

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

MODUS PASIVITY A SPIRITUÁLNÍ STYL SATANSKÉHO TANGA

V páté části cyklu *Dekalog* (1987) vypráví Krzysztof Kieślowski příběh mladíka, jenž zabije taxikáře a je popraven. Mirosław Baka, který mladíka hraje, vytvořil o čtyři roky později podobnou postavu v debutu maďarského režiséra Attily Janische *Stín na sněhu* (*Árnyék a havon*, 1991): tam jde o mladého muže, který se připlete k bankovní loupeži, zmocní se uloupených peněz, způsobí přitom smrt staré paní a posléze s malou dcerkou prchá do lesů. V obou filmech vykonává hlavní postava pohyb, akci, dokonce jde o akci s fatálními následky, a přesto ji nevnímáme jako postavu plně zodpovědnou za své jednání. Jako by činy těchto hrdinů určovala ještě jiná, mocnější síla. Jako by soubor jejich viditelného jednání byl součástí vyššího, rozsáhlejšího souboru; jako by měl svědka i původce v nějaké transcendentní entitě.

I. Modus pasivity

Účinek, který řečené filmy vyvolávají, vychází ze specifické strukturace výrazových prostředků. Tato strukturace má blízko k trpnému rodu v gramatice: postava jako by nekráčí po ulici z vlastní vůle, ale *je kráčena*, nevchází, ale *je vcházena*. Analogie s gramatikou je ovšem zavádějící, neboť ve filmu nejde o transformaci záběrových sekvencí do jiného „rodu“, nýbrž pouze o jistý odstín, jistý atribut zobrazeného pohybu. Raději bych proto v podobném případě nemluvil o trpném rodu (pasivu), nýbrž jen o jistém modu pasivity¹. Tento mo-

¹ Vyhrazujeme si tento termín, přestože může čtenáře zmást, neboť připomíná gramatické mody (indikativ, imperativ, kondicionál), z nichž první je ve filmu běžný a třetí je možný (vyjadřuje děje typu „co by bylo, kdyby...“). Pokud jde o imperativ, lze ho snad využít v propagandě či v reklamě typu „call now“. Domnívám se však, že rozdíl mezi přirozeným jazykem a filmovou řečí je natolik zásadní, že jakákoli analogie může sloužit k názornější ilustraci, nestává se však automaticky výzvou k převzetí lingvistické terminologie. Gramaticky adekvátnějšímu termínu rod (genus) se vyhýbáme proto, že se ve filmologii nachází blízko pojmu žánr, který zde nemáme na mysli.

dus pasivity samozřejmě nelze zaměňovat s případy, kdy postava zůstává v kľidu proto, že se k tomu sama aktivně rozhodla, jako čekající pistolníci v úvodu westernu Sergia Leoneho *Tenkrát na Západě* (*C'era una volta il West*, 1968).

Jakými výrazovými postupy lze modus pasivity navodit?

První způsob je rámování. Pohyb postavy je rámován s větší distancí, než je distance nepříznačková. Část akcentu se přesouvá z postavy na prostředí, které ji obklopuje. Jako příklad nechť poslouží záběry z citované části *Dekalogu*: obraz je stylizován do depresivně nažloutlých tónů, často je jasná jen polovina obrazu, zatímco druhá část tone v temnotě. Zde se nejedná o expresivní vyjádření Jackova vyšinutého duševního stavu, protože obdobně jsou stylizovány i záběry, v nichž vystupuje oběť – taxikář a dokonce v závěru i mladý obhájce, který je druhým hrdinou filmu. Už první záběry s Jackem a taxikářem naznačují vychýlení z normálu: jsou to záběry skrze skleněné tabule dveří a záběry komponované vertikálně, v nichž se za Jackovou siluetou rýsují sbíhavé linie sídlištních paneláků. Jackova silueta je umístěna centrálně a frontálně, podobně jako postavy na svatých obrazech.

S rámováním souvisí úhel kamery. Obraz může vycházet ze zorného úhlu člověka, ale také z úhlu, který by mohl být hlediskem transcendentní entity. Například lze snímat děj z pozice nad hlavami aktérů. Kieślowski ve jmenovaném filmu využívá pohledů, spojených s expresivním spodním nasvícením hrdinovy tváře.

Za třetí může být modus pasivity navozen příznakovým uplatněním času. Zde se jedná o všechny případy „prodloužených záběrů“, které trvají i poté, co divák absorboval jejich elementární informační sdělení: např. pohledy na procházející či odcházející figury ve filmech Roberta Bressona. Patří sem i některé prodloužené detaily. V citovaném filmu Kieślowského sledujeme Jackovy poslední okamžiky před vraždou. V cukrárně si Jacek opakovaně zkouší stažení škrtkící šňůry a omotává si ji na zápěstí. Tuto informaci jsme jako diváci již vstřebali, i když ještě přesně nevíme, na co Jacek šňůru potřebuje. Informace je však podána celkem pětkrát, čímž se dosahuje efektu jistého voyeurství: tušíme, že obsah tohoto záběru je v jakémsi zlověstném smyslu obscénní, ale jen Jacek a Bůh v tuto chvíli vědí, oč jde. Podobné okamžiky „transcendentního voyeurství“ má ve svých filmech také Robert Bresson, když kamera v jeho filmech ulpívá, jakoby se zalíbením, na lidech či fragmentech jejich těl, a to v situacích, které takové ulpění *lidského* zraku nijak nemotivují. Příkladem tohoto postupu budiž sekvence dvou záběrů ve filmu *Peníze* (*L'argent*, 1983), kde vidíme, jak Yvone dokončí tankování topné nafty: nezahlédneme prozatím jeho tvář, jen pracovní akci, přičemž pozornost vzbudí jeho ruce a červené pracovní rukavice.

První až třetí způsob mohou být spojeny s principem ne-lidské (ve smyslu nikoli lidské) kamery. Jde o pohled, který má výrazně subjektivní zabarvení, avšak neodpovídá zornému úhlu člověka: může být například veden z výšky člověku nedostupné, anebo z nezvyklých úhlů. Takto vedený pohled má ambivalentní charakter: může být totiž stejně tak pohledem neživého, mechanického oka (srov. záběry průmyslovou kamerou), ale také pohledem z pozice transcendentní entity. Ve známém strukturálním filmu Michaela Snowa *Wavelength*

(1967) kamera, mikroskopicky se posunující vpřed, snímá během 40 minut jednu místnost a zvolna se přibližuje ke stěně, na které jsou zavěšeny tři obrazy; její pohled se nakonec rozplyne v jednom z těchto obrazů, na němž je krajina s mořskými vlnami. Během této dlouhé cesty dojde k několika dramatickým událostem včetně smrti, aniž by tyto události vytrhly kameru z jejího směřování.

Čtvrtá cesta k modu pasivity vede přes herecké ztvárnění. Postava jedná s lehkým odstínem náměšičnosti, loutkovitosti. Tuto techniku uplatňoval Bresson se svými neherci-modely. Bresson nejenže usiloval o absolutně neexpresivní podání dialogů, ale snímal své modely v banální pohybové akci, jako je chůze, aniž by tento pohyb měl význam pro pochopení fabule; tím se do těchto záležitostí dostal význam transcendentní: pocit odvozenosti lidské existence.

Za páté lze modus pasivity navodit s pomocí hudebního doprovodu, zejména pokud tento doprovod kontrastuje s akcí: duchovní hudba provázející záběry všední každodennosti, klidná hudba provázející vypjatou dramatickou akci, opakující se melodické a rytmické figury apod.

Jak bylo řečeno, mistrem v ovládnání výrazové techniky, kterou jsme pojmenovali jako modus pasivity, byl Bresson. Činy Bressonových hrdinů mohou mít psychologické vysvětlení. Avšak prostor pro takovou interpretaci Bresson záměrně redukuje. Minimalizuje či zamlžuje informace, které by jejich motivaci mohly psychologicky vysvětlit, naopak dává přednost holé akci. Tam, kde chybí prostor k psychologickému vysvětlení, otvírá se cesta k vysvětlení spirituálnímu: motivace lidských činů není z tohoto světa, je to záležitost předurčení.² Naopak u Kiesłowského se psychologická motivace neztrácí. Jackův příběh má svou tajemnou psychologickou příčinu; to je od počátku signalizováno způsobem, jímž Jacek během svého bloumání městem vnímá krásné holčičky. Divák je sváděn na falešnou stopu: má si možná myslet, že Jacka trýzní pedofilní pokušení. Příčina Jackovy pozornosti vůči dívkám (včetně jeho zakázky ve fotoateliéru, kde si nechá zvětšit snímek dívky ve slavnostních šatech, o které si zpočátku můžeme myslet, že je jeho matkou), se odhalí až před popravou, v závěrečném rozhovoru s obhájcem.

² Existují různé návrhy, jak vysvětlit spirituální účinek Bressonových filmů. Podle Susan Sontagové rozvíjí Bresson reflexivní umění (v opozici k umění emocionálnímu) a uplatňuje přitom brechtovský „efekt zcizení“ (Sontag, Susan: *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson*, 1964, in: Sontag, Susan: *Against Interpretation*, London, Vintage 1994, s. 177–195, viz též pt. *Duchowy styl filmów Roberta Bressona*, in: *Film na świecie*, Nr. 400 – Robert Bresson, Warszawa 1999, s. 5.) Podle Davida Bordwella vyplývá „transcendentní aura“ Bressonových filmů z rozdílu mezi stylistickým a syžetovým uspořádáním (Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, cit. podle polského překladu kapitoly pt. *Parametry Kieszonkowca*, in: *Film na świecie*, Nr. 400 – Robert Bresson, Warszawa 1999, s. 32). Podle Paula Schradera používá Bresson „transcendentní styl“ (Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1972). Zdvojování a ztrojování informací v Bressonově stylu analyzovali André Bazin (Bazin, André: *Deník venkovského faráře a rozbor Bressonova stylu*, in: Bazin, André: *Co je to film?*, ČSFÚ, Praha 1979, s. 91–105) a Petr Málek (Málek, Petr: *Deník venkovského faráře. Kinematograf Roberta Bressona*, Iluminace 1998/2, s. 5–35).

Typem pohybu, který se zdá být pro modus pasivity předurčen, je tanec. Postavy se v tanci mohou ocitnout jako by mimo sebe, netancují, ale tancuje jim to samo, jsou „tancovány“. Ve filmu Wima Wenderse *Nebe nad Berlínem (Der Himmel über Berlin, 1987)* jde o scénu, kdy Marion zavítá do rockového klubu. Projevuje se zde simultánně všech pět postupů, které jsme jmenovali: distanční rámování, ne-lidský úhel kamery, relativně značná délka celé sekvence (4' 10'') i jejich jednotlivých záběrů (těch je celkem 12, přičemž první trvá půl druhé minuty) a navíc hypnotická hudba. Anděl Damiel přitom slyší Marionin vnitřní hlas: „Nechávám se unášet vesmírem. Už je mi zas dobře. Jako by se mi v těle zavírala nějaká ruka.“

II. Satanské tango

*„Toto praví Hospodin zástupů, Bůh Izraele:
Pijte, opijte se, zvracejte a padněte.
Už nepovstanete před mečem, který mezi vás pošlu.“
Jeremiáš, 25, 27*

O syntézu výrazových prostředků spirituálního filmu se pokusil Béla Tarr v monumentálním projektu *Satanské tango (Sátántangó, 1991–94)*. Více než sedmihodinové³ černobílé dílo vzniklo podle stejnojmenného románu László Krasznahorkaie, jenž poskytl scénář také k předchozímu Tarrovu snímku *Zatracení (Kárhozat, 1987)*. Už tam jsme se mohli setkat s dlouhými záběry a pomalými panoramami, jež začínají a končí v textuře zdí, omítek či oken smáčených deštěm; také tam tvořil centrální sekvenci tanec. „V *Zatracení* jsme hledali filmový styl,“ říká Tarr. „V *Satanském tangu* se tento styl pročistil.“⁴

Satanské tango vypráví příběh hříšné vesnické komunity, toužící vymanit se z bídy a svedené na scestí falešným prorokem. Komunitu tvoří několik manželských párů (Schmidtovi, Kránerovi, Halicsovi), ředitel školy a také solitér Futaki, který je milencem Schmidtové. Proti nim hraje svoji hru nesvatá trojice apoštolů zla: charismatický podvodník Irimiás, jeho věrný druh Petrina a zlý chlapec Sanyi, jenž před časem obyvatele mystifikoval zprávou o Irimiásově a Petrinově smrti. Mimo jejich vztahy stojí alkoholický doktor, který své sousedy pozoruje dalekohledem a pořizuje si o nich záznamy. Při cestě za kořalkou doktor zkolabuje a vrátí se do vesnice po třinácti dnech strávených v nemocnici. Závěr filmu naznačí možnou totožnost doktora s autorem. Děj se odehrává

³ Katalog maďarských filmů uvádí délku 450 minut (*25. magyar filmszemle*, Budapest 1994, s. 27), autor tohoto článku naměřil při projekci 422 minut a z videokazety VHS 420 minut. Film *Satanské tango* měl distribuční premiéru 28. dubna 1994 a byl v Budapešti uváděn speciálním způsobem: kino Művész jej mělo na repertoáru vždy jen jednou týdně, každou sobotu od 15.30 hodin. Za rok 1994 dosáhl v hlavním městě návštěvnosti 843 diváků. (*Filmszemle hírek*, 6. 2. 1995, s. 21.)

⁴ Kovács, András Bálint: *A falfelület is történet. Beszélgetés Tarr Bélával és Hranitzky Ágnessel (Povrch zdi je také příběh. Rozhovor s Bélou Tarrem a Ágnes Hranitzkyovou)*. Filmvilág, 1994, č. 6, s. 13.

v bezútěšné scenérii maďarské pusty, v kraji nekonečných cest proháněných větrem, mezi nízkými chlévy a chalupami, v podzimním čase sklíčeném nekonečným deštěm.

Záminkou k exodu se stane nevinná oběť. Prostoduchá dívka Estike uvěří svému bratru Sanyimu, že z jejích zakopaných úspor vyroste „peněžní strom“. Když zjistí, že peníze z jámy zmizely, Sanyi se jí vysměje a přikáže jí vyhladit celou rodinu krysím jedem, jímž předtím zahubila svoji kočku. V ruinách zpustlého chrámu spáchá Estike tímtež jedem sebevraždu. Nad jejím mrtvým tělem pronese Irimiás pohnutou řeč a vyzve vesničany, aby mu odevzdali úspory a podle jeho pokynů odešli založit „vzorové hospodářství“. Nakonec jim namluví, že se musejí rozdělit, a udá je na policii.

Archetypálně stylizovaný příběh lze číst i jako alegorii o komunismu a o ochotě davu nechat se vést utopickými projekty. Autoři čerpají ze starozákonní symboliky (srov. motivy exodu, archy záchrany, lžiprorokovo biblické jméno) a z inspirace magickým realismem: motiv vesnice stížené náhlým apokalyptickým nutkáním známe např. z filmu *Věštba* (*Presagio*, Mexiko 1974), který natočil Luis Alcoriza podle scénáře Gabriela Garcíi Márqueze. V diskusi maďarských kritiků o *Satanském tangu*, steinbeckovsky nazvané *Na východ od Času*,⁵ pak zazněly mj. odkazy na Dostojevského a na *Oblomova*. Kritik István Margócsy konstatuje, že film *Satanské tango* adaptuje svou románovou předlohu slovo od slova a že vše, co je ve filmu, je i v knize; ovšem jeho fantastičnost je až záležitostí režie.⁶

Vyprávění je rozčleněno do jedenácti kapitol. Většinu z nich uzavírá poetický komentář, přednášený klidným hlasem vypravěče, devátá kapitola končí Irimiášovým otčenášem, jedenáctou kapitolu uzavírá doktor, který opakuje (nikoli však doslova) vypravěčova slova ze začátku filmu. Prolog tvoří sedmapůlminutový⁷ záběr procházejícího stáda krav, za nejasného zvuku vzdálených zvonů. Do černého filmového okénka komentář oznamuje, že za jednoho říjnového dne, ještě než podzimní déšť proměnil cesty v bláto a odřízl venkov od města, probudil Futakiho zvuk zvonů. „Osamělá kaple osm kilometrů vzdálená zvony neměla a její věž se za války zřítily. Město bylo příliš daleko a nepřicházely odtud žádné zvuky.“ Následuje titulok první kapitoly *Zpráva, že přicházejí* (*A hír, hogy jönnek*).⁸ V poslední kapitole *Kruh se uzavírá* (*A kör fezárul*) se úvodní motiv vrací: doktor, váben nebeskými zvony, přichází ke zbořené zvoni-

⁵ Balassa, Péter; Lengyel, László; Szilágyi, Ákos: *Az Időtől keletre*. Filmvilág, 1994, č. 10, s. 4–9.

⁶ Margócsy, István: *Kinem a személv?* Filmvilág, 1994, č. 6, s. 4.

⁷ Těchto sedm a půl minuty jako by v rozměru o jeden řád nižším ohlašovalo délku celého filmu: sedm a půl hodiny. „Mikrokosmos“ prvního záběru je tak v harmonii s „makrokosmem“ celku.

⁸ Další kapitoly se jmenují: *Vstaneme z mrtvých – Feltámadunk, Così vědět – Valamit tudni, Věc pavouka I – A pók dolga, Rozpárat se – Felfeslik, Věc pavouka II. (Ďáblův cecek, satanské tango) – A pók dolga II. (Ördögcecs, sátántangó), Irimiás pronáší řeč – Irimiás beszédet mond, Perspektiva z anfasu – A távlat, ha szemből, Jít do nebe? Mít horechnaté sny? – Menybe menni? Lázálmodni?, Perspektiva zezadu – A távlat, ha hátulról, Jenom starosti a práce – Csak a gond, a munka.*

ci z dávných časů a potkává tam muže, jenž tluče do kolejnice a ohlašuje příchod Turků. Doktor se vrací do svého domku, zabeďnuje se a mumlá přitom, že si spletl nebeské zvony s umíráčkem. Začíná psát první věty románu, jenž začíná říjnovým dnem, kdy Futakiho probudil zvuk zvonů, přestože jediná blížká kaple nejenže neměla žádný zvon, ale neměla ani věž, která se zřítíla za války... *Satanské tango* tedy patří k nekonečným příběhům, jejichž text se stává součástí vlastní fikce a konec začátkem.

V syžetu se splétají čtyři narativní linie: linie kolektivu, linie doktorova, linie malé Estike a linie Irimiásova. Prvé tři se protnou v centrální hospodské scéně. Tento okamžik sledujeme nejprve v kapitole *Cosí vědět* z pozice opilého doktora, který se před oknem, za kterým se tančí, potká s Estike a přitom upadne. Podruhé spatříme tutéž scénu v detailnějším přiblížení v kapitole *Rozpárat se*, kde vidíme poslední minuty života Estike, včetně onoho náhodného střetu s doktorem. A konečně se tatáž chvíle vrací v kapitole *Věc pavouka II. (Dáblův cecek, satanské tango)*, kde sledujeme taneční scénu zevnitř hospody, zatímco Estike ji pozoruje oknem zvenčí. Dvakrát (v kapitolách *Perspektiva z anfasu* a *Jít do nebe? Mít horečnaté sny*) sledujeme pak scénu Irimiásova projevu před společným odchodem.

III. Z perspektivy pomalého Boha

Ve vizuálním stylu *Satanského tanga* se mimo jiné setkávají vlivy Andreje Tarkovského, Miklóse Jancsóa a amerického strukturálního filmu. Inspirace díly ruského mistra je evidentní, přiznaná a má bezmála citátovou podobu, kupříkladu v úvodním záběru kapitoly *Perspektiva zezadu*, který je replikou typických kompozic Tarkovského: zevnitř tmavého domu je snímána silueta stojící před vchodem, ve světleném „rámu“ a oddělena kalužinou, zatímco venku prší a v pozadí vidíme stromy. Od Tarkovského přebírá Tarr metafyziku deště, podobně jako „stalkerovské“ snímání postav zezadu, aby vynikl jejich týl, bezbranná šije, vystavená možnému pohledu či zásahu „shůry“ (srov. putování Irimiáse a Petriny nebo doktorovu odysseu s demižonem).

Snad nejvíce se Tarr poučil u Tarkovského ve věci „sochaření z času“.⁹ Čas je ústřední kategorií *Satanského tanga* (film trvá, jak jsme uvedli, sedm hodin, ale jeho akce by se zajisté vešla i do běžného celovečerního rozměru devadesáti minut) a maďarští kritici rozvinuli debatu o jeho povaze: „Jaký je to čas? Archaický čas? Maďarský čas? Čas samoty?“¹⁰ László Lengyel poznamenává, že jde o ten druh času, ve kterém neexistuje vazba mezi časem a penězi, a že nejde ani o čas archaický, založený na cykličnosti ročních dob. Podle Lengyela má tento čas nejbliže k času gulagu nebo k času blázince.¹¹ Tarkovského názor, že

⁹ Tarkovskij, Andrej: *O kinoobrazu*. Iskusstvo kino, 1979, č. 3, s. 80–93.

¹⁰ Balassa, Péter; Lengyel, László; Szilágyi, Ákos: *Az Időtől keletre*. Filmvilág, 1994, č. 10, s. 4.

¹¹ Op. cit., s. 8–9.

režisér musí divákovi vnutit své cítění času¹², dovádí Tarr do extrémních důsledků: všechny záběry *Satanského tanga* jsou nadměru dlouhé. Osmělme se prohlásit, že každý z nich je schránkou času transcendentního. Chápeme-li tento čas v kontextu spirituálních filmů jako čas „živého Boha“,¹³ napadne nás, že Bůh, který operuje v Tarrově transcendentnu, musí být velmi, velmi pomalý Bůh, není-li jím, v souladu s názvem filmu, vlastně Satan. Ve filmech Bély Tarra nacházíme i záběry, které se zdají být obdobou proslulých „zátiší“, jimiž své filmy segmentuje Jasudžiro Ozu (srov. např. schodiště v dešti ze závěru kapitoly *Vstaneme z mrtvých* ze *Satanského tanga* nebo první, tříapůlminutový záběr filmu *Zatracení*, kde skrze okno pozorujeme pohyb důlní lanovky), s tím rozdílem, že Tarrova zátiší trvají několikanásobně déle. Prodlužování záběrů přibližuje *Satanské tango* tomu, čemu Paul Schrader říká „stasis film“¹⁴ a pro co P. Adams Sitney zavedl pojem „strukturální film“.¹⁵ Jako příklad jim slouží experimenty Andyho Warhola s pomalostí, nehybností a délkou ve filmech *Spánek* (*Sleep*, 1963, šest hodin), *Jídlo* (*Eat*, 1963, 45 minut) a *Empire* (1964, osm hodin) či již zmíněné dílo Michaela Snowa *Wavelength*. Zdůrazněme, že jediným správným způsobem, jak konzumovat *Satanské tango*, je souvislé sedmiapůlhodinové představení s plánovanými přestávkami po třetí (přibližně 133. minuta projekčního času) a šesté (254. minuta) kapitole. Nevyhnutelná únava, která se při tom diváka zmocní, je součástí autorského záměru: zemdenost z rovných obzorů a nekonečného deště musí divák procítit fyzicky.

V *Satanském tangu* převládají frontální záběry a rozličné panorámy. Tváře měly být podle slov Bély Tarra snímány v trvajícím pohybu a obrazy krajiny měly být vždy frontální. „Frontální obraz působí velmi primitivně, ale právě takového zjednodušení jsme chtěli dosáhnout. Na maďarské Nížině je zvláštní to, že z oné velké nekonečnosti, která je před tebou, nemůžu určit, zda je reálnou perspektivou, anebo jen perspektivou beznaděje.“¹⁶ Základem montáže jsou sekvenční záběry toho typu, jaký ve svých filmech kultivoval Miklós Jancsó. Kameraman Gábor Medvigy začíná často detailem zdi nebo statickým záběrem, jenž pozvolna přejde do panorámy: takový je například prolog, v němž kamera z velké dálky snímá východ stáda krav z kravína a jeho pomalý pochod směrem vlevo. Mimořádně sugestivní jsou záběry kráčejících postav, snímání zezadu, jako onen dlouhý sekvenční záběr z kapitoly *Vstaneme z mrtvých*, kde jsou vpřed, po směru pohybu Irimiáse a Petriny, rozfukovány odpadky, což se děje

¹² „Režisérovo cítění času se nakonec vždy projeví jako forma n á s i l í vůči divákovi.“ Tarkovskij, Andrej: op. cit., s. 92.

¹³ O transcendentním času viz Blažejovský, Jaromír: *Čas a prostor spirituálního filmu*, in: *Priestor vo filme*, Bratislava (Sorosovo centrum súčasného umenia) 2000, s. 197.

¹⁴ Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 1972, s. 166.

¹⁵ Adams Sitney, P.: *Visionary Film. The Avant-Garde 1943–1978*, Oxford, New York, Toronto, Melbourne (Oxford University Press) 1979, 2. vyd., s. 369–397. Viz též Čihák, Martin: *K teorii strukturálního filmu*, Illuminace, 1999, č. 3, s. 49 – 68. Čihák píše: „Strukturálnímu filmu (...) nejde o žádní sdělení, ale o sdělení, přesněji o sdělení určitého společného stavu vědomí.“ Jde o „možnost nechat čas být.“ Ibid., s. 54.

¹⁶ Kovács, András Bálint: op. cit., s. 13.

tak nápadně, že jejich víření nemůžeme přičítat větru, ale speciálnímu fukaru, který tušíme vedle kamery. V kapitole *Perspektiva z anfasu* kamera opakovaně krouží kolem spících postav, zatímco vypravěč líčí jejich sny. Vnucuje se otázka, z čí perspektivy vlastně děje *Satanského tanga* sledujeme. „Očima koho lze takto vidět svět?“, ptá se kritik István Margócsy a přeje si, aby to byly oči andělů, kteří se vypravili pro nebohou Estike.¹⁷ Margócsy správně tuší, že subjekt takového vidění nemůže být lidský. Má-li tímto subjektem být Tarrův pomalý Bůh, pak to zřejmě bude značně lhostejný, necitelný Bůh, pro kterého není valného rozdílu mezi pohyby lidí a pohyby větru či deště.

Přibližně mezi 225. a 235. minutou se nachází centrální taneční sekvence; zopakujme si, že jde o čas, k němuž směřují tři narativní linie: linie doktorova, linie malé Estike a linie vesnického kolektivu. Jejím prostorem je interiér hospody, účastní se skupina postav: Schmidtová s Halicsem, Kránerová s Kránerem, vousatý Kelemen, Schmidt s rohlíkem na čele, harmonikář, Halicsová, která rytmicky bije klackem o stůl, hospodský. Desetiminutová sekvence obsahuje uvnitř jen dva montážní švy, přičemž detail Estike, která tanec pozoruje z okna, dělí na dvě části záběr tance. Kamera je umístěna do lehkého nadhledu, zvolna najíždí blíž k postavám, neznatelně švenkuje doprava, potom doleva, zvedá se a zase najíždí; tyto pomalé pohyby pokračují v průběhu celého trvání sekvence. Během tance se odehraje několik mikropříběhů: tak například opilá Schmidtová střídá při tanci výraz rozjařený, poslušný i odmítavý a zpočátku se o ni tahají dva muži. Schmidtová si několikrát drží dlaň před ústy a zůstává ve vleku tanečnicka; zřejmě přitom překonává náběhy k zvracení.¹⁸ V jedné chvíli se na chvíli vytratí směrem doleva, takže se můžeme domýšlet, co se asi mimo záběr stalo. Zprava doleva a naopak prochází Schmidt s rohlíkem na čele a nikdo s ním netančí. Během záběru Estike se změní pozice Kelemena: už se nepotácí po místnosti, nikoho netahá ani neobtěžuje, ale leží na lavici. Sekvence má po krátkém intermezzu ještě pokračování (teprve tehdy zazní melodie tanga) a končí obrazem pavouků, splétajících pavučiny kolem sklenic a znehybnělých postav.

V popsané sekvenci, která má ve filmu centrální postavení, se projevuje všech pět atributů, které jsme přisoudili modu pasivity: distanční, svým způsobem mechanické rámování, které nedovoluje zahlédnout podrobnosti ani se nevypraví registrovat akci, jež z rámu vybočila; ne-lidský úhel kamery, jenž neodpovídá subjektivnímu pohledu žádného z účastníků ani pohledu dívky Estike za oknem a mnohem spíše je hlediskem transcendentní entity; příznakové uplatnění času; herecké podání, které vychází z absolutního podřízení figur tanečnímu rytmu, a konečně hudba, založená na opakování jednotvárného motivu.

¹⁷ Margócsy, István: op. cit., s. 7.

¹⁸ K zvracení však mnohem spíše dojde až o několik minut později, v jednom z následujících záběrů, kde spatříme harmonikáře, kterak postupně vypíjí štamprlata znavených tanečnicků. Poté odvrávorá mimo záběr, následuje velmi explicitní zvuk a harmonikář se pak v záběru znovu vynoří, tentokrát zepředu.

Satanské tango (Sátántangó), Maďarsko-SRN-Švýcarsko 1991–1994. Režie: Béla Tarr. Námět: László Krasznahorkai (stejnomený román). Scénář: László Krasznahorkai, Béla Tarr. Kamera: Gábor Medvigy. Hudba: Mihály Víg. Střih: Ágnes Hranitzkyová. Hrají: Mihály Víg (Irimiás), dr. Putyi Horváth (Petrina), Miklós B. Székely (Futaki), Éva Albert Almásiová (Schmidtová), László Lugossy (Schmidt), Irén Szajkiová (Kránerová), János Derzsi (Kráner), Alfréd Járαι (Halic), Erzsébet Gaálová (Halicsová), Erika Bóková (Estike), András Bodnár (Sanyi Horgos), Ilona Bojárlová (Horgosová), Péter Dobai (kapitán), Zoltán Kamondi (hostisnký), Peter Berling (doktor), Barna Mihók (Kerekes), István Juhász (Kelemen), György Barkó (ředitel školy). Produkce: Mozgókép Innovációs Társulás – Von Vietinghoff Filmproduktion GmnH (Berlin) – Vega Film AG (Zurich), s podporou Eurimages a Magyar Mozgókép Alapítvány.

Další citované filmy: *Dekalog V.* (Krzysztof Kieřlowski, Polsko 1987), *Empire* (Andy Warhol, USA 1964), *Jídlo (Eat)* (Andy Warhol, USA 1963), *Nebe nad Berlínem (Der Himmel über Berlin)*, Wim Wenders, SRN-Francie 1987), *Peníze (L'argent)*, Robert Bresson, Francie 1983), *Spánek (Sleep)*, Andy Warhol, USA 1963), *Stalker* (Andrej Tarkovskij, SSSR 1979), *Stín na sněhu (Árnyék a havon)*, Attila Janisch, Maďarsko 1991), *Tenkrát na Západě (C'era una volta il West)*, Sergio Leone, Itálie 1968), *Věštba (Presagio)*, Luis Alcoriza, Mexiko 1974), *Wavelength* (Michael Snow, USA 1967).

THE MODE OF PASSIVITY AND THE SPIRITUAL STYLE OF *SÁTÁNTANGÓ*

The central concept in this essay is an idea of the mode of passivity in the fiction cinema. When the figure in some fiction film does not act but rather “is acted”, when the figure for example does not walk but “is walked”, then we can talk about the mode of passivity. This mode, used in the films directed by Krzysztof Kieřlowski, Attila Janisch, Robert Bresson or Wim Wenders, can be created by a special way of framing, by special angles of the camera (from the point-of-view of some non-human or transcendental entity), by very long takes, by a special way of acting in the “puppet moving” style, by contrasting or mechanical repetition of musical elements. The second part of this article includes notes about *Sátántangó*, the seven hours long masterpiece directed by Hungarian film-maker Béla Tarr and based on a novel by László Krasznahorkai. The shots in *Sátántangó* are taken from the point-of-view of some very, very slow God (or Devil). And the central dancing sequence in this film is an excellent example of the mode of passivity.



Doktor (Peter Berling) se vypravil za kořalkou. Typický záběr z maďarského filmu režiséra Bély Tarra *Satanské tango*.



Falešný prorok Irimiás (Mihály Víg — uprostřed) přesvědčil vesničany, aby ho následovali. Snímek z filmu *Satanské tango*.



Ve svém filmu *Sín na sněhu* využil režisér Attila Janisch fotogenie černobílého obrazu na širokém formátu.