942, režie: Ernesto Cortázar), *Amok* (1944, režie: Antonio Momplet), *Palabras de mujer / Slova ženy*, *Pervertida / Perverzní žena* (1945, režie: José Díaz Morales), *Humo en los ojos / Kouř v očích* (1946, režie: Alberto Gout), *La diosa arrodillada / Klečící bohyně* (1947, režie: Roberto Gavaldón), *Cortesana / Kurtizána* (1947, režie: Alberto Gout), *Coqueta / Koketa* (1949, režie: Fernando A. Rivero), *Aventurera / Dobrodružka* (1949, režie: Alberto Gout), *La mujer que yo amé / Žena, kterou jsem miloval* (1950, režie: Tito Davison), *Víctimas del pecado*

⁴⁵ Susan Sontag: Notes on Camp, In: Against Interpretation, London: Penguin, 2009, s. 275, ISBN 978-0-141-19006-8.

(1950, režie: Emilio Indio Fernández), *Solamente una vez / Pouze jednou* (1953, režie: Carlos Véjar hijo) a další.

Filmoví režiséři v Larovi viděli (nebo pouze věrohodně zdokumentovali) jakéhosi strůjce utrpení a jeho filmová přítomnost se později stala něčím mnohem významnějším než pouhým dekorativním prvkem. Ať už pro svou podobu s legendárním antihrdinou Quijotem, geniální sebeinterpretaci nebo pouze pro obsah svých textů byl nevyčerpatelným pramenem filmových námětů.

„[...] Agustín Lara, skladatel a osobnost veřejného dění. To on se rozhodl, že básníkem může být i ten, co se s poezií nikdy neseťkal. Jako dědic literárního modernismu Lara zachytil umělými prostředky touhu střední třídy po prestiži, její hlad po jemnosti a duchovní noblese. Lara je systematickým přáním po eleganci a vysoké důkladnosti za krutých okolností [...]“⁴⁶

Jestliže jsme výše (konkrétně v kapitole Fotogenie Malinche) uvedli, že film *La mujer del Puerto* (1933) byl zároveň genezí postavy *cabaretery*, je třeba říci, že byl nepřímo také líhní celého subžánru, protože na něm spolupracovala ještě jedna velmi významná osobnost ovlivňující celý kabaretní subžánr: maskér Alberto Gout. Ten v časech *Mujer del Puerto* však ještě netušil, co pro něj osud přichystá.

„Alberto Gout, známý spíše pod zdrobnělinou Tito, je ukázkovým příkladem toho, čeho lze dosáhnout s neústupností a pílí ve službách inteligence a kultury [...]. V osmi letech jej rodina převezla do Los Angeles, kde absolvoval základní a střední školu [...]. Jeho ambice tehdejších let mířily ke kariéře diplomata. Ale blízkost *centra filmu* a častý kontakt s osobnostmi spojenými s průmyslem celuloidových pásek v něm zrodily novou, až obsesivní touhu: být filmovým režisérem [...].“⁴⁷

V roce 1938 Tito Gout získal příležitost dát stranou svou profesi maskéra a debutovat coby filmový režisér studentské komedie⁴⁸. Nicméně muselo uplynout ještě sedm let a mnoho filmových realizací, než Tito objevil svůj vlastní styl.

Na konci druhé světové války již nebylo možné v mexické kinematografii pokračovat v natáčení epických velkolepých projektů s indiánskou nebo biblickou tematikou. Filmoví tvůrci se museli zaměřit na témata divácky lákavější, mezi nimiž vyčnívaly právě filmy kabaretní. Albertou Gout tak obdržel nabídku

⁴⁶ Carlos Monsiváis (2002), (Cit. 35), s. 184.

⁴⁷ Eduardo de la Vega Alfaro (Cit. 5), s. 13.

⁴⁸ *Su Adorable Majadero*, 1939.

režirovat třetí film producentského studia Rosas Priego⁴⁹. Tímto filmem bylo kabaretní melodrama inspirované písní Agustína Lary *Humo en los ojos* (1946). V tomto filmu také Alberto Gout začal uplatňovat svůj specifický styl založený na prostředcích vypůjčených z film noir, v nichž tzv. špatný vkus býval skloňován s ironií užitou pro kritiku společnosti. Tito také začíná vymezovat svoji vlastní filmovou řeč, v níž je přebytek pompézních tanečních čísel se složitou choreografií (na choreografii měl nesmírný talent) orámovaných atmosférou kabaretu, v nichž zpěvák interpretuje píseň inspirovanou samotným melodramatem, zatímco sledujeme hlavní hrdinkou bloudící v samotě tanečního parketu a přemítající o svém nepochopitelném osudu.

Zde Tito Gout také začíná objevovat sílu detailu obličeje, jakožto místa, kde se koncentruje kinematografická magie: „Antropomorfismus a rozštěpení jsou svým způsobem momenty, v nichž se z projekce stává alienace; jsou to momenty magické. Je to identifikace, subjekt, namísto projektování sebe do světa, absorbuje svět sám do sebe [...]. Magie je konkretizace subjektivity. Subjektivita je mízou magie [...].“⁵⁰

Ve zpracováních *La bien pagada / Dobře placená, Cortesana* (1947) a *La revancha / Pomsta* (1948) je na Titu Goutovi patrná skoro až obsese tématem maloměšťáckého morálního pokrytectví, které bylo v mexické společnosti dlouhodobě zakořeněné. Pro Gouta existovala jakási premisa, totiž že v každé „dobré rodině“ zároveň existuje temné skandální tajemství. „Ve filmu *La bien pagada* příběh vypráví o kariéře jistého druhu luxusní prostitutky, která při výkonu své nezřízené vášně popírá některé z měšťáckých hodnot, za což později zaplatí svým životem.“⁵¹ Nebo naopak v *Cortesana* jde o milostný trojúhelník, který je motorem děje, ale ten se nyní odehrává v intimitě jediné rodiny s dobrou reputací a hlavní hrdinka je dohnána až k profesi nevěstky při úprku od pekla, které představuje její manželství.

Konstantní užívání těchto motivů bylo živným roztokem pro to, z čeho vzešel vrcholný film Goutovy kariéry a navíc film, který má možná nejvíce shlédnutí z celé historie mexické kinematografie: *Aventurera* z roku 1949.

“ [...] the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of

⁴⁹ Maricruz Castro y Robert McKee: *El cine Mexicano se Impone*. Mexico: UNAM, 2011, ISBN 6070226151.

⁵⁰ Edgar Morin (Cit. 15), s. 84.

⁵¹ Eduardo de la Vega Alfaro (Cit. 5), s. 31.

artifice, of stylization... many examples of Camp are things which, from a <<serious>> point of view, are either bad art or Kitsch [...]"⁵²

V roce, jež předcházela zpracování *Aventurery*, měl Gout v rámci svého úkolu pro produkční studio Calderón možnost spolupracovat s Ninón Sevillou, která, jak se zdálo, se Goutovu stylu přizpůsobila mnohem lépe než předcházející hvězdy, které se nezdály vyjádřit svůj nesouhlas s Goutovou vizí imitující eleganci a střízlivost Hollywoodu.

Ninón Sevilla oplývala zvláštní krásou a charismatem: „Velké a zářivé býčí oči a čiperný obličej.“⁵³ Byla kubánskou baletkou, která prodělala svůj debut na mexickém stříbrném plátně ani ne tři roky před tím, než začala její spolupráce s Goutem.

Na rozdíl od jiných kabaretních hvězd se Ninón uměla pohybovat s velkou obratností, nesnažila se tedy freneticky vykrucovat boky z jejich přirozené pozice. Její štíhlá a atletická postava se navíc vzdalovala od stereotypních latinských tvarů: žhavých plných křivek. Smyslnost Ninón Sevilly spočívala v androgynních rysech, tak jako u Marlene Dietrich nebo Greta Garbo.

„[...] o těchto bytostech ozářených „eliášským ohněm“ hovoří filozof Ortega a Gasset. Osobnost má takovouto podobu. Ohnivý jazyk dopadl na hlavy apoštolů, jak praví svaté texty. A tak se jim utvořilo speciální znamení dobroty a něhy. Existuje ještě jiná osobnost. Osobnost s aurou. Tedy taková, o níž mluví García Lorca a kterou připisoval okouzující tanečnici Antonii Mercé. Granadský básník pojmenoval tuto osobnost jako „šotek“. Není jisté, v čem spočívá, ale její existence je nepopíratelná. Ninón Sevilla, herečka, která má jak „šotka“, tak „eliášův oheň“.“⁵⁴

Další krok, který udělal z *Aventurery* mimořádné dílo bylo najmutí Španěla Alvara Custodia, hlavního scénáristy Ninón Sevilly.

„Custodio byl téměř sedm let filmovým kritikem v časopisu Excelsior. Jeho bojovné a kyselé komentáře mu však vysloužily averzi ze strany mnohých filmových producentů a ti poté tlačili na ředitele deníku, aby Custodia propustil. Waldo Custodio, Alvarův bratr, měl velmi dobré vztahy s Pedrem Calderónem, a tak dosáhl toho, aby jeho bratra najmuli coby scénáristu. Ta práce pro filmovou tvorbu, kterou dříve tolik napadal, se nyní pro Custodia stala prostředkem k

⁵² Susan Sontag (Cit. 45), s. 277-278.

⁵³ María Luisa Lopez Vallejo: Sección Archivo Nacional, Revista Cine, 1978, č. 9.

⁵⁴ Octavio Alba: Claridades, 22. října 1950.

přežití.”⁵⁵ Původní název filmu *Aventurera* měl znít *Cesty do záhuby*.



[106] Záběr z filmu *Aventurera*, 1949

Co je tedy tím, co dělá z *Aventurery* tak fascinativní umělecké dílo? Odpověď se nachází v protirečení si se žánrem, do nějž spadá.

Především děj přichází s transformací osobnosti nikoli prostřednictvím tragické smrti nebo odpuštění od společnosti, která hlavního hrdinu vyloučila ze svého středu, tedy tak, jak to známe ze všech ostatních filmů tohoto žánru, nýbrž dělá z hlavní hrdinky kata těch, kteří během celého filmu byli pachateli jejího utrpení. Je to jakýsi druh antihrdinky, která se svými činy vysmívá predeterminovaným morálním hodnotám, a tak ještě zdůrazňuje pokrytectví společnosti. Tento fakt dělá z filmu naprostou revoluci. Na druhou stranu, majestátní mise en scene tanečních čísel Ninón Sevilly v kombinaci s možná tou nejumělejší choreografií v historii mexické kinematografie dělají z tohoto díla vyčerpávající katalog kýčů.

Existuje ohromná mystická síla ve výrazu *Aventurery* díky velkým detailům, které provádí Alex Phillips svojí kamerou v netradiční poezii, která štěpí osobnost přetrvávající pro svoji úžasnou přirozenost.

„[...] jedna po druhé žánrové konvence získávají nový smysl, proměňují se pod tlakem zakřivení, dosahují svých důsledků a stávají se opakem systému, který je vytvořil [...]. Obětování se, krásné city, slušnost, naděje a slitování se stávají objektem výsměchu [...]. Stále naléhající zlo připomíná prokleté básníky a surrealismus [...]. Protože vyznamenání jsou vrazi a šťastný konec odpovídá zcela

⁵⁵ Eduardo de la Vega Alfaro (Cit. 5), s. 35.

otevřené nemorálnosti. Mezi dusivou umělostí a nesmazatelnou vášní požírají červi čerstvou mrtvolu[...]" (Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine Mexicano*, str. 145 – 152).⁵⁶

Během prvních deseti minut filmu se však nic nezvyklého nestane. Naopak sledujeme neživou scénografii s ilustrativními obrazy malého hlavního města s velkými písmeny „Chihuahua“ uprostřed obrazovky. A dále rigidní a nudné mise en scene, které ukazuje hlavní hrdinku Elenu (Ninón Sevilla), jedinou dceru maloměšťácké rodiny, jak sestupuje ze schodů až do předrevolučně laděné jídelny ke snídani s rodiči. Ti jsou však o poznání nižší než ona, což Eleně dodává podobu jakési drag queen.

V jakémisi aristotelovském cvičení jsou během prvních deseti minut také velmi jemně nastíněny všechny elementy tohoto melodramatu. Taktéž krásné dialogy definují morální pozici jednotlivých postav a jejich budoucí směřování. Elenina matka v soukromí odsuzuje kamarádká gesta, která Elena vede s Ramónem (Armando Osorio), rodinným přítelem a otcovým obchodním společníkem, který toho rána má navíc Eleně poskytnout odvoz na hodinu tance. Otec věnuje své ženě frustrovaný pokus o projev lásky a Elena se při odchodu z konzervatoře nečekaně setká se svým nápadníkem Luciem, jehož pochybný zevnějšek připomíná pasáka. Ten ji zve, aby si s ním něco vypila, ale Elena jej odmítá s tím, že „ji očekávají doma“.

Film začíná dostávat neblahý tón, když po návratu z výuky Elena přistihne svou matku při vášnivých polibcích s Ramónem. Ta překvapena, že byla odhalena, rozhodne se odejít od rodiny a zanechat manželku pouze dopis, v němž vysvětluje, že již nemůže setrvávat v nevěře. Otec však není schopen smířit se s novou situací v rodině a rozhodne se vzít si pistolí život. Toto později Elenu donutí prodat dům, láskyplně propustit muchachu⁵⁷ a odstěhovat se do malého hříšného města Juárez. V tzv. *rapid montage* poté vidíme, jak se Elena snaží vydělat si počestně na živobytí zkoušejíc nejrůznější zaměstnání, od sekretářky a vrátné až pro prodejkyňu cigaret. Bohužel není v ničem úspěšná, protože se odmítá zároveň nechat se sexuálně zneužívat. Celá pasáž připomíná vypravěčskou tradici amerického film noir, jak ji známe například z *Halcón Maltes / Maltézský sokol* (1941, režie: John Houston).

⁵⁶ Jorge Ayala Blanco: *La aventura del cine Mexicano*, 2. vydání, Mexico: Era, 1979, s. 145–152.

⁵⁷ Tímto hovorovým pojmem se v Mexiku označuje pomocná síla v domácnosti.



[107-108] Záběr z filmu *Aventurera*, 1949

Poté (jako další ohavná postava) neonová světla oznamující název „Pigale“ představují temné Elenino tajemství. To je to místo, kam se onu noc vypraví zcela sama, ztracená a hladová. Nečekaně, a úplnou náhodou, se na stejném nároží objeví i Lucio a mile ji zve, aby s ním povečeřela, následně oba míří k onomu podniku jménem Pigale. Čas rychle plyne a opilá Elena je podvedena svým společníkem, když ten jí slíbí, že jí pomůže získat zaměstnání na pozici asistentky ředitelky podniku, v němž právě sedí. V tento moment se začíná rozvíjet také motiv přítomného tance, který je v danou chvíli prostředkem pro vystupňování napětí a připravuje nás na to, co má přijít. V detailu se objeví alkoholem zmožená tvář Ninón Sevilly, která se dívá na svět coby ovce, jež má být obětována vlkům. A nahoře nad tanečním parketem je nepovšimnuté okénko, v němž Rosaura (Andrea Palma) s rozkoší sleduje novou oběť, která pro ni bude pracovat. Tanec mění svůj rytmus, romantická melodie projde znatelnou přeměnou, scénu korunují šílené kongo bubny. Lucio poručí přinést účet a uchopí křehké Elenino tělo, aby ji odnesl tam, kde je už očekává Rosaura.

Po ubohé šarádě je Elena představena Rousauře a ta ji ihned přijme do zaměstnání za plat „1000 pesos“. Elena je oběma velmi vděčná a chystá se vejít do svého nového pokoje. Tam je však zdrogována na příkazy Rosaury, čímž začíná její kariéra prostitutky. Po tom, co ji Lucio prodal, obrátí se ještě na Rosauru s poznámkou: „a kromě toho, že je hezká, je to i skvělá tanečnice.“

Elena zjistí, do jaké spadla pasti, a když se zuřivě snaží uprchnout, je zastavena němým osobním strážcem Rosaury jménem Rengo (Miguel Inclán). Elena zcela podřízená na podlaze se rozhodne k rezignaci a akceptaci krutého osudu, který jí určil, že bude zároveň tanečnicí i prostitutkou.



[109-114] Záběr z filmu *Aventurera*, 1949

Jakou funkci tu tedy má tanec? Tito Gout používá všechnu svou filmovou řeč na to, aby objektiv Alexe Phillipse sršela extravagancí už na první pohled. Tanec je kondenzátorem času, v němž Ninón přestrojená za otrokyni tureckého harému připomíná tajemnost a smyslnost tzv. perského trhu. Ani samotný Busby Berkeley by nevymyslel a nevytvořil tak přirozenou choreografii, která se odehrává napříč nekonečnou scénou, v níž početné postavy připomínají staré arabské trhovce a Ninón je jako biblická Salome hypnotizující přihlížející muže. Tyto obrazu nutí diváka vstoupit do jakéhosi transu, v němž zapomene na čas, který musel uplynout od tragické noci zasvěcení do řemesla až po tuto chvíli, kdy je zralou sexuální bohyní. Tanec také postupně zobrazuje, co se děje v duši Eleny rozhodnuvši se přijmout onen žert, jehož je obětí. Hlavní postava se tak stala

druhem ikony, v níž se koncentruje ideologie celé země. Už před španělským dobýváním Mexičané přijímali utrpení a jejich velkou touhou bylo, aby jejich lebky jednou sloužily k výstavbě tzompantli⁵⁸.

Na druhou stranu, další dvě velmi podobná taneční čísla se budou přemrštěně stupňovat počas celého filmu. Dokonce budou procházet okamžikem jakéhosi brazilského exotismu, v němž Ninón (nyní evokující Carmen Mirandu zpívající portugalsky) nese na hlavě velké trsy banánů. I tato scéna spočívá (opět po vzoru Berkeleye) ve velkém množství jakoby copacabánských tanečnic v pozadí za smyslnou Ninón s nechráněnou kůží, usmívající vše zaplavující září. Dále ve filmu vidíme, ve vrcholném tanečním čísle, díky filmovému triku dokonce sedmkrát (!) reprodukovanou Ninón.



[115-118] Záběr z filmu *Aventurera*, 1949

⁵⁸ Tzompantli je oltář, na něž se nabodávaly stále ještě krvácející hlavy náboženských obětí za účelem vzdání úcty bohům, to vše před zraky veřejnosti. Eduardo Matos Moctezuma: *Muerte al filio de la obsidiana. Los Nahuas frente a la muerte*. 1. vydání, España: Fondo de cultura económica de España, 2014, ISBN: 9789681649913.



[119-122] Záběr z filmu *Aventurera*, 1949

Pro režiséra Tito Gouta byly tyto scény malými otevírajícími se škvírkami v ději, kterými nám bylo odhalováno čím dál více o hlavní hrdince: Elena, harémová otrokyně ve vzdálené zemi a čase, oběť zapomnění; Elena jako Carmen Miranda, hvězda plná exotického ovoce; Elena sedmkrát znásobena a neví, kterým směrem se vydat – být i nadále kabaretní tanečnicí nebo přijmout bezelstnou Mariovu lásku? Uprchnout s Luciem nebo se pomstít Rosauře?

Goutovi se velmi dobře podařilo využít zkušenosti a talent Ninón Sevilly a skloubit je se svou fantazií. Až do konce své filmové tvorby se snažil snímky zpracovávat vážnou filmovou řečí, ve stylu velkých Hollywoodských produkcí.

“[...] Thus, the Camp sensibility is one that is alive to a double sense in which something can be taken. But this is not the familiar split-level construction of a literal meaning, on the one hand, and a symbolic meaning on the other. It is difference, rather, between the thing as meaning something, anything, and the thing as pure artifice [...]”⁵⁹

Když první tóny písně *Aventurera* zaplaví Pigale, Pedro Vergas, coby crooner, pošeptá Ninón: „prodávej draho svou lásku, *Aventurero*, dej cenu bolesti své minulosti; a ten, co žádá med z tvých úst, ať zaplatí brilianty za tvůj hřích“.

⁵⁹ Susan Sontag (Cit. 45), s. 278.

Ninón vypadá, jako by v tu chvíli vše pochopila, zatímco se prochází po parketu, z jednoho konce na druhý, s cigaretou, potlačujíc tak měsíce, roky a staletí, které stačily uběhnout za tu nekonečnou kabaretní noc. Vše se soustředí na detail tváře hlavní hrdinky, osvětlené září mihotavých světel, vytvářejících kolem ní jakýsi diamantový náhrdelník. Celý obraz představuje zvláštní poezii klíčící z těch nejnižších tužeb lidské duše spolu s monotónním a bezbarvým hlasem Pedra Vargase.

Tím, kdo nyní tančí, je sama kamera delikátně se přesouvající po parketu, sledující rozplývající se Elenu a spolu s ní orchestr a další přítomné, kteří se pomalu transformují do smíšené syntetické krajiny. Čas i hlavní hrdinka naopak získávají na plasticitě⁶⁰ a vše se umělecky rozpouští, jen text písně pokračuje: „Když už je hanebný tvůj podlého osudu, tvé půvabné jaro povadlé, udělej svou cestu méně kostrbatou, prodávej draho svou lásku, Aventurero“.



[123-126] Záběr z filmu *Aventurera*, 1949

⁶⁰ "Plasticity: the ability to bestow form on a substance, but also contradictorily, the resistance of the substance to this very transformation." In: Érik Bullot: *Thoughts on Photogenie Plastique*. In: Sarah Keller & Jason N. Paul (eds.): *Jean Epstein – Critical Essays and New Translations*, 1. Vydání, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, s. 245, ISBN 978-90-8964-292-9.



[127-128] Záběr z filmu *Aventurera*, 1949

Od této chvíle vše dostává závratný vývoj, stejně tak extrémní jako nečekaný. Elena se ještě tu noc střetne s oním rodinným přítelem, který kdysi uprchl s její matkou a jako smyslů zbavená do něj kope, nakonec mu o hlavu roztříští láhev šampaňského. Rosaura mrzutá z jejího chování pověří Renga, aby jí zohyzdil tvář coby výstrahu. Na záchranu Eleny naštěstí přispěchá Lucio (ten je totiž do Eleny zamilovaný) a s pistolí v ruce ji odvádí, nechávaje za sebou Rosauriny výhrůžky. Později je Elena zapletena do policií zmařeného pokusu o vyloupení klenotnictví, ale podaří se jí uprchnout a uchýlí se do kabaretu v Ciudad de México, kde pokračuje ve své kariéře exotické tanečnice. Tam také poznává mladého milionáře a právníka Maria, který se do ní zamiluje a nabízí jí sňatek (a tedy i své prestižní jméno). Elena se rozhodne přijmout, aby tak zabránila zlým úmyslům, které vůči ní chová bývalý Luciův společník. Když se přestěhuje do luxusní rezidence v Guadalajaře, kde sídlí také Mariova rodina, je představena také jeho matce. Tou však k překvapení Eleny i diváka není nikdo jiný než Rosaura, kuplířka z Pigalu.

Detail zde získává další rozměr: tvář protagonisty a antagonisty je vlastně chimérou s dvěma hlavami, které se jemně prolínají. Ninón už není jen hračkou osudu a její metamorfóza je vyjádřena konstantním ponížováním, kterého se pro změnu dopouští Elena na Rosauře a jejím milovaném synu Mariovi. Rosaura je nyní v roli oběti, která musí snášet krutá přání svého kata, aby se neprozradila její dvojí osobnost.

„Tvář se povyšuje na erotickou důstojnost, mystickou a svrchovaně kosmickou. Detail v tváři zachycuje dramaticčnost, zaostřuje v ní všechna dramata, emoce, všechny společenské a přírodní události.“⁶¹

⁶¹ Edgar Morin (Cit. 15), s. 101.



[129-134] Záběr z filmu *Aventurera*, 1949

Podivný šťastný konec, který kulminuje v okamžiku, kdy nás Elena nutí přemítat o tom, jakou váhu má pravda podepřená lží: „Je pouze jedna věc horší než nectnostná žena: nectnostný muž! A prototyp všech lidských nectností, je to pasák. Muž, který žije z ženy. Využívá ji a je jí průvodcem na její cestě do ztracení. Je tou poslední společenskou zátěží, odpadem, nejvyšším stupněm všech spodin [...]“⁶²

Tito Gout se vždy snažil provozovat filmařské řemeslo velmi důstojně, jeho permanentní hledání čistoty je patrné v jeho neutuchající obsesi po vyobrazení

⁶² Fernando Fuentes Solórzano y Laura Rustirián Ramírez: *La cabaretera en el cinemexicano durante el alemanismo: 1946-1952* (Diplomová práce), Mexico City: ENEP – Aragón, UNAM, 1985.

toho, co pro něj symbolizovalo absolutní krásu a spočívalo buď ve vyzdvihování stoicismu: *San Francisco de Asís / Svatý František z Assisi* (1943), *Rincón Brujo / Čarodějnický kout* (1949), nebo v glorifikaci civilizace: *Adán y Eva / Adam a Eva* (1956), *El rapto de las Sabinas / Únos Sabineek* (1960). Zemřel, aniž by kdy poznal, že tato díla byla monumentálními propadáky, ani ne tak měřítkem filmové tvorby, jako spíš jeho osobním uměleckým měřítkem.

Na druhou stranu, je ironické, že dílo, v němž se koncentruje ten podivný ideál, je právě skvostná *Aventurera* (1949).

“So again, Camp rest on innocence. That means Camps discloses innocence, but also, when it can, corrupts it...In naïve, or pure, Camp, the essential element is seriousness, a seriousness that fails. Of course, not all seriousness that fails can be redeemed as Camp. Only that which has the proper mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve”.⁶³

⁶³ Susan Sontag (Cit. 45), s. 283.



[135] Záběr z filmu *La mujer del puerto*, 1934

Závěr

Následující roky po premiéře *Aventurery* již naznačovaly konec žánru. I přes obrovské snahy, především Tita Gouta a „India“ Fernándeze znovu obnovit fronty před pokladnami kinosálů, nebylo obnovy nikdy dosaženo, mimo jiné také pro opotřebování námětů. Definitivní smrtí žánru byla realizace filmu *Cabaret Trágico / Tragický kabaret* (1958) režírovaného Alfonsem Coronou Blakeem, který se snažil spíše o romantickou komedii s odstíny film noir a občasným připomenutím atmosféry kabaretního filmu, aniž by však opravdu obsahoval onu kouzelnou kabaretní esenci.

Také tanečnice začínaly stárnout a s nimi celý model mexického filmu. Televize a rádio začaly kinosálům spíše škodit. Společnost se proměňovala, mládež se kvůli intenzivnímu kontaktu s americkou kulturou uchýlila spíše k rock and rollu.

Objevily se také nové otázky ohledně identity a především byla silně odmítnuta porevoluční tradice. To se projevilo v mnoha uměleckých směrech, jakými byly především výtvarné umění, literatura a také kinematografie, a tyto tak daly volný průchod přechodu na tzv. novou vlnu.

Kabaretní filmy zůstaly filmovými historiky nepovšimnuty také pro svou příliš malou vážnost a přísný hermetismus, který předpokládá znalost kontextu, v němž se snímky odehrávají. Přesto se staly předmětem kultu po několik desítek let pro svoji autenticitu, nevinnou kombinaci několika již existujících žánrů (film noir, melodrama, muzikál) ale především pro onu fascinaci tancem a osobitou formu, s níž byl do filmu začleněn.

Už od svých začátků vykazoval film tuto fascinaci tancem. Totiž už i Thomas Alva Edison okouzlený Anabelle a jejím motýlím tancem v 1894 zvětšil tanec coby filmové paradigma. Tajemství tance se soustředí v jeho rituální podstatě. I pravěký člověk spojoval fungování svých orgánů (srdce, plíce) s podobou duše (rytmus, kadence).

Naráží na to také Jan Kučera ve své reflexi o tanci a filmu jako vztahu stroje a umění: „Stroj má dokonalosti, umění má duch“⁶⁴. Naše tělo je takovým

⁶⁴ Jan Kučera: Tanec a film, In: *Aventinská revue pro film a fotografii*, roč. 3; č. 1, červen 1931 - č. 7, červen 1932, s. 49-50, 93-94, II-183/1931-1932, NFA.

dokonalým strojem schopným tanců odporujících přírodním zákonům, ale tanec sám ve své řeči obsahuje umění, které nás přibližuje až k božskému.

Kabaretní filmy dělají z tance rozšíření emocí postavy, ale také místo, kde se kondenzuje sám čas: „Čas přestává být nekonečným sledem a stává se zase tím, čím byl a je původně: přítomností, v níž se minulost a budoucnost konečně usmíří“.⁶⁵

Záhada mexičanovy bídy se štěpí v nekonečné kabaretní noci, v níž tanční parket strhává svou masku a vybuchuje v agresivní *fiestu*, aby jej nakonec zadusila v samotě.

⁶⁵ Octavio Paz (1998), (Cit. 16), s. 18.

Seznam použitých zdrojů

Publikace

Adolfo Best Maugard: Método de dibujo, 1. vydání, México City: SEP, 1923.

Alejandro Rozado: Cine y realidad social en México: una lectura de la obra de Emilio Fernández, 1. vydání, Mexico: UdeG., 1991, ISBN 9688951447.

Andrea Noble: Mexican national cinema, 1. vydání, New York: Psychology Press, 2005, s. 32-40, ISBN 978-0415230100.

Carlos Fuentes: La region más transparente, 4. vydání, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Carlos Monsiváis: Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX, 1. vydání, Mexico: El Colegio de Mexico AC, 2010, ISBN: 9786074623802.

Carlos Monsiváis: Días de guardar, 1. vydání, Mexico: Ediciones Era, 2002, ISBN 968-411-188-6.

Carlos Monsivais: Rostros del Cine Mexicano, 1. vydání, México: CONACULTA / IMCINE, 1999, ISBN 968-5059-06-03.

Christophe Wall-Romana: Epstein's Photogénies Corporal Vision: Inner Sensation, Queer embodiment, and Ethics. In: Sarah Keller & Jason N. Paul (eds.): Jean Epstein – Critical Essays and New Translations, 1. Vydání, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, s. 51-73, ISBN 978-90-8964-292-9.

Edgar Morin: El cine o el hombre imaginario, 2. vydání, Barcelona: Paidós Ibérica, 2001, ISBN 84-493-1077-6.

Eduardo de la Vega Alfaro: Alberto Gout, 1. vydání, Mexico: Cineteca Nacional, 1988, ISBN: 968-805-414-3.

Eduardo Matos Moctezuma: Muerte al filio de la obsidiana. Los Nahuas frente a la muerte. 1. vydání, España: Fondo de cultura económica de España, 2014, ISBN: 9789681649913.

Emilio García Riera: Las películas de Tin tan, 1. vydání, Mexico: UdeG. Cineteca nacional, 2008, ISBN: 978-970-27-1395-1.

Emilio García Riera: Historia Documental del Cine Mexicano, Vol. IV y V, México: CONACULTA, IMCINE, UdeG. 1993. ISBN 968-895-427-6, ISBN: 968-895-428-4.

Érik Bullot: Thoughts on Photogenie Plastique. In: Sarah Keller & Jason N. Paul (eds.): Jean Epstein – Critical Essays and New Translations, 1. Vydání, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, s. 245-265, ISBN 978-90-8964-292-9.

Gordon Connel-Smith: Los Estados Unidos y América Latina, 1. vydání, México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

Graciela de Garay: Las aportaciones de Mario Pani, In: Mario Pani – Vida y obra, 1. vydání, Mexico: UNAM, 2004, s. 35-75, ISBN 970321259X.

Jan Mukařovský: K estetice filmu. In: Petr Szczpanik, Jaroslav Anděl (eds.): Stále Kinema Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950, 1. vydání, Praha, Národní filmový archiv, 2008, s. 291-300, ISBN 978-80-7004-136-9.

Jean Epstein, Poetika Obrazu, Praha: Hermann & synové, 1997, ISBN: 9788023811384.

Jean Epstein: Le Cinématographe vu de l'Etna (1926). In: Sarah Keller & Jason N. Paul (eds.): Jean Epstein – Critical Essays and New Translations, 1. Vydání, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, s. 287-311, ISBN 978-90-8964-292-9.

Jean Epstein: La lyrosophie 1922. In: Sarah Keller & Jason N. Paul (eds.): Jean Epstein – Critical Essays and New Translations, 1. Vydání, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, s. 281-287, ISBN 978-90-8964-292-9.

Jesús Silva Herzog: Breve Historia de la Revolución Mexicana, sv. I a II., 3. vydání, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2005, ISBN: 9789681677237.

Jorge Ayala Blanco: La aventura del cine Mexicano, 2. vydání, Mexico: Era, 1979, str. 145–152.

José Emilio Pacheco: Federico Gamboa - La novela Mexicana. In: Rafael Olea-Franco (ed.): Santa, Santa nuestra, 1. vydání, Mexico: Colegio de México, 2005, s. 31-55, ISBN: 9789681211639.

José Eugenio Sánchez: La felicidad es una pistola caliente, 1. vydání, México: Almadía ediciones, 2017, ISBN: 978-607-8486-26-7.

Kristin Thomson and David Bordwell: Griffith 's Importance in the development of the film style, In: Film history an introduction, 1. vydání, USA: McGraw-Hill. Inc., 1994, s. 49-52, ISBN 0-07-006449-0.

Kristin Thomson and David Bordwell: Genre innovations and transformations. In: Film history an introduction, 1. vydání, USA: McGraw-Hill. Inc., 1994, s. 253-260, ISBN 0-07-006449-0.

Kristin Thomson and David Bordwell: Sound in the United States, In: Film history an introduction, 1. vydání, USA: McGraw-Hill. Inc., 1994, s. 214-220, ISBN 0-07-006449-0.

Magda Španihelová: Screen dance: tělo pro kameru, 1. vydání, Praha: Casablanca, 2010, ISBN: 9788087292099.

Maricruz Castro y Robert McKee: El cine Mexicano se Impone - Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada. Mexico: UNAM, 2011, ISBN 10: 6070226151.

Octavio Paz: El laberinto de la Soledad, 2. vydání, España: Fondo de cultura económica de España, 1998, ISBN 84-375-0419-8.

Octavio Paz: La llama doble, 1. vydání, Barcelona: Seix Barral, 1997, ISBN 84-322-3142-8.

Paco Ignacio Taibo I: El Indio Fernández - El cine por mis pistolas, 1. vydání, Mexico: Joaquín Mortiz / Planeta, 1986, ISBN: 968-27-0222-4.

Ricardo Pérez Montfort: Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglo XIX y XX. Diez ensayos. 1. vydání, Mexico: CIESAS, 2007, ISBN: 978-968-496-615-4.

Susan Sontag: Notes on Camp, In: Against Interpretation, London: Penguin, 2009, s. 275-292, ISBN 978-0-141-19006-8.

Vsevolod Pudovkin: Film Technique And Film Acting, 1. vydání, New York: Grove Press, 1958, ISBN-13: 978-1443721394.

Periodika

Agentura Notimex: Yolanda Montez "Tongolele" cumplirá años tras ser galardonada, Excelsior, 2. ledna 2015.

Rosario Vidal Bonifaz: La "comedia ranchera": su impacto en la conformación industrial del cine mexicano y en la memoria colectiva de Iberoamérica (1937-1940), Filmhistoria Online, 2011, roč. 21, č. 2, s. 1-7, ISSN: 1136-7385.

La Redacción: Juárez no debió de morir, Revista Proceso, 19. března 2006.

Sandra Kuntz Ficker: ¿Qué nos dejó la Revolución Mexicana?, Revista de la UNAM, 2002, č. 617, s. 23-30.

Carlos Monsiváis: Las Mitologías del cine mexicano, Inter medios, 1992, ročník 4, číslo X.

María Luisa Lopez Vallejo: Sección Archivo Nacional, Revista Cine, 1978, č. 9.

Octavio Alba, Claridades, 22. října 1950.

Jorge Piño Sandoval: Presente „un semanario a la mexicana“, 1948, č. 1-39, s. 31.

Jan Kučera: Tanec a film, In: Aventinská revue pro film a fotografii, roč. 3; č. 1, červen 1931 - č. 7, červen 1932, s. 49-50, 93-94, II-183/1931-1932, NFA.

Ostatní

Podle telefonního sdělení José Eugenio Sánchez (mexický básník) dne 12. května 2017.

Hibisco – Hidalgo (y Costilla): In Enciclopedia Británica Moderna, Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 2011, s. 1267-1268, ISBN 978-1-61535-516-7.

Fernando Fuentes Solórzano y Laura Rustirián Ramírez: La cabaretera en el cinemexicano durante el alemanismo: 1946-1952 (Diplomová práce), Mexico City: ENEP – Aragón, UNAM, 1985.

Poděkování:

Můj dík patří Umberto Ecovi, který byl můj průvodce na tomto dobrodružství (Umberto Eco: *Cómo se hace una tesis*, 6. vydání, España: GEDISA, 2009, ISBN: 9788474328967).

Dále bych rád poděkoval za osobní konzultace Mgr. Magdě Španihelové a za její inspirativní přístup k tématu tance a filmu.

Děkuji také RNDr. Martinovi Čihákovi, Ph.D. za jeho vedení práce a především za jeho celoživotní vášeň a nekompromisní metodu výuky.

Poděkování patří rovněž PhDr. Davidovi Čeňkovi pro jeho opravdový vztah k Mexiku, jeho entusiasmus a srdečné sdílení.

Děkuji Daniele Concha a jejímu otci Juan de Dios Concha za zasluku nepostradatelných knih k této práci z Mexika.

Dále děkuji za vynikající překlady Kristině Tomíčkové do češtiny a Nelie Cáceres do angličtiny.

Děkuji Veronice Mědílkové za její puntičkářství při editaci a korektuře této práce.

Děkuji Margaritě Bergorové za její lásku.