

Obzor

(Převážně) biologický obraz Peckinpahových světů

Zdeněk Hudec, *Sam Peckinpah a jeho filmy: biologický obraz světa.*

Praha: Casablanca 2010, 456 stran.

Na úvod bych rád předeslal, že více než čtyřsetstránková publikace Zdeňka Hudece *Sam Peckinpah a jeho filmy* je pravděpodobně nejpreciznější režisérskou monografií napsanou českým autorem, co jsem kdy četl. Její autor je detailně obeznámen nejen s jednotlivými filmy, ale také s impozantním množstvím „peckinpahovské“ literatury (monografie, studie, články) a s dobovými rozhovory. V tomto ohledu je dost výmluvný už poznámkový aparát, čítající 931 položek a odkazující k řadě různých zdrojů a pramenů. Přesto nebo právě proto se chci v následujícím textu postavit k Hudcově v určitých aspektech mimořádně dobré knize co nejkritičtěji a odhalit její slabá místa. Navíc pro mě bylo obtížné se čtenářsky i metodologicky vypořádávat s textem, který filmy jako estetické objekty „trhá“ na více či méně propojené soubory sémantických trsů reprezentujících především rozličná ideologická nebo etologická východiska.

Zdeněk Hudec na straně 24 píše, že Peckinpahovo „dílo musí být posuzováno jako celek. Tematický a motivický okruh jeho filmů je konstantní, s každým dalším filmem se vrací, variuje, podtextově obměňuje“. Jako společné tematické hledisko pak vidí homogenní biologický obraz světa a ve své práci se „zaměřil na opomíjenou etologickou problematiku“ (s. 25). Z argumentace pak vyplývá, že „celkem díla“ se chápe suma Peckinpahových filmů, napříč nimiž Hudec vede spojnice mezi jednotlivými tématy a motivy. Svůj text rozděluje do čtyř bloků a třinácti kapitol, které dané motivické/tematické celky sledují: PUD („Homo Ardeyensis“; „Člověk a zvíře“), POHLAVÍ („Děti“; „Ženy“; „Mužské přátelství“), ETIKA („Technika a utopie“; „Víra a náboženství“; „Politika“; „Válka“; „Revolta a nihilismus“; „Humor a ironie“), OBRAZ („Násilí a katarze“; „Estetika násilí“). Mimo tyto kategorie pak stojí appendix „Sam Peckinpah – život a kariéra“. Již z názvů jednotlivých kapitol lze usoudit, jaké metodické prostředky či způsoby myšlení monografie využívá: etologii, symptomatickou ideologickou kritiku, obsahovou analýzu, kulturní antropologii, feminismus, psychoanalýzu a auteurismus.

V souvislosti s posledním přístupem se přitom nedostatečně rozlišuje, jaká autorská instance se v monografii pod označením Sam Peckinpah vlastně míní. Hudec občas pracuje s biografickým autorem (využívá paralely s Peckinpahovým dětstvím nebo vychází z toho, co tvůrce četl apod.), jindy s Peckinpahem jako mediální identitou (rozhovory v médiích, mediální reflexe) a nejčastěji s Peckinpahem jako implikovaným (nebo v sémiopragmatické terminologii spíše *konstruovaným*) autorem, který „řídí“ celou podobu filmového díla. Nejzřejmější je to nakonec při čtení biografického appendixu, který výrazně problematizuje možnost „totálního“ Peckinpahova vlivu na podobu díla, a to zejména v případě debutových KUMPÁNŮ SMRTI. Hudcovo vysvětlení, že problém autorského projekcionismu „přijal s jeho veškerou rozporností včetně hlavního aspektu, že autorská in-

tence (autor) není spolehlivý pramen, natož garant či ručitel významu díla“ (s. 25), mi nepřipadá uspokojivé.

Většina témat a motivů se propojuje s ústředními tezemi o Peckinpahově etologické inspiraci (především teoriemi Roberta Ardreyho, ale i Konrada Lorenze nebo Desmonda Morrisa) a biologickém obrazu světa. Tyto se nejzevrubněji představují v první kapitole „Homo Ardreyensis“, která se rozsáhle zabývá vysvětlováním Ardreyho koncepce, založené (velmi zjednodušeně řečeno) na víře, že „sklon k agresivitě je naším ‚majetkem‘, neopomenutelným faktem lidstva jako druhu“ (s. 37). Ardrey současně tvrdil, že „teritorialita je automatická norma prostorového chování, kterou geneticky sdílíme se zvířaty“ (s. 39).

První kapitola (a dále pak celá kniha) posléze hledá a nachází paralely mezi zmíněnými etologickými postuláty a Peckinpahovými filmy. Výklad se však popisem etologických konceptů zabývá natolik detailně, že rozebírané Peckinpahovy filmy posléze v textu první kapitoly působí spíš jen jako prostředky k jejich potvrzení. V JÍZDĚ VYSOČINOU a DIVOKÉ BANDĚ je to o to problematičtější, že Peckinpah se podle životopisců dostal k ardreyismu až po jejich natočení. Jistě, to píše i sám Hudec – ale pak zarazí tvrzení, že „s tematizací Ardreyho ‚teritoriálního imperativu‘ se lze setkat již v druhém Peckinpahově celovečerním filmu JÍZDA VYSOČINOU“ (s. 40). Pokud tedy Hudec ví, že v době natáčení JÍZDY VYSOČINOU Peckinpah Ardreyho teorii „teritoriálního imperativu“ ještě neznal, není zřejmé, proč v souvislosti s tímto filmem o její „tematizaci“ přímo hovoří.

Samotná aplikace etologických východisek na film STRAŠÁCI je pak dost mechanická, protože pokud jste film předtím viděli, není obtížné s poskytnutou terminologickou výbavou na začátku analýzy filmu odhadnout, co se na dalších stranách objeví. Ještě diskutabilnější je následné srovnání STRAŠÁKŮ s MECHANICKÝM POMERANČEM, zvláště když Hudec nakonec přiznává, že podobnost je spíš povrchní (evoluční aspekt vrozeného násilí): „Kubrickův intelektuálnější film postupuje k jinému typu otázek než STRAŠÁCI, kde byla Peckinpahovým primárním cílem výzva k uvědomění si nebezpečí původu lidské agresivity“ (s. 54).

Etologická východiska se prolínají celou knihou, ale některé kapitoly podle mě působí spíš jako intelektuální cvičení než epistemicky podnětný rozbor daného motivu/tématu. Dojmu povrchnosti a opakování jsem se nemohl zbavit zejména u kapitol „Víra a náboženství“, „Politika“, „Válka“, „Revolta a nihilismus“ a zejména „Humor a ironie“, která se „zasekne“ u psychoanalytického žertování. Ve všech kapitolách se dají najít výborné interpretační postřehy, ale z mého pohledu je jejich počet často neúměrný počtu stran, na kterých se jednotlivé motivy/témata zpracovávají. Například kapitoly „Politika“, „Válka“ a „Revolta a nihilismus“ jsou tak propojené, že jim rozdělení do uzavřených celků škodí a není zřejmé, proč má každá z nich vlastní prostor a nejsou pojednány komplexněji v jednom rozsáhlejší souhrnu. Nehledě na to, že mnohé motivy „hostují“ v kapitolách jiných. Třeba vidění dítěte jako „tvora predisponovaného k násilí“ (s. 79) se objevuje nejen v příslušné třetí kapitole „Děti“ (zařazené trochu překvapivě do bloku POHLAVÍ), ale už v obou kapitolách předchozích (např. na stranách 41 a 67). Samotná kapitola „Děti“ je potom i přes nabízenou originální typologii peckinpahovských dětských postav poněkud redundantní. Navíc se k motivu dětí jako svědků nebo původců násilí text opakovaně vrací i později.

Nejlépeší část monografie tvoří závěrečná (nepočítaje apendix) dvojice kapitol „Násilí a katarze“ a „Estetika násilí“. I přes společné téma násilí v nich Hudec volí natolik rozmanité pole možných úhlů pohledu, že se vlastně plodně vrací k většině už řečeného, ale v nových souvislostech. Za-

mýšlené paralely mezi etologií a Peckinpahovými filmy tentokrát navíc z textu vyplývají i bez rozsáhlé aplikace etologického slovníku. Souběžně tyto kapitoly efektivně vyvracejí takzvaný mýtus „Krvavého Sama“, pod nímž se skrývá „nelichotivá reputace [Peckinpaha jako] režiséra samoučelných násilnických filmů bez jakýchkoliv morálních skrupulí“ (s. 177). Intelektuálně vzrušující je zejména debata o vztahu mezi Aristotelovou *Poetikou*, Peckinpahovou interpretací jeho pojmu katarze¹⁾ a snahou využít ji ve vlastních filmech – což se mu nedařilo tak, jak by si přál. Podle Hudce byla katarze „pro Peckinpaha způsob, jak dosáhnout ‚pozitivního vyznění‘ násilí. [...] Šok ze zobrazení nahromaděného násilí měl u diváka vzbudit kritický ohlas, jehož ideálním výsledkem měla být jeho sebereflexe“ (s. 180). Skepse z nepochopení tohoto záměru jasně vyplývá z Peckinpahova výroku: „Nepracuji s násilím ve filmu s úmyslem, aby si ho lidi užívali. Chci jen, aby pochopili, o co se jedná. Bohužel většina lidí sleduje násilí proto, že je nějakým způsobem vzrušuje“ (s. 181). I kvůli tomu posléze Peckinpah od katarzní ideje ustoupil.

Hudec nabízí podnětnou taxonomii typů emocionální identifikace s násilím u Peckinpaha, založenou na koncepci hlediska: 1) obětí násilí, 2) pachatelů násilí, 3) postav násilí přihlížejících (s. 189). Opět se tu ve zmínce vrací k dětem (příčemž v kontextu tvrzení této kapitoly je teze o dětech mnohem přesvědčivější – s. 192). Nakonec se opakovaně obrací k mýtu „Krvavého Sama“ a konstatuje, že „zasmušilá melancholie, která Peckinpahovými filmovými obrazy smrti proniká v souladu s jeho trudnomyslností nad nevyhnutelně násilnou povahou člověka, poněkud neodpovídá populární báchorce o šířiteli extrémního násilí“ (s. 194). Naopak jako dost polovičatě zpracovaná se jeví snaha srovnat Peckinpaha s filmaři jako Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Robert Rodriguez, John Woo nebo Sergio Leone. Hudcova komparace vyznívá otevřeně kriticky a dopouští se na některých z nich srovnatelné interpretační vulgarizace (používá slova jako „úpadek“ – s. 197), jakou vyčítá šířitelům báchorek o „Krvavém Samovi“.

Vyjevuje se tu podobný problém jako při dřívějším srovnání Peckinpaha s Kubrickem²⁾ – určité společné znaky tu jsou, ale tím to končí, protože všichni sledují jiné cíle. Scorsesemu jistě v otázkách zobrazování násilí v *MAFIÁNECH* nebo *CASINU* nešlo o „psychologický rozměr“, ale spíš poukazoval na amorálnost a absurditu systému, ve kterém nemohou fungovat přirozené mezilidské vztahy, a (nedelegantní) divák *MAFIÁNŮ* jen obtížně najde postavu vhodnou k sympatizování, natož k empatickému spolčení. Hudec nakonec dochází k závěru, že nejbližší je Peckinpahovi ze současných filmařů Oliver Stone, jehož „konceptuální reflexe násilí má řadu Peckinpahovských [sic!] rysů“ (s. 198), což však tvrdí jen na základě *TAKOVÝCH NORMÁLNÍCH ZABIJÁKŮ*. Naopak možnost srovnat Peckinpahův *ÚTĚK* s jeho remakem *ÚTĚK Z MEXIKA* z roku 1994 zůstává nevyužita.

V následující kapitole „Estetika násilí“ se autor knihy věnuje analýze stylu, přičemž je s podivem, že v úvodu monografie se v této souvislosti odkazuje k neoformalismu. Jeho terminologický aparát totiž vlastně nepoužívá a soustředí se především na implicitní a symptomatické významy, které neoformalistický přístup spíš upozaďuje. Svým ideologickým rámováním má Hudcův způsob vedení rozboru stylu blíže například k textuální analýze, kombinované se statistickou stylistickou analýzou Barryho Salta. Například formální rozbor scén znásilnění a farní slavnosti ve *STRAŠÁCÍCH* mu slouží především k tomu, aby mohl vyvrátit mýtus o Peckinpahovi jako nepříteli

1) Hudec do argumentace zapojuje ještě koncepci „divadla krutosti“, vypracovanou divadelním teoretikem Antoninem Artaudem.

2) Neefektivní je i snaha zapojit do interpretace Peckinpaha koncept tzv. velkého selhání z filmů Wernera Herzoga, rozvíjená na stranách 160 a 161.

žen: „Touto sekvencí [...] Peckinpah dostatečně vyvrátil veškerá obvinění své osoby z ‚mužského fašismu‘, libujícího si v nenávisti k ženám“ (s. 228).³⁾

V Peckinpahových filmech Hudec rozeznává čtyři základní montážní principy: zpomalený pohyb, zobrazení násilí „off-screen“, prolínání, „poetickou montáž“ (s. 213). Věnuje se postupně všem čtyřem, přičemž za nejpodnětější považují analýzu přestřelek z *DIVOKÉ BANDY* a útoku na dům ve *STRAŠÁCÍCH*. Rozbor zmíněných sekvencí je navíc podpořen přesnými daty z detailní statistické analýzy Bernarda F. Dukorea z publikace *Sam Peckinpah's Feature Films*.⁴⁾ I tady se Hudec obrací k interpretaci z etologických pozic, když píše, že „v *DIVOKÉ BANDĚ* Peckinpah ukázal násilí jako atavistické, hluboce zakořeněné v lidské přirozenosti a po stylové stránce i v určitém ‚epickém‘ rozměru“ (s. 217).

V souvislosti s formální analýzou mě naopak mrzí, že v rozboru flashbackových sekvencí v *DIVOKÉ BANDĚ* jsou pozorování omezena na poznámku, že flashbacky se řeší prolínáčkami, a na jejich následnou deskripci. Narážím především na moment nazývaný Hudcem „druhý flashback“ a popsáný jako „situovaný do Bishopovy a Engstromovy večerní siesty u ohně, zobrazuje Bishopovu vzpomínku na útěk z nevěstince, při němž byl Thornton chycen Pinkertonovými agenty“ (s. 222). Rozhodně totiž nejde o jednoduchý Bishopův flashback, ale scéna je formálně ozvláštněná zásadním znejasněním toho, kdo vlastně vzpomíná – jestli Bishop, nebo Thornton. Oba sedí v noci na různých místech a pravděpodobně přemýšlejí o tomtéž, přičemž celá sekvence má 30 záběrů. Z nich první, devátý, devatenáctý a závěrečný třicátý snímá detail Bishopa. Šestý, šestnáctý a devětadvacátý záběr tvoří polodetaily Thorntona. Mezi devětadvacátým záběrem (Thornton) a třicátým (Bishop) je ke všemu naznačena falešná kontinuita: Thornton se v záběru otočí vpravo a následuje střih na Bishopa v úplně jiném prostoru, který sice reaguje na Engstromovu repliku zleva, ale v první chvíli se zdánlivě otáčí na Thorntona. Záběry obou mužů rámuje patero vstupů do možné minulosti, přičemž není jasné rozhodnutelný konkrétní „vypravěčský“ podíl žádného z nich. Hudcova poznámka tedy stylistické i narativní ozvláštnění sekvence nepravdivě redukuje na běžný flashback, popsáný s lakonickým až banálním konstatováním, že stejně jako další dva v *DIVOKÉ BANDĚ* nevybočuje z linearit vyprávění a pomáhá porozumět motivacím postav.

Více mi však vadila jednotvárnost následných analýz úvodních titulkových sekvencí Peckinpahových filmů. Jejich podkapitola nakonec ústí do významově nečekaně široké interpretace, že tyto expozice v „kontextu celé kinematografie neméně silně vystupují jako stabilní ideové rámce, které podávají zhuštěný výklad nejdůležitějších etických motivů a impulsů Peckinpahova autorského pohledu [...], kterým se neopominutelně zapsal do kinematografického dědictví“ (s. 254). To je jistě podnětné tvrzení, ale jako závěr hlavního textu knihy, po němž následuje už „jen“ čtyřicetistránkový biografický appendix, je popravdě poněkud neuspokojující.

Samotný appendix představuje převážně biografický a faktografický výčet, který ale naštěstí obsahuje i některé čtenářsky vzrušující pasáže. Za prvé nabízí genezi různých verzí sestřihu *PATA GARRETTA A BILLYHO THE KIDA*, za druhé – a to především – popisuje dobrodružnou odysseu zdánlivě ne-

3) K tomu se Hudec vyjadřuje už v kapitole „Ženy“, která však svá tvrzení utápí v rétorice plně feministického a psychoanalytického slovníku. „Hemží“ se to v ní pojmy jako impotence, patriarchát nebo maskulinita a výklad rozměňuje řada mimotextových odboček (výňatky z rozhovorů) a argumentačně diskutabilní využití statistik v souvislosti s prostitucí ženských postav. Nefunkčně totiž proplétá referenci k aktuálnímu (historické zdůvodnění prostituce žen v Americe 19. století) s interpretací filmového díla (významová funkce prostituce v Peckinpahových snímcích).

4) Frank Bernard D u k o r e, *Sam Peckinpah's Feature Films*. Urbana: University of Illinois Press 1999.

konečné snahy uvést v Británii podruhé (brzy byli staženi) na videu/DVD STRAŠÁKY v plné necenzurované verzi. Poslední sekci knihy je rozsáhlý bibliografický a filmografický soupis. Jen škoda, že nebyla větší pozornost věnována pravopisu, protože chybí řada čárek ve větách, adjektivum „peckinpahovský“ je zatvrzele uváděno s velkým P a dokonce jsem narazil i na chyby ve shodě přísudku s podmětem (fyzické obrazy dtili a přiváděli ořes – s. 179). Kniha sice v některých částech působí nekoherentně a strukturace kapitol do motivických a tematických celků občas vzbuzuje pocit opakování již řečeného, ale navzdory všem výhradám jsem přesvědčen, že jde na poli režisérských interpretačně pojatých monografií o vysoce profesionální a obdivuhodnou práci. Snad bude přeložena i do angličtiny, v níž by si oprávněně našla mnohem širší publikum, než se jí může dostat u nás.

R a d o m í r D . K o k e š