

## Obzor

**Láska a vůně smrti***Tanec a korida v novém filmu Pedra Almodóvara*

Návrat Pedra Almodóvara po nezvyklé tříleté odmlce označují všudypřítomné plakáty za „nejkrásnější film roku“. Snímek *MLUV S NÍ* si toto označení nesporně zaslouží. Svým čtrnáctým dílem dotvořil španělský režisér nový, současně naléhavý i průzračně elegantní styl, působící jako pramen živé vody na poušti jinak mrtvého evropského filmu.

Celý snímek je komponován jako kvartet pro dvě ženská těla a dvě mužské tváře. Řeči a slz se v něm nečekaně ujímají muži (poprvé od režisérova filmu *ZÁKON TOUHY* z roku 1987), kdežto ženám patří všechny podoby tance a nehybnosti. Čtyři osudy se protínají ve chvíli, kdy se baletka Alicia a toreadorka Lydia, obě v hlubokém komatu, ocitají v téže nemocnici, v níž se následně seznamují ošetřovatel Benigno a novinář Marco. Oba muži se však setkali již dříve, a to ve scéně, kterou film začíná. Poté, co se zvedne opona (přesně ta, kterou před třemi lety skončil snímek *VŠE O MÉ MATCE*), sledujeme balet „Café Müller“, jednu z nejsilnějších choreografií Piny Bauschové, na jejíž pražské představení si řada filmových diváků vzpomene s tímž dojetím, které nám film ukazuje na tvářích mužů sedících v hledišti. Skrze prostý záběr jeviště a protizáběr hlediště vytváří Almodóvar skutečný prolog, jímž je předznamenáno hlavní téma: dvě ženské postavy chodí po jevišti se zavřenýma očima a nataženýma rukama, dva muži je bez dechu sledují. Jednou z žen udeří její taneční partner o zeď a celé tělo se převrací do vodorovné polohy, aniž by se však přestalo vznášet.

Nejen opona, ale i samo představení „Café Müller“ se v podobě plakátu mihlo předešlým snímkem *VŠE O MÉ MATCE*. Od samého počátku je tak film vepsán do proudu silné, a přece nepředvídatelné kontinuity. V pravém melodramatu nelze předem uhodnout, kterým z nemnoha možných směrů se příběh vydá. Melodrama se nestará o pravděpodobnost, ale o pravdu. Lásku proto nahlíží z hlediska smrti a ztráty, které zůstávají jedinou jistotou. Je-li hudební složka baletu „Café Müller“ tvořena pěti áriemi Henryho Purcella, Almodóvar pečlivě volí tu, jež přímo odpovídá slzám čili filmovému tvaru lásky i smrti: „Ach, nechejte mne navždy, navždy plakat“ z opery *Královna víl* (1692).

Úvodní balet, brzy doplněný býčími zápasy, je proto ideálním vstupem do dlouhého sledu obrazů, v němž se prolínají melodické linky čtyř hlavních postav. Nejvýraznější melodie, svěřená na rovině filmové hudby klavíru, přitom náleží Alicii, která je předmětem mnohaleté touhy a péče, a tím též nositelkou hlavního tématu filmu. Tímto tématem je udivující, ale nepopíratelná symbióza *těla jako věci a těla jako tvaru něhy*. Touto formulací lze jistě definovat tanec v libovolné podobě, na filmovém plátně jsou však její vtělení vzácná. Za oživení Aliciny nehybnosti zasluhuje obdiv Leonor Watlingová, která nehraje mrtvou strnulostí, ale dýchající nehybností živého těla. Alicia, pečlivě ošetřovaná a krémovaná Benignem, tak díky jejímu výkonu (a skvělé kameramanské práci se světlem) zcela očividně a krásně voní. Když se na samém konci filmu Alicia objeví probuzená, je zcela vysušená a zbavena své vůně, jakkoli vyústění děje naznačuje, že pouze dočasně. Cestu k pravému oživení otevírá v posledním záběru další balet Piny Bauschové, tentokrát „Masurca Fogo“, jejímiž diváky jsou muž a žena.

Dva milostné příběhy, které se ve filmu proplétají (Alicia a Benigno, Lydia a Marco), vyrůstají ze zcela odlišného půdorysu a oba se výrazně liší od přátelství obou mužů. Příběh spisovatele

Marka a toreadorky Lydie představuje vztah nešťastný a nenaplněný, ale přesto rovnocenný a zničený vnějšími okolnostmi (zraněním a smrtí Lydie). Benignovy city k Alicii jsou absolutně nerovnou láskou nevzdělaného mladíka k nedostupné dceři bohatého psychiatra. Alicia se věnuje baletu a miluje němý film i literaturu (ve scéně, v níž Benigno tajně pronikne do jejího pokoje, zahlédneme na stolku román Davise Grubba *Noc lovce*, předlohu slavného filmu Charlese Laughtona). Benigno trávil své mládí ošetřováním matky a neslyší ani hudbu, na niž tančí Alicia, kterou sleduje přes okenní sklo. Jeho cit je stejně opravdový jako Markův, ale nemá reálný předmět. Díky tomu může obdařit tělo nehybné Alicie všemi imaginárními rozměry a stvořit dokonalý pár bez problémů a hádek.

Příběh Alicie a Benigna převrací naruby filmovou verzi *Lolity*, jejíž hrůzný rozměr neplyne z dívka věku, ale její bezedné banality a omezenosti. V obou případech jsme svědky jen jednostranné řeči a v obou funguje dívčí tělo jako smrtící past, v níž mechanika lásky a touhy spolehlivě pohřbí dotyčného muže. Almodóvar, jenž se drží zákonů melodramatu i lidských citů, však nahrazuje děsivou banalitu dcery dojemnou naivitou syna, jenž nakonec za svou touhu zaplatí tu nejvyšší cenu. Benignova sebevražda je však dvojnásobně v pořádku. Nejenže jej přímo zbaví neznámé a nesmyslné bolesti, ale má své tajné oprávnění v budoucím setkání Marka s Alicií.

Žádné ospravedlnění – kromě krásy samotné smrti – naopak nemá skon Lydie. Nikdy se nedovíme, o čem chtěla mluvit s Markem, jenž dvakrát odvedl řeč ke svému vlastnímu životu. Její tělo, které je svým strohým a temným půvabem protipólem krásy Alicie, souvisí s ostrými hranami úvodního baletu a ukazuje jiným směrem než záběry nehybné a nahé Alicie, opakovaně připomínající ikonografii snímání s kříže. Lydie ztělesňuje boj, po němž dostala jméno: *lidia* čili „boj“ je jedním z označení pro býčí zápasy. Samotný vstup ženy na písek arény není ničím zvláštním a dnešní vlna ženské tauromachie navazuje na historii stejně dlouhou, jako jsou celé dějiny moderní koridy („La Pajuelera“ zápasila v Madridu již roku 1776). Díky této historii chápeme, že za rozhodnutím Lydie bojovat se šesti býky během jediného odpoledne není jen triviální snaha vyrovnat se mužům. Jde o touhu dosáhnout svým uměním na vrchol neboli tam, kam sahaly zápasy z let 1913 až 1920, období rivality mezi novým stylem Juana Belmonte a bravurou José „Joselito“ Gomeze, jenž před svou smrtí dne 16. května 1920 úspěšně a opakovaně vítězil nad týmě počtem šesti býků v řadě.

Lydie v podání Rosario Floresové, dcery slavné flamencové tanečnice, se ze všech čtyř hlasů kvartetu ozývá nejméně často, její partitura je však zdaleka nejsložitější. Právě ona nejsilněji ztělesňuje logiku Almodóvarových filmů, jež procházejí napříč opozicí mužských a ženských rolí (v souvislosti s Lydií připomeňme erotickou koridu staršího filmu *MATADOR* i flamenco a formální období toreadora-muže a tanečnice-ženy). Přes tuto vnitřní složitost se Lydia vřazuje do průzračnosti celku, jemuž vévodí nová práce s časem. Plynulost a rytmus vyprávění už nejsou dány strhující rychlostí, ale volným střídáním různých časových bloků: „Jsem zvyklý míchat tóny, žánry, světy, ale nikdy jsem si tolik nehrál s časem,“ tvrdí sám Almodóvar na své internetové stránce a prohlašuje čas plynoucí několika směry za vhodnou cestu do mysli jednotlivých postav.

Nový Almodóvarův film je tedy neobyčejně brilantní jednotou vzájemně různorodých částí, k nimž patří vedle rámcových baletů též snová sekvence se zpěvem Caetana Velosa a němý film *ZMENŠUJÍCÍ SE MILENEC*, erotická variace na Arnoldův film *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* z roku 1957, v níž si jen pár centimetrů velký muž oblékne ztracené ženské tělo a vydá se jím ke své smrti i něčím zrození. Jako v případě mrtvého Benigna a probuzené Alicie se zde krutost a něha prolínají bez zátěže morálky a bez pocitu viny. Smrt je jistě krásná a zbavuje nás zbytečného utrpení. Díky obrazům, zvukům a vůním, z nichž míchá své filmy Pedro Almodóvar, mohou být na dvě hodiny krásné i předváděné zlomky života.

Karel Thein