

MARTIN ŠRAJER / 20. 6. 2017

Kniha Miklós Jancsó a jeho filmy

Nakladatelství Casablanca rozšířilo svou ediční řadu Filmoví tvůrci, která dříve představila mimo jiné tvorbu Larse von Triera, Alfreda Hitchcocka nebo Ingmara Bergmana, o knihu Miklós Jancsó a jeho filmy. Český filmovědec Zdeněk Hudec v ní za využití teoretických konceptů řady významných myslitelů zkoumá podobu a funkci moci v historických filmech maďarského mistra dlouhých záběrů.

Byť název knihy a znalost předchozích titulů ze stejné knižní edice vytváří očekávání syntetické studie o autorském rukopisu nejznámějšího představitele maďarského filmového modernismu, podtitul vymezuje téma úžeji: *Dějiny, moc a prostor v historických filmech Miklóse Jancsóa (1963–1981)*. Hudec na sto dvaceti stránkách (zbytek knihy zabírá poznámkový aparát, obsáhlý soupis literatury a podrobné filmografické údaje ke zkoumaným snímkům) rozkrývá implicitní a symptomatické významy Jancsóových filmů od *Odvrácené tváře* (1963) po *Tyranovo srdce* (1981). Většinu z nich spojuje vedle historické tematiky osobnost scenáristy Gyuly Hernádiho. Zvláštní pozornost s ohledem na preferované marxistické chápání historie věnuje Hudec „fenoménu moci a scelujícímu motivu kata a oběti“, potažmo otázce represe a svobody.

Z Jancsóových více než třiceti celovečerních hraných filmů se Hudec sice věnuje pouze zhruba polovině, ale bylo to právě ve sledovaném období, kdy vznikly tituly, které maďarskému filmaři vynesly mezinárodní věhlas a pověst výsostného stylisty, sdělujícího významy mimořádně dlouhými a členitými záběry s komplexní choreografií (*Beznadějný* [1966], *Hvězdy na čepicích* [1967], *Elektra a její pravda* [1973]...). Hudec nicméně nenabízí pečlivou analýzu stylu, jakkoli právě díky němu Jancsóova vrcholná tvorba nepřestávájí cinefilní publikum fascinovat.^[1] Spíše než aby přemýšlel o filmech, přemýšlí společně s nimi. Snímky jsou mu podkladem pro úvahy o teorii moci,

disciplinaci, manipulaci i dalekosáhlejších kulturních či politických otázkách. Nikdy je ovšem zcela neztrácí ze zřetele, jak se při využívání kinematografie k rozvíjení vlastních filozofických úvah mnohdy stává například Slavoji Žižekovi.[2]

Hudec v úvodu upozorňuje na interpretační volnost a decentralizovaný charakter svého zkoumání a čtenáře nabádá, aby neočekával „verifikaci striktně vymezených metodologických hypotéz, které si potrpí na uspořádávání údajů a kategorií [...]“. O několik odstavců dále v narážce na vědecký, na přísně logické argumentaci založený přístup neoformalistů jako David Bordwell pro jistotu doplňuje, že v knize neprovádí „žádné únavně mechanická exaktní měření prostorových vzdáleností“ a nesměruje k „domněle empirickým metám cinemetrických a formalistických rozborů [...]“. V praxi to znamená více intuitivní než přísně systematický způsob struktury a výkladu, připomínající např. filmové studie amerického filozofa Stanleyho Cavella, a nezakládající se jenom na viděném, ale také na myšleném a cítěném. Pozornost Hudec věnuje primárně tomu, „co“ Jancsóovy filmy sdělují, nikoliv „jak“.

První, z hlediska nároků na teoretické znalosti čtenáře nejméně náročná kapitola *Moc obrazů* přibližuje vznik některých Jancsóových filmů, představuje stěžejní kinematografické vlivy a inspirace a nabízí také pár obecnějších poznámek k charakteristickým stylistickým znakům snímků ze sledovaného období, ovšem zejména s přihlédnutím k jejich ideologickým konotacím. Hudce zde stejně jako ve zbytku knihy zajímá primárně symbolická, nikoliv například expresivní nebo denotativní funkce stylu. V první kapitole také poprvé dojde na citování Michela Foucaulta, který podle Hudce chápal moc jako fenomén, jenž lze vykonávat, nikoliv vlastnit. Tentýž francouzský intelektuál bude při filmových interpretacích častým autorovým společníkem také ve zbytku publikace.

Do vyššího teoretického levelu se přesouváme ve druhé kapitole *Dějiny moci*, rozebírající, jak dokázal Jancsó ve svých filmech skrze výklad dějin Maďarska postihnout obecnější mocenské mechanismy nebo se zamyslet nad nadčasovými tématy typu násilí, teroru a vzpoury. Pomocí ideologického čtení Hudec popisuje, v čem Jancsóova tvorba s marxistickou politickou filozofií souzní a čím se od ní naopak odklání. Poté, co aplikování marxovského modelu pro Jancsóovy filmy označí za rozporuplné, testuje Hudec na týchž snímcích weberovský přístup k moci (moc jako možnost „uplatnění přání jednotlivce na úkor přání druhých“). Nejvhodnějším pro

aplikaci na sledované filmy Hudec po vyloučení dvou neuspokojivých konceptů shledává právě Foucaultovo pojetí moci coby vědění.

Interpretačně-asociativní přístup k filmům jako *A sedmnáct jim bylo let...* (1965), *Ticho a křik* (1967) nebo *Svěží vítr* (1969) Hudec volí také ve třetí kapitole s názvem *Obrazy moci (prostor)*. Všimá si, jak Jancsó artikuluje moc prostřednictvím dialektického pohybu lidských těl umělecky rozmístěných v rozlehlém prostoru maďarských pust na jedné straně a filmové kamery na straně druhé. Podrobně se věnuje například vytváření masových ornamentů z lidí, horizontálnímu snímání krajiny nebo cirkularitě kamery, zpravidla předznamenávající něčí smrt. Zastřešujícím tématem, od něhož Jancsó odvozoval většinu strategií k organizaci fikčních světů svých filmů, je podle Hudece moc.

Získávání moci a vytváření totality prostřednictvím sexuální represe Hudec rozkrývá v poslední části knihy *Nahota moci*. Podobně jako v předchozích kapitolách nám nejprve blíže představí teoretický koncept, který není k pochopení Jancsóových filmů nejvhodnější (tentokrát Foucaultova „scientia sexualis“), aby následně nabídnul užitečnější interpretační mřížku (Marcuseho přebití instinktu smrti instinktem života, myšlenky německého psychologa Wilhelma Reicha, který za prazáklad sociálních konfliktů považoval „úzkost ze slasti“). Namísto řezu napříč Jancsóovou filmografií během celého zkoumaného dvacetiletí Hudec tentokrát věnuje větší část kapitoly jedinému filmu, kontroverzním *Soukromým neřestem, veřejným ctnostem* (1976).

Zdeněk Hudec dochází k závěru, že Jancsóova tvorba z let 1963–1981 představuje v symptomatické rovině „opozici vůči marx-leninskému politickému puritanismu, který se vůči sexu ocitnul v pozici autoritativní diktatury.“ Odvolávání se na široké spektrum intelektuálních autorit sice text neustále vyvádí ze světa kinematografie na území filozofie, sociologie či psychologie, ale zásluhou Hudecova hutného a až na některá souvětí s přemírou odboček relativně srozumitelného výkladu můžete knihu odložit s pocitem, že jste se sice nedozvěděli mnoho nového o formě a stylu Jancsóových filmů, zato o něco lépe chápete Foucaulta, Marxe nebo Reicha a ve tvorbě maďarského režiséra dokážete rozpoznat jejich otisk.

Po monografii *Sam Peckinpah a jeho filmy*, vydané rovněž v edici *Filmoví tvůrci*, a zevrubné studii filmu *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec*, se Zdeněk Hudec znovu

představuje jako mimořádně erudovaný autor, který při filmovědném bádání nespolehá pouze na nástroje filmové analýzy. Daní za tento přístup je občasná myšlenková překombinovanost a rozbíhavost, na kterou sice autor v úvodu upozorňuje, ale která je každopádně v příkrém rozporu s Jancsóovým precizně promyšleným kaligrafickým stylem, vytvářejícím bez jediného nadbytečného „tahu“ bezchybné geometrické obrazce. Rozhodne-li se některý z Hudcových kolegů uchopit Jancsóovy filmy jako systém, bylo by vítané, kdyby tak učinil o něco systematictější způsobem.



Zdeněk Hudec: Miklós Jancsó a jeho filmy. Dějiny, moc a prostor v

historických filmech Miklóse Jancsóa (1963–1981). Praha: Casablanca, 2016. Vydání první, 208 stran.

Poznámky:

[1] Čtenáři zájímající se výhradně o styl Jancsóových filmů si mohou přečíst např. pečlivou analýzu Davida Bordwella nebo článek, který Hudec v minulosti napsal pro časopis *Cinepur*: Bordwell, David, Space in The Confrontation. In *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985, s. 130-146; Hudec, Zdeněk, *Miklós Jancsó – Portrét stylu*. *Cinepur* 2001, č. 17, s. 32-35.

[2] Viz např. nedávno počestěný výběr jeho textů Žižek, Slavoj, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkovskij, Lynch*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015.