

3

1999

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/1999/3

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 11

1999

Číslo / No. 3 (35)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮ

PAVEL ZEMAN

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofrů

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

- Maya Derenová:** Kinematografie jako tvůrčí využití reality 5
Jon Jost: Mimo kontext. Několik myšlenek o „nezávislosti“ 19
Peter Gidal: Teorie & definice strukturálního/materiálního filmu 29
Martin Čihák: K teorii strukturálního filmu 49
Victor A. Grauer: Brakhage a teorie filmové montáže 69

Rozhovor

- Michal Bregant:** Jonas Mekas 93
Scott MacDonald: Rozhovor s Jonasem Mekasem 97

Edice a materiály

- Michal Bregant:** Adam Kadmon 123
Adam Kadmon 128

Dvoj pohled

- Miroslav Marcelli:** Marat, Sade a ten tretí 143
Miroslav Petříček jr.: Pronásledování a zavraždění Jean-Paula Marata
neboli film a platónská fenomenologie 147

Literární obzor

- Peter Michalovič:** Kniha o písme, ktoré predchádza písmeno
(*Jacques Derrida: Gramatológia*) 151

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 157

CONTENTS

Articles

- Maya Deren:** Cinematography: The Creative Use of Reality 5
Jon Jost: Out of Context. Some Thoughts on "Independence" 19
Peter Gidal: Theory & Definition of Structural/Materialist Film 29
Martin Čihák: On the Theory of Structural Film 49
Victor A. Grauer: Brakhage and the Theory of Montage 69

Interview

- Michal Bregant:** Jonas Mekas 93
Scott MacDonald: Interview with Jonas Mekas 97

Documents

- Michal Bregant:** Adam Kadmon 123
Adam Kadmon 128

Double-view

- Miroslav Marcelli:** Marat, Sade and the Third One 143
Miroslav Petříček, Jr.: The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat.
A Film and Platon Phenomenology 147

Reviews

- Peter Michalovič:** The Book About Writing Which Precedes Letter
(*Jacques Derrida: Gramatológia*) 151

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 157

92105

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10092105 *Národní filmový archiv*

Články

KINEMATOGRAFIE JAKO
TVŮRČÍ VYUŽITÍ
REALITY

Maya Derenová

Filmová kamera je snad nejparadoxnější ze všech přístrojů – může totiž být zároveň autonomně aktivní i nekonečně pasivní. Heslo z dřevních časů firmy Kodak: „Vy jen stisknete knoflík – zbytek obstará kamera“, nebylo nijak přemrštěným reklamním sloganem; ve spojení s jednoduchou samospouští dokáže kamera dokonce dělat obrázky docela sama. Zatímco přitom srovnatelný vývoj a zdokonalování u jiných typů mechanismů obvykle vedl k rostoucí míře specializace, pokroky dosahované co do šíře záběru a citlivosti objektivů a emulzí ve svých důsledcích obdařily kameru nesmírnou dávkou receptivity a zároveň i nelítostné věrnosti. K tomu je nutno připočíst skutečnost, že toto médium pracuje, nebo je schopno pracovat, s prvky té nejelementárnější reality. V souhrnu pak lze říci, že s prakticky minimálním úsilím dokáže vyprodukovat maximální výsledky: po svém operátorovi nežádá víc než nejnutnější dávku zručnosti a energie, od své tematické látky pak nepotřebuje nic než její existenci, a konečně od svého publika vyžaduje toliko schopnost dívat se. Na této elementární úrovni funguje ideálním způsobem jakožto masové médium sloužící komunikaci stejně elementárních myšlenek.

Fotografické médium je vlastně natolik amorfní, že není jen nenápadné – je prakticky transparentní, a jako takové je náchylnější než kterékoli jiné médium ke služebnosti ve vztahu ke kterémukoli z ostatních médií. Tato schopnost podříditi se má ohromnou cenu, jelikož sama o sobě dotyčnému médiu zajišťuje právo na život a zároveň je všeobecně akceptována jakožto jeho vlastní funkce. To ovšem také tvoří jednu z hlavních překážek procesu definice a vývoje kinematografie jakožto kreativní umělecké formy – tedy formy schopné tvůrčí akce na základě svých vlastních prostředků –, neboť je ze své podstaty latentním zobrazením, jež se samo o sobě projeví pouze není-li mu podsunuto žádné jiné zobrazení, které jeho podstatu zastře.

Ti, jimž jde o vyjevení této latentní formy, musí tudíž přijmout jakousi částečně ochrannou úlohu. V této souvislosti lze připomenout radu jednoho učitele výtvarné výchovy, který řekl: „Jestli vám dělá těžkosti kresba vázy, zkuste nakreslit prostor kolem ní.“ Stejně tak definice tvůrčí formy kinematografie v současné době vyžaduje stejně uvážlivou pozornost tomu, čím tato forma není, jako tomu, čím je.

Pohyblivé obrazy

V posledních letech dochází k čím dál výraznějšímu trendu, jenž se projevil nejprve na experimentálních okrajích filmového světa a který lze v současnosti pozorovat i v obecnější rovině, na úrovni komerčních uměleckých kin, definovatelnému jako „výtvarná škola animovaného filmu“. Takové filmy, v nichž se pojí abstraktní pozadí s identifikovatelnými avšak nikoli realistickými figurami, jsou koncipovány a malířsky vypracovávány školenými a talentovanými výtvarníky, kteří při tom využívají sofistikovaných, plně zažitých znalostí bohaté pokladnice existujících výtvarných technik včetně koláže. Důležitým faktorem přispívajícím ke vzniku této školy je ohromný pokrok, k němuž dochází v technice i laboratorních postupech v oblasti barevného filmu a zpracování barevného materiálu, a v jehož důsledku nyní tito výtvarníci mohou přistupovat ke dvojrozměrnému čtyřúhelníku filmového plátna se stejnou mírou svobody, s jakou přistupují k plátnu malířskému.

Podobnost filmového a malířského plátna rozpoznali již dávno v minulosti umělci jako Hans Richter, Oskar Fischinger a další, které ovšem nelákaly výtvarné možnosti (jež byly v jejich době velice omezené), ale spíše vzrušující nový potenciál filmového média, zejména možnost využití jeho časové dimenze – rytmu, prostorové hloubky vytvářené zmenšujícím se čtvercem, iluze trojrozměrnosti vyvolávané rotacemi spirálovitého obrazce atd. Tito umělci propůjčili své výtvarné schopnosti do služeb filmového média a docílili rozšíření výrazu jazyka kinematografie.¹⁾

Zmíněná nová výtvarná škola na toto dřívější usilování nijak nenavazuje – postupuje spíše opačným směrem, neboť umělci tu filmového média využívají jako jakousi nástavbu stávajících výtvarných technik. Zvlášť jasně se to ukáže, provedeme-li analýzu principu pohybu, který je zde uplatňován; obvykle se totiž jedná o pouhé sekvenční členění – jistý druh časově podmíněné artikulace – dynamiky, jež je normálně implicitně přítomná ve schématu konkrétní jednotlivé kompozice. Nejpřiléhavější termín pro označení takových děl, jež jsou často zajímavá a vtipná a určitě patří do oblasti výtvarného umění, je „pohyblivé obrazy“.

Tento průnik malířství do filmového média nabízí jisté paralely s uvedením zvuku do kinematografie. Némý film k sobě kdysi vábil osobnosti, jež pro něj měly talent a jimž nabízel inspirativní příležitost zkoumat a rozvíjet novou a jedinečnou formu výtvarného projevu. Připojení zvuku pak otevřelo dveře verbalistům a dramatikům. Spisovatelé, vyzbrojení veškerou autoritou, mocí, zákony, technickými prostředky, dovednostmi a znalostmi, jež si ctihodná říše písemnictví nashromáždila v průběhu staletí svého vývoje, si ani nestačili povšimnout onoho slaboučkého odporu kladeného jim „původními“ filmaři, kteří předtím měli sotva deset let na to, aby mohli zkoumat a rozvíjet tvůrčí potenciál svého média.

1) Signifikantní je, že Hans Richter, jenž byl průkopníkem takového využití filmu, od tohoto přístupu záhy upustil. Všechny jeho pozdější filmy, stejně jako filmy od Légera, Mana Raye, Dalího a malířů, kteří se podíleli na Richterových filmech z pozdějšího období (Ernst, Duchamp a další), svědčí o hlubokém chápání rozdílnosti malířského a fotografického zobrazení, a vyznačují se nadšením a tvůrčím pojednáním fotografické reality.

Podobně i rychlý úspěch „pohyblivých obrazů“ pramení z toho, že také ony přicházejí s výzbrojí tvořenou úctyhodným dědictvím veškerých tradic a technik výtvarného umění. A právě tak jako zvukový film přerušil vývoj filmové formy na komerční rovině poskytnutím jaksi úplnější náhražky, jsou už dnes „pohyblivé obrazy“ postupně akceptovány jako forma filmového umění v oněch nemnoha oblastech (distribuce 16mm krátkých filmů v rámci filmových řad a spolků), kde dosud existuje publikum ochotné sledovat formální experimenty na poli kinematografie.

Filmové médium disponuje neobyčejně širokým výrazovým rozpětím. S výtvarným uměním ho pojí skutečnost, že i v něm jde o vizuální kompozici promítanou na dvojrozměrnou plochu; s tancem má společné to, že se může zabývat aranžováním pohybu; s divadlem to, že dokáže dávat událostem intenzivní dramatický náboj; s hudbou to, že zvládá kompozici, jejíž rytmy a frázování jsou podmíněné časem, a že je může doprovázet zpěv a instrumentální hra; s poezií to, že může tvořit souvztažné řady obrazů; a s literaturou obecně to, že do svého zvukového pásu může pojmout abstrakce, jež jsou vlastní výhradně jazyku.

Zdá se, že právě tato hojnost nabízejících se možností vyvolává v myslích valné části filmových tvůrců zmatek, který redukuje vytěsněním většiny těchto možností ve prospěch jedné či dvou, na jejichž základě potom vystaví ten který film. Umělec by však neměl hledat bezpečné útočiště v bezkonfliktním zvládnutí látky za cenu zjednodušení a záměrného ochuzení. Měl by naopak projevit tvůrčí odvahu a čelit nebezpečí, že náporu oné hojnosti případně podlehne, ovšem až po usilovném zápase o její usměrnění do řečiště jednoduchosti a úspornosti.

Jakkoli se film spadající do kategorie „pohyblivých obrazů“ omezil na malý úsek potenciálu filmového umění, vydobyl si uznání na základě toho, že dozajista využívá jisté umělecké formy – totiž formy výtvarného umění – a že se zdá, že vyhovuje obecné podmínce kladené na filmovou tvorbu: že totiž sděluje své poselství v podobě obrazu uvedeného do pohybu. Tato skutečnost otevírá širokou otázku týkající se toho, zda fotografie spadá do téhož řádu zobrazení, jako veškeré další formy. Není-li tomu tak, existuje vůči ní v kreativním kontextu odpovídajícím způsobem odlišný přístup? Ačkoliv je fotografický proces základním stavebním kamenem filmového média, svědčí o jeho seberedukci do služebného postavení skutečnost, že se dosud nevěnovala prakticky žádná pozornost jeho vlastní povaze a z ní plynoucích kreativních implikací.

Uzavřený okruh fotografického procesu

Termín „obraz“ („image“, původně odvozený z „imitace“) značí ve svém prvotním smyslu vizuální zpodobení nějakého reálného předmětu či osoby, přičemž právě prostřednictvím aktu specifikace fyzické podoby vyčleňuje a zakládá samostatnou kategorii vizuální zkušenosti, jejímž obsahem *není* reálný předmět či osoba. V tomto specificky negativním smyslu – v intencích tvrzení, že fotografie koně není kůň jako takový – je fotografie obrazem.

Termín „obraz“ má ovšem i pozitivní implikace: předpokládá určitou rozumovou činnost, ať už v její nejpasivnější podobě (jako „mentální obrazy“ vnímání a paměti),

nebo – jak je tomu v umělecké oblasti – v podobě kreativního zapojení fantazie realizované prostřednictvím daného uměleckého nástroje. V tomto případě je realita nejprve přefiltrována přes selektivní síto individuálních záměrů a modifikována předpojatým vnímáním tak, aby se stala zkušeností; jako taková je pak kombinována s podobnými, kontrastními či modifikujícími zkušenostmi, a to jak zapomenutými, tak uchovanými v paměti, aby byla následně asimilována do nějakého konceptuálního obrazu; ten je potom podroben manipulacím prováděným příslušným uměleckým prostředkem, a konečným produktem tohoto procesu je plastický obraz, který představuje autonomní realitu svého druhu. Dané malířské dílo tak v zásadě není portrétem či zobrazením koně – je portrétem určitého myšlenkového konceptu, který snad může koně připomínat, nebo který nemusí, jako například v abstraktním malířství, v žádném viditelném smyslu odkazovat k jakémukoli reálnému objektu.

Fotografie je ovšem proces, jehož prostřednictvím vytváří předmět svůj vlastní obraz v důsledku působení světla či materiálu citlivého na světlo. Představuje tak jakýsi uzavřený okruh, a to přesně v bodě, kde dochází u tradičních uměleckých forem k tvůrčímu procesu, při němž se umělec nechává prostupovat realitou. Důsledkem takového vyloučení umělce v daném okamžiku je na jedné straně absolutní věrnost fotografického procesu, na straně druhé pak rozšířené přesvědčení o tom, že fotografické médium samo o sobě nemůže být kreativní uměleckou formou. Od takovýchto konstatací je pak už jen krůček k závěru, že jeho využití ve smyslu jakési vizuální tiskárny nebo jako nástavby nějaké jiné kreativní formy se rovná úplné realizaci potenciálu tohoto média. Přesně v tomto duchu se fotografického postupu využívá právě v rámci žánru „pohyblivých obrazů“.

Pokud se ale přistupuje k aplikaci kamery na objekty, jež jsou již hotovými obrazy, jedná se tu skutečně o kreativnější využití daného prostředku, než například u naučných filmů, kde se jeho atribut věrného zpodobení aplikuje na realitu v součinnosti s umocňujícím působením teleskopických či mikroskopických objektivů a se srovnatelným použitím motorového pohonu?

Právě tak jako nám zvětšení dané objektivem zaměřeným na vzorek nějaké látky poskytne pohled na jakousi hornatou, zvrásněnou krajinu, jež se jinak jeví jako hladký povrch, dokáže zpomalený záběr odhalit skutečnou strukturu pohybů nebo proměn, které v reálném životě buď zpomalit nelze, nebo u nichž by změna tempa průběhu vedla ke změně jejich podstaty. Při aplikaci na let ptáka například zpomalený záběr odhalí jinak nepozorovatelný sled nesčetných dílčích pnutí a nepatrných pohybů, z nichž se let skládá.

Zmínkou o teleskopickém použití motorového pohonu jsem měla na mysli teleskopické zachycení času, jehož se docílí například načasováním samospouště kamery ke snímání keře vinné révy v desetiminutových intervalech. Při projekci běžnou rychlostí pak film odhalí svrchovanou uspořádanost, bezmála inteligenci projevující se v pohybu révového stonku provázejícím jeho růst a otáčení za sluncem. Takováto fotografie využívající teleskopického zachycení času se aplikuje na sledování chemických přeměn a fyzikálních metamorfóz, jejichž pomalé tempo je jinak prakticky nepostřehnutelné.

I když zde filmová kamera funguje spíše jako nástroj vědeckého poznání než jako kreativní prostředek, i v tomto případě produkuje typ obrazu, jehož výskyt je, na rozdíl od zobrazení vytvářených v „pohyblivých obrazech“ (samotná animace představuje jednu

z aplikací principu teleskopického zachycení času), omezen výlučně na oblast filmového média. Může být tudíž považován za ještě důležitější základní prvek kreativní filmové formy založené na význačných vlastnostech tohoto média.

Realita a rozpoznávání

Výsledkem aplikace fotografického procesu na realitu je zobrazení, jež je v několika ohledech jedinečné. Za prvé, jelikož prvotním předpokladem existence fotografie je existence nějaké konkrétní skutečnosti, není daná fotografie toliko svědectvím o existenci příslušné reality (právě tak jako je kresba důkazem existence kreslíře), nýbrž je takřka beze zbytku jejím ekvivalentem. Tato ekvivalence vůbec nesouvisí s věrností zobrazení – je zcela jiného řádu. Jestliže je realismus termínem pro výtvarné zobrazení, které vytváří přesnou simulaci nějakého reálného objektu, pak je třeba vymezit oproti němu fotografii jakožto *vlastní formu reality*.

Toto rozlišení hraje mimořádně důležitou úlohu v určování přístupu ke každému z těchto typů zobrazení. Cílem výtvarného umění je zviditelnění významu. V procesu tvorby nějakého zobrazení, jehož výslovným účelem je komunikace, si umělec v první řadě klade za cíl vytvořit nejúčinnější možnou podobu, a to s využitím veškerých zdrojů, jež mu skýtá jeho výtvarná technika. Fotografie se ovšem zabývá živoucí realitou, jež je primárně strukturována s ohledem na přetrvání, a jejíž konfigurace jsou uspořádány tak, aby sloužily právě tomuto účelu, tedy nikoli s ohledem na komunikaci svého významu; někdy dokonce mohou sloužit k zamaskování zmíněného účelu, ve smyslu jakéhosi obranného opatření. U fotografie tedy začínáme rozpoznáváním nějaké reality, přičemž se do hry zapojují naše související znalosti a postoje; jediné pak, ve vztahu k takto poznané realitě, nabývá příslušná podoba smysluplnosti. Abstraktní tvar stínu v nějakém nočním výjevu tak zůstává naprosto nepoznán až do chvíle, kdy ho odhalíme a identifikujeme jako lidskou postavu; jasně rudý tvar na bledém pozadí, který by v nějakém abstraktním výtvarném kontextu mohl komunikovat pocit veselí, pak bude vypovídat o čemsi zcela odlišném, rozpoznáme-li v něm obraz poranění. V průběhu sledování filmu je průběžný akt rozpoznávání, jehož se účastníme, čímsi připomínajícím pás vzpomínek odvíjející se pod vlastními obrazy filmu a tvořící neviditelnou spodní vrstvu jakési implicitní dvojité expozice.

Proces vymezující naše chápání abstraktního výtvarného obrazu je tudíž takřka diametrálně protikladný procesu našeho chápání fotografie. V prvním z obou případů nás podoba přivádí k významu, zatímco v druhém případě je chápání, jež pramení z rozpoznání, klíčem k našemu hodnocení podoby.

Síla fotografie a „řízená náhoda“

Jakožto realita se fotografický obraz vůči nám staví s nevinnou arogancí objektivního faktu, takového, který existuje jako autonomní jsoucnost, jež je indiferentní vůči našemu postoji. My sami pak se na oplátku na něj můžeme dívat s indiferencí a odstupem, jichž

nejsme schopni ve vztahu k obrazům vytvořeným člověkem v jiných oblastech umění, které vyzývají a kladou požadavky na naše vnímání a vyžadují od nás odezvu, aby došlo k naplnění komunikace, již iniciují a jež tvoří jejich *raison d'être*. Zároveň ovšem právě z titulu našeho uvědomění toho, že náš osobní odstup nijak neumenšuje věrohodnost fotografického obrazu, vyzařuje tento obraz sílu, jež je co do dopadu srovnatelná toliko se silou působnosti samotné reality.

Právě na této působnosti je založena celá škola sociálního filmového dokumentu. Jakkoli jsou dokumentaristé zběhlí ve výběru nejúčinnějších výseků reality a ve využívání úhlu záběru a umístění kamery v zájmu zdůraznění relevantních a efektivních prvků této reality, řídí se ve své práci zásadou minimálního zasahování – jejich zájmem je tu zapojení síly působnosti reality, jež má umocnit morální poselství daného filmu.

Oblast zájmu dokumentárního filmu úzce souvisí se zájmy, jež jsou vlastní jeho tematické látce. Filmy tohoto typu zažívaly období konjunktury zejména během války. Tato popularita pak přispěla k tomu, že si producenti dějových filmů jasněji uvědomili účinnost a sílu reality, přičemž toto uvědomění vedlo ke vzniku „neorealistického“ filmového slohu a přispělo k dodnes sílícímu trendu směrem k natáčení v reálných exteriérech.

V divadle vytváří fyzická přítomnost účinkujících zdání reality, které nás vede k akceptování konvenčních geografických symbolů, pauz zastupujících průběh času a dalších konvencí, jež jsou součástí jevištního umění. Filmy s takovouto fyzickou přítomností účinkujících počítat nemohou. Mohou ovšem uvedené umělé divadelní prostředky nahradit skutečností krajiny, jakož i reálnými vzdálenostmi a místy; prodlevy v podobě divadelních přestávek tu lze transponovat v přechody, které dokáží udržet a dokonce i umocnit napětí dramatického děje, zatímco děje a epizody, jež by v kontextu jevištních prostředků nemusely ze své logické podstaty nebo na základě své vnějškové podoby vynít přesvědčivě, lze ve filmu opatřit zdáním autenticity, které vyzařuje z reality jejich krajinného zasazení, slunečního svitu, městských ulic a domů.

V některých ohledech může ve filmu právě onen nedostatek fyzické přítomnosti účinkujícího, tedy čehosi nesmírně důležitého pro divadelní médium, dokonce přispět k posílení našeho dojmu reality. Tak jsme například schopni uvěřit v existenci nějaké obludy, pokud se od nás zároveň nežádá, abychom uvěřili, že tato nestvůra je právě s námi v téže místnosti. Pocit důvěrnosti, který v nás vzniká působením fyzické reality uměleckých děl z jiných oblastí, nám poskytuje možnost alternativního výběru: buď se s těmito díly identifikovat, nebo odmítnout zkušenost, již nabízejí, nebo se úplně stáhnout do odtahitého vnímání dané reality jakožto pouhé metafory. Avšak filmový obraz – jehož nehmatatelná realita sestává ze světél a stínů procházejících vzduchem a zachycovaných na ploše stříbrného plátna – nám připadá jako odraz nějakého jiného světa. S takovýmto odstupem jsme schopni akceptovat i realitu těch nejmonumentálnějších a nejextrémnějších obrazů, a z této perspektivy je dokážeme vnímat a chápat v jejich plném rozsahu.

Sílu působnosti reality mohou získat i nejartificiálnější konstrukty za předpokladu chápání fotografie jako umění „řízené náhody“. Pojmem „řízená náhoda“ mám na mysli udržování křehké rovnováhy mezi tím, co tu existuje spontánně a přirozeně na důkaz autonomního reálného života, a osobami a činnostmi, jež jsou cíleně uváděny na scénu. U malíře, pro něhož je primárním prostředkem sdělení jeho záměru vzhledový aspekt, se očekává, že bude věnovat maximální péči detailnímu proaranžování výjevu odehrávajícího se,

dejme tomu, na pláži. Oproti tomu filmový tvůrce si obvykle vybere pláž, která má požadované vzhledové charakteristiky – je smutná, nebo veselá, opuštěná, nebo plná lidí –, přičemž se naopak musí přehnaně péče o vzhledovou stránku věci vystříhat, chce-li zachovat sílu působnosti reality. Filmování takové scény musí být připraveno a rozvrženo s ohledem na vytvoření kontextových hranic, v jejichž rámci je veškeré probíhající dění kompatibilní s ideovým záměrem dané scény.

Fiktivní událost, jejíž uvedení následuje, je sice uměle vytvořená, vypůjčuje si ovšem realitu z reálných prvků příslušné scény – z přírodního vlání vlasů, nepravidelného pohybu vln, z autentičnosti struktur skalisek a písku; krátce, z veškerých nekontrolovaných, spontánních prvků, které jsou vlastnostmi skutečnosti. Pouze ve fotografii lze – prostřednictvím jemné manipulace, které tu říkám řízená náhoda – včleňovat přírodní jevy do oblasti naší vlastní kreativity za účelem vytvoření obrazu, v němž reálná existence stromu přenáší svou opravdovost na děje, jež jsou naším přičiněním podsouvány do jejího podkladu.

Abstrakce a archetypy

Jelikož se ostatní umělecké formy nekonstituují bezprostředně z reality, vytvářejí si pro realitu metafory. Naproti tomu fotografie, jež je sama o sobě realitou nebo jejím ekvivalentem, může právě této své reálnosti využívat jakožto metaforického zástupu za ideje a abstrakce. V malířství je obraz abstrakcí vzhledové podoby; ve fotografii vzniká v důsledku abstrakce nějaké ideje archetypální obraz.

Toto pojetí není v kinematografii ničím novým, jeho vývoj však byl přerušen průnikem divadelních tradic do oblasti filmu. Počátky filmové historie se hemží množstvím archetypálních zjevů, jmény jako Theda Baraová, Mary Pickfordová, Marlene Dietrichová, Greta Garbo, Charles Chaplin, Buster Keaton ad. Ti všichni fungovali jako dramatické postavy, nikoli jako lidé nebo osobnosti, a filmy, jež kolem nich vznikaly, připomínaly jakési monumentální mýty oslavující světoborné pravdy.

Invaze moderních dramatiků a herců do světa filmu sebou přinesla i koncept realismu, který tvoří kořenný základ jevištní metaforiky, a který je v apriorní realitě fotografie absurdně nadbytečný a jako takový tu dokázal jediné – totiž zbavit kinematografii jejího tvůrčího rozměru. Je signifikantní, že vzdor veškerým snahám ambiciózních producentů, režisérů a filmových kritiků usilujících o zvýšení své profesní prestiže přejímáním metod, názorů a kritérií platných v tradiční a respektované oblasti divadelního umění, skutečně důležité osobnosti – a to jak nejpopulárnější filmové hvězdy, tak nejpodnětnější režiséři (jako např. Orson Welles) – pokračují v práci založené na oné starší archetypální tradici. Jak doložil Marlon Brando, ukázalo se dokonce, že je možné přesáhnout hranice realismu a přitom se stát archetypálním realistou, byť se může zdát, že jeho raná intuitivní síla se později zhroutila pod nápořem repertoárové kumulace, jež je dalším prvkem přeneseným z divadelní oblasti, kde fungovala jako prostředek umožňující příslušné společnosti nabídnout publiku kasovně výhodnou paletu her a zároveň svým členům zajistit stálé zaměstnání. Prosazování praxe repertoárového balíku rolí pro herce činné ve zcela odlišných podmínkách filmového umění je ovšem naprosto neospravedlnitelné.

Jedinečnost fotografických obrazů

Dosud jsem pojednávala výlučně o případech, kdy věrnost, realističnost a působivost fotografického obrazu plní funkce, jež jsou primárně modifikační a podpůrné. Ve skutečnosti ovšem se časový sled našeho vnímání fotografie – zahrnující počáteční identifikaci, následovanou interpretací vzhledového aspektu na základě této identifikace (spíše než podle primárně vzhledových kritérií) – stává nezvratným a přiřazuje vzhledu význam způsobem platným výlučně pro fotografické médium.

V předchozím výkladu jsem označila zpomalený filmový pohyb za jakýsi časový mikroskop; kromě toho však plní i funkce výrazové a rozkrývací. V závislosti na tématu a kontextu ho lze použít buď k vyjádření ideálního uvolnění, nebo naopak tísnivé frustrace, buď jako prostředek důvěrné a láskyplné meditace o pohybu, nebo ke zprostředkování pocitu tíživé vážnosti dodávající příslušné akci rituální váhu; anebo jím lze do reality vnést onu dramatickou představu úzkostné bezmoci, jakou jinak zažíváme pouze v tíživých snech pronásledujících nás v dětství, kdy nám nohy vypovídají poslušnost a cosi děsivého, co nás pronásleduje, je čím dál blíž.

Zpomalený záběr však neznamená čistě jen menší rychlost. Je to vlastně cosi, co existuje v našich myslích, nikoli na plátně, a co lze vytvořit pouze ve spojení s identifikovatelnou realitou fotografického obrazu. Sledujeme-li nějakého muže provádějícího pohyby, jež navozují dojem běhu a identifikujeme-li tuto činnost jako běh, je jedním z vědomostních prvků přispívajících k takovéto identifikaci vědomí tempa charakteristického pro dotyčnou činnost. Právě proto, že jsme si vědomi obecně známého tempa dané identifikované činnosti, zatímco sledujeme její průběh v tempu, jež je nižší, dochází k našemu prožitku časové dvojexpozice, kterou známe jako zpomalený záběr. K podobné věci nemůže dojít u abstraktního filmu, kde se může vyskytnout například rychle či pomalu se pohybující trojúhelník, jelikož však s ním není spojena žádná představa ustáleného tempa, nemůže být vnímán jako zpomalený záběr.

Další jedinečný způsob zobrazení, jehož lze docílit pomocí kamery, je zpětný pohyb. Jeho smysluplné použití nevyvolává ani tak prostorový pocit pohybu opačným směrem, jako spíš pocit zhroucení času. Jedna z jeho nejpozoruhodnějších aplikací v tomto smyslu se vyskytuje v Cocteauově filmu KREV BÁSNÍKA, ve scéně, kde salva výstřelů při popravě sedláka zároveň rozmetá krucifix zavěšený na zdi za ním. Po tomto výjevu následuje tatáž akce ve zpětném pohybu – mrtvý sedlák tu vstává ze země a krucifix na zdi se skládá do původního tvaru; nato přijde opakování salvy, sedlák klesá a krucifix se tříští, načež se ještě jednou opakuje filmové vzkříšení. Ani zpětný pohyb pochopitelně neexistuje v abstraktních filmech.

Ještě dalším markantním případem je užití negativního fotografického obrazu. Ten není přímou výpovědí v bílé barvě na černém podkladě, nýbrž navozuje dojem jakéhosi převrácení hodnot. Je-li tento prostředek aplikován v souvislosti s nějakou rozpoznatelnou postavou či scénou, vyvolává pocit zásadní kvalitativní změny, jako např. v případě jeho použití v záběru krajiny na druhé straně (v říši smrti) v Cocteauově ORFEOVI.

Jak tyto extrémní způsoby zobrazení, tak i běžnější typy, jež jsem zmínila předtím, využívají filmového média jako formálního prostředí, v němž je význam příslušného obrazu produktem našeho rozpoznání nějaké známé reality a odvozuje svou působnost

z bezprostředního vztahu mezi realitou a obrazem v rámci fotografického procesu. Ačkoliv tento proces připouští určitou míru zásahu ze strany umělce jakožto úpravce dotyčného obrazu, existují toleranční hranice této míry, jež lze definovat bodem, v němž se původní realita stává nerozpoznatelnou, nebo kdy začíná být irelevantní (jako v případě použití rudě zbarveného zrcadlení na hladině rybníka výlučně s ohledem na tvar a barvu tohoto odrazu, bez současné kontextové spojitosti s vodou nebo rybníkem jako takovým).

V takovýchto případech dochází k tomu, že se úloha umělce vlastně přisuzuje samotné kameře, přičemž se užívá zkreslujících objektivů, několikanásobných expozic a podobně k docílení simulace kreativních funkcí zraku, paměti atd. Podobné dobře míněné snahy o tvůrčí využití filmového média prostřednictvím násilného vřazení tvůrčího aktu do postavení, jež mu tradičně přísluší v oblasti výtvarného umění, namísto toho končí destrukcí fotografického obrazu jakožto reality. Tento typ obrazu, disponující jedinečnou schopností zaujmát nás na několika rovinách současně – z titulu objektivní působnosti reality, v oblasti našich poznatků a hodnotových soudů, jež této realitě přiřazujeme, silou bezprostředního působení svého vzhledu a účinkem manipulovaných souvztahností mezi těmito rovinami – je stavebním kamenem v procesu tvůrčí aplikace filmového média.

Zařazení tvůrčího aktu a časoprostorové manipulace

Kde tedy potom filmový tvůrce přistupuje ke svému zásadnímu tvůrčímu činu, jestliže se v zájmu zachování uvedených vlastností obrazu omezí na řízení náhody v předfotografické fázi procesu a přitom akceptuje téměř naprosté vyloučení z fotografického procesu?

Jakmile jednou opustíme pojetí obrazu jakožto konečného produktu a naplnění tvůrčího procesu (jímž je v oblasti výtvarného i divadelního umění), můžeme zaujmout širší pohled na dané médium v jeho celistvosti a uvidíme, že nástroj filmové tvorby sestává vlastně ze dvou částí, jež tvůrce obklopují z obou stran. Obrazy, jež mu poskytuje kamera, připomínají zlomky trvalé, neúplné paměti; jejich individuální realita není nikterak závislá na jejich reálné časové posloupnosti, a lze je vzájemně pospojovat k vytvoření libovolné výpovědi z několika nabízejících se možností. Ve filmu obraz může a musí být toliko počátkem, základním materiálem tvůrčího aktu.

Všechno co souvisí s vynalézáním a tvorbou spočívá primárně ve vytváření nějakého nového vztahu mezi známými dílčími částmi celku. Obrazy tvořící film pojednávají reálné skutečnosti, jež, jak jsem zdůraznila v předešlé části, jsou strukturovány s ohledem na plnění svých rozličných funkcí, nikoli za účelem komunikace určitého konkrétního významu. V důsledku toho mají současně několik atributů, kupříkladu jako stůl, který může být zároveň starý, červený a vysoký. Při jeho odděleném posuzování si pak starožitník všimne jeho stáří, umělec jeho barvy a dítě jeho nedosažitelné výšky. Ve filmu však může po jednom záběru následovat jiný, v němž se stůl rozpadne a konkrétní aspekt jeho stáří tak konstituuje jeho význam a funkci pro danou sekvenci, přičemž se všechny ostatní atributy stanou irelevantními. Filmový střih vytváří posloupnostní vztah, který obrazům přiřazuje konkrétní nebo nový význam *v závislosti na jejich funkci*;

stanoví určitý kontext, formu, která je proměňuje, aniž by zároveň zkreslila jejich vzhled, redukovala jejich reálnost a působnost, nebo ochudila onu rozmanitost potenciálních funkcí, jež je charakteristickým rozměrem reality.

Ať už jsou tyto obrazy propojeny vztahy podobnosti či kontrastu, ať sledují kauzální logiku událostí charakteristickou pro narativní styl nebo logiku myšlenek a citových hnutí typickou pro poetické podání, je struktura filmu vždycky sekvenční. Tvůrčí akt se tedy v oblasti filmu odehrává v jeho časové dimenzi; z tohoto důvodu je film, nehledě na to, že je složen z prostorových obrazů, primárně *časově podmíněnou formou*.

Stěžejní podíl tvůrčího činu spočívá v manipulaci s časem a prostorem. Nemám tu na mysli pouze zavedené filmové postupy jako je reminiscence (flashback), časové zhuštění, paralelní akce atd. Tyto prostředky nemají vliv na akci samotnou, nýbrž na metodu jejího vyjevování. Použití reminiscence nijak neimplikuje jakékoli s ní souvisící narušení chronologické celistvosti samotného děje zásahem, jakkoli neorganickým, paměťového prvku. Paralelní akce, kdy například sledujeme zároveň hrdinu spěchajícího na pomoc a hrdinku, jejíž situace se stává čím dál kritičtější, postuluje všudypřítomnost kamery jako svědka daného děje, nikoli jako jeho tvůrce.

Manipulace s časem a prostorem, o jaké tu pojednávám, se sama o sobě stává součástí organické struktury příslušného filmu. Tak například existuje rozšíření prostoru časem i nastavení času prostorem. Délku schodiště lze nesmírně protáhnout sestřihem tří různých záběrů osoby vystupující po schodech (snímané z rozdílných úhlů, takže není vidět, že je zabíráno stále totéž místo) tak, že uvedená akce působí souvisle a výsledkem je obraz usilovného stoupání k jakémusi vysoko položenému cíli. Pomocí stejného postupu lze protáhnout i výskok do vzduchu, v tomto případě ovšem, vzhledem k tomu, že filmová akce je tu časově nastavena daleko za hranice normálního trvání reálného úkonu, je výsledným účinkem pocit napětí, s nímž očekáváme okamžik, kdy se dotyčná postava konečně vrátí zpátky na zem.

Čas lze nastavovat pouhým kopírováním jediného filmového políčka, jež způsobí, že postava jakoby zamrzne uprostřed akce; takto zastavené políčko pak vytváří moment zadržené animace, který může v závislosti na kontextovém umístění buď vytvářet dojem osudového zaváhání (jako v případě ohlédnutí Lotovy ženy), nebo působit ve smyslu komentáře o stavech nehybnosti a pohybu, například k ilustraci protikladu života a smrti. Kopírování scén zachycujících nějakou všední situaci s účastí několika osob lze využívat buď pro prezentaci fenoménu *déjà-vu* v kontextech zahrnujících prorocké výjevy, nebo lze přesnou replikací takových spontánních pohybů, výrazů a interakcí docílenou prostřihem kopírovaných záběrů způsobit kvalitativní přesun daného výjevu z neformální polohy do polohy stylizované, blízké tanci; přemístěním důrazu z účelu dotyčného pohybu na tento pohyb jako takový se netanečníkům přiřadí atribut tance, v důsledku čehož získá jejich původně neformální setkání rozměr a dosah rituálu.

Podobně lze pohyb kamery přiřadit jednotlivým postavám vystupujícím v dané scéně, jelikož velký pohyb postavy je ve filmu nesen změnami vztahu mezi dotyčnou postavou a rámcem projekčního plátna. Zachová-li se režisér jako já ve svém nedávném filmu *THE VERY EYE OF NIGHT* a vyloučí z obrazu linii horizontu i veškeré prvky pozadí, jež by vypovídaly o pohybu celkového zorného pole, přijme oko diváka rámec plátna jako nehybnou konstantu a veškerý pohyb si spojí s postavou uvnitř. Ruční kamera v pohybu

a otočkách kolem bílých postav na zcela černém pozadí vytváří obrazy, kde je pohyb těchto figur tak oproštěný od tíže a tak trojrozměrný, jako pohyb ptáků ve vzduchu nebo ryb ve vodě. Při neexistenci jakéhokoli absolutního orientačního bodu se tu stává tím nejzávažnějším dialogem oscilace jejich vzájemných vztahů.

Manipulací času a prostoru mám na mysli i nastolování vztahů mezi různými časovými pásmy, místy a osobami. Zhoupnutím kamery (*swing-pan*) – kdy se záběr jedné osoby ukončí prudkým odklonem a stejně prudkým vyhoupnutím přechází v počátek záběru jiné osoby nebo místa, přičemž oba záběry se následně propojí v rozostřeném poli obou zhoupnutí – se docílí dramatického sblížení lidských aktérů, míst a akcí, u nichž by se v reálu dala předpokládat značná vzájemná odlehlost. Můžete tak filmovat různé osoby v různých časech a dokonce i na různých místech, přičemž je necháte předvádět přibližně totéž gesto či pohyb, a uvážlivým propojením jednotlivých záběrů tak, aby si zachovaly plynulost pohybu, se daná akce sama o sobě stane dynamickou dominantou, která stmeluje vše, co tu bylo odloučené.

Odloučená a vzdálená místa lze nejen uvádět do souvztažnosti; lze mezi nimi i vytvářet spojitost, a to na základě plynulé spojitosti identity a pohybu, představované případem, kdy nějaká osoba začne dělat určité gesto v jednom prostředí, přičemž bezprostředně po tomto záběru následuje pohled na tutéž ruku v naprosto jiném prostředí, kde dané gesto dokončí. Tuto techniku jsem použila ve scéně, kde jsem přemístila tanečnicka jediným krokem z lesa do bytu, načež jsem ho stejným způsobem přesouvala z jednoho místa na Zemi na druhé, takže se mu jevištěm vlastně stal celý svět. Ve filmu *AT LAND* jsem v tomto smyslu použila postup, jehož působením dochází k obrácení dynamiky *Odyssey* – hrdinka nepodniká dlouhou plavbu za dobrodružstvím, nýbrž zjišťuje, že princip dynamické akce, který býval prerogativem lidské vůle si nyní uzurpoval sám vesmír, jenž ji teď vystavuje nutnosti jakési pomíjivé a neodbytné metamorfózy, při níž je jedinou konstantou její osobní identita.

Toto je jen několik ukázek z pestré škály kreativních časoprostorových vztahů, jichž lze docílit smysluplnou manipulací se sekvencí filmových obrazů. Jedná se přitom o tvůrčí činnost řádově omezenou na oblast kinematografie jakožto fotografické médium. Prostředky zhuštění a nastavení, oddělení a usouvztažnění, jež se v jejím rámci uplatňují, využívají v nejširší možné míře rozmanitých atributů fotografického obrazu: jeho věrnosti (jež zakládá identitu osoby sloužící jako transcendentní síla sjednocující veškeré rozdílné roviny času a místa), jeho reálnosti (jako základu pro ono rozpoznávání, jež aktivuje náš repertoár vědomostí a hodnot, a bez níž by nemohla existovat geografie lokace a dislokace) a jeho působnosti (jež přesahuje rámec neosobnosti a nehmataelnosti obrazu a dodává mu sílu autonomního a objektivního dopadu).

Umělecká forma dvacátého století

Na začátku tohoto pojednání jsem se zmínila o snaze definovat to, čím tvůrčí filmové umění není, jakožto prostředku, jenž nám nakonec umožní dopracovat se k definici toho, čím toto umění je. Toto východisko doporučuji jako jedinou smysluplnou alternativu všem opatrovatelům klasifikací, sestavovatelům katalogů a zvláště všem těm těžce

zkoušeným knihovníkům, jejichž náplň práce tvoří nekonečné prokrustovské úsilí o vměstnání kinematografie do té či oné přihrádky dramatických či výtvarných uměleckých forem.

Rádio není zvučnějším hlasem, letadlo není rychlejším automobilem, a podobně ani film (jenž je vynálezem pocházejícím z téhož historického období) nesmí být chápán jako rychlejší forma malířského umění nebo reálnější odnož umění dramatického.

Všechny tyto formy jsou kvalitativně odlišné od forem, jež jim předcházely. Nesmí být chápány jako vzájemně nespojitě cesty, jež jsou spolu svázány toliko náhodnými spoji, nýbrž jako rozličné projevy nového způsobu myšlení a nového životního stylu – takového, v němž je hodnocení času, pohybu, energie a dynamiky bezprostředněji smysluplné, než je tomu v souvislosti se známým pojetím hmoty jako statické pevné látky ukotvené ve stabilním vesmíru. Tato změna náhledu nachází odraz ve všech oblastech lidského konání – například v architektuře, kde byl přístup založený na strukturách vzniklých vršením hmot nahrazen soustředěním na oproštěnou sílu oceli a dynamiku rovnováh tvořených konzolovými nosníky.

Je to skoro jako by si nová doba z obavy, že všechno, co tu již bylo, bude napříště neadekvátní, předsevzala, že přistoupí s úplně novou výbavou i k médiu filmového umění, které tak má být vzhledem ke svému výslovnému uzpůsobení k zacházení s pohybovými a časoprostorovými vztahy uměleckou formou nejústrojněji a nejlépe schopnou vyjádřit pomocí prostředků své vlastní paradoxně nehmatatelné reality morální a metafyzické pojmosloví člověka tohoto nového věku.

Tím nechci říci, že by film měl nebo dokázal nahradit ostatní formy umění – stejně tak třeba létání nemůže nahradit potěšení z chůze anebo z pohodového panoramatického pohledu na ubíhající krajinu sledovanou z jedoucího auta či vlaku. Pouze tehdy, slouží-li nové věci dokonaleji témuž účelu, nahrazují věci staré. Umění však se odehrává v oblasti idejí; čas pak nepřináší jejich popření, nýbrž může toliko způsobit, že se příslušné ideje stanou irelevantními. Pravdy starých Egyptanů tak nejsou méně pravdivé jen proto, že nenabízejí odpovědi na otázky, které z nich prostě nikdy nevyplynuly. Kultura je kumulativní a každá doba k ní musí přinést svůj vlastní příspěvek.

Čím zdůvodníme fakt, že v rámci celého širokého společenství vynálezů dvacátého století je právě umění oním nástrojem, jenž je stále nejméně prozkoumaný a využitý, a že zrovna umělec – od něhož kultura tradičně očekává ta nejjasnozřivější a nejprozíravější stanoviska – nejvíce zaostává v rozpoznávání toho, že formální a filosofické koncepty jeho doby jsou implicitně obsaženy ve vlastní struktuře nástroje jeho činnosti a v technických postupech jeho média?

Jestliže má kinematografie zaujmout místo plnohodnotné partnerky ostatních uměleckých forem, musí přestat toliko zaznamenávat skutečnosti, jejichž vlastní existence není nikterak podmíněna existencí filmového nástroje. Namísto toho musí vytvářet jakousi totální zkušenost, jež bude do té míry vycházet ze samotné povahy tohoto nástroje, že bude nerozlučně spjata s jeho prostředky. Musí se vzdát narativních disciplín, jež si vypůjčila z literatury, jakož i své praxe nesmělého imitování kauzální logiky narativních dějových zápletek, tedy formy, která prožívala svůj rozkvět jakožto oslava pojetí času, prostoru a vztahovosti držícího se při zemi a postupujícího krok za krokem, jež bylo součástí primitivního materialismu devatenáctého století. Namísto toho musí kinematografie

vytvořit slovník filmových obrazů a vypracovat syntax filmových technik použitelných pro jejich zprostředkování. Musí ustanovit disciplíny, jež jsou s tímto médiem inherentně spjaté, objevit své vlastní strukturální mody, prozkoumat nové sféry a dimenze, do nichž dokáže proniknout, a obohatit tak naši kulturu v uměleckém smyslu stejnou měrou, jakou ji ve své oblasti obohatila věda.

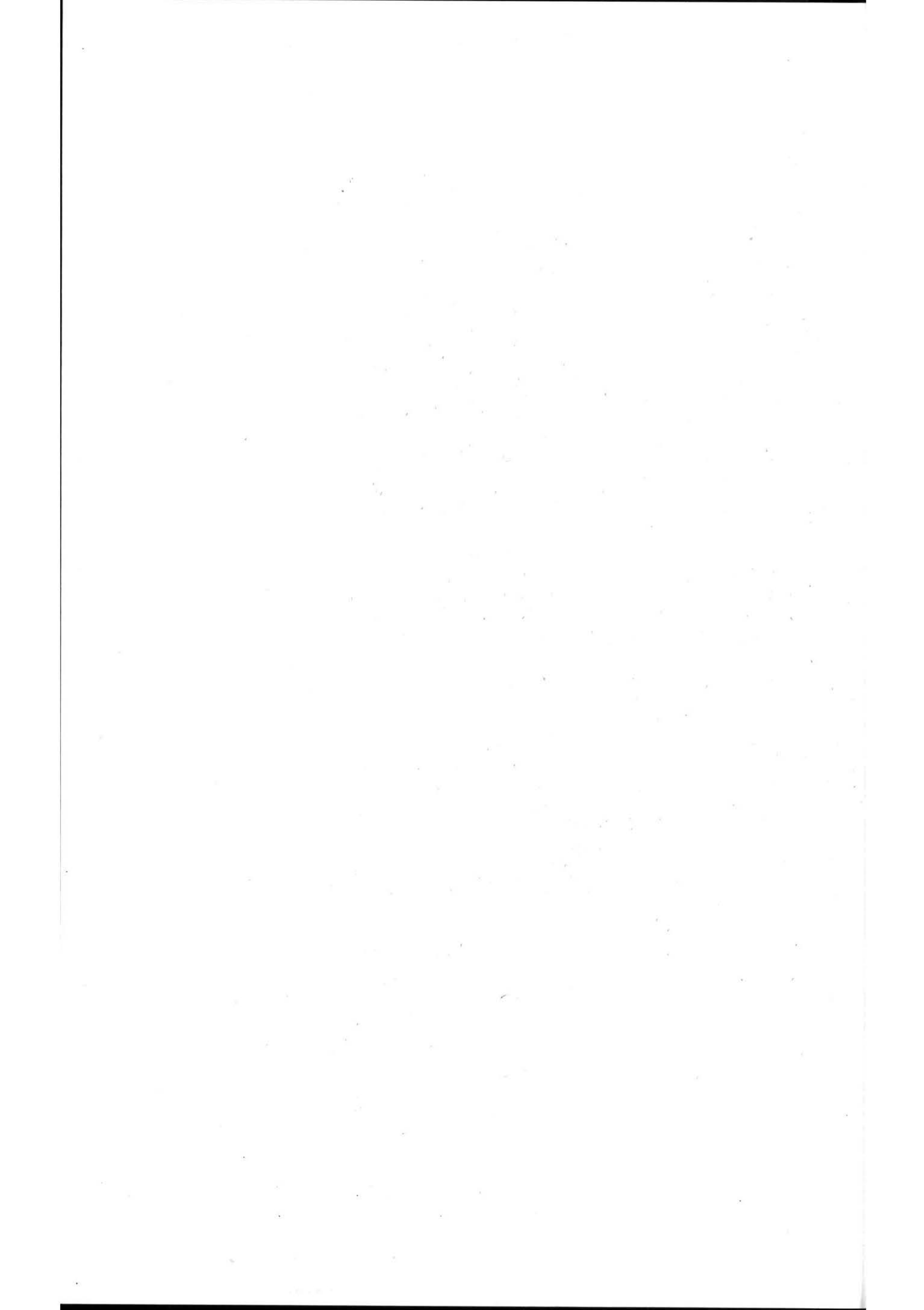
(1960)

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Maya Deren, *Cinematography: The Creative Use of Reality*.
In: Gerald Mast – Marshall Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*.
New York 1979, s. 51 – 65. Původně in: „Daedalus“ 89, 1960, č. 1 (zima), s. 150 – 167.

Citované filmy:

At Land (Maya Deren, 1944), *Krev básníka* (Le Sang d'un poète; Jean Cocteau, 1930), *Orfeus* (Orphée; Jean Cocteau, 1949), *The Very Eye of Night* (Maya Deren, 1959).



Články

MIMO KONTEXT

Několik myšlenek o „nezávislosti“

Jon Jost

Požádali mě, abych vyjádřil svůj osobní, subjektivní názor a naznačil, co znamená být ve Spojených státech takzvaným nezávislým filmovým tvůrcem, nebo alespoň jak se coby nezávislý filmový tvůrce cítím já sám. Naneštěstí z něčeho takového nemám nijak příjemný pocit, jelikož sice určitě mám v zásobě spoustu zábavných příhod, které bych dokázal vykládat celé dlouhé hodiny, jenže při pomýšlení na to, že bych měl hrát roli baviče, se ve mně cosi vzpouzí. A ovšem koneckonců by vyprávění těch příběhů bylo sotva čímśi lepším, než exkurzí do světa klepů. (Musím sice přiznat, že klepy mám osobně rád, ovšem nezdá se, že tady by byly zrovna namístě.) Několikrát jsem se už pokusil zapsat si k téhle příležitosti pár slov – ale pokaždé to skončilo neúspěchem, aspoň podle mého, protože čím déle jsem psal, tím míň mi to připadalo zajímavé nebo přínosné. Skoro pokaždé jsem zjistil, že píšu jakousi zkratkovitou autobiografii, chronologii uplynulých let, splněných úkolů, natočených filmů – což snad může být zajímavé, ale mně to jaksi přijde bezobsažné. Takže teď po stručném úvodním nástinu pozadí, snad právě tak postačujícím k vytvoření jakési představy o tom, jak a kde docházelo k formování mých názorů, zase jen zkusím vyjádřit cosi, o čem se mi hovoří snadno.

Je mi šestačtyřicet let a pár týdnů. To znamená, že jsem – spolu s vámi všemi – absolvoval už řadu obletů Slunce, což, řekl bych, rádi považujeme za znak dosažení určitého stupně zkušenosti, naplnění cyklu pokusu a omylu, poznání. Každopádně jsem do této chvíle urazil 46 takových koleček. Stejně jako vy, ani já jsem v počáteční fázi neměl příliš na vybranou: narodil jsem se přičiněním muže, který kdysi býval zpěvákem a saxofonistou jednoho bigbandu na americkém středním západě, který však se v trochu příliš pokročilém věku dal na vojnu. Jeho manželka pocházela rovněž ze středního západu a pro mě se stala, myslím, že v důsledku neochabujícího tlaku z otcovy strany, prázdnou veličinou. Jsem to, čemu se v americkém slangu říká „vojenský spratek“ – čili vyrůstal jsem v onom prazvláštním prostředí armádní komunity utvářeném životem vojenských základů, častým stěhováním, pobyty v cizině. Dětství mě zastihlo v Kansasu, poblíž místa, odkud pocházel Jesse James, a v Georgii na hlubokém jihu USA. Pak jsem taky žil na severním ostrově Japonska Hokkaidu, v italském Terstu, kde byl James Joyce učitelem angličtiny, a v německém Augsburgu. Můj rodinný život se nakonec dovršil v tehdy venkovsky působící předměstské části Washingtonu, D.C., kde otec pracoval v Pentagonu. Když jsem těmi místy naposledy projížděl, nemohl jsem naše tehdejší bydliště najít,

protože Washington za uplynulá léta vybuje z ospalého provinčního maloměsta v rozlehlost, způli blahobytnou metropoli vyznačující se imperiální okázalostí – jeho bílá polovička je blahobytná, ta černá nikoli. Z toho, co tu připomínalo venkov, je dnes ohromná příměstská aglomerace, kterou plně zaměstnávají machine zbytnělé vládní mašinérie a veškerých jejích odnoží. Zabloudil jsem tam.

Vlastně ani nevím, jak by se ten vojenský život dal zařadit na společenském žebříčku. Řekl bych, že vzhledem k tomu, že otec byl důstojník, bylo to něco na způsob světa středních podnikatelských vrstev, s o něco nižším kulturním obzorem – takový nudný středostavovský svět bez fantazie, kde se myšlenkám na umění rozhodně moc místa neposkytovalo, natožpak aby se umění pokládalo za příhodnou oblast pro životní volbu. Opravdu si z doby dětství nevzpomínám vůbec na nic, co by se snad odtud přeneslo do mé pozdější práce – alespoň určitě na nic z toho, k čemu mě cíleně vedli. Mám ale za to, že psychologické faktory u mě sahaly hodně do hloubky, protože sotva jsem se dostal ze spořádaného rodinného domu a toho jejich světa ven, dočista jsem se odvázel. V roce 1960 jsem se ocitl na střední škole, mimo dosah rodinných pout, a čile jsem vplul do jakéhosi bohémského prostředí – ochomýtal jsem se kolem posledních dozvuků beatnického hnutí a hippiesovských počátků. Nechal jsem si narůst dlouhé vlasy. Pil jsem. Kouřil jsem trávu. Sledoval jsem Rothka a Jaspiera Johnse a Pollocka, a posbíral jsem nějaké vědomosti o architektuře. Bouřil jsem se hned proti tomu a hned zase proti onomu, až nakonec mě za dva roky ze školy vyhodili, i když jsem ji vlastně v té době už nechal sám a o tom svém vyloučení jsem se dozvěděl až po několika letech, kdy mi zároveň sdělili, že rodiče uvažují o mém umístění do nějaké psychiatrické léčebny. Řekl bych, že tenkrát, v tom začínajícím kvasu šedesátých let, jsem zkrátka trochu předčasně vyspěl: pod vlivem šoku z kubánské raketové krize jsem rozprodal to málo, co jsem měl, naplánoval si útěk na Nový Zéland, a když ze mě do listopadu ještě pořád nezbyl jen mastný flek, strávil jsem měsíc koukáním na filmy, většinou zahraniční, pořídil jsem si kameru – šestnáctku Bolex – a s padesáti dolary v kapse jsem se na palubě nejlacnější nákladní lodi, jakou jsem sehnal, vypravil do Evropy, a pustil jsem se do Itálie s tím, že se stanu režisérem. To mi bylo devatenáct.

Když to tak uvážím, v jistém smyslu jsem opravdu musel být blázen. Aspoň jsem se podle toho choval: trpěl jsem depresemi, byl jsem pomatený, hlavu plnou Camuse a Heideggera a Sartra, a byl jsem totální nuzák. Opravdu jsem neměl nejmenší ponětí o tom, co provádím, zkrátka jsem to prováděl. Asi čtrnáct měsíců jsem strávil stopováním po Evropě, od Milána přes Londýn a Oslo do Atén a zase zpátky. Bydlel jsem pod mosty, na plážích a u různých lidí – po roce jsem si spočítal, že jsem na své vlastní potřeby utratil 300 dolarů. A po roce jsem taky natočil své první dva filmy, jeden v Itálii a druhý v Saleburku, němé černobílé záležitosti to byly, které byly kupodivu docela dobré. Potom, v roce 1964, jsem se vrátil do Ameriky, s několikaměsíční zastávkou v Mexiku, a přesně jsem věděl, co se stane. V září toho roku, potom co můj nejlepší kamarád poradil FBI, kde mě najdou, mě federální agenti zatkli, protože jsem odmítl vyplnit nějaké formuláře kvůli odvodu. Tenkrát mi bylo dvacet. Šest měsíců nato – to už jsem měl za sebou další tři krátké filmy – mě odsoudili na sedmadvacet a půl měsíce do vězení, na základě obžaloby za „nevyplnění formuláře č. 1000 ve věci voj. prez. služby“. Soudce tehdy prohlásil, že za mřížemi strávím zbytek života, jelikož má dojem, že až se dostanu

ven, najdu si zase nějaký nový důvod ke vzpouře. Ve vězení jsem se toho naučil desetkrát víc než předtím na střední škole, a venku zatím prožívala proměnu celá Amerika – běželo hnutí za občanská práva, byli tu Beatles a Rolling Stones, Bob Dylan, hippies a válka ve Vietnamu. Byla tu alabamská Selma, a Alan Ginsberg, Bull Connor a Joan Baez. Bylo tu Berkeley a Birmingham. V létě 1967 jsem vyšel z vězení a ocitl jsem se rovnýma nohama v úplně jiné zemi. Pronášel jsem plamenné projevy za hnutí odpíračů vojenské služby, pomáhal jsem rozjíždět filmařský spolek, který byl součástí pozdějšího Newsreelu, a zase jsem se pustil do natáčení filmů. Ačkoliv jestli říkám „natáčení filmů“, měl bych teď asi trochu blíže objasnit, co tím vlastně mám na mysli.

Měl jsem kameru Bolex, stativ a pár objektivů. Jenže jsem neměl prakticky vůbec žádné peníze (měli byste vědět, že jsem nikdy v životě nevykonával žádné řádné zaměstnání s pevnou pracovní dobou). Takže jsem se naučil škemrat, žebrat, půjčovat si, a taky krást. Jeden kamarád, který pracoval u kopírky ve filmové laboratoři, mi dával útržky kopírovacího materiálu a já je používal k natáčení, ačkoliv šlo o materiál původně určený k něčemu jinému. Jiný kamarád mě zase pouštěl k těm nejzákladnějším střihačským přístrojům – k převíječkám, prohlížečce a lepičce. O něco později mi kdosi za úplatu půjčil svoji Beaulieu, takže jsem pak mohl točit i delší než třicetisekundové záběry. A ještě později jsem podobně přišel k magnetofonu. Zásadně, ať jsem se pustil do čehokoli, jsem ale postupoval tou nejjednodušší, nejlacinější cestou, jakou jsem dokázal vymyslet – což bylo z nouze. Jsem rád, moc rád, že to začínalo právě takhle.

Rok uběhl jako voda a přišel osmašedesátý, kdy se to v Americe, stejně jako v Paříži, Praze, Mexiku a asi po celém světě pořádně vařilo – konaly se tu velké demonstrace proti válce ve Vietnamu, zavraždili Martina Luthera Kinga a potom Roberta Kennedyho, docházelo k pouličním bouřím, v Chicagu, kde jsem žil, lehly celé komplexy domů popelem; policajti vysedávali v autech před naším domem (jelikož jsem tehdy bydlel s takovou pestrkou směskou „radikálů“) a každou chvíli vpadli do kanceláře, kde jsem dělal. A potom přišel demokratický sjezd, do jehož organizace jsem se zapojil a byl v tom až po uši, jak jsme se chystali, že to trochu roztočíme, však se taky tehdy všude volalo: „celý svět se dívá“. Načež mě zatkli. Jen jsem zíral, jak nás obkličují jednotky vojenských záložáků v obrněných vozidlech. Představoval jsem si, jak snadné by pro „ně“ bylo prostě jen změnit pravidla a všechny nás tam postřílet, a ta moje vězeňská zkušenost mi jasně říkala, že spouště těch uniformovaných by to připadlo úplně normální. A tak se nakonec ukázalo, že ten sjezd, ten rok, celá šedesátá léta, to všechno je na mě, stejně jako na hromadu dalších lidí, zkrátka nějak trochu moc. Otřásl to mnou a stáhl jsem se, a o něco později v tom roce jsem se přesunul nejdřív do Kalifornie a pak postupně až na venkov, nakonec do Oregonu a úplně vposledku do Montany. Po celý ten čas jsem pořád točil své malé filmy.

Koncem šedesátých let byly moje filmy ještě strašně málo známé – promítaly se na undergroundových festivalech, kde sem tam vyhrály nějakou tu cenu, předváděly se v pár muzeích. Mohl jsem pořádát představení na univerzitách – jenže to všechno mi dohromady sotva vydalo na živobytí, a po svém odstěhování z New Yorku jsem byl daleko od toho hlavního uměleckého proudu, v němž právě vrcholila vlna experimentálního a avantgardního filmu. Ačkoliv jsem už v té době měl za sebou rozsáhlou tvorbu, která mě řadila vedle Bruce Connera, Paula Sharitse, Bruce Baillieho, George Landowa

a mnoha dalších, mé jméno nenajdete v žádné z knih ani článků zabývajících se tehdejšími filmy. Zato tam najdete spoustu jmen, po nichž se v posledních deseti, patnácti letech slehla zem. V té chvíli jsem si jasně uvědomil, že mám-li mít vůbec nějakou šanci vydělávat si filmováním alespoň na holé přežití, musím podniknout něco, čím bych pozměnil zadání rovnic, které podle všeho určovaly chod toho malého světa, v němž jsem se nalézal.

Vědomě a velice záměrně jsem se tedy v roce 1972 pustil do práce na svém prvním celovečerním filmu (což se tenkrát zrovna moc nenosilo, s výjimkou Andyho Warhola – ten byl ovšem dost slavný a navíc milionář), přičemž to neměl být prostě jen dlouhý film, nýbrž cosi, co by na mnoha rovinách představovalo opravdový průlom co do obsahu, formy a jejich spojení; tedy dílo, které by si *vynutilo* pozornost. Film jsem nazval *SPEAKING DIRECTLY*, a stál mě něco přes rok práce, asi dva a půl tisíce dolarů, spoustu vypůjčených přístrojů a stejně tolik nezištné pomoci. Trval skoro dvě hodiny a myslím, že můžu s klidným svědomím prohlásit, že nic podobného do té doby v Americe nevzniklo. Bylo to složité, subjektivní, politicky zabarvené a hluboce procítěné dílo, jakých člověk moc nevidí. Ohromně zabralo u diváků ve Wisconsinu, v Illinois, v Ohiu – u obecnstva, které bylo jinak na avantgardní filmy naprosto nepřipravené. Jenže New York, který se pokládá za kulturní centrum Ameriky, se k filmu postavil zády, ačkoliv ho tam zhlédla většina těch „pravých“ lidí, u kterých se znalost takovýchhle prací předpokládá, a veřejně se tam poprvé promítal až po sedmi letech, koncem roku 1979. Do té doby už se jeho bezprostřední, aktuální politický dopad dávno rozplynul v důsledku odchodu Američanů z Vietnamu. Dneska si ovšem někteří kritikové – dokonce i v New Yorku – myslí, že je to jeden z nejzávažnějších amerických filmů sedmdesátých let. To mi připadne jako cosi na způsob kulturně-politické metafyziky – totiž že dílo, které v době jeho vzniku prakticky nikdo neviděl, může být pokládáno za „závažné“. Tehdy to ale pro mě byla lekce, kterou jsem asi potřeboval k tomu, abych se poučil o světě, v němž jsem žil, a se kterou mě pozdější zkušenosti naučily přinejmenším počítat, když už ne se s ní přímo smířit. Budoucnost pro mě a lidi mého ražení měla, a dozajista pořád má, takových situací nachystanou spoustu.

Po dokončení filmu *SPEAKING DIRECTLY*, který se mimo jiného vyjadřuje kriticky k filmové tvorbě a masmédiím, jsem se na nějaký čas odmlčel – šlo mi o to naučit se netočit filmy, nevnímat svět jako sérii záběrů, filmových pásů, věcí a lidí, které bych si přivlastňoval pro svůj vlastní stínový svět. Ovšem po třech letech, kdy jsem se domníval, že už mám tuhle převýchovu zdárně za sebou, jsem samozřejmě zase skočil rovnýma nohama nazpátek. Přemístil jsem se do jižní Kalifornie a v roce 1976 jsem se do toho pustil nanovo, pořád skoro bez peněz a mimo hranice filmového průmyslu – postupoval jsem film od filmu.

V roce 1977 jsem dokončil *ANGEL CITY* a *LAST CHANTS FOR A SLOW DANCE*, v roce 1978 následoval *CHAMELEON*; a po něm *STAGEFRIGHT* (1980), *SLOW MOVES* (1983), *BELL DIAMOND* (1985), *UNCOMMON SENSES* (1987), *REMBRANDT LAUGHING* (1988) a nakonec můj nový film, který jsem právě dokončil, natáčený loni na podzim v Utahu. Vedle toho jsem jaksi na pochodu točil i několik dalších filmů, jeden v Berlíně a další v Montaně, ty jsou ale nedokončené. Až tady skončím, mám namířeno do San Franciska, kde chci natočit další film. Podle libovolných měřítek je za tím vším spousta práce – snad až

příliš moc práce, i když pokud to poměříte s množstvím vložených peněz, připadne vám to jako fraška: produkce skoro každého jednotlivého takzvaně nízkorozpočtového nezávislého filmu přišla na víc, než to, co jsem já vyprodukoval za celou svou kariéru. Kdybyste měli sečíst počáteční náklady spojené s veškerými mými filmy (včetně těch dvou nedokončených), dostali byste celkovou částku kolem 240 tisíc dolarů – to vše za deset hotových filmů plus dva, které se točí, a výsledek deseti let práce na krátkých filmech, který vydá asi na pět hodin.

Aby nedošlo k mýlce – teď jsem se zatoulal od biografie do hájemství polemiky. Zároveň s tím, jak jsem dělal všechny ty filmy, jsem se aktivně angažoval tu i onde v kulturně-politickém filmovém světě v USA i v zahraničí. V důsledku toho jsem se stal známým jako paličatý, nepřijemný, nezávislý, hašteřivý jedinec, s nímž se těžko vychází, jako sráč, ale i jako zdroj inspirace – což všechno závisí na tom, s kým o mně mluvíte. Jeli-kož značná část těchto názorů se utvářela – jak se v oblasti masmédií a na každém širším společenském fóru sluší a patří – jaksi s účastí veřejnosti, vypadá to, že jsem si nashromáždil dlouhý seznam „nepřátel“, z nichž většina spadá do kategorie lidí, kteří jednají úskočně a pokoutně, místo aby se k věcem stavěli čelem, a tudíž se vyšplhali na různé příčky v té spoustě byrokratických přihrádek, jež jsou jim k dispozici. Tentýž přístup mi patrně získal i pár zastánců a spojenců pro ony potyčky v zapadlých uličkách, které naneštěstí provázejí tohle podnikání naprosto stejně jako kteroukoli jinou činnost. Při tom všem, a s tím, že vám tu předestírám svou pověst trochu provokativního jedince, bych rád využil téhle své zkušenosti – trvající už přes čtvrt století – a předhodil vám pár myšlenek, poznatků a názorů.

Tenkrát když jsem začínal točit filmy jsem sice snad byl nevědomý a naivní, ale přesto už jsem věděl, že získání „úspěchu“ ve filmu nebo masmédiích obecně s sebou nezbytně nese i jistou míru „slávy“ či „bohatství“. V té době jsem neměl jasnou představu o tom, jak a proč vlastně to tak je, prostě jsem jen věděl, že tak to chodí. (Vzpomínám si, že když mi bylo tak patnáct, šestnáct, oznámil jsem matce, že budu rokenrolovou hvězdou a koupím jí za své miliony dům.) S postupem let se jaksi ukázalo, že jsem neměl pravdu, protože sotva existuje měřítko, podle něhož jsem slavný nebo bohatý, zato jsou určitá kritéria, podle nichž jsem pokládán za úspěšného. Musím ale zároveň zdůraznit, že se už pěkných pár let „úspěšnosti“ vědomě vyhýbám, a že to dělám právě proto, abych se vyhnul i slávě a bohatství – ani o jedno totiž nestojím. Slávu nechci proto, že jsem měl možnost pozorovat na jiných, o jaké břemeno se jedná a jak neblahé jsou její důsledky, přičemž si nedovedu představit, jak by to s ní šlo zařídit jinak – a o to druhé nestojím proto, že jakmile člověk zbohatne, chtě nechtě se oddělí ohromnou propastí od pětadesáti procent lidstva. Takže když to teď vezmu z úplně osobní stránky, zjišťuji, že si nepřeji být fotografován, mám jaksi skoro chorobný sklon odtahovat se od hovorů točících se kolem velkých peněz a všeho, co s nimi souvisí, ostýchám se využívat příležitostí, po kterých by třeba jiní dychtivě chňapli. A když mi přátelé říkají, někdy diskrétně, jindy otevřeně, že dost z mého chování jim připadá sebedestruktivní, používají při tom metru, který je oceňován značkami pro peníze, předměty a majetek, pro určitý druh společenského postavení. Mám za to, že v uhýbání před úspěchem jsem úžasně úspěšný. Většinu času dělám to, co dělat chci, udělám si své, daří se mi pracovat v době, kdy jiní nepracují, a dokázal jsem si i z naprosto uboze financovaných práciček vydupat jakés

takés živobytí – takové, které mě kupříkladu přivede do tak kouzelného města, jako je Lisabon. Živobytí, které mě čím dál víc zbavuje nepříjemných tlaků obchodu, trhu a všeho toho pinožení, které jako by se neustále točilo kolem filmového průmyslu. Za to přirozeně musím zaplatit určitou cenu – čili nemám zdravotní pojistku, nemám dům, mám jen ten nejnnutnější osobní majetek, sestávající z devíti desetin z mých pracovních nástrojů. Mám vlastní kladivo a pilu, a jen o málo víc. Ovšem mně se to tak líbí. A v současné době dokonce mám toho svého minima až tolik, že se o ně ještě můžu tu a tam podělit s přáteli, což jsem jim už dlouho dlužil, jelikož donedávna mi oni dávali ze svého. Takže se ze svého neúspěchu těším a doufám, že mi vydrží!

Být součástí masmédií nějaké kultury ve skutečnosti znamená být součástí její nervové soustavy, ba dokonce snad součástí mozku takové kultury. A protože právě tato část organického systému je do značné míry prvkem řídicím příslušný systém, musí být takový prvek tak či onak sjednocený, ve smyslu formulace směřování k nějakému koherentnímu a ostře vymezenému cíli. Podíváme-li se na kultury existující kolem nás, bude nám brzy jasné, obzvláště v Americe, o jaké řídicí síly se tu jedná a k jakým cílům směřují: z každé analýzy americké situace vyplyne, že jako u většiny velkých sociálních kultur, je i tady největší moc – finanční, politická a ideologická – soustředěná v rukou velmi malého procenta příslušníků této kultury. A ať je tato malá skupina sebevíc vyšinutá nebo pomýlená, snaží se za pomoci širokého a komplexního souboru metod vnutit společnosti jako celku své vlastní sobecké chápání toho, co je třeba činit. Když se pak objeví nějaký talentovaný jedinec – člověk nadaný dovednostmi a intuitivními schopnostmi, jež mu umožňují předávat dál společenské informace – je v důsledku působení toho či onoho mechanismu vtažen na oběžnou dráhu oné zmíněné malé skupinky, přičemž se očekává, že se taková osoba bude s touhle nevelkou vůdčí špičkou identifikovat a že v příhodnou chvíli přejde k efektivní projekci jejích názorů. Toho se dá nejsnáze dosáhnout tím, že se dotýcný člověk nechá zbohatnout – začlení se do některé ze zabezpečených institucí, jakými jsou university, obchodní a průmyslové společnosti, vládní aparát a v oblasti kinematografie pak oblast show-businessu. Takový člověk se potom ocitne ve světě, kde je obklopen jinými, kteří jsou obdařeni stejným druhem bohatství, a spíš dříve než později si patrně zvykne na okolnosti s tímto bohatstvím spojené – na velký a zabezpečený příjem, pěkný dům (nebo třeba dva), auto (nebo dvě) a podobně založené přátele. V uvedeném kontextu pak ten člověk skoro vždycky začne uvažovat a myslet tak, jak se v souvislosti s podobným bohatstvím patří. Když potom takový jedinec přemýšlí nebo vyjadřuje své názory, jeho myšlení a vyjadřování se zcela přirozeně nese v intencích bohatství. Ona malá skupinka lidí, kteří jsou vlastníky věcí a řídí jejich běh, tak nakonec skoro mimoděk (i když zároveň velmi úmyslně, vědomě, programově) rozšíří své řady o novou efektivní kvalitu. Dojde k obohacení jejího hájemství, přičemž hájemství Ostatních tím bude přirozeně ochuzeno. Člověk by tohle všechno jistě mohl formulovat jinak – třeba marxisticky, nebo sociopoliticky. Mohl by použít termín „vládnoucí třída“, hovořit o „dělnících“, o „neprivilegovaných vrstvách“ a podobně. Mě ale vypjatá politická rétorika nezajímá – jde mi o to, snažit se o těch věcech doopravdy přemýšlet.

Říkám tedy znovu, že jsem spokojený s tím, jak se mi daří být neúspěšný, ačkoliv by se dalo říci, že v současné době začínám v té své neúspěšnosti kvapem selhávat – teď jsem například tady, a nedávno jsem dostal grant, který se v Americe pokládá za prestižní

(i když to není můj první grant) a který, jak jsem se dozvěděl, mi dláždí cestu k dalším prostředkům z téhož zdroje. I tak je ovšem třeba konstatovat, že s ohledem na mou dosavadní dráhu, jak se tomu říká, tohle všechno přichází dost opožděně, nebo snad v jistém smyslu neochotně. Dokonce zjišťuji, že začínám zavdávat důvod k námluvám ze strany různých zájmových skupin filmového průmyslu, byť jen ve skromné míře. Každé z těchto věcí poměrně paradoxně předchází nějaká forma chvály na mou údajnou „nezávislost“. Opakovaně se při tom zdůrazňuje, jak náramně *nezávislý* vlastně jsem a jak právě tohle je navýsost *americké*. Così, kolem čeho se sluší dělat velký rozruch, takový ten svrchovaně americký fenomén, to, jak si tu vychováváme drsné a nezávislé jedince překypující vlastní iniciativou, důmyslem, a tak podobně. Tohle je součást americké mytologie. A jako většina mytologií a ideologií, je i ona z valné části pláštěm zakrývajícím nepřijemné pravdy.

Popravdě je Amerika hluboce konformistická společnost, kde se pod povrchností okázalých stylů a vnějších projevů, a nad zdánlivou pluralitou kulturních hlasů neustále prosazuje monotónní metodický tlak ovládaný miliony nejrozličnějších páček a pudů ke konformitě. Ten je natolik všudypřítomný, že je pro většinu lidí neviditelný – většině Američanů připadá rozparcelování našich měst na ghetta lišící se stupněm blahobytu v rozpětí od chudinských brlohů po extravagantní kondominia nebo vily jako cosi naprosto přirozeného. Stejně je tomu s neustále sílícími zásahy střešových vládních a mocenských struktur, ať už státních či podnikatelských, v jejichž důsledku teď má každý z nás, aniž by si to kdokoli připouštěl, celostátně platné identifikační číslo (přičemž v další fázi bude nepochybně následovat odběr genetických vzorků tkáně po narození). Tohle číslo se prezentuje pod zástěrkou kódu sociálního pojištění, který má údajně přispívat k zabezpečení toho, že vám v případě potřeby budou vyplaceny sociální dávky. Pravda je taková, že to číslo pomáhá vládě sledovat každý váš pohyb. K tomu se váže celá škála dalších „naprosto přirozených“ systémů, které jsou tak hluboce zakořeněné, že je většina lidí bere jako samozřejmost a sotva si na ně vzpomene: tak peníze přirozeně patří do bank a my už neuvažujeme o tom, co s těmi penězi banka dělá, až na občasnou privátní starost o to, aby nám z nich „vydělala“ něco málo na úrocích. Banky přitom ve skutečnosti samozřejmě ty peníze umisťují do těch nejvýnosnějších investic, jaké dokážou najít – tradičně to je zbrojařský průmysl, výroba energie (v teplárnách na ropu nebo jaderných elektrárnách) a vhodné způsoby uplácení vládních institucí; je úplně jedno, že tomu neříkají úplatky, ale lobování. Totéž se dá říci o většině z oné plejády společenských konvencí přísně ovládajících americký život. Vzhledem k vysoké rétorické naléhavosti amerického mýtu hlásajícího, že jsme „svobodní“, že individualita je nade vše, že „lid“ je vykonavatelem vlády, je přirozené, že oslavujeme takové jedince, kteří tuto naši mytologii zosobňují, a to i když naše kultura dělá co může, aby je potlačila a uondala. Je to così, čeho jsem si povšiml už dávno u svých přátel patřících k levici: čím víc plakátů a odznaků někdo staví na odiv, čím ryčněji hlásá své přesvědčení, tím méně je pravděpodobné, že si za ním skutečně stojí nebo že mu doopravdy věří. Agresivní prosazování nějakého přesvědčení (zvláště v organizované podobě pod hlavičkou strany či společenského systému, ale i u jednotlivců) skoro vždycky signalizuje hlubokou nejistotu a samozřejmě vede k pocitu potřeby vytváření ochranných bariér a formování bezpečnostních sil. Je v tom pořádná dávka ironie.

Snažím se tu teď jaksi oklikou (tedy způsobem, jehož často používám i ve své filmové tvorbě) propracovat k jedné základní myšlence, kterou se hned pokusím shrnout:

Jsem tady jako účastník přehlídky nevelkého souboru prací, jimž se tak či onak dostalo posvěcení coby „nezávislých“. Richard Peña už zdůraznil, že ten pojem sám o sobě předpokládá jistou dávku závislosti, protože neznamená nic, dokud si neuvědomíme, na čem vlastně jsme, nebo chceme být, nezávislí. Filmy vybrané pro tuto přehlídku zabírají dost široké spektrum, od experimentálních po bezmála konvenční narativní formy, a já můžu s povděkem konstatovat, že mezi nimi nefigurují tuctoví režiséři a díla, jaká v průběhu několika uplynulých desetiletí v nadbytečném množství recyklovali stárnoucí newyorskí kulturní guruové. Přesto bych poznamenal, že několik tvůrců, jejichž práce jsou zde k vidění, už patrně učinilo onen „krok“ směrem k Hollywoodu (konkrétně mám na mysli Gusa van Santa a Lizzii Borden), že řada z nich se věnuje pedagogické činnosti, a že většinu včetně mne samotného tvoří příjemci různých grantů a ocenění. Systém, který na jedné straně tleská jejich „nezávislosti“, si zároveň dává práci ve snaze koupit si je na svou stranu, buď pomocí lákavé vějičky hollywoodského bohatství a lesku, nebo nabídkami všedních, leč zajištěných a pohodlných učitelských míst, anebo prostřednictvím odměn v podobě grantu, který za předpokladu, že budete náležitě způsobilý, zplodí další grant, a tak dál. Člověk je tak postupně stavěn před čím dál vábivější nabídky. To vede k paradoxní situaci, kdy nezávislost, která je tu jakoby předmětem oslav, se právě touthle chválou kompromituje. A pokud se časem nepoddá – tedy pokud se nezávislí tvůrci nepodvolí a nezačnou zaujímat místa, jež jim přísluší – pak je čeká příslušný trest: odebrání podpory, nebo odsouzení do role šašků, jakýchsi výstředníků, jejichž bláznovství je leda pro posměch.

Anebo se volí v Americe oblíbenější romantická cesta, podle níž je nejlepší, zachová-li si člověk sice jakousi vulgární formu nezávislosti, ale zároveň se pošpiní bohatstvím, načež zjistí, že se sám sobě totálně odcizil a shoří jako papír. Existuje dlouhý seznam jmen dokládající tento náš nejslavnější počín, tohle předem odsouzené prosazení nezávislosti, doprovázené paralelním stvrzením americké antipatie vůči každému vybočení z řady, jakýsi schizofrenní a sebevražedný vítězný pokřik, který bohužel vypovídá až příliš mnoho o Americe, její psýché a jejím duchu. Ikony, jimiž se zdobí celá Amerika, které najdete na potištěných ručnicích a příkrývkách prodávaných na bezútěšných pouličních nárožích, nebo na slizkých uměleckých výtvorech z galerijních stěn v newyorském Soho (a s nimi spřízněných stěn bankovních ústavů), vám postačí k tomu, abyste pochopili, co mám na mysli – zobrazují totiž pantheon osobností, jejichž jména zní ozvěnou onoho amerického mýtu:

James Dean
Marilyn Monroe
Martin Luther King, Jr.
Elvis Presley
John Kennedy

Pod těmito jmény pokračuje dlouhý a neustále narůstající seznam veličin nižšího řádu, od Johna Belushiho po Abbieho Hoffmana, od Harta Cranea přes Hemingwaye po Brautiganu a dál, stále hlouběji, až po impozantní psance typu Charlese Starkweathera či Charlieho Mansona, a ještě dál, k ustavičně houstnoucí řadě masových zabijáků, které

vynáší kratičkový záblesk na ten nejposvátnější ze všech amerických oltářů, jejichž jménům se dostává posvěcení na televizních obrazovkách a v novinových titulcích, aby pak stejně bleskurychle mizela v anonymitě. Amerika miluje své nezávislé, a její láska ještě zesílí v okamžiku, kdy se nechají koupit a zkompromitovat, anebo ještě lépe, jestliže se katapultují do zapomnění nějaké sebezničující slepé uličky, čímž na sebe vezmou úděl, jenž je nejbližší možnou americkou paralelou svatořečení. Neexistuje lepší způsob zdůraznění kladů konformity, pročez dav aplauduje tím hlasitěji a pohání dál těch pár jedinců, kteří se opovíží překročit hranice vytýčené masou. V konečném pohledu je to smutné a bezútěšné představení, jež je pečlivě zrežírované a jež je tak pevnou součástí americké povahy, jako by se jednalo o nějaký prvek DNA. Jeho odrazem není jen osamělost, která je mýtickým údělem těch, kteří si prosadí jistou míru nezávislosti, ale i čím dál nebezpečnější trhliny šířící se napříč americké společnosti, ať už je jejich projevem nadutá sebejistota drogových dealerů, nebo pohrdavý úšklebek na tvářích našich zkorumpovaných politiků a panáků nastrčených do čela velkých společností. Je to představení, které izoluje jednoho z nás od druhého, takže to, čemu se zvrácenou radostí tleskáme v projevech jednotlivců, vlastně kolektivně a neviditelně činíme sami sobě, celé své kultuře. V dnešní době, kdy psychózy, jež se zmocní určité společnosti, mohou vzápětí přivést ke katastrofě celou planetu, je tohle sotva něco, před čím je nutno kapitulovat – naopak, je to cosi, s čím je třeba hluboce a seriózně polemizovat. Akceptovat mýtus takového „nezávislosti“, ať už v individuálním smyslu, nebo coby jakousi kulturní devocionálii, znamená v jistém smyslu říkat si o sebevraždu. Taková nezávislost si nezaslouží chválu – naopak, je nutno jí vzdorovat.

Přeložil Ivan Vomáčka

Referát přednesený v roce 1989 v Portugalsku je přeložen z anglického originálu:

Jon Jost, *Out of Context. Some Thoughts on "Independence"*.

„Millennium Film Journal“ 1990 – 1991, č. 23/24 (zima), s. 3 – 14.

Citované filmy:

Angel City (Jon Jost, 1977), *Bell Diamond* (Jon Jost, 1985), *Chameleon* (Jon Jost, 1978), *Last Chants for a Slow Dance* (Jon Jost, 1977), *Rembrandt Laughing* (Jon Jost, 1988), *Slow Moves* (Jon Jost, 1983), *Speaking Directly* (Jon Jost, 1972), *Stagefright* (Jon Jost, 1980), *Uncommon Senses* (Jon Jost, 1987).



TEORIE & DEFINICE STRUKTURÁLNÍHO/MATERIÁLNÍHO FILMU

Peter Gidal

Věnováno K. V.

Strukturální/materiální film

Strukturální/materiální film chce být neiluzivní. V procesu vzniku filmu se užívají takové postupy, které ústí v demystifikaci nebo pokus o demystifikaci filmového procesu. Říkám-li, že „se užívají“, nemyslím tím, že je „reprezentuje“. Jinými slovy, tyto filmy nedokumentují různé filmové postupy, což by je řadilo do téže kategorie jako filmy, jež transparentně dokumentují příběh, souhrn akcí apod. Dokumentace s použitím filmového média jakožto transparentního, neviditelného je totéž jako když dokumentovaným objektem je nějaká „skutečná událost“, nějaký „příběh“ apod. Avantgardní film, definovaný svým vývojem směrem k zdůrazněnému materialismu, zdůrazněné materialistické funkci, nic *nereprezentuje* a *nedokumentuje*. Film vytváří určité vztahy mezi segmenty, mezi tím, na co je zaměřena kamera a způsobem, jak je „obraz“ prezentován. Dialektika filmu vzniká v prostoru napětí mezi materialistickou plochostí, zrnitostí, světlem, pohybem a předpokládanou skutečnou realitou, která je zobrazována. Logický pokus o destrukci iluze je pak trvalou nezbytností.

Ve strukturálním/materiálním filmu není dominantní jakýkoli zobrazovaný obsah, nýbrž materiální vztahy (ve) filmu (nikoliv /v rámci/ filmového okénka) a mezi filmem a divákem a také vztahy ve struktuře filmu. Bytostným zájmem strukturálního/materiálního filmu jsou strukturující aspekty a snaha rozluštit strukturu a anticipovat ji a zároveň znovu opravovat, objasnit a analyzovat proces vzniku dané skutečnosti (tj. konkrétního obrazu v kterémkoli konkrétním okamžiku). Konkrétní výstavba každého jednotlivého filmu není rozhodující; je třeba dbát, aby výtvar, tvar nezaujal místo, které v hraném filmu náleží příběhu. Potom by se vlastně jen nahrazovala jedna hierarchie druhou v rámci téhož systému, formalismus by nahradil to, co se tradičně nazývá obsahem. To je absolutně rozhodující moment.¹⁾

1) Koncept významu struktury tváří v tvář reprezentativnímu významu obsahu vedl k pojmu tvaru, což se stalo precedentem a celou záležitost zmátlo takřka nenapravitelně. Drobné posuny se staly významnou teoretickou intervencí, což mění místo významu produkovaného díla a osu, podle níž působí v čase. To není vtíravý talmudismus francouzského akademického (jaká to analogie!) zájmu. Není to ani záležitost

Prostředky

Používáním specifických filmových prostředků, jako je opakování v rámci trvání se člověk nutí ke snaze rozluštit materiál a konstrukci filmu a dešifrovat transformace, k nimž dochází při každé sou/hře filmových technik. Pokus je vůči jakémukoliv tvaru prvořadý, jinak se může objevování tvaru (fetišizace tvaru nebo systému) stát tématem, ve skutečnosti příběhem filmu. To je zásadní distinkce dialekticko-materialistické definice strukturálního filmu. Proto ve skutečnosti Strukturální/Materiální film vyžaduje definici, která bude zaměřena zcela opačně vůči obvyklému vágnímu chápání „strukturálního filmu“.

Produkce

Každý film je záznamem (ne reprezentací a ne reprodukcí) svého vlastního vznikání. Produkce vztahů (záběru vůči záběru, záběru vůči políčku, filmového zrna vůči políčku aj.) je základní funkcí, která je v přímém protikladu k re-produkci vztahů. V této studii se ještě pokusím dále osvětlit problematiku produkce a reprodukce. Prozatím řekněme, že je to samo jádro smyslu, jenž rozlišuje iluzivní film od antiiluzivního. Když prohlásíme, že každý film je záznamem vzniku sebe sama, vztahuje se to k natáčení, střihu, kopírování nebo ke konkrétní separaci těchto činností. Takový film je útechou proti dominantní (narativní) kinematografii. Sledování takového filmu je pak zároveň sledováním filmu a sledováním zpřítomnění filmu, tedy systém vědomí, který produkuje dílo, jež je tímto vědomím a v tomto vědomí produkováno.

Reprezentovaný „obsah“

Každý zobrazený obsah existuje pod strukturou (nebo nad ní). Existuje zobrazovací „skutečnost“, na niž se zaměřuje kamera. To platí, i když je například zobrazovaný obsah redukován na samotný filmový pás protahovaný kopírkou. Ve skutečnosti to vůbec nemusí nezbytně být redukce. Strukturální/materiální film musí minimalizovat obsah ve svém mocném, imagisticky svůdném smyslu, v pokusu dostat se z miazmatického prostoru „zkušenosti“ a uskutečnit film jakožto film. Prostředky jako smyčky nebo zdánlivé smyčky stejně jako celé série technických možností mohou – pokud budou obezřetně stavěny, aby působily správným způsobem – sloužit k tomu, aby proměňovaly místo setkávání s filmem, a to bez ohledu na vnitřní obsah. Obsah tak slouží coby funkce, podle níž čas od času filmaři snaží vyvolat v život filmovou událost.²⁾

„kabalistického žargonu židovských autorů (starých bajek)“ (John Boswell, vikář z Tauntonu, *On History. A Method of Study or An Useful Library*, 1738).

Althusserova koncepce nejabsolutnější esenciální důležitosti správného užití slova se týká pamatování; správná formulace nezbytná k překlenutí mezery mezi pokrokovou teoretickou praxí a dominantně idealistickým jazykem. Srov. Louis Althusser, *Reading Capital*. London 1970.

2) Výrazem filmař bych přece jen nerad naznačoval, že producent je vsunut jako mytická postava, jako stílový symbol „skutečného“, jako zrcadlo. Předpokládá se anonymita; ale povrchní anonymita imitující existenci například „chladností“ (což je těžká intervence do atmosféry) funguje jako pravý opak své zamýšlené intence. Anonymita musí být ve skutečnosti vytvořena transformačně, dialekticky postavena do vlastní filmové „událostnosti“. To znamená, že anonymita musí být za určitých okolností výsledkem; také musí být spíše produkována, než ilustrována nebo pochybně poeticky „dána“.

Doposud jsme slovo obsah užívali podle běžného úzu, tj. jako zobrazovací obsah. Ve skutečnosti je pravý obsah formou, forma se stává obsahem. Formou rozumíme formální operaci, nikoliv kompozici. Mimo to forma musí být odlišena od stylu, v opačném případě slouží jako formalismus v jeho reakčním smyslu – jako například jeden formální úzus (např. Welles) proti jinému (např. Stroheim).

Film jako materiál

Prosazení filmu jakožto materiálu je ve skutečnosti odvozeno od reprezentace, protože „čistý“ kupříkladu prázdný acetát běžící v projektoru bez obrazu vyvolává další rovinu abstraktních (nebo ne-abstraktních) asociací. Těmito prostředky podněcené asociace už nejsou o nic víc materiální nebo non-iluzivní než jakékoliv jiné asociace. Při těchto prostředcích nemusí nikterak dojít k demystifikaci filmové události. „Prázdné plátno“ není o nic méně signifikantní než „bezstarostný šťastný úsměv“.³⁾ Existují celé myriády možností kooptace a integrace filmových postupů do repertoáru významů.

Divák

Pro proces existence filmu je nezbytná mentální aktivace diváka. Každý film je nejen strukturní, ale také strukturující. Toto má mimořádný význam, neboť každý okamžik filmové reality není atomistickou, oddělenou entitou, ale spíše je okamžikem v relativistickém generativním systému, v němž nelze jen tak rozbít zkušenost na elementy. Divák vytváří rovnomocný a možná opozitní „film“ ve své mysli, přičemž neustále anticipuje, koriguje, spolukoriguje – neustále zasahuje do arény konfrontace s danou realitou, tj. izolovaného, zvoleného prostoru každého filmového díla.

Dominantní film

V dominantní kinematografii film vytváří (papírové) postavy (s jakkoli hlubokou melodramatičností) a pomocí identifikace a různých zvrátů, vrcholů, komplikací (obvyčejně v tomto pořadí) se člověk přidá k jedné nebo druhé postavě nebo k oběma nebo dokonce k více figurám. Tyto vnitřní vazby mezi divákem a viděným jsou založeny na systémech identifikace, které primárně vyžadují pasivní publikum, pasivního diváka. Takového, který je *zaujat*, a to ve smyslu, který na sebe toto slovo vzalo v novinářském žargonu, tj. není zaujat, nenechá se strhnout pomocí přesvědčivých emocionálních prostředků, které režisér použil. Tento systém fungování filmu kategoricky vylučuje jakoukoliv dialektiku.

3) Je tomu tak z důvodů: asociativnosti, symbolického čtení, integrace do diegeze, subsumace danému dominantnímu iluzivnímu systému, posunu do jiné úrovně fantazijní přijatelnosti, poetického šoku podporujícího primární příběh atd. Označující a označované jakožto arbitrární, umělé a jakožto méně než primární je arénou, v níž se musí odehrávat produkce „významu“. V této fázi musí být význam chápán jako ten, jemuž přísluší strukturální/materiální čtení. Vzhledem k tomu, že se podílím na současném užívání slova čtení, musím se separovat od buržoazního usurpování nadvlády nad tímto slovem, které potvrzuje jeho hegemonii.

Měli bychom dodat, že toto fungování filmu je u režiséra analogické jako u diváka, nemluvě o producentovi, jenž producentem není a ani za mák se nestará o to, jak se dostat z této ekonomiky útlaku. To, co by někteří režiséři, kteří se sami označují za levicové, rádi vysvětlili v pojmech dialektiky, je ve skutečnosti pouhá kamufláž pro identifikaci, přičemž nabízejí stále stejné staré zboží. Podívejte třeba na Antonioniho nebo mnohem méně talentovaného Bertolucciho, Pasoliniho, Loseye, nemluvě už vůbec o oddaných pravičáckých režisérech jako Ford, Kazan, Bergman a Russell. A tak, když je postava o něco komplexnější, když je herectví na vyšší úrovni, když se daří kameramanovi (jako ve většině filmů první kategorie), pak režisér začne racionalizovat práci, která jako by naznačovala, že ho fantazie pohltila stejně jako diváka. Zda režisér (a týká se to i několika režisérů) byl, nebo nebyl pohlcen, je nakonec irelevantní. Ideologická pozice se tím nemění.

Dialektika

Mezi tím, co může být označeno jako dvojznačnost identifikačního procesu⁴⁾ a dialektickou funkcí je zřetelný rozdíl. Dvojznačnost postuluje každého individuálního diváka

- 4) V japonském divadle drží herec nebo herečka masku před svou tváří tak, že diváci vidí také „skutečnou“ tvář za ní. Herec se neidentifikuje a nekooptuje do narativní struktury a diegetické linearitě o nic méně. Základní uchopení tohoto příkladu je principiální jako základ veškerého teoretizování o problému narace. Zatím byly všechny studie o naraci a dekonstrukci narace mechanistické, odvozené od potřeb dominantní kinematografie, v převrácené formě a beze zlomů (epistemologických nebo jiných). Totéž se děje ve všech pokusech o narativně dekonstruktivní film. Děje se tak proto, aby se ukázalo na skutečnost, že ilustrace nějaké teze (dekonstrukce nebo jiné) ve (o) filmu popírá trvání, tuto základní filmovou strukturu. Ilustrace zatemňuje skutečné filmové vztahy; a tak základním projektem je iluzionismus, ne dekonstrukce reprezentačních kódů – ty vždy pookřejí, jakmile se konstituují příběh (a neprezentují se jako takové).

Toto tvrzení by nemělo být chápáno jako projev mé naivity ve vztahu k častému výskytu takzvaných nenarativních filmů, čímž se vlastně jen utváří obrazový iluzionismus, soubor ideologických kodifikací, jež jsou manipulační, nedialektické, identifikační. Systém identifikace v obrazovém kódu široce spočívá na užívání obrazového referenta a transparentním vztahu reference k němu, přičemž médium není produkované jakožto opakní. Tento systém identifikace je rovněž založen na represí produkce označujícího coby arbitrárního, tj. coby striktně ideologicky postulované uměle vytvořené koherence mezi označujícím a označovaným. Vzhledem k tomu, že tyto vztahy nejsou studovány a nevylévají své plody, nevymaňuje se iluzionistický projekt ani na krok ze svého miazmatického potlačného stavu.

Musím ještě dodat, že pokud tvrdím, že v identifikaci jsou reálné vztahy zatemněny, nevztahují se v žádném případě k reálným *vztahům* po pozitivistickém nebo empiristickém způsobu. Websterův *New Collegiate Dictionary* (1961) říká:

Empirismus: (1b) Lékařská praxe založená na pouhé zkušenosti, bez pomoci věci. (2) Filosofická teorie připisující původ veškerého poznání zkušenosti.

Empirický: Vycházející ze zkušenosti nebo pouhého pozorování bez ohledu na vědu a teorii.

Pozitivismus: Filosofický systém, který vylučuje vše kromě přírodních jevů nebo vlastností poznatelných věcí, zároveň s jejich vztahy koexistence a následnosti (zvýraznil P. G.).

Pozitivní: (3) nezávislý na měnících se okolnostech nebo vztazích; opak relativního a srovnávacího.

„Pro objektivní dialektiku je absolutní přítomno také v relativním. Jednota, náhoda, identita, výsledná moc protikladů jsou podmíněné, dočasné, přechodné a relativní.“ Viz Vladimír I. L e n i n, *O dialektice*.

In: T ý ž, *Materialismus a empiriokriticismus*.

(čtenáře, posluchače atd.) coby subjekt. Tedy jako toho, kdo vytváří interpretaci. Člověk je ve skutečnosti postulován, formován, konstituován jako subjekt sebe-vyjádření a sebe-reprezentace prostřednictvím represivní ideologické struktury. Touto ideologickou strukturou je v našem případě narativní film, jehož součástí je proces identifikace. Dvojznačnost sama se řadí jakožto koncept (a tudíž i jako skutečnost) vedle konceptu svobody a individualismu. Poslední dva jsou v pozdním kapitalismu extrémně strnulé. Jednotlivec je pak rovněž postulován jako statický, jako podstata, jako ideál (nebo se k takové možnosti vztahuje). Jednotlivec je postulován jako jednotný „svobodný“ divák, umístěný do hlubokého perspektivního prostoru mimo plátno, neviditelně ztuhlý, vždy-přítomný. Veškerá naše filmová iniciativa je ovládána a takto ideologicky škrcena.

Identifikace

Komerční kinematografie by nemohla být bez mechanismu identifikace.⁵⁾ Je to kinematografie konzumu, v níž divák není bezpodmínečně producentem⁶⁾ myšlenek, poznání.

„Voyeurský pocit při sledování Warholova pornografického filmu COUCH je přesně to, co nemá být v pozici voyeura. Je to právě zírání [*stare*] (a zdánlivé zírání ve WAVELENGTH), co funguje jako odpor vůči identifikačnímu procesu, i když jej nutně nerozsbíjí. Ze slova *podrývat* se stalo klišé a je příliš nejasné na to, aby mohlo být v tomto kontextu efektivně užíváno. Nevýslovné zírání prezentuje přítomnost média, přestože předpokládá bod v hlubokém prostoru mimo plátno, naproti filmovým objektům – a to zejména ve filmech 13 MOST BEAUTIFUL WOMEN a v částech CHELSEA GIRLS.“ Viz Peter Gidal, *London College of Printing Notes on Film*, 1971.

- 5) Aristotelská katarze je neoddelitelná od identifikace a očistění (ať už je to falešná, tj. nereálná idea, nebo ne) je nevyprostitelně svázána s operacemi identifikace.
- 6) Když se Michael Snow zmiňuje o své vlastní práci, naznačuje spíše stálou produkci než konzumaci. Tento příklad se hodí, protože to, co se obvykle jeví jako (a vlastně i je) neteoretická pozice, je svou podstatou teoretická hypotéza. Snow říká: „...na vašem filmu (ROOM FILM, 1973) se muselo pracovat. Cítil jsem, jako by ho byl udělal můj otec, jako by ho byl udělal slepec. Cítím to hledání, pokusnost, snahu uvidět.“ (Michael Snow, září 1973, Londýn.) Tento volný pokus o verbalizaci ve skutečnosti teoreticky stojí jasně pod povrchem estetické nezbytnosti dialektického pokusu zachvátit obraz, nezbytnosti spíše produkční než konzumační. Opakující se záběry jsou někdy jasné, jindy se nedá říci, zda je to plynulé. Konstituce díla pochází z jeho materiálních vztahů, ale nepostuluje mechanisticky (tj. neilustruje) sebe sama tautologicky – takový je základ významu Snowova stanoviska. Podle Jonase Mekase (*Village Voice* 10. 2. 1975 a 29. 10. 1973) a do jisté míry i podle Lucy Fischerové se zdá, že estetovo formalistní potěšení pochází z pokusů formulovat problematiku konstituce filmového obrazu opakně působením světla, tedy celou problematiku konstituce obrazu *skrze* něco, formulovat reprezentaci spíše jako konstituci než transparentně „uchopenou“ danost. Tento teoreticky důležitý rozdíl je tak osvětlen pod idealistickou maskou, kterou ve většině případů film představuje. Fischerová je analytičtější a méně poetická než Mekas. Cituji pouze ji, a sice ten nejvhodnější úryvek, jež má odvrátit pozornost, *aniž by to zamýšlel*. „Zbytek filmu postupuje přes zkoumání pokoje a způsob, jak světlo osvětluje objekty, které jsou v něm [zvýr. P. G.].“ Viz Lucy Fischer, *SoHo Weekly News*. 16. 1. 1975.

Podle Lawrence Van Geldera z *New York Times* (17. 1. 1975) „je to [ROOM FILM 1973] temná, zrnitá cesta kolem pokoje, rozbíjená občasnými vpády světla.“ Ideologická koncepce cesty, cesty člověka daným vesmírem, jako by tvořila základ textů o ROOM FILM 1973. Jako by se celý film (a pochybuji, že by to tak bylo) vzpamatoval coby nějaká forma více či méně maskovaného dokumentu, spíše než filmová artikulace konstituované přítomnosti, filmová produkce odehrávající se přesně v jejích mezích a na úrovni *problematiky* procesu a reprezentace.

Už jinde jsem se dotkl toho, že pseudo-dokumentarismus je dosud nevyřešeným rozparem v současném filmovém vědění, a to v teorii, v praxi i v teoretické praxi. Srov.: P. Gidal, *Un Cinéma Matérialiste*

Kapitalistický konzum konkretizuje nejen struktury ekonomické základny, ale také abstraktní konstrukty. A tak koncepty neprodukují koncepty; namísto toho zakořeňují jako statické „ideje“, jež slouží k tomu, aby udržovaly ideologickou válku mezi společenskými třídami a její neviditelnost, státní aparát ve všech jeho podobách.

Mechanismus identifikace vyžaduje pasivní diváky, pasivní mentální pozici na tváři nežitého života, série reprezentací, fantazii ztotožněnou s iluzí kvůli devadesáti minutám. Tato „fantazie“ často není ani tou mdlou utopickou romancí toho, co „by být mělo“ (což je Marcuseho obrana Goetheho básní), ba ani takzvanou „intervencí“ do buržoazní morálky, k níž může dojít u de Sada, Lautréamonta, Sacher-Masocha (vždy se silně kontra-produktivním omezením represemi a paranoickým násilím, jež stimulují a uspokojují vkus a shovívavost buržoazie).

Identifikace je neoddělitelná od postupů narace, ale ty ji ještě zcela nepokrývají. Celá tato problematika je soustředěna kolem otázky, zda je příběh svou podstatou autoritářský, manipulátorský a mystifikátorský, nebo není. Řešení je patrně jasné – jednak proto, že příběh, aby fungoval, vyžaduje identifikační proces a nepřítomnost distance, a jednak proto, že fungovat může pouze na iluzivní rovině. V tomto smyslu je to spíše problém než problematika. Důsledky zásadní, elementární otázky jsou velmi omezené. Příběh je iluzivní postup, manipuluje, mystifikuje, omezuje. Omezení se týká prostoru, distance mezi divákem a objektem, tedy omezení skutečného prostoru ve prospěch prostoru iluzivního. Zrovna tak důležité je omezení prostorů uvnitř filmu, oněch dokonale konstruovaných návazností. A omezení se týká také času. Předpokládaná časová délka trpí kompresemi tvořenými určitými technickými prostředky, které působí kodifikovaným způsobem a na základě konkrétních pravidel a omezují čas (materiálního) filmu.

Příběh a dekonstrukce

Dostáváme se k dalšímu bodu příběhu. Dekonstrukce příběhu jakožto akademické cvičení není sice životně důležitá, ale může mít svůj význam ve smyslu odejmutí vlastnického práva na narativní kódy. To znamená, že významy formované určitými filmovými operacemi mohou být analyzovány a už nebudou výhradním vlastnictvím majitelů výrobních prostředků, v tomto případě výrobních prostředků filmových významů. Tato cvičení v dekonstrukci, jakkoli ve svých možnostech omezená, nejsou jakožto sociologický vhled do určitých filmových operací irelevantní. Dekonstruktivistická cvičení, pokud jsou vedena filmově (tj. na filmu, ve filmu) jsou přímým převodem z psaní do filmu, a tudíž jsou z filmového hlediska reakční, nicméně zároveň ilustrují určité myšlenky o filmu. Zpětný převod zpátky do jazyka (do slov) jakoby neguje nezbytnost dekonstrukce narace, jež má být vykonána spíše na nebo ve filmu než v psaní. To teď snad bude jasné horlivým studentům, kteří se chtějí vyjádřit k určitým narativním zvyklostem.

Mimo dekonstrukci jsou ještě filmová díla, která jsou jako dekonstruktivní interpretována, díla, která mají ve svém základu nové prověření příběhu (nikoliv její kritiku nebo

Structural. „L'Art Vivant“ 1975 (únor), s. 16 – 17; dále P. Gidal, 5th *Knokke Experimental Film Festival*. „Studio International“ 1975 (březen). Pro pozornost, již jsem věnoval kritikám mé práce, jsou zde uvedené příklady (všeobecného neklidu) nejbližze po ruce.

likvidaci) – například pseudo-příběhy hrůzných filmů Robbe-Grilleta nebo Straubova post- (a někdy také pre-) brechtovská cvičení v distanci a reflexi. (Také zde se zaměřuje divadelní Brecht s Brechtem teoretikem.⁷⁾) Dalšími příklady jsou Dreyerova puristická arcidíla teatralismu, otevřeně identifikační příběhy, kde se identifikace zcela proměnila z psychologicko-emocionální do psychologicko-racionalistické. Ztotožnění v příběhu je ztotožněním s myšlenkami, s idejemi jednání, rozhodování, racia namísto melodramatických nečekaných motivací postav, poháněných nečekaným „strachem“, „touhou“ atp., jak je tomu ve většině dalších filmů. Nutně potřebujeme studii na téma příběhové a nepříběhové formy a na téma nepatřičnosti mechanistického přístupu v dekonstrukci, který ústí spíše v pouhou ilustraci než bytí, jež končí ve statickosti, v popření času, je postulován spíše jako exemplární než relativní, rozporný, hnaný do filmovosti, trvajících proměna pomocí dialektických procesů.

Pohyby umění

Na současný avantgardní strukturální/materiální film a na strukturální filmy, které se vydávají tímto směrem, měly zvláštní vliv pohyby v umění. Byla to jednak estetika abstraktního expresionismu (ale ne nezbytně její výtvarné výsledky) a minimalismus

7) V Brechtových spisech najdeme několik názorných příkladů. „Věda není zcela prosta pověr. Tam, kde nestačí poznání, vzniká víra, a tou je vždy pověra (...) naši lyrici neztratili svůj hlas kvůli knize *Kapitál*, ale tváří v tvář kapitálu samému.“

„Pokud není realismus definován čistě formalisticky (to, co bylo v 90. letech [19. století] považováno za realismus v rámci buržoazního románu), pak můžeme leccos říkat proti technikám jako je montáž, vnitřní monolog nebo odcizení (*Verfremdung*), ale nikoliv z pozic realismu! ... (Joyceův) vnitřní monolog jakožto technický prostředek byl odmítnut, byl označen za formalistický. Zdůvodnění jsem nikdy nepochopil. To, že Tolstoj by to byl udělal jinak, ještě není důvod, abychom odmítli způsob, jakým to udělal Joyce. Námitky byly konstruovány tak povrchně, že člověk dostal dojem, že kdyby byl Joyce umístil též monolog (závěrečný monolog Molly Bloomové) do seance u psychoanalytika, všechno by bylo v pořádku.“

„Realistický, to znamená vědomě ovlivněný skutečností a vědomě ovlivňující skutečnost (...) technika Joyceova a Döblinova prostě není produkt úpadku; kdybychom vyloučili jejich vliv, namísto abychom jej uzpůsobili, skončili bychom u pouhého vlivu epigonů jako je Hemingway. Díla Joyceova a Döblinova v nejširším smyslu toho slova dokládají světově dějinné rozpory, do nichž upadly výrobní síly tváří v tvář výrobním vztahům. V jejich dílech jsou do určité míry reprezentovány výrobní síly. Obzvlášť socialističtí spisovatelé se mohou z těchto dokumentů beznaděje (*Ausweglosigkeit*) naučit cenným vysoce vyvinutým technickým prostředkům (*Elemente*). Oni vidí východisko. Náš čtenář má možná pocit, že nedostal klíč k událostem, když se tyto – svedeny mnohými úskoky (*Künste*) – prostě odehrávají (*beteiligen*) oduševnělých citech hrdinů.“ Viz Bertolt Brecht, *über den Realismus, 1938 – 1940*. Suhrkamp Gesammelte Werke. (Česky též in: B. Brecht, *O realismu*. Praha 1969, s. 49 a 103. – Pozn. překl.)

Brecht samozřejmě v citovaných názorech často kolísal; přestože bojoval proti formalistickému pojetí realismu, jež socialističtí realisté bez obtíží odsunuli na vedlejší kolej, tak také často psal o „realismu přímo z třídního hlediska (...) a zobrazování skutečnosti takové, jaká je (*die Realität wiedergeben*)“. Nebudeme zde zkoumat, jak Brecht používá termín zobrazování. Pro Brechta byly termíny správné třídní hledisko a zobrazování propojeny. Pro některé dnešní filmaře to není jen propojení *nikoliv* nezbytné, je to důležité mdlé propojení. Hradba mezi dvěma ideologickými tábory v rámci filmové produkce spočívá nakonec na této opozici; je to příliš předurčující aspekt. V tomto styčném bodě je (nebo není) determinován antiiluzivní projekt.

(včetně díla Franka Stelly).⁸⁾ Zde ovšem vypuká závažný problém: zviditelnění procesu, který se prezentuje jako opak přivlastnění. V celé této studii se každý problém soustředí kolem opozice mezi užitím a prezentováním, začleněním a upřednostněním apod. Je tu také problém „citlivého“ umělce, vždy-přítomného v konečném objektu, což může být jeden účel, jehož prostředky tvoří umění, které může zaznamenat svůj vlastní vznik. Ale druhý účel – a rozdíly mezi nimi musejí být bedlivě analyzovány a zkoumány případ od případu – je umění, které není výtvarnou tvorbou, dekorativním objektem (narrativní nebo jiný), beze stopy odděleným od svých výrobních prostředků. Jestliže výsledné dílo magicky potlačuje postupy, které existují v procesu jeho vzniku, pak takové dílo není materiální (materialistické). To je rozhodující moment ve vztahu mezi užitím a prezentováním. V každém díle působí mnoho faktorů, které produkují buď upřílišněné užití (tj. represi) procesů nebo upřílišněnou prezentovanost procesů.

Jacques Derrida jasně vysvětlil, co je vlastně v sázce, pokud jde o dílo, o proces konstituování díla. Jeho definice *différance* se znamenitě hodí, neboť objasňuje ten aspekt díla, který byl latentně přítomen, ale ne vysloven a přiměřeně teoreticky probrán a který tudíž vždy upadá zpět do ideologie iluzionismu a nespátřeného subjektu (umělec). „Pojmem *différance* budeme označovat pohyb, jímž se jazyk nebo jakýkoliv kód, obecně jakýkoli referenční systém historicky konstituuje jakožto tkáň diferencí. (...) *Différance* je to, co umožňuje pohyb signifikace, pokud každý prvek, jenž má být „přítomen“, který se má objevovat na scéně přítomnosti, je vztažen k něčemu jinému než sobě samému, ale ponechává si znamení minulého prvku a už si dovoluje být vykuchán znaméním svého vztahu k budoucímu prvku. Svým vztahem k tomu, co není, co naprosto není, a tedy ani k minulosti či budoucnosti považované za modifikovanou přítomnost, se tato stopa vztahuje k tomu, co je zvané budoucím, jakož i k tomu, co je zvané minulým a konstituuje to, co je zvané přítomným. (...) Obvykle říkáme, že znak se nachází na místě věci samé, přítomné věci – přičemž „věc“ zde vystupuje jako smysl i jako referent. Znaky reprezentují přítomné v jeho nepřítomnosti; zaujímají místo přítomného. Pokud nemůžeme uchopit

8) Stellova emocionální a kritická reakce na to, co považoval v póze abstraktního expresionismu za rétorické, byla poznamenanejší, než naznačuje postupná proměna jeho stylu. Stella vzpomíná: „Myslím, že jsem byl zle zasažen tím, co bychom nazvali romantikou abstraktního expresionismu, zvlášť když se infiltroval do míst jako byl Princeton a vůbec po celé zemi. Byla to idea umělce jako úžasné citlivé, stále se proměňující, stále ambiciózní bytosti – zvlášť jak to popisovaly časopisy jako *Art News* a *Arts*, které jsem nábožně čítal. Stalo se to v podstatě zřejmým a... příšerným, až jste to prohlédli... Začal jsem velmi silně cítit, že bych měl najít způsob, který by nebyl tak obalený povykem, nebo způsob práce, o němž by se nedalo psát... něco, co bylo jaksi stabilní, něco, co nebylo neustálým záznamem vaší citlivosti, záznam plynutí.“ Viz William Rubin (Ed.), *Frank Stella*. Museum of Modern Art, New York 1972, s. 13.

„Vždycky se dostanu do hádek s lidmi, kteří chtějí udržovat v malířství... staré hodnoty... – ...humanistické... hodnoty, které vždy nacházejí na plátně. A když je zmáčknete, vždycky nakonec tvrdí, že v tom je něco víc než jen malba na plátně. Moje malování je založeno na skutečnosti, že v něm je jen to, co lze vidět... Kdyby byl obraz dost tenký, dost přesný nebo dost správný, byli byste schopni se na něj podívat. Chtěl bych, aby si lidé z mých obrazů vzali ten fakt, že mohou vidět celou ideu beze zmatek, to si z nich беру i já... To, co vidíte, je to, co vidíte.“ Viz tamtéž.

Toto cituji s plným vědomím, že toto tvrzení rozšiřuje parametry a vytváří právě tolik zmatek, kolik se snaží ujasnit, navíc ve vztahu k problematice, humanistické ideologii pokroku, čehož si byl Stella vědom víc než dost.

nebo ukázat věc nebo řekněme přítomné, bytí přítomným, když se přítomnost neukazuje, pak používáme znak, použijeme objížděku znaků.⁹⁾

Estetika abstraktního expresionismu by ve skutečnosti mohla produkovat obrazový objekt, který se nikdy neoddělil od individualistického, psychologického původu, a „tataž“ estetická základna může v určitých dílech působit jako produkce prezentovaná, distancovaná. Tato prezentace produkce funguje například v některých kresbách terčů Jaspersa Johnse tím, že vymezuje objekt jako objekt, jako vytvořený text, vůči němuž různá znamení, dodána jedno k druhému, negující, likvidující, produkují další zdokonalení směrem k doposud nenaplněnému totálnímu povrchu.¹⁰⁾ (*Totální* je zde použito jako to, co se v určitém okamžiku zastaví.) Základní těžiště opět tkví v otázce psychologické orientace, tedy *identifikace*, ať už směřující k „fantastickému“, „reálnému“ nebo „surreálnému“, vždy v opozici vůči daným pojetím *distancování*. Musí však být jasně řečeno, že distancování nepochází z určitého *celostně vypracovaného* fantaskna, reálna či surreálna, od něhož by se distance utvářela. Text sám je vytvářen a konstituován tak, že celý pracovní postup čtení značek se neobejde bez čtení diferencí a dialektizace materiálních postupů, z čehož vzniká to, s čím je označující konfrontováno. Předmětem díla není neviditelný umělec symbolicky vyvolaný přítomností díla, ale spíše celá zviditelněná kostra komplexního systému označování samého.

To, co Stella možná přesně pojmenoval (viz pozn. 8), neuchránilo jeho dílo před tím, aby se stalo typickým vyjádřením problému abstraktního expresionismu – to je celý konglomerát pocitů, asociací, matení, zobrazování, které si žádá výtvarné dílo bez ohledu na to, jak „procesuálně“ byl orientován sám produkční postup. Podobně postup vzniku Wellesova nebo Fassbinderova filmu není adekvátní výsledku. To je kořen celého problému, ke kterému se snažím dostat. Některá raná Stellova díla se mohla vyhnout této cestě abstraktního expresionismu, stejně jako se mnohé práce Johnsovy a Giacomettiho nevyvarovaly tohoto problému, i když některým jejich dílům se to podařilo. Proces jakožto obecná definice je ve skutečnosti prázdný. Tato prázdná definice je nicméně natolik naplněna a ideologicky ztuhlá, že pár děl pronikne škvírou, která tu je a tato díla se pak stávají kombinací (ať už náhodnou nebo ne) řady událostí a faktorů, náhod, které umožňují tento únik z propojení „postupové“ definice a konkrétnosti. Tento únik není odstraněním (které by vytvořilo nedorozumění nebo teoretickou mezeru) nebo potlačením,

9) Jacques Derrida, *Différance*. In: *Speech and Phenomena*. Northwestern University Press 1973. Navíc je tato záležitost složitější než se zdá, neboť inherentní kabalistický vliv na Derridu a *Tel Quel* (francouzsky nečtu) do určité míry jistě zmírňuje oproti materialistické praxi. Jabesovo opakování „knih“, „slov“ atd. v básni nevymaže zásadní metafyzický postoj, jenž byl vytvořen pomocí redundantních symbolických schémat kruhovosti. Spojení Jabès – Derrida je nicméně patrné například v částech knihy *Elya* (původně Gallimard, Paris 1969; anglicky Tree Books, Berkeley 1973): „Nicota je naše Vše. Obloha je opakováním své vlastní absence na níž prázdno umísťuje reliéf rozpadlých konstelací. A tak na začátku není nic a na konci není nic, jen proces zachycený ve svých rozpacích a zvratech. Čas, kdy kniha poprvé začíná, je prvním časem pro bytí a věci. Veškeré psaní zve k dřívějšímu čtení slova, jež si slovo žádá a jež pronásledujeme až na hranice mizící paměti.“ Blanchotův výklad podporuje antimaterialismus (a metafyzický materialismus) Jabèsova textu: „Elya je meta-příběh, (jehož) zlomy dávají okrajům možnost dýchat... prázdno se stává činem... myšlenka prosvítá.“

10) Michel Foucault je obzvlášť názorný v rozhovorech s Gillesem Deleuzem a Paulem Carusem.

nýbrž adekvátním řešením otázek, jež se po právu objevily jakožto materialistická praxe a teoretické ztělesnění. To neznamená, že by umělec vědomě verbalizoval stupně a faktory, jež měly určitý význam ve vytváření objektu, který si našel svou vlastní cestu a unikl posilující pseudosvobodě slovíčka „proces“. Stellovy dobré úmysly za mnoho nestojí a naopak Kleeovo obvykle naturalisticky reprezentativní, evolucionistické pojetí, radikálně zrušené těmi pracemi, které formovaly konjunkturu strukturální odluky, obrousilo „jednoduchost“ ve smyslu fantazie a vnitřních vztahů, formalizovalo barevná schémata a další faktory, aby vznikla (byla produkována) díla, která působí v ne-naturalizované, textuální prezentovanosti. Ne-naturalizovanost konkrétně znamená, že díla nenáleží do kategorie přirozenosti, pokud se tato přirozenost vztahuje k obrazovému obsahu (tj. přirozenost reprezentace) nebo k tomu, co je přirozené pro malířství, co je dovolené, co nevyžaduje čtení, ale spíš slepě padá do parametrů předem (vědomě či nevědomě) definovaného významu.

Trvání čtení

Materialistické čtení zároveň s názvem díla (kteréžto je dílem) je možné nebo vynucené: Kleeovo užití v podstatě vyprázdněného nebo takřka pustého označujícího [signifier] (Foucault o nich mluví jako o „zcela prázdných označujících“) je patrně určujícím činitelem v adekvátní prezentaci materialistické umělecké praxe v dílech jako je *Alter Klang*, *Doppelzelt* apod.¹¹⁾

Označující, které se blíží prázdnotě, znamená pouze (!) tolik, že určitý obraz nemá hotový přiřazený analogon, není to určitý symbol, metafora nebo alegorie; znamená, že ten, který je označován označovaným, který je vyvolán obrazem, je cosi, co je formulováno minulými vazbami, ale velice tlumeně – nepředurčuje přítomné, vlastně ani ne velice zatížený okamžik významu. Zde je jeden příklad, i když přímo otřesně zjednodušující. Jen na chvíli nebo jen lehce (například ve filmu) zahlédnutá hrana listu ve vztahu k stejně bezvýznamným označovaným (v rámci kontextu, který jim dovoluje vystupovat jako bezvýznamné) nemusí nutně vést k asociacím silnějším než „list“ nebo „nějaký docela podobný list“ nebo „pokoj, list, nijak zvlášť emocionální, žádná mimořádná existence, strach, pochybnost atd.“ List. Nikoliv: „obyčejný list, třepetající se obraz, osamělá křehkost“ apod. Tento prostý označující v okamžité souhře s ostatními prostými označujícími aktualizuje, vnáší do popředí materialistickou (snad) hru diferencí, což ale neznamená určující hierarchii významů a nepředurčuje ideologické čtení a nevede do říše těžkopádných asociativních symbolů. Skutečné vztahy mezi obrazy, způsob zacházení, jejich vzhled, ono „jak je to uděláno“ má přednost před kterýmkoli „asociativním“ nebo „vnitřním“ významem. Takto se prezentuje *arbitrérnost* významu zakotvená například v takovém okamžitém obraze listu. Předpokládejme, že jakýkoli význam je nepřirozený, že není předem daný. Takovýto přístup pak přímo odporuje převládajícímu ideologickému úzu, praxi, která obrazy, věci, znaky atd. *obdařuje významy* a ty jsou pak pokládány za přirozené, vnitřně obsažené. Celý idealistický systém je

11) Srov. Peter Gidal, *Beckett & Others & Art: A System*. „Studio International“ 1974 (listopad), s. 183 – 187.

v protikladu s materialistickou metodou vzniku významu, faktem arbitrážnosti označujícího. (Význam je *udělán*.) Pro tento koncept, tuto ideu jsou sémiotické pojmy označující/označované mimořádně důležité.

Ve filmu je trvání jako materiální úsek času elementární jednotkou. „Povstává malířské dílo celé najednou? Ne, vzniká část po části, ne nepodobně jako dům. Když se bod stává pohybem a linií, chce to čas. Když se linie rozprostírá do plochy, je to podobné. A stejně tak, když se plocha mění v trojrozměrný prostor. A co divák – reaguje na dílo jako na celek? Obvykle ano, bohužel.“¹²⁾ Nepředpokládám nějaký kauzální vztah nebo dokonce přímou analogii mezi malířstvím a filmem. Konkrétně ani vliv abstraktního expresionismu a minimalismu na strukturální/materiální film není přímý. Některé filmy byly vytvořeny dříve, některé v téže době a jiné později než základní díla v malířství, ve fotografii, filmu, literatuře. Dílo Hill-Adamsona, Lumièra, Vertova, Ruttmanna, Moholy-Nagye, Camerona, Kleea, Kafky, Joyce, dadaistů, Becketta jsou u kořene většiny avantgardní tvorby tohoto století.¹³⁾

Dívání se na obraz bylo důležité pro Kleea a další, nás zajímá problematika trvání čtení. Skutečné trvání může existovat pouze ve filmu, a to v případě, že se vztah mezi dílem a divákem blíží poměru 1:1 (čas produkce a čas „čtení“). Vertovův MUŽ S KINOAPARÁTEM, Ejzenštejnova STÁVKA a Lumièrovy filmy tvoří jádro základní práce na tomto poli bádání, v tomto antiiluzivním projektu. Pokud jde o strukturální hudbu, řekněme, že preludia a fugy J. S. Bacha se silně vztahují k některým dílům Terryho Rileyho, Steve Reicha (*Stick Piece*) a dalších. Vraťme se však konkrétněji k filmu. „Reálný“ čas je ve strukturálním/materiálním filmu velice často užíván v jasně definovaných segmentech nebo v celém filmu, a tak se odlamuje od iluzivního času, jež je substrukturován v kódech narace. Uzavírání mezery v prostoru mezi divákem a tím, co vidí a mezi zobrazením v jednom a druhém záběru je základní represivní nástroj ilusionismu. Důsledkem neviditelného spojení, jež integruje dva záběry, je umenšení funkce montáže, funkce vzniku nového komplexního vztahu z materiálních segmentů. Místo toho se navozuje zdánlivě přirozené plynutí, jež potlačuje všechny procesy skladebných fází. Koncept integrace oproti roztržení je založen na represi materiálních vztazích, které jsou specifické pro filmový proces, což pochopitelně není bez vztahu k násilí, jež je vykonáváno na podobné (již vymýcené) *prezentaci* materiálních vztahů ve sféře ideologie, obrazu, výtvarného zobrazování, narativní mimeze atd. Ve strukturálním/materiálním filmu jde o nehierarchické, chladné, oddělené rozvíjení perceptuální aktivity. Perceptuální aktivita nemá být chápána tak, že primární funkce je nechána na individuálním příjemci, který je samozřejmě usazen v ideologických strukturách a strikturách. Problematiku percepce v tomto konceptu bude třeba teprve rozvinout. Nicméně film je (mimo jiné) percepční aktivita a bez percepce a bez vztahů vyplývajících z procesu se film neuskuteční (nebo aspoň ne ten film, který je neidealistický, ne ten, který není mechanisticky materialistický).

12) Paul Klee, *Schöpferische Konfession* (1920). In: Týž, *Das bildnerische Denken*. Bd 1 *Form- und Gestaltungslehre*. Hrsg. Jürg Spiller. Basel, Schwabe & Co. 1990, s. 78.

13) Včetně Joyceova nečitelného *Finnegan's Wake* a Beckettových pozdních děl *How It Is?* (1964) a *Not I* (1973).

Distance

Pomocí nehierarchického, chladného, odděleného rozvíjení usilujeme o distanci. Distan-
ce posiluje (spíš než popírá) dialektickou interakci diváka s každým filmovým okamžikem,
pokud ovšem nepřechází v pasivitu a nepotřebnost. Tato interakce je zřejmá v běž-
né rovině i v rovině kritické praxe, což, jak vyžaduje element reálného času, má být
přítomnost jak ve vědomí, tak ve vůli. Mohu zde pouze naznačit závažnější problematiku,
do níž spadá také otázka rovnomocného vztahu „reálného času“ diváka a díla.

Aspekty času

1. „Reálný čas“, tedy čas takový, jaký je pro tvůrce, denotovaný (nikoliv konotovaný) ve
fázi natáčení, střihu, kopírování, projekce a vzájemných vztahů mezi nimi. „Reálný čas“
je obvykle prezentován v jednotlivých záběrech nebo segmentech filmu, používaných
pro jejich reálné trvání (a po mnoha zhlédnutích se také obvykle vyčlení).
2. Existuje iluzionistický čas, čas, který je udělán tak, aby vypadal jako něco, co není,
a to jak v konvenční, tak – a je třeba to říci – ejzenštejnovské montáži. Milenecký poli-
bek v interiéru v Londýně ve čtvrt na jedenáct – střihneme na celek: u jezera, manželé
zavraždí jeden druhého. (Naznačujeme tak lineární rozvinutí událostí s komprimovaným
časem nebo simultaneitu, rovněž s komprimovaným časem.)
3. Třetí „příklad“ se týká postnewtonovského času, času einsteinovského. Zde není žád-
ná jiná absolutní hodnota vyjma interakce filmového okamžiku a diváka. Tento relativis-
tický čas může být, ale nikoliv nezbytně, vázán k „reálnému času“. Sám pojem „reálné-
ho času“ nedokáže přesně dbát této relativistické povahy filmu, nepřítomnosti nějakých
univerzálních hodin, nicméně i přes nedostatek přesnější definice „reálný čas“ slouží
svému účelu – kupříkladu ve většině Warholových filmů (přerušování slepkami a pople-
tení zaváděcího pásu).

Reflexivnost

Další záležitost, jež se vyjevuje v souvislosti s výzkumem strukturálního/materiálního fil-
mu, je spojitost s reflexivností, jež je filmem vštěpována pomocí určitých postupů. Refle-
xivnost nebo sebereflexivnost či autoreflexivnost je podmínkou sebe-vědomí, jež oživuje
proces filmové analýzy *během* sledování filmu. A tak to není otázka rozjímání nebo šíře-
ji řečeno: myšlení. Reflexivnost jako koncept může poskytnout význam, jež je kontra-
produktivní vůči tomu, jak by ji nasměroval strukturální/materiální film.¹⁴⁾ Může to být
například návnada, alibi, otevření individuální interpretace. Taková simulacra obracejí
ideologický nápor celé záležitosti radikálně reakčním směrem a jasně dovádějí lidské

14) Reflexivnost může být taktika tak odlišná od antiiluzivního projektu, jako cokoliv jiného. Podobně
i koncept subverze, tj. rozvracení kódů, rozvracení významu je v podstatě racionální anektování právě
těch kódů a významů za přítomnosti viny, jež přispívá mimořádné libidózní energii nezbytné k této re-
presivní operaci. Buržoazní akademické filmové sémiotické zjednodušené užívání psychoanalýzy je
šalba a klam.

dílo do bodu, kde každá konceptuální entita musí být absolutně průzračně definována a rigorózně projasněna, aby se nevydala slepou cestou. Bez této přísnosti by člověk zjistil, že iluzivní, příběhový, identifikačně individualistický způsob filmu je znovu prezentován, znovu uveden bez boje a že únavný boj o jasnou a přesnou definici se na poslední chvíli vzpamatovává. Slabým článkem řetězu analýzy idealistické, antimaterialistické metody, který může zvrátit celé dílo (např. film) do neužitečnosti, je ovlivnění nastávajícího filmu radikálně zpátečnickými metodami.

Ve filmové praxi, v níž se člověk dívá na sebe sama dívajícího se, je reflexivní; akt sebe-percepce, vědomí *per se*, se stává jedním ze základních kontextů (sebe)konfrontace s dílem. Proces *filmové tvorby* a filmová praxe dívání jakožto *produkce*, se spojují. Uvažování [*reflection*] vede ideologický zápas se sebe-vědomím, s reflexivností. Aby to vše fungovalo, je třeba rozbít dichotomii mezi pocitem a myšlením nebo spíš rozbít iluzi o jejich nevyhnutelné oddělenosti a iluzi o jejich automatické singularitě. Filmový podnik prezentuje vědomí filmu subjektu. Základní idea je radikální odmítnutí *reprezentace* vědomí.

Film nedokáže adekvátně reprezentovat vědomí, podobně jako nedokáže adekvátně reprezentovat význam; obojí je transparentně, neviditelně zatíženo mystifikátorskými systémy a intervencemi jako jsou deformace, represe, selekce apod. Mělo by se rozumět samo sebou, že film není okno do života, do souboru významů, do čistého stavu obrazu/významu. A tak dokumentace aktu filmování je v praxi stejně iluzionistická jako dokumentace příběhové akce (fikce) – obojí v rámci určitých kódů. Pokud se „to“ – stejně jako cokoliv jiného – pokusíte dokumentovat, vědomí je obtěžkáno iluzionistickými nástroji filmu. Filmová reflexivnost jako prezentace vědomí vůči subjektu a vůči vědomí způsobu, jakým se pracuje s materiálem se prosazuje skrze kinematografické materialistické operace s filmovými metodami.¹⁵⁾

Sebe-vědomí a vědomí *per se* v žádném případě nesmí znamenat vědomí jako odklon k mytickému subjektu; nesmí v žádném případě implikovat transcendenci nebo transcendentní subjektivitu; nesituuje se do opozice vůči reálným vztahům. Je to tudíž vědomí jako poznání v protikladu k materiálním vztahům jako poznání. Je to patrné ve schematické formě jako „T“: horizontála je dílo, na němž operují funkce (filmový plán) a vertikála je „vědomí“, napojení na recipienta jako jeho nutný modus zažitých dialektických operací.

Technika

Vstup do technických záležitostí je impozantní základ veškerého umění, které klade seriózní otázky a které spěje kupředu k novým fázím vývoje, je to propracování paradoxů technické praxe. Sama technická inovace je ideologicky podmíněna; inovace a ideové

15) Subjekt, jak o něm zde hovoříme, je situován do svého sebe-odcizení, sebe-distancování. Odkazuje to ke konceptu, za nějž je třeba bojovat, totiž konceptu subjektu jako centra (byť distancovaného), subjektu jako jednoty. Toto psychologické umístění subjektu musí být zrušeno, aby se alespoň začal koncept dialekticky postulovaného, distancovaného subjektu. Ani kdybychom odvrhli užívání slov jako je *subjekt*, nenaplnili bychom požadavek nového definování slova. Nové definování musí být učiněno tak, aby byl *subjekt* srozumitelný, ne aby byl jednotným středem poznání, oním „já“, skrze nějž svět existuje. „Já“ totiž svět netvoří. Ani vědomí netvoří svět. Materiální vztahy tvoří „já“. Subjekt je takřka klinický výraz pro nulu.

koncepty nebyly v mnoha případech promyšleny zevnitř kultury, jakkoliv aparáty a skutečné vědecké objevy tu už byly. Jinak bychom na objevení „jednoho kruciálního okamžiku“ čekali dvě stě let. Zpoždění mezi možnostmi inovačních technických metod (jako je kamera a kopírování fotografií) a realizací takové praxe (o dvě století později) má ideologickou povahu.¹⁶⁾ Zároveň však když se nová technická praxe stane použitelnou, ovlivňuje estetickou praxi (zda tuto estetickou praxi produkuje, nebo je jí produkována, je složitá otázka).

Technika, jež je často kategorizována odděleně od estetických východisek, je ve skutečnosti neoddělitelná; masová reprodukce fotografie měla povážlivý vliv na estetické možnosti této masové reprodukce – a naopak. Ve skutečnosti se to jeví jako nepřímý argument, který má celou věc usvědčit z podivnosti, jak zní obvyklé podezření. Estetika sítotisku, jak ji praktikoval (používal) Warhol, měla významný vztah k technickému faktu sítotisku a k technikám, jež byly umožněny určitými *objevy* a jejich užitím v určité době. Například zploštění prostoru, jak je známe z filmu, je umožněno různými nástroji kamery (jejich užitím), což je takové spojení s technikou, které je nevyhnutelně přítomno jakožto estetická základna díla. Zpomalený pohyb ve filmu je rovněž technický *vytvar* neoddělitelný od analýzy reprezentace. A tak se spojení s technikou vztahuje ke dvěma jevům: 1. *Vytvar*, které umožňují, naplňují technické potřeby (a tyto technické potřeby jsou neoddělitelné od estetických, jež jsou jimi produkovány a jež samy produkují); 2. Estetické *užití*, neoddělitelné od technických možností.

Teorie a praxe

Závažnou otázkou je rozvíjení a rozšiřování pokročilých metod bez vypracování jasné teorie. Samo filmové dílo představuje ideologickou praxi, v některých případech i praxi teoretickou. Filmová teorie, pokud něco takového existuje, na sebe bere formu psané retrospektivní historie, která může fungovat jako základna pro její vlastní praxi (teoretickou praxi) a/nebo pro praxi filmové tvorby, jež je ve vztahu s teoretickým, jež je v ní vyjádřeno. (Jak je to, jak je to, co je to.) Mnohé formulace, zde vyjadřované, se týkají minulých děl, ale může to být krok k tomu, abychom byli připraveni věnovat se strukturálnímu/materiálnímu filmu. Ve filmové tvorbě je třeba učinit tutéž práci jako v psaní o filmu. Dovedu si představit i něco víc než sémiotiku, která je pravicová, ale momentálně se nic moc jiného neobjevuje. Abychom podpořili toto tvrzení, můžeme citovat politováníhodně reakční, symbolickou interpretaci Ejzenštejnových obrázků od Rolanda Barthesa.¹⁷⁾ S tím je třeba bojovat, ale to už dělá Foucaultova vynikající marxisticko-althusseriánská interpretace Magrittových zpátečnických obrazů-hádanek-podfuků.¹⁸⁾ Obvykle uvízneme v pokročilých teoretických formulacích, kriticky přizpůsobených dílu, jež je však neprokáže. To pak ústí v *čtení do díla*. I nejreakčnější dílo bude pro takovou operaci uspokojivé, protože nakonec každý může prakticky v každém filmu číst svůj „osobní“ seznam všeho,

16) Thomas Neumann, *Sozialgeschichte der Photographie* (1966).

17) Roland Barthes, *Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 61 – 75. (Pozn. red.)

18) Michel Foucault, *Toto nie je fajka*. Archa, Bratislava 1994. (Pozn. red.)

o čem chce přemýšlet. Jako nejzanedbávanější se dnes jeví účast na prvotní scéně a „práce na označujícím“.

„Spontánní (technická) praxe, která je ponechána sama sobě, produkuje jen ‚teorii‘, již potřebuje coby prostředek k produkci konců, které jí byly určeny. Tato ‚teorie‘ není nikdy víc než odrazem takového konce – nekritizovaným, neznámým ve svých realizačních prostředcích. Je to tudíž vedlejší produkt odrazu konce technické praxe, jež je v koncích se svými vlastními prostředky. ‚Teorie‘, která se neptá, kterého vedlejšího produktu je sama koncem, zůstává uvězněna v tomto konci a ve skutečnostech, které jej učinily koncem. Příkladem jsou mnohé obory psychologie, sociologie, politiky, ekonomie, umění atd.“¹⁹⁾

V tvorbě anglických pokrokových filmařů jsou díla, jež pod rouškou strukturálních/materiálních operací nečekaně užívají tradiční průhledné dokumentární filmové postupy. Například užití černého blanku, vestřiženého do filmu tak, že má vytvořit představu času, kdy byla kamera vypnuta, je jednou z nejnebezpečnějších mystifikací. Nečekanost takového postupu může ukázat cesty zpět k zdánlivému výchozímu bodu. Tímto represivním přesměrováním se pak dostaneme do fáze, jež předchází antiiluzivnímu projektu. Ve skutečnosti toto matení cest může vést ještě dál, k původnímu okamžiku agrese, k původnímu podnětu k filmové práci, tj. k „přímému“ dokumentarismu, proti němuž antiiluzivní filmový projekt vystupuje. V tomto případě užití černého blanku totiž předpokládá přímou reprezentaci času, kterou ovšem ve skutečnosti není. Nastoluje přímou reprezentaci akce, kterou můžeme nazvat „motor kamery je vypnut“ – tím ovšem není. Tak se jedná o reprezentaci, která nepředstavuje sebe samu. Staví sebe samu jako zdání něčeho jiného, čím ve skutečnosti není. Staví mezeru mezi dvě „reality“, tj. předcházející a následující záběr, pokoušející se tak zlikvidovat svou *přítomnost* – a tak se dopouští reprezentace i represe zároveň. Při této operaci zůstává pominuta také oblast označování; i když připustíme jednotlivé pokusy, není tu činěn žádný výzkum. Použití černého blanku, jak se o něm zmiňuji výše (pouze se dotýkám minutového příkladu), dokládá iluzionistickou operaci, jež je kryta nebo maskována.

Když pracujeme s takovými díly, je třeba velmi přesných vymezení, protože zpětná revize, kterou představuje, se nezdá být zřejmá. Skutečnost, že některé filmy nikterak nemají tento zpáteční efekt, přestože jejich tvůrci nedovedou převést do adekvátního jazyka verbalizovanou transkripci své filmové metody a praxe, to nezpochybňuje. Vyjevuje se tu otázka (umělecké) intence a zda se o této intenci dá říci, že existuje právě skrze svou přítomnost v díle. Poměrně často se stává, že neverbalizovanost intence není znakem nepřevoditelnosti specifických filmových postupů do slov, ale spíše je to pouhá absence *správné* verbalizace, což nepopírá v těchto případech „absolutní“ převoditelnost do slov intence. To se netýká jen několika málo případů. Kořenem tohoto problému je mechanistická, zjednodušená idea, že bez jazyka není tvorby [production]. Přesto je zřejmé, že intence vynesené na povrch jazyka obvykle nejsou tím, co funguje jako nápis v díle či jeho titul. To je to, s čím zacházíme – nepatrné změny ve slovech stejně jako nepatrné posuny ve filmových operacích mohou radikálně změnit pozici a význam. Tyto drobné změny, jež jsou ve skutečnosti změnami velkými, existují v nepřevoditelnosti mezi tvůrcovou intencí jakožto myšlenou v jazyce, tvůrcovou intencí jakožto nemyslitelnou, leč

19) Louis Althusser, *Pour Marx*. Maspero, Paris 1965.

verbalizovatelnou, tvůrčovou intencí jakožto zcela nemyslitelnou, tvůrčovou intencí jakožto nepřevoditelnou do jazyka, leč přesto myšlenou (tj.: „vím, co chci udělat, tedy vím to dopředu a prošel jsem procesem rozhodování, ale nevím proč, a tedy nemohu říci proč“) atd.

V anglosaském strukturálním a strukturálním/materiálním filmu je potlačen *jakýkoliv pokus* o teorii. Vyvinutá (zejména francouzská) teorie (ne nezbytně ta, jež se týká filmu) je buď neschopná zabývat se filmem nebo postuluje zpátečnické, iluzionistické, post-bazinovské projevy. New American Cinema²⁰⁾ se svým obrozeným romantismem takřka zmizel (v plném květu) ze světa nebo pokračuje ve svých pseudonarativních pokusech a zůstává tu jen pár anglických tvůrců (jeden Kanaďan a jeden Australan) strukturálního/materiálního filmu, kteří přežívají, aniž by si cokoli začali s teoreticko-historickým přístupem. V důsledku toho přinejmenším ve většině případů tyto filmy otevírají kontradike mezi teorií (ne nezbytně filmovou) a filmovou praxí, jež dává teorii formu, a tedy je *teoretická*. Jiná otázka je, že tyto kontradike odhalují filmy, jež jsou většinou ze strany filmařů „myšleny nevědomě“.

20) Reakční základ většiny amerických filmů byl objasněn teprve nedávno, a to teprve v začátcích analýzy, která se zabývá mystifikační a individualistickou estetikou (a etikou) tohoto hnutí. Jak jsem již řekl, anglickým problémem je pseudo-dokumentarismus, který nezkoumá sám sebe. (Srov. kapitulu *On Mike Dunford's STILL LIFE WITH PEAR*. V mém materiálu *5th Knokke Experimental Film Festival*. „Studio International“ 1975 /březen/, s. 138.)

„Evropští filmaři udělali jistě mnohem větší dojem, byť bez přítomnosti jasných mistrů. Ale to je způsob myšlení, který mnozí Evropané odmítají... Je těžké to definovat, ale je cítit přístup k filmu ne jako k produkci určitých velkých děl, ale jako k vytrvalému motivu umělecké práce... Evropští filmaři jsou ostražití před strukturou a ideologií, které by mohly vytvořit podmínky pro kulturní imperialismus ve sféře filmu. Proto se zajímají o znovudefinování podstaty a funkce filmování, které se liší od amerického, kde se stále pracuje směrem k centru naší vlastní kultury.“ P. Adams Sitney v rozhovoru s Annette Michelson (*A Conversation on Knokke and the Independent Filmmaker*. „Artforum“ 1975, květen).

Spektrum romantického iluzionismu a mystiky individuálního umělce je reakční koncept umělce jakožto boha, umělce jako kouzelníka, umělce jako dodavatele krásy, umělce jako fašisty.

Filmař. Filmař dělá film. To je zdroj neustálé frustrace, že iluze je natolik znehybněle podporována, že filmař produkuje ne (jen) film, ale sebe sama v něm. Recepce filmu by měla být produktivně racionální, ne konzumace neviditelně viditelné postavy, osoby umělce. I když Peter Gidal filmuje temné místnosti, co to říká o mně – kromě toho, co to říká o sobě. To znamená, že záchytná důslednost a repetitivnost promítají procesy na subjekt, přičemž jej dehierarchizují, prezentují jeho arbitrálnost jako svou podstatu; ...význam je (ideologicky) produkován, není přirozený. Nikoliv anektování pevným ohniskem do vycentrovaného rámce; ...konstituce/dekonstrukce, dekonstrukce/konstituce obrazu pomocí světlosti, tmavosti a zároveň likvidace skrze jejich extrémy... Pokud film operuje na materialistické, anti-iluzivní úrovni, jež funguje jako metoda, pak filmař není konkrétně ve filmu produkován. ...film, ne literatura, práce s iluzionismem, ne v něm. Filmy, které jsou nakonec adekvátním dokumentem o záležitostech umělce (subjektu) jasně staví sebe sama proti antiiluzivnímu filmu.

(B) Iluze. Trvalá iluzionistická/antiiluzionistická procedurální operace není totéž jako postulování iluze a zkoumání její „skutečnosti“ v „následujícím“ záběru. Skutečná dekonstrukce (pro níž ten termín není použitelný) je simultánní s konstrukcí a naopak.

(C) Příběh. Příběh je skutečně možnou subkategorii v rámci strategického výzkumu iluzivních systémů; systémů reprezentace v procesu reprezentace. Z filmového hlediska však toto studium zahrnuje také napětí nevíry. Právě tento aspekt je ústředním základem pro veškerý výzkum narativity, jež je nejsoustavněji potlačován. Toto potlačení předurčuje výzkum kódů narace a vyjevuje jeho zásadně reakční stav.

Pokud se týká teoretické praxe filmové teorie, zdá se, že se zatím s ničím ani nezačalo. Zoufale odvozené nancovatosti vydávané redaktory časopisu *Screen* jsou pouhý import z nanejvýš tří pařížských zdrojů, který je třeba momentálně užitečný, ale není řízen správně, není totiž veden do interakce s avantgardní filmovou praxí v této (nebo kterékoli jiné) zemi. Pokud jde o avantgardní film, pohybujeme se tedy ve vakuu a není náhodné, že se avantgardní film nachází ve spojení s dominantní kinematografií, postrádaje vlastní produkční schopnost.

Anglická filmová kultura, filmová kultura, jež existuje na poli strukturálního/materiálního filmu od roku 1966, není studována. Zrovna tak nejsou studována díla evropského avantgardního filmu z konce padesátých a ze šedesátých let. Největší radikálnosti se dopustil *Screen*, když přeskočil z analýz filmů Johna Forda nebo Orsona Wellese ke „čtení“ (doslova čtení slov) a dokonce k sledování nějakého toho Godarda, Brechta a Strauba, a to se vši ideologickou zaslepeností. Toto opodstatněné politické stanovisko dosvědčuje totální nedostatek znalostí, předvedený v diskusi, v níž se odehrál tento „absurdní“ „dialog“ (aniž by na tom Peter Wollen a Laura Mulveyová nesli vinu).

„*Screen*: Důležitost jazyka a způsob, jak jej užíváte ve svém filmu je velmi odlišný od iracionálních, mystických náznaků a anglosaské avantgardě, jak ji představují Sarits, Wieland, Frampton a další. Váš film spatřuji blíž k materialistické koncepci jazyka, jak ji známe například z moderních francouzských teorií psaní.

Wollen: To je naprosto falešná charakteristika těch filmů. Například ZORNS LEMMA (1971) od Hollise Framptona je založen na matematických transformacích ve vztahu k abecedě...

Screen: Což opět vychází z mysticismu a Kabaly.

Wollen: Ale kabalismus je také velmi silný například u Robbe-Grilleta. Řekl bych, že kabalismus prochází velice mocně skrz celé francouzské myšlení. Vidíte například, jak Jabès a židovské myšlení ústí do Derridy. Vydatná žíla kabalismu je v *Tel Quel*... Přestože nacházím v ZORNS LEMMA z hlediska světla novoplatónský aspekt, vidím jej spíše na Straubově straně rozhraní než na Brakhageově.

Screen: Možná bychom o tom měli hovořit až někdy příště.²¹⁾

Aby té směly nebylo málo, redaktori *Screenu* napsali úvod, který končí následujícím stanoviskem:

„Rozhovor s P. W. a L. M. můžeme charakterizovat jako polemický v tom smyslu, že myšlenky, o nichž se v něm diskutuje stejně jako sám film se mohou jevit jako zcela vyšínuté, pokud je vidíme v kontextu britské filmové kultury současné doby.“ Když pomineme nesměle nenormativní použití slova *vyšínutý*, stanovisko demaskuje naprostou represi existující filmové kultury ze strany redaktorů *Screenu*. Takže léta studia přinesla v současnosti totální represi filmové kultury a chabou, leč utkvělou chamtivost v pantheonu hrdinů Britského filmového ústavu. Prozatím nám redaktori *Screenu* sdělují: „...účelem není provádět korektnější nebo „vědecktější“ deskripci namísto naivního, evidentního shrnutí námětu nebo kritické „interpretace“ – právě naopak... Heathův článek

21) (Děkuji Peteru Wollenovi, že tuto věc otevřel v rozhovoru na prvním místě.) Nechci, aby došlo k nedorozumění, a proto dodávám, že tato invektiva nemá znamenat, že se ztotožňuji s filmy nebo s názory Mulveyové a Wollena. Viz též pozn. 9.

(o Wellesovi) se tak stává pokračovatelem tradice práce na americkém příběhovém filmu, jejíž příkladem je studie o filmu *MLADÝ LINCOLN* z *Cahiers du Cinéma*...²²⁾ Stačí.²³⁾

Strukturální/materiální film – závěr

Strukturální/materiální filmy jsou zároveň objektem i procesem. Některé jsou jasně nehorázně holistické, jiné fungují jako očividné fragmenty, filmy bez začátku a bez konce. Obě skupiny však vycházejí z estetiky, jež se snaží vytvořit didaktická díla (k učení se, ne k učení, tj. operabilní produkce, nikoliv reproduktivní reprezentace). Zároveň je tu pokus vyvarovat se empiričnosti a mystického romantismu citlivějšího individualismu. Tuto romantickou bázi většiny amerického strukturálního filmu objasnil P. Adams Sitney. Vizionářské filmování je právě ta post-blakeovská bažina, s níž se strukturalismus/materialismus konfrontuje, ať už je tato konfrontace vyslovována nebo ne. „Nevědomě myšlené“ procesy se samy definují v praxi. Někdo musí jít ve stopách Warholových, aniž by se obracel k znovu posílené pre-warholovské pozici, jiný by měl být prozatím unaven vyjadřováním stále téhož... „pokoušeje se vyjádřit, i když tu není nic k vyjádření“. Ignorování ideologického tvrzení v ústupu vůči obrovsky rozhodujícímu estetickému útoku, který způsobil Warhol má být přesně usazen v dominantní ideologii, jak je přítomna ve specifické aréně, o níž diskutujeme: ve filmu.“²⁴⁾ Ideologický směr Sitneyho argumentů zde nezmiňuji jako předmět mé kritiky, protože se shoduje s ideologickou váhou děl, o nichž mluvím a ve skutečnosti se tak stává – až na některé nápadné výjimky – nejpřesnějším vykladačem filmů, jimiž se zabývá. (Rovněž se zde nehodlám pokoušet o objasnění dominantní ideologie v konkrétním smyslu.) Strukturální film se stal jen další estetic-kou metodou, vlastně dalším formalismem s nejasnými zákony a sebedefinicemi a ještě bez významné funkce nebo smyslu mimo své rozlišení *per se* od metod předchozích. Pokud má strukturální/materiální film působit užitečně, vidím jej samozřejmě v rámci materialistické funkce. Některá taková díla strukturálního/materiálního filmu jsou tato:

LITTLE DOG FOR ROGER, YES NO MAYBE NOT (Malcolm LeGrice)

WAVELENGTH, BACK AND FORTH, CENTRAL REGION (Michael Snow)

22) Ben Brewster, „Screen“ 16, 1975 (jaro).

23) Přátelé a známí mi radili, že by mohlo být nevhodné *útočit* na *Screen*. Bylo by nespravedlivé, kdybych neuznal přání Časopisu Společnosti pro filmovou a televizní výchovu zabývat se seriózně současnou filmovou praxí, avantgardním filmem. Konec konců činí pokusy na poli marxistické filmové teorie. A také se tu objevilo několik důležitých překladů. Ale nejde o dobré úmysly. Vzhledem k tomu, že jsem sám filmař, úvahy jako jsou tyto, mě staví do pochybné pozice tváří v tvář těm, kdo by se mohli na jakékoli úrovni zabývat mým dílem. Takže mi bylo řečeno, že jakákoli kritika *Screenu* by měla být spíš mírnější, spíše potlačená a anglická než *zlostná* jako můj naprosto neanglický útok o třech odstavcích. Ohrnování nosu na mě neplatí a zlost se zdá být ospravedlněna – vždyť politika a texty *Screenu*, nejen že doposud ignorují současnou filmovou praxi v Anglii, ale jsou vůči ní vlastně extrémně agresivní v narážkách, opomíjení, blahosklonnosti a v soustředění výhradně na narativní film, čímž do určité míry alespoň teoreticky udržují jeho dominanci. V této chvíli nemá nikdo z nás skutečnou *moc* nad filmovými diváky. Dosavadní přístup *Screenu* k avantgardě napodobuje tradiční přístup kritiky k moderní umělecké praxi, jak jej známe za posledních sto let. V minulosti by bývalo bylo užitečnější, kdyby bylo došlo k určité kritice, protože umělci by byli snad uvažovali nad svou praxí na vyšším stupni. Což by nebylo špatné.

24) P. Adams Sitney, „Film Culture“ 1972, s. 24.

TREES IN AUTUMN, TV, SZONDI TEST, AUF DER PFAUENINSEL (Kurt Kren)
 DIAGONAL (William Raban)
 ADEBAR, SCHWECHATER (Peter Kubelka)
 PROCESS RED, ZORNS LEMMA (Hollis Frampton)
 Problematický ERLANGER PROGRAMME (Roger Hammond)
 DECK (Gill Eatherley)
 FILM NO. 1, MAN WITH A MOVIE CAMERA (David Crosswaite)
 WORD MOVIE, třiminutová část *Razor* ve Fluxu (Paul Sharits)
 Moje vlastní CLOUDS, HALL, ROOM FILM 1973
 GREEN CUT GATE (Fred Drummond).

Rozdíly mezi filmy by vynikly v jasné kontextualizaci celé problematiky a pak v práci s každým dílem v rámci této kontextualizace. Každé dílo musí být vyvedeno na světlo z mnohavrstevných charakteristik, jimiž je. Používání pojmu strukturální/materiální film je stejně nebezpečné jako vztah k strukturálnímu filmu. Stejný důraz musí být položen na materiální, resp. materialistickou „polovinu“ pojmu – potřebujeme tu materialismus dialektický, nikoliv mechanistický. Pojem strukturální film, který používá jako základní předpoklad kontext v podstatě tří nebo čtyř děl, z nichž přenáší své teze, nemá valný význam. Možná se dá říci totéž o mé definici strukturálního/materiálního filmu. „Teorie“ byla míněna pro něco víc než provinční definici děl, která jsem zmínil.

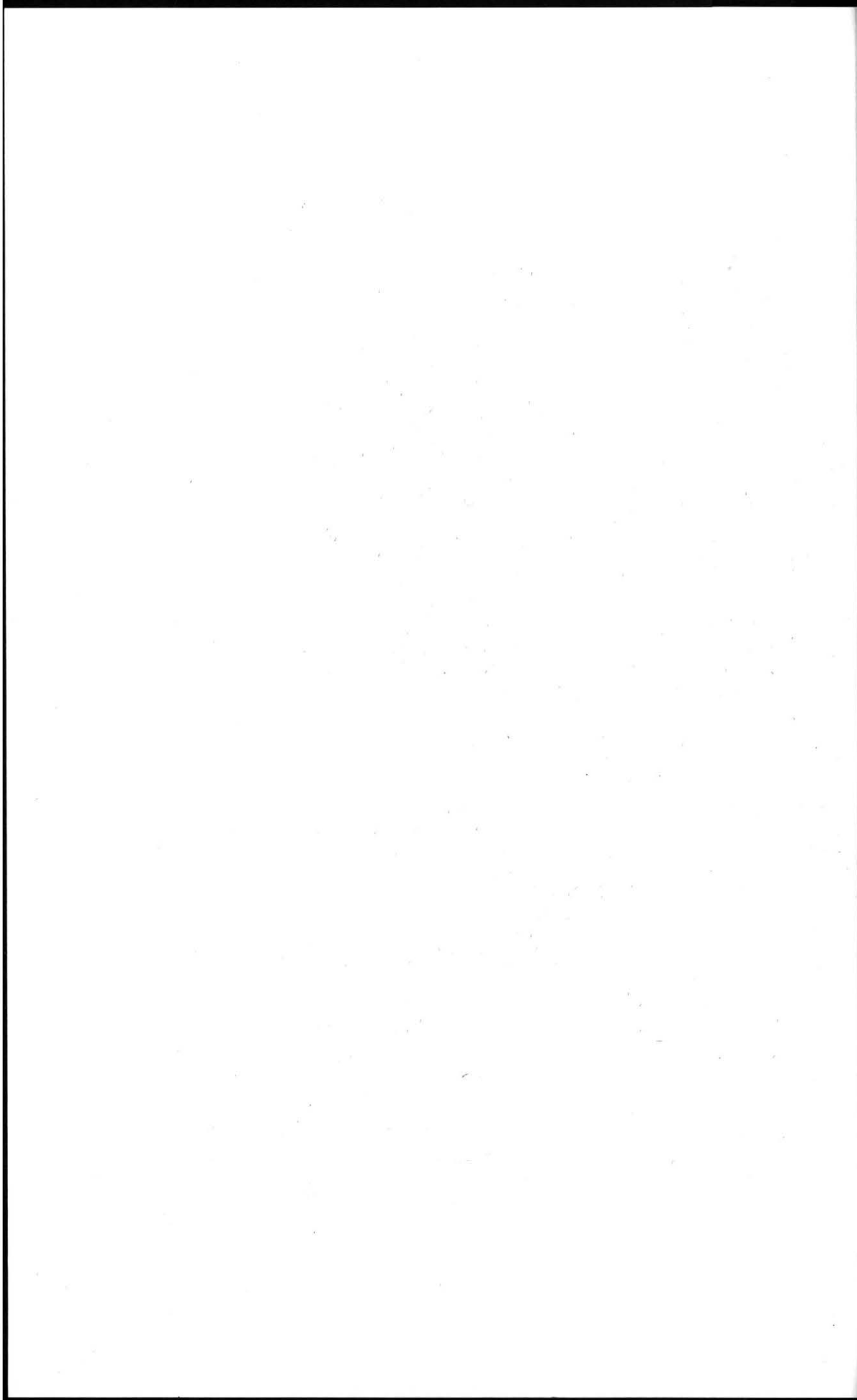
Člověk tvoří dílo. Tvoří také na různých stupních negaci minulého díla, historicky kontinuálního základu tradice. Strukturální/materiální film a produkce významu ve filmu je vlastní produkcí filmu v jeho teoretičnosti a (zamýšlené nebo „nezamýšlené“) ideologické intervenci. K rozhodné intervenci do filmové praxe je třeba přivést „nezamýšlené“ k poznání, k myšlení. Soubor vztahů mezi filmovou praxí, teoretickou praxí a filmem jakožto teorií pak může být vyveden ke světlu, aby konečně působil.

Přeložil Michal Bregant

Přeloženo z anglického originálu: Peter Gidal, *Theory & Definition of Structural/Materialist Film*. „Studio International“ 1975 (listopad/prosinec), s. 189 – 196.

Citované filmy:

Adebar (Peter Kubelka, 1957), *Back and Forth* (Michael Snow, 1969), *Central Region* (Michael Snow, 1971), *Clouds* (Peter Gidal, 1969), *Diagonal* (William Raban, 1973), *Deck* (Gill Eatherley, 1966), *Erlanger Programme* (Roger Hammond, 1967), *Film No. 1* (David Crosswaite, 1966), *Green Cut Gate* (Fred Drummond, 1971), *Hall* (Peter Gidal, 1968 – 1969), *Little Dog for Roger* (Malcolm LeGrice, 1968), *Man With a Movie Camera* (David Crosswaite, 1967), *Muž s kinoaparátem* (Člověk s kinoaparátem; Dziga Vertov, 1929), *Process Red* (Hollis Frampton, 1966), *Room Film 1973* (Peter Gidal, 1973), *Schwechater* (Peter Kubelka, 1958), *Stávka* (Stačka; Sergej M. Ejzenštejn, 1924), *Wavelength* (Michael Snow, 1967), *Word Movie* (Paul Sharits, 1966), *Yes No Maybe Not* (Malcolm LeGrice, 1967), *Zorns Lemma* (Hollis Frampton, 1971), *2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test* (Kurt Kren, 1960), *3/60 Bäume im Herbst* (Kurt Kren, 1960), *15/67 TV* (Kurt Kren, 1967), *27/71 Auf der Pfaueninsel* (Kurt Kren, 1971).



Články

K TEORII
STRUKTURÁLNÍHO
FILMU

Martin Čihák

V české filmologické literatuře je „strukturální film“ prakticky neznámým pojmem, a tak není vůbec divu, že mnozí označují za strukturální filmy například některé *hand-made* filmy Len Lye, Normana McLarena ap. K zmatení ještě přispívá sám pojem strukturální film: P. Adams Sitney, který jej zavedl, dostatečně nezdůraznil, že „strukturální“ nemá nic do činění se strukturalismem ve filosofickém slova smyslu.

V tomto stručném náčrtu teorií strukturálního filmu vycházím jednak ze Sitneyho kapitoly *Structural film* v jeho knize *Visionary Film*¹⁾, dále ze stěžejního manifestu Petera Gidala *Teorie & definice strukturálního/materiálního filmu*²⁾ a ze studie německé filmařky Birgit Heinové *The Structural Film* uveřejněné v katalogu rozsáhlé přehlídky experimentálního filmu v Londýně (1979) pod názvem *Film as Film*.³⁾

Podrobněji se chci věnovat strukturálnímu filmu evropskému, a to především tzv. vídeňské škole formálního filmu a jejím dvěma čelným představitelům Peteru Kubelkovi a Kurtu Krenovi. Vycházím ze statí Malcolma LeGrice *Kurt Kren*, Petera Weibela *Kurt Krens Kunst Opseo – statt Kinematographie* a *The Viennese Formal Film* a rovněž ze statí Hanse Scheugla ve sborníku *Ex Underground Kurt Kren seine Filme*.⁴⁾

V neposlední řadě, především pro vysvětlení některých Krenových „grafů“ a postupů, mi byly zdrojem Krenovy poznámky, které pronesl v rámci retrospektivy pořádané v květnu 1998 Národním filmovým archivem v Praze, krátce před jeho smrtí.

Tato práce ovšem nevychází pouze z teoretických statí výše zmíněných autorů, ale především z konkrétních filmů, proto zde nebudu psát o filmech, které jsem neviděl (až na drobné výjimky), čímž je dán i rámec této práce, která není v žádném případě vyčerpávajícím pohledem na problematiku strukturálního filmu.

1. P. Adams Sitney a Mlékařka

Americký kritik P. Adams Sitney jako první použil pojmu strukturální film a vymezil jej jako vlastní jedinečný proud v rámci avantgardy. Poprvé tohoto pojmu použil v časopise

1) P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943 – 1978*. New York 1974.

2) Viz český překlad v tomto čísle *Iluminace*.

3) *Film as Film. Formal Experiment in Film 1910 – 1975*. London 1979.

4) Hans Scheugl (Ed.), *Ex Underground Kurt Kren seine Filme*. Wien 1996.

Film Culture v roce 1969 a prakticky doslovně zopakoval některé zde uvedené myšlenky v knize *Visionary Film*. Kromě pojmu *structural film* Sitney používá výrazu *cinema of structure*, což jej výrazně odlišuje od pozdějších britských teoretiků (LeGrice a Gidal), kteří důsledně razí pojem *film*, zatímco *cinema* používají spíše pro označení narativní kinematografie. Sitney píše: „Existuje strukturální film, ve kterém je tvar celého filmu dopředeně určen... a je to právě tento tvar, který je hlavním rysem tohoto filmu... strukturální film klade důraz na svůj vlastní tvar a co se týče obsahu, který má, ten je minimalizován a spíše jen vedlejší (doprovodný) k celkovému vzezření filmu.“⁵⁾

Sitney rovněž uvádí čtyři základní charakteristiky strukturálního filmu, které zde budeme volně parafrázovat:

1. pevně fixované postavení kamery,
2. využití *flicker efektu*⁶⁾,
3. práce se smyčkami, tedy bezprostřední opakování téhož záběru, případně v různých variacích a obměnách,
4. přefilmování fotografií, diapositivů, či filmů.

Domnívám se, že by se slušelo připojit ještě pátý axiom, který možná z výše uvedených vyplývá, ale rozhodně není dostatečně zřejmý, a proto tak často dochází k záměně (některých) abstraktních filmů za strukturální.

Tedy za páté: pohled na realitu, a to jak prvotní (přímý záběr kamerou), tak druhotný (např. za fotografii, jak je v bodu čtvrtém), v žádném případě tedy ne pohled na nějaké uměle vytvořené abstraktní tvary. Tento pátý axiom bychom tak mohli nazvat fotogenicným podložím strukturálního filmu.

Jednoduše bychom mohli říci, že tyto filmy nemají žádný narativní ani poetický obsah. „Obsah“ strukturálních filmů odkazuje k samé podstatě filmu. Rovněž také výrazové prostředky a postupy tu nejsou používány symbolicky jako je tomu v „poetických“ filmech druhé a třetí avantgardy (od Derenové přes Angera až třeba ke Connerovi), ale stávají se vlastním tématem filmu. Strukturální film obrací naši pozornost k samotnému aktu percepce, umožňuje nám, abychom si uvědomili, že obraz viděný na plátně je výsledkem našeho vnímání a že je zcela odlišný od toho, co se ve skutečnosti nachází na filmovém pásu. V běžných hraných filmech je jediným rozdílem (mezi tím, co vidím a co je na filmu) iluzivní dojem pohybu. Strukturální film naproti tomu pracuje s čistě filmovým pohybem daným následností odlišných světelných impulsů. Takřka prehistorickým školometským příkladem tohoto postupu je prudké střídání trojúhelníků a kruhů v Légerově MECHANICKÉM BALETU, který bychom mohli označit za jednoho z předchůdců strukturálního filmu.

Vraťme se ale zpátky k Sitneymu. Kapitola o strukturálním filmu v jeho knize *Visionary film* je značně jednostranná. Přesto, že je psána na počátku sedmdesátých let, vůbec nebere na zřetel přínos evropských filmařů na tomto poli. To, že připomíná pouze Petera Kubelku, je možné vysvětlit známým sporem Kubelka – Kren, který tkví v tom, že Kubelka na své cestě do USA v šedesátých letech prohlásil, že v Rakousku neexistuje žádný

5) „Film Culture“ 1969, č. 47.

6) Český ekvivalent pro *flicker effect* není zaveden a uměle jej vymýšlet mi nepřipadá účelné, neboť v hovorové řeči čeští filmaři běžně užívají – flikr.

jiný avantgardní filmař kromě něj. Proč se ale ani v nejmenším nezmíní o filmech manželů Heinových (ROHFILM, 1968), Malcolma LeGrice (LITTLE DOG FOR ROGER, 1968) či Fredda Drummonda (SHOWER PROOF, 1968)? Namísto toho Sitney staví na první místo Andyho Warhola, o němž doslova říká: „Hlavním předchůdcem strukturálního filmu nebyl ani Brakhage, ba ani Kubelka či Breer. Byl to Andy Warhol.“⁷⁾ Sitney tu připomíná především trojici filmů SLEEP (1963), EAT (1963) a EMPIRE (1964) a vysoce oceňuje fixní postavení kamery a „střih“ přímo v kameře. Ač bez přímé divácké zkušenosti s těmito filmy, troufám si tvrdit, že pro obohacení filmové řeči strukturálního filmu přispěly pramálo. Mají své místo v dějinách amerického undergroundu, kde tvoří určitý antiromantický pól vůči kultovnímu SCORPIO RISING (1963) Kennetha Angera či metafyzickému DOG STAR MAN Stana Brakhagea (1963 – 1964).

Sitney ovšem na druhé straně zcela oprávněně vysoce hodnotí dílo Michaela Snowa. Snow spolu s Paulem Sharitsem, o němž se dále Sitney též zmiňuje, vytvářejí rámec amerického strukturálního filmu. Snow svým úporně jednozáběrovým pojetím (WAVELENGTH, 1967), Sharits naopak jako nejdůslednější autor tzv. *single-frame* filmů, který ve svém díle RAY GUN VIRUS (1966) tematizuje problematiku čistého barevného *flicker efektu* se strohostí velmi blízkou Kubelkově ARNULF REINER (1960). Protože WAVELENGTH Michaela Snowa patří dnes již ke stěžejním dílům strukturálního filmu, ocitujeme část jeho vlastních poznámek z roku 1967: „WAVELENGTH byl natočen během jednoho týdne v prosinci 1966, předcházela mu však rok poznámek a podivně neartikulovaných úvah. Byl sestříhán a první kopie byla k vidění v květnu 1967. Chtěl jsem vytvořit jakousi sumarizaci svého nervového systému, nábožensky laděných domněnek a estetických idejí. Zamýšlel jsem jakýsi časový monument, ve kterém by byla stejně oslavena krása i chmura, zamýšlel jsem udělat jakousi definitivní výpověď o čistě filmovém prostoru a čase, balancující mezi „iluzí“ a „skutečností“, a to vše se zřetelem k vidění. Prostor začíná na oku kamery (resp. diváka), je ve vzduchu, pak na plátně a pak uvnitř plátna (v mysli). Film je plynulou pětáctýřetiminutovou transfokací jdoucí z nejširšího záběru až k úplně nejúžšímu na konci. Film byl natáčen pevně fixovanou kamerou umístěnou na jednom konci osmdesát stop dlouhého podkroví a zaměřenou na protější konec, na řadu oken a ulici. Toto prostředí a akce, která se tu odehrává, jsou jakýmsi kosmickými ekvivalenty. Prostor (stejně jako transfokace) je narušen čtyřmi lidskými událostmi včetně smrti. V těchto případech se vždy objeví synchronní zvuk, hudba a mluvené slovo, objevují se zároveň s elektronickým zvukem generátoru produkujícího sinusoidu, která jde od nejnižších frekvencí (50 Hz) do nejvyšších (12 kHz) v průběhu celých čtyřiceti minut. Je to jakési totální *glissando*, zatímco film je spíše *crescendo* a rozprostrané spektrum umožňující využít darů prorocství i paměti, jak nám to může poskytnout pouze film a hudba.“⁸⁾

Wavelength je jedinečným diváckým zážitkem, který se následně s každým novým zhlédnutím umocňuje. Právě proto, že divák ví, co ho čeká, může se od začátku přeladit na vlnovou délku autorovu a ponořit se do samotného aktu vidění.

Sám Michael Snow se ve svých úvahách často odvolává na Cézanna a ještě víc spatruje své kořeny v díle Vermeerově. Je to myslím stěžejní moment, neboť obecně uznávaný

7) P. Adams Sitney, c. d., s. 371.

8) Cit. tamtéž, s. 375.

výklad avantgard vždy vychází z kubismu a futurismu. Takový přístup je ovšem ke škodě celého pojetí (a to nejen strukturálního) filmu. Opusťme tedy nejen Sitneye a Snowa a vraťme se k holandské malbě sedmnáctého století. Tam totiž nacházíme počátky strukturálního filmu – nebo vůbec filmu jakožto filmu zbaveného vši služebnosti divadelní či literární.

Výchozím podnětem nám bude Vermeerova *Mlékařka* (a ostatně celé dílo Vermeerovo). Vermeer totiž tematizuje samu plochu plátna a naprosto odlišným způsobem buduje obrazový prostor tím, že jej vrství nejen do hloubky za plátno, ale „dopředu“. Rovněž Vermeerovo uchopení časovosti, kdy se dostává dovnitř okamžiku, kdy chápe určitou časovou rozsáznost okamžiku, jej zcela vyčleňuje z tehdejších proudů malby. A třetím rozhodujícím momentem jeho obrazů je světlo a setkání světla a hmoty. Na ruku nám zde jde samozřejmě i zdánlivá bezobsažnost Vermeerových obrazů. Nejsou to pompézní líčení staro- či novozákonních výjevů ani žánrové obrázky zatuchlých holandských hostinců a nevěstinců, jak jsme zvyklí u jeho soupeřů. Vlastně tady jakoby „o nic nejde“. Dívka prostě stojí u stolku a nalévá mléko – v tomhle prostém a jednoduchém aktu je ale zárodek strukturálního filmu šedesátých let. Michael Snow je při tomto srovnání nesnesitelně akční, Peter Kubelka až zbytečně dynamizující – a tak jediný Kurt Kren (aniž to on sám kdy přiznal) se nejdůsledněji pokouší zpřítomnit sám akt vidění. Je zarážející, že tyto kvality dokázal v Krenově filmu odhalit právě Wim Wenders. K filmu 15/67 TV napsal: „[...] A takový malý báječný film Kurta Krena TV, s nímž si nikdo nevěděl rady, protože tvrdošíjně skrýval jakýkoli náznak toho, že ukazuje vidění, takže se už nedalo sledovat nic jiného než ono vidění.“⁹⁾ Wenders ovšem uviděl, ale neprozřel, takže se uchýlil do Paris, Texas, aby se posléze ukonejšil berlínskými anděly, aniž by přiznal, že hebrejské *ruáh* je rodu ženského, a nezbylo mu, než přeladovat rádio při cestě do Lisabonu. Šustění andělských křídel zaslechl jen z povzdálí.

Dalším u Sitneye zmiňovaným autorem je již výše uvedený Paul Sharits, který ke svému filmu N:O:T:H:I:N:G (1968) dodává: „Film odvrhne vše (všechny přítomné definice ‚něčeho‘), co by mu stálo v cestě být svojí vlastní skutečností, odvrhne vše, co by mohlo divákovi zabraňovat ve vstupu do zcela nových rovin vědomí. Tématem filmu, lze-li to ovšem nazývat tématem, je, že se zabývá oním ne-srozumitelným, nemožným, a zabývá se jím způsobem úzce a přesně konstruovaným. Film nechce ‚znamenat‘ něco (*something*) – bude ‚znamenat‘, a to zcela konkrétním způsobem, nic (*nothing*).“¹⁰⁾ Z reálných předmětů se tu na několika políčkách objevuje žárovka a na několika židle, jinak je celý film jakousi energetickou vibrací barev a rytmů inspirovaných jednou tibetskou mandalou: „Tato formálně-psychologická kompozice směřuje progresivně ke stále intenzivnějším vibracím (za pomoci symbolických barev bílé, žluté, červené a zelené) dokud není dosaženo středu mandaly. [...] Druhá polovina filmu je v jistém smyslu k té první inverzní [...]. V podstatě se vůbec nezajímám o mystický symbolismus buddhismu, pouze o jeho mocnou, intuitivně povstávající (vznikající) imaginativní sílu.“¹¹⁾

9) Wim Wenders, *Dech andělů*. Praha 1996, s. 12.

10) Cit. dle P. Adams Sitney, s. 385.

11) Cit. tamtéž, s. 386.



*Jan Vermeer van Delft: Mlékařka
(asi 1658 – 1660; Rijksmuseum, Amsterdam)*

Znovu se nám tu navozuje otázka, kterou si mnoho diváků často klade podobně jako u *Mlékařky*: O čem to vlastně je? V běžném hraném filmu – a je lhostejno, zda je to běžný komerční akční film, či film tzv. umělecký, jde v podstatě o sdělení, a to v celé šíři tohoto pojmu, tedy od ryze informativního až po čistě emotivní, tedy od jízdního řádu až po báseň o železnici. Příkladem prvního („jízdního řádu“) nám může být běžný akční film či sladkobolný příběh, v němž divákovy emoce nevycházejí z vlastních filmových kvalit díla, nýbrž pouze z předváděné reality. Od sdělování akce (vnější) se postupně směrem k emotivnímu sdělení jde k akci vnitřní, ke sdělování idejí (Ejzenštejn) či určitých psychologických stavů a procesů (třeba Bergman). Spolu s tím také dochází

k využívání čistě filmových prostředků, za něž jsou v tomto typu kinematografie považovány kamera, střih, zvuk, dramaturgická výstavba, režie atp). Naproti tomu u strukturálního filmu lze o nějakém sdělení (a to i ryze emotivním) mluvit jen stěží, ba dokonce vůbec ne.

Strukturálnímu filmu (a o Sharitsovi to rovněž platí) nejde o žádné sdělení, ale o sdílení, přesněji o sdílení určitého společného stavu vědomí. Tady se nám může objevit velmi častá námitka: Vždyť přece ve filmu jde vždy o to, aby autor (režisér) dosáhl u diváka prostřednictvím zhlédnutého díla svého záměru! U běžného hraného filmu je tento proces značně omezen. Autor, který by i nakrásně chtěl dosíci onoho „společného stavu vědomí s divákem“, je omezen příběhem a postavami (herci) – a právě to mu brání v bezprostředním působení. Režisér je spoután postavami, kamerou, tím že vlastně vše tlumočí prostřednictvím příběhu, že je závislý na procesu identifikace diváka s postavou, na nutnosti neustále budovat iluzivní filmový prostor, který více nebo méně odpovídá jakémusi prostoru „tam venku“. Je sevřen do kleští času: do nutnosti čas neustále stlačovat či natahovat, ale málokdy má možnost nechat čas *být*.

Jak vidno, z tohoto pohledu se veškeré „filmové řemeslo“ (nebo chceme-li filmový jazyk, či řeč), jak se s ním studenti filmových škol seznamují (a filmové vědce nevyjímají), jeví jako nesmírné zúžení celé sféry kinematografie do velmi těsných mantinelů. Odtud pak vzniká to, co bychom mohli podle Gidala nazvat *strikturální* film, tedy jakýsi opak filmu strukturálního.¹²⁾ Strukturální film promlouvá k divákovi bezprostředně, tedy opravdu přímo, neboť je sám sebou. Pokusy o jeho „symbolický“ výklad míjejí cíl, neboť tu nejde o nějaké překládání (či přenášení, sdělování) významů, ale o sám akt uskutečnění (povstávání) v průběhu filmové projekce.

Jistěže lze žáky již na základní škole naučit rýsovat a konstruovat různé geometrické obrazce, řešit úlohy a třeba jim i „natlouct do hlavy“, jak lze rozdělit úsečku v poměru zlatého řezu. Dokud ale sami nenahlédnou, že toto rozdělení úsečky je (jak říká Platón v dialogu *Timaios*) ze všech nejkrásnější, dotud nebude jejich život obohacen, stejně tak jako nebude obohacen život toho, pro koho Vermeerova *Mlékařka* zůstane jen plnotučným děvčetem nalévajícím mléko.

2. Předchůdci strukturálního filmu

Při hledání předchůdců strukturálního filmu se nám jasně vyjeví linie filmů táhnoucích se od samého začátku kinematografie. Nelze vynechat italské tvůrce Bruna Corru a Arnalda Ginna s jejich článkem z roku 1912 *Musica Chromatika*, ve kterém otvírají otázku vztahu barvy a hudby. Uveřejnili jej poté, co již sami kolem roku 1910 vytvořili své první filmy, ručně malované přímo na filmový pás.

K předchůdcům strukturálního filmu patří, především (a pouze) svou ranou tvorbou Hans Richter, Walther Ruttmann i Viking Eggeling. Nejdůležitější je v tomto ohledu Ruttmannova stať z roku 1919 *Malerei mit der Zeit*. Na základě zkušenosti s tvorbou soudobých abstraktních avantgardistů vidí film jako nový druh moderního umění stojící

12) Srov.: *stricture* = stažení, stah, zúžení.

mezi malířstvím a hudbou: „Jde o umění pro oči, které se odlišuje od malířství tím, že se odehrává v čase (tedy jako hudba), a že těžiště jeho uměleckosti netkví (tak jako je tomu u obrazu) v redukci příběhu (ať už reálného nebo formálního) od jednoho momentu, nýbrž právě v jeho časovém rozvoji. Právě proto, že se toto umění odvíjí v čase, je jedním z jeho nejdůležitějších (prvků) stavebních kamenů časorytmus (*Zeit-Rythmus*) optické události.“¹³⁾

Pozapomenutým předchůdcem strukturálního filmu je bezpochyby Werner Graeff, jehož filmové partitury z roku 1923 KOMPOSITION I/22 a II/22 jsou velmi blízké těm, jaké najdeme o pětatřicet let později u Kubelky a hlavně u Krena. Důležité je Graeffeovo uvědomění si významu pomlky (pauzy). V popisu ke své partituře uvádí: „[...] Černé okamžiky [doslova světlaprosté] u VIII a u XXX nepůsobí jen jak klidová pauza, nýbrž jako napětí, především proto, že se divák během předchozích okamžiků (mezi XX do XXIX) dostal do silného stavu vzrušení. [...] V této kompozici jde o pokus, za pomoci elementárních optických a elementárních filmově-technických prostředků, poskytnout divákům silné dojmy s takřka tělesnými účinky (úder, záškuby, tahy, tlaky aj). Nejdůležitější roli při tom mají vytvořená obměňování mezi částečně očekávaným a úplně překvapivým.“¹⁴⁾

Z Francouzských avantgardistů nás mohou zajímat jedině Henri Chomette a Fernand Léger, spolupracující s Dudley Murphym. V MECHANICKÉM BALETU se neimituje reálný pohyb pomocí animací, ale vytváří se rychlou montáží, narušováním vnitřní kontinuity záběrů, vystřížením několika okének, opakováním – a to i ve formě smyček. V žádném případě tu nejde o vytvoření nějaké narativní akce, jako je tomu v MEZIHŘE či dokonce v ANDALUSKÉM PSU. Otázkou je, do jaké míry je celý film opravdu Légerův a zda to nebyl právě Murphy, kdo do něj vnesl jedinečnosti ve francouzském kontextu nevídané. Chomette, jako předchůdce strukturálního filmu, je pro nás cenný nejen radikálním odmítnutím re-representativního modu kinemagrafie, ale především „čistým“ uchopením zobrazované reality, tedy bez toho, že by realitě vnucoval jakýkoli estetismus ale naopak hledáním čistě fotogenických vlastností reality (podobně jako to nalezneme u Krena v 15/67 TV, 31/75 ASYL, 37/78 TREE AGAIN aj). Důležitý je u Chometta rovněž důraz na rytmus, zde ovšem vycházející z vlastností snímaných objektů a ne jako cosi vnějšně vtištěného, jak to nalézáme u německých abstrakcionistů. Chomette k tomu říká: „Je to právě rytmus, díky kterému může film vykřesat ze sebe novou sílu (energii), a tak se vzdát logiky faktů a reality objektů. [...] svébytný film, nebo chcete-li čistý film, zbavený všech složek dramatických či dokumentárních. [...] to je právě to, co nám nabízí skutečné pole k čistě filmové imaginaci, a z čeho povstává to, co nazýváme vizuální symfonií.“¹⁵⁾

Ze zbývajících francouzských filmů je možné přijmout snad už jen Man Rayův NÁVRAT K ROZUMU, přičemž ale právě jeho využití rayogramů (rozsypaná krupice především) může být také zdrojem pozdějších omylů v pochopení, co to je strukturální film. Takže ne pro krupici, ale pro odmítnutí příběhu i symboličnosti je možné jej přiřadit do podhoubí strukturálního filmu.

13) Cit. dle Walter Schobert, *Der Deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre*. München 1989, s. 105.

14) Cit. tamtéž, s. 49.

15) Cit. dle *Film as Film*, s. 43.

Dalším nepominutelným tvůrcem v dějinách této kinematografie je Laszló Moholy-Nagy se svým *LICHTSPIEL, SCHWARZ-WEISS-GRAU* z roku 1930 (Vzpomeňme, že též název – *Lichtspiel* – používal pro označení svých Opusů již Walther Ruttmann.) Jak uvádějí Scheuغل a Schmidt jr., mělo se toto dílo původně skládat ze šesti částí, které měly představit jednotlivé formy světla: žhnoucí zápalku, automobilové reflektory, nejrůznější světelné reflexy, měsíční světlo a rozklad světla pomocí hranolů do jednotlivých barevných složek a poslední část byla realizována formou tzv. světelné rekvizity. Výše zmínění autoři však Moholy-Nagyovi poněkud křivdí, co se týče výsledného vyznění filmu, neboť tvrdí, že „sestává z dokumentárních záběrů rotující světelné rekvizity, zatímco velké detaily celé řady nejrůznějších disků, rastrů, zrcadel, zakřivených ploch spolu vzájemně prolínané vytvářejí abstraktní hru světla a stínu. Film proto působí rozpolceně, protože není ani čistým dokumentem, ani čistě abstraktním filmem“¹⁶⁾. Záběry ve filmu totiž nemají ani v nejmenším dokumentární charakter. Mohou se tak jevit jen takovému divákovi, který není schopen se zbavit reprezentativní povahy filmu, který neustále k viděným záběrům přiřazuje jakýsi „reálný svět tam venku“. Jak Moholy-Nagy uvádí ve své slavné bauhausovské „učebnici“ z roku 1925 *Malerei, Photographie, Film*: „Množství světelných jevů můžeme zvětšit použitím mechanického pohyblivého světelného zdroje. [...] Právě takové malé pohyblivé plošky s nejrůznějšími vzorky povrchů protínající (procházející) postupně proudem světla mohou vytvářet plynulé variační změny v citlivé vrstvě filmu.“¹⁷⁾ I když *Lichtspiel* patří především do proudu abstraktní kinematografie a ve svých důsledcích bude mít pokračovatele ve čtyřicátých letech v Newyorčanovi Dwinellu Grantovi, obojí spojuje hlavní motiv světla a interakce světla s hmotou, který bude jedním z témat strukturálního filmu, byť nikdy takto čistě a analyticky studovaným.

Jedním z nejvýznamnějších předchůdců strukturálního filmu je ovšem Dziga Vertov, který ve svém *MUŽI S KINOAPARÁTEM* (1929) zcela očividně ukazuje kameru jako nástroj analýzy pohybu a projektor jako nástroj jeho syntézy, čímž zcela zviditelňuje samu podstatu vytváření iluze pohybu v kinematografii. Rovněž tak Vertovovo hledání základního filmového prvku, kinogramu, nachází spojitost nejen s Graeffovým pochopením významu pauzy, ale najde své odezvy i v úvahách Kubelkových. Vertov k tomu říká: „Materiálem – základními elementy tohoto pohyblivého umění jsou intervaly (přechody od jednoho pohybu k druhému), ale ne pohyb sám. Organizace pohybu je organizováním jeho složek, to znamená intervalů v rámci určité fráze. A rovněž tak dílo samé se vytváří z jednotlivých frází, tak jako se jednotlivé fráze vytvářejí z intervalů pohybu.“¹⁸⁾

Vertov se tu ve svých teoretických náhledech dostává až k tomu, co bude o šedesát či sedmdesát let později nazváno soběpodobnostní strukturou filmového díla v úvahách inspirovaných Mandelbrotovou fraktální geometrií.

Číselné rozpisy přesných délek jednotlivých záběrů pro některé sekvence z *MUŽE S KINOAPARÁTEM* nejsou nepodobné těm krenovským z let šedesátých až devadesátých. Sám proces zviditelnění vlastního aktu filmové projekce (včetně zviditelňování vztahu mezi obrazem v klidu, v pohybu a iluzívnosti vytvářené strhovacím mechanismem)

16) Cit. tamtéž.

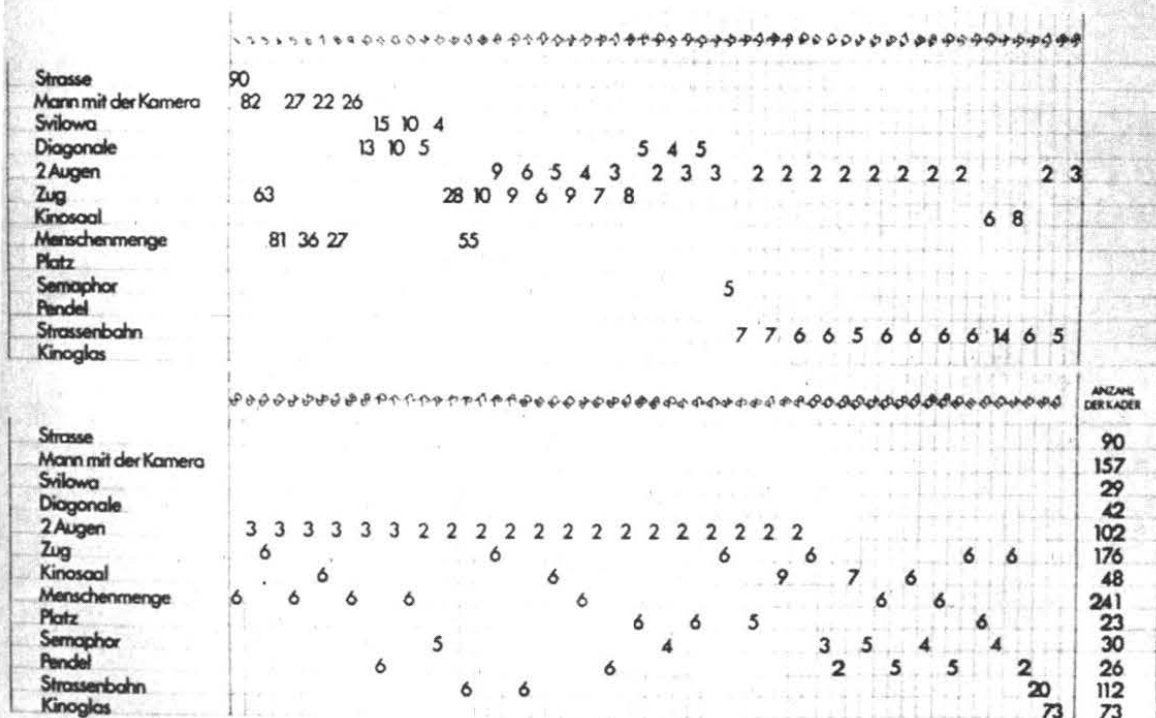
17) Cit. tamtéž, s. 56.

18) Cit. tamtéž.

ILUMINACE

Martin Čihák: K teorii strukturálního filmu

TSCHELOVEK S KINOAPPARATOM ZIFFERNAUFZEICHNUNG DER SCHLUSSEQUENZEN



Dziga Vertov:

Rozpis sekvencí pro film *Muž s kinoaparátém*

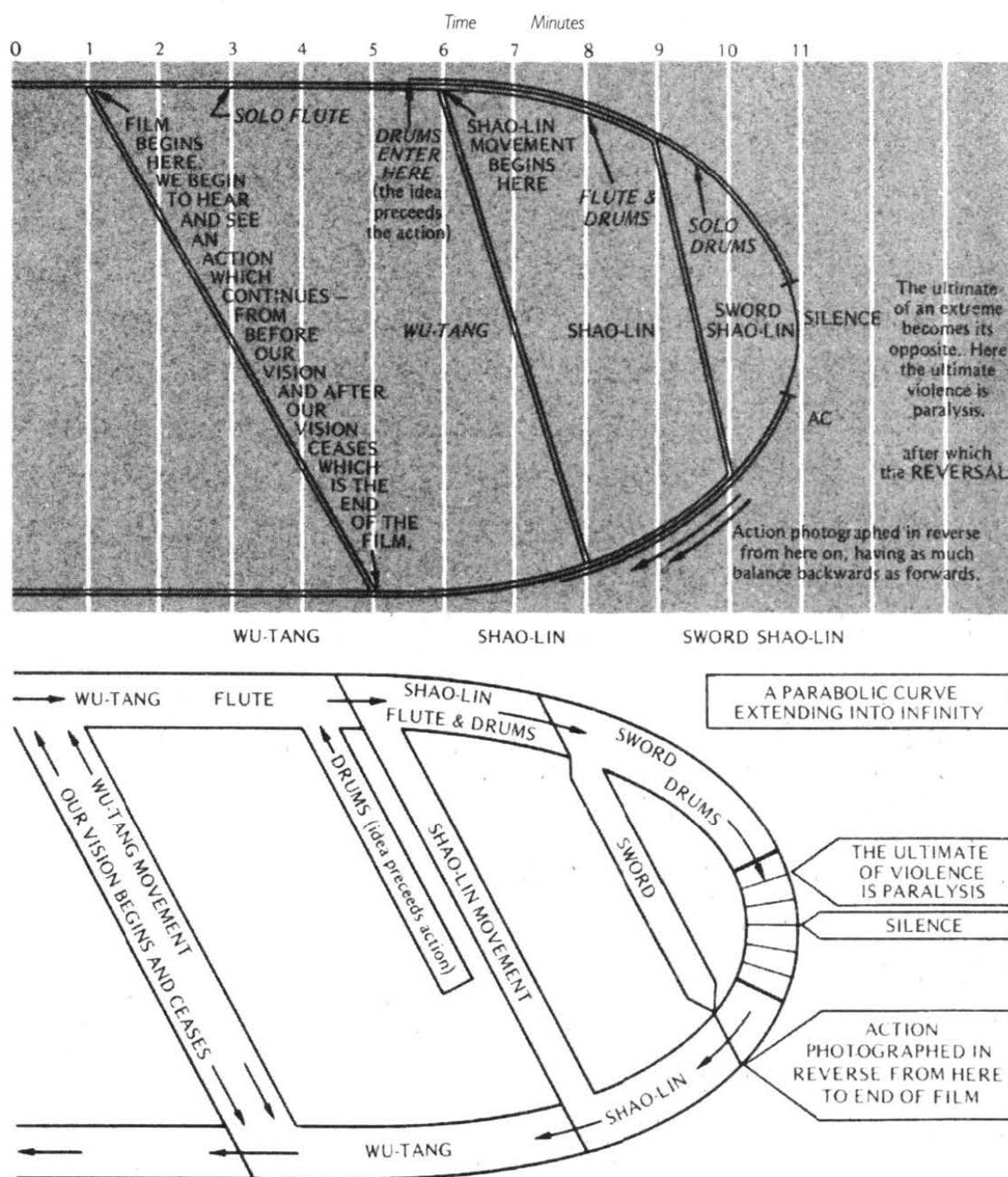
dojde velkého uplatnění především v Evropě v letech šedesátých, a to jednak v díle Malcolma LeGrice (např. *THE LITTLE DOG FOR ROGER*) a především ve filmech manželů Wilhelma a Birgit Heinových (např. *ROHFILM*), ve kterých sáhnou na samé dno filmové materie. Je proto třeba „očistit“ Vertova, který je především některými dokumentaristy pejorativně označován za formalistu, a z něhož si většina lidí odnesla pouze ono vykřičené „žizň vrasploch“, přičemž se zapomíná, že Vertov došel mnohem dál, totiž až k jakémusi „film vrasploch“.

Posledním z řady tvůrců, kteří tvoří podhoubí strukturálního filmu, je americká avantgardistka ukrajinského původu Maya Derenová. Do námi sledované linie ji zařazujeme především pro její film z roku 1948 *MEDITATION ON VIOLENCE*, který je vystavěn přesně podle tří stupňů tradičního čínského bojového umění, a tomu odpovídá i struktura celého filmu. Derenová navíc pracuje v druhé polovině filmu se zpětným pohybem kamery (což ovšem běžný divák ani nepostřehne) ve snaze dobrat se cyklického pohybu bez počátku a konce. „Strukturálně“ pracuje i s hudbou, která tu nástupem jednotlivých nástrojů (např. bubnů) předznamenává výrazné obrazové změny. Derenová zamýšlela využít strukturální principy rovněž ve filmu inspirovaném poezií haiku, k jehož realizaci už nedošlo.

Bilance předchůdců strukturálního filmu se tedy jeví následovně: Corra a Gina jsou cenní především pro svoji snahu transformovat strukturu hudebního díla do podoby čistě barevných proměn realizovaných na filmovém pásu. Němečtí abstrakcionisté přinesli

ILUMINACE

Martin Čihák: K teorii strukturálního filmu



Maya Derenová:
Graf pro film *Meditation on Violence*

na jedné straně odmítnutí narace a na straně druhé vyzdvihli rytmus (či časorytmus) jako základní princip filmu. Graeff pochopil, že proti tomuto abstraktnímu kinetismu je třeba ponořit se do prázdnoty pauzy, která dává všemu okolnímu povstat, tak jako třeba tato písmena jsou možná jen díky bílé pauze mezi nimi. Francouzi, hlavně Chomette, uchopí fotogenické vlastnosti reality (to souvisí s diskutabilním pátým bodem či axiomem sitneyovské charakteristiky), přičemž poněkud bojácně zaklepají na dvířka non-reprezentativního charakteru filmu. V Německu žijící Maďar László Moholy-Nagy

upřednostní světlopisný charakter filmu a tematizuje setkání světla a hmoty. Dziga Vertov se pokusí demaskovat sám princip vzniku i vnímání filmu a dojde až k matematizovaným strukturám sekvencí. Maya Derenová odkojena baletními kreacemi nesměle nahlédne do pokojíku, v němž Kren bude vytvářet své grafy zcela intuitivně věren matematice geometrického názoru.

3. Evropský strukturální film

Počátky tohoto hnutí, které později dostane název strukturální film, zdaleka předcházejí počátkům obdobných tendencí na kontinentě americkém. P. Adams Sitney v knize *Visionary Film* však veškeré tendence blízké strukturálnímu filmu redukuje na dílko Kubelkovo.

Kolébkou evropského strukturálního filmu je Vídeň. V polovině padesátých let tu vznikají první díla (Kubelka, Kren aj.), jež budou později označena nálepkou „vídeňská škola formálního filmu“. V polovině let šedesátých vstupují na scénu evropského strukturálního filmu v Německu manželé Heinovi, kteří sbližují „čistý“ strukturální film s materiálními postupy blízkými *hand-made* a *found-footage* filmům.

V britském strukturálním filmu konce let šedesátých se těší velké oblibě především využití smyček a triků realizovaných optickou kopírkou. Mohli bychom dokonce mluvit o tom, že právě kopírka se počátkem sedmdesátých let stává jedním z hlavních tvůrčích nástrojů ve filmech autorů jako je Ewens, Crosswaite, Hammond, Legget a další.

V roce 1972 vytváří Maďar Gábor Bódy šestiminutovou studii *VADÁSZÁT KIS RÓKÁRA* s podtitulem *Syntaktické skupiny*, v níž se snaží realizovat své koncepce strukturálního filmu. V Polsku nalezneme ozvuky strukturálního filmu v dílech Bruszewského, Robakowského či Waska, ovšem zde směřující už spíše do oblasti *expanded cinema*.

V Čechách se strukturální film objevuje až v druhé polovině let devadesátých a je svázán především s dílem Martina Blažíčka, který ve svých filmech spojuje čistě výtvarné postupy *hand-made* filmů s přesnou (tu více tu méně) strukturální výstavbou. (TEST, STUDIE 2 – 7). Na druhém pólu českého strukturálního filmu současnosti stojí Martin Ježek, který vytváří své hrané, avšak nenarativní filmy na základě přesných schémat. Například ve filmu *VERTIKÁLNÍ PLÁN* je mu takovým závazným schématem struktura menstruačního kalendáře.

4. Peter Gidal – proti všem

Nejvýznamnější a v jistém smyslu i nejradikálnější je ve svém uchopení teorie strukturálního filmu Angličan Peter Gidal. V roce 1975 vychází v revui *Studio International* rozsáhlá stať s názvem *Teorie & definice strukturálního/materiálního filmu*, jejíž význam nespočívá jen v ostrém odmítnutí toho, co nazývá dominantní kinematografií. Gidal, věren své levicové orientaci, tu často mluví o „ideologickém škrcení“ běžného hraného filmu a rovněž se velmi rychle vypořádává s autory, již jsou ve filmologických kruzích považováni za takzvaně umělecké. „To, co by někteří režiséři, kteří se sami označují za

levicové, rádi vysvětlili v pojmech dialektiky, je ve skutečnosti pouhá kamufláž pro identifikaci, přičemž nabízejí stále stejné staré zboží. Podívejte třeba na Antonioniho nebo mnohem méně talentovaného Bertolucciho, Pasoliniho, Loseye, nemluvě už vůbec o oddaných pravičáckých režisérech jako Ford, Kazan, Bergman a Russell.¹⁹⁾

Význam Gidalovy práce je o to cennější, že míří i do vlastních řad a upozorňuje na úskalí povrchního chápání strukturálního filmu. Sám název ukazuje k těsné souvislosti či spjatosti strukturálního a materialistického filmu. Opravdu je třeba slovo *materialist* chápat také jako materialistický, a to bez ohledu na to, jaké u nás v Čechách máme s materialismem zkušenosti. Stejně tak Gidalova levicová orientace má pramálo společného s naším chápáním tohoto označení a je pochopitelně mnohem bližší tomu, jak bylo chápáno například v hnutí *Rock in opposition*.

Gidalova práce vyšla ve chvíli, kdy prakticky končí zlatá éra materiálního/strukturálního filmu, takže si může dovolit vyjmenovat svoji řadu titulů, které do této skupiny náležejí.²⁰⁾ Gidalův seznam je opravdu zvláštní, a to nejen proto, že zde zahrnuje i díla přesahující rámec strukturálního filmu a blížící se svou koncepcí spíše k *expanded cinema* (např. pro tři plátna určený *DIAGONAL* Williama Rabana). Také absence manželů Heinoových v tomto seznamu je na pováženou, stejně jako redukce Sharitsova díla na třiminutovou pasáž z filmu *Fluxusu*. Rovněž zařazení Krenova filmu *27/71 AUF DER PFAUENINSEL* (minutový *freihändig* film z výletu z Brusem) se mi nezdá případné, zatímco jiná Krenova díla patřící do strukturálního filmu zůstávají opomenuta (*4/61 MAUERN POS.-NEG. UND WEG*, *6/64 MAMA UND PAPA*, *28/73 ZEITAUFAHME/N/*). Možná tu hraje určitou roli snaha upřednostnit anglické tvůrce na úkor jiných evropských zemí. Nebylo by ani divu, neboť anglická avantgarda let šedesátých (a teoretické práce o ní nevyjímaje) se potýká s komplexem jisté „zpožděnosti“. Díky hnutí *free cinema* vlastně nebyla v Británii v první polovině šedesátých let pocíťována potřeba vymezit se vůči hranému filmu a díky jisté kvalitě *free cinema* vychlo podhoubí anglické avantgardy dočista. Zlomovým rokem se stává rok 1966, kdy Bob Cobbing organizuje v Londýně *Destruction in Art Symposium* (DIAS), na němž poprvé vystupují i vídeňští akcionisté a jsou zde promítány i Krenovy filmy. Cobbing také organizuje první projekce filmů hnutí *New American Cinema*. Koncem roku vzniká (byť z podnětu Američanů žijících v Británii) *London Filmmakers' co-op*, který se stane nejen platformou avantgardních filmařů, ale přeroste i v jednu z nejvýznamnějších distribučních společností „podzemního“ filmu. Tehdy nastupuje první vlna tvůrců: Malcolm LeGrice, Peter Gidal, David Larcher, Jeff Keen, Anthony Scott. Po nich pak přijde začátkem roku 1970 „další vlna“, jako jsou Ewens, Crosswaite, Hammond a jiní, jejichž hlavním tvůrčím nástrojem se stává filmová kopírka. Dílo jiného významného filmaře té doby Davida Dye, označované jako *sculptural cinema*, však již spadá mimo rámec námi sledované linie.

Vraťme se zpátky k některým stěžejním Gidalovým myšlenkám: „Strukturální/materiální film chce být neiluzivní. V procesu vzniku filmu se užívají takové postupy, které ústí v demystifikaci nebo pokus o demystifikaci filmového procesu. [...] Každý film je záznamem (ne reprezentací a ne reprodukcí) svého vlastního vznikání. Produkce vztahů

19) Peter Gidal, *Teorie & definice strukturálního/materiálního filmu*. „Illuminace“ 11, 1999, č. 3, s. 32.

20) Tamtéž, s. 46n.

(záběru vůči záběru, záběru vůči políčku, filmového zrna vůči políčku aj.) je základní funkcí, která je v přímém protikladu k re-produkci vztahů.“ K bližšímu vysvětlení materiálního filmu Gidal dodává: „Jestliže výsledné dílo magicky potlačuje postupy, které existují v procesu jeho vzniku, pak takové dílo není materiální (materialistické).“²¹⁾

K často zmiňovanému pojmu obsah Gidal píše: „Ve skutečnosti je pravý obsah formou, forma se stává obsahem. Formou rozumíme formální operaci, nikoliv kompozici.“ Posun oproti Sitneyho statickému chápání strukturálního filmu je evidentní. Pro Gidala je film – stejně jako jeho sledování divákem – především proces. Upozorňuje na řadu formalismů, které jsou v rozporu s jeho chápáním strukturálního filmu. Za všechny jmenujme alespoň příklad s použitím černého blanku: „užití černého blanku, vestříženého do filmu tak, že má vytvořit představu času, kdy byla kamera vypnuta, je jednou z nejnebezpečnějších mystifikací. [...] užití černého blanku totiž předpokládá přímou reprezentaci času, kterou ovšem ve skutečnosti není. Nastoluje přímou reprezentaci akce, kterou můžeme nazvat ‚motor kamery je vypnut‘ – tím ovšem není. Tak se jedná o reprezentaci, která nepředstavuje sebe samu. Staví sebe samu jako zdání něčeho jiného, čím ve skutečnosti není.“²²⁾

5. Vídeňská škola formálního filmu

Rakouský strukturální film (nebo chceme-li vídeňská škola formálního filmu) je vůbec nejvýznamnějším úkazem od dob ruských montážníků, kdy Evropa časově předběhla vývoj ve Spojených státech. Podhoubím mu nepochybně byla druhá vídeňská škola (Schönberg, Webern, Hauer) a Vídeňský filosofický kruh (Gödel, Carnap, Wittgenstein) a do určité míry i příborský rodák Sigmund Freud. Stěžejním mezníkem je tu rok 1952, kdy Arnulf Rainer a Gerhard Rühm provedli akci s názvem *Der Verlust und das Geheime*, v níž představili nejen expresivní malby vytvářené naslepo, ale i různá další díla navažující na automatismus dvacátých let. Byly tu čteny texty takových autorů jako byli Pica-bia, Mathieu, Tapiés aj.

Rühm při této příležitosti předvedl své klavírní jednotónové variace. V letech 1953 až 1954 se Rainer věnuje problematice proporcí a svá matematická vyjádření dokládá díly abstrakcionistů: Maleviče a Mondriana.

Ponecháme-li stranou Herberta Veselyho a Ferryho Radaxe, zůstanou nám v čele rakouských strukturálních filmařů Peter Kubelka a Kurt Kren. Peter Kubelka je ve své rané fázi silně ovlivněn formálními postupy Antona Weberna a pokouší se o totální formalizaci časové formy. Sám označuje svá díla jako metrické filmy, protože jsou vytvořeny přesně podle předem vytvořeného schématu. Jako ukázkou zde uvádím zestručněný „předpis“ ke Kubelkově filmu *Schwechater*: „[...] střídají se obrazová políčka s černými a to takto: 1 okno černé, 1 okno obrázek, 2 okna černá, 2 okna obrázku, 4 černá, 4 obrázky, 8 černých, 8 obrazových, 16 černých a 16 obrazových oken a pak se celý proces opakuje. Film obsahuje rovněž 12 pasáží červených oken, která se směrem ke konci filmu objevují stále častěji, rovněž tak se prodlužují až k závěrečnému (červenému)

21) Tamtéž, s. 36.

22) Tamtéž, s. 43.



*Peter Kubelka před partiturou svého filmu Arnulf Reiner (1960),
nahore studie k témuž filmu*

záběru, v němž se objeví název piva Schwechater. [...] Celková délka filmu je stanovena na 1440 filmových políček a v průběhu celého filmu se musejí alternovat pouze čtyři základní záběry.²³⁾ Právě ona černá políčka tu vytvářejí jakousi formu pomlky či pauzy. Pauza je tu chápána jako jedinečná událost v poli rytmu, což navazuje na Bouleze, který

23) Cit. dle *Film as Film*, s. 54.

říká: „Hudba není uměním tónů, ale kontrapunktem zvuku a ticha.“ Odtud se pak odvíjí Kubelkův výrok, že „film promlouvá mezi jednotlivými políčky“. Maximálním dotažením těchto Kubelkových formalistních tendencí je bezpochyby film ARNULF RAINER z roku 1960, který je celý složen pouze z bílé a černé.

Autor uveřejnil partituru tohoto filmu, tedy přesný rozpis délky a pořadí v jakém se mají bílé a černé záběry střídát, aby si mohl každý sám podle této partitury film vytvořit.

Teoretické otázky o podstatě filmu jako takového naznačuje Kubelka: „Film není pohyb, to je první věc. Film je projekcí statických obrazů, které se nepohybují, ale které následují ve velmi rychlém rytmu. A teprve vy (diváci) si do toho vkládáte dojem či iluzi pohybu. Film je tedy velmi rychlou projekcí světelných impulsů. Tyto světelné impulsy se vytvářejí ve chvíli, kdy film prosvětluje světlo projektoru – na plátně pak můžete nechat povstat tvar, [...] máte možnost vložit světelné dimenze do času.“²⁴⁾

Zatímco Kubelka je ve své rané tvorbě striktně formální a jeho formalismus je založen na číselných řadách a kombinatorice, druhý významný (ba přímo nejvýznamnější) představitel vídeňského strukturálního filmu, Kurt Kren, je ve svém přístupu k filmu nejen spontánnější, ale především „geometričtější“ (než „algebraický“ Kubelka). Bylo by dokonce možné říci, že mezi oběma autory zeje přibližně taková propast jako mezi řeckou matematikou geometrického názoru (Kren) a arabským algebraickým kalkulem (Kubelka). Tento rozdíl není jen ve vnější tvářnosti jejich partitur, ale v tom, jak rozdílně chápou film.

Když se díváme na Krenovy filmy, není nezbytně nutné analyzovat autorovu techniku (i když se tomu za chvíli budeme věnovat) či jeho systém. Není nutné je „prokouknout“, důležité je především vnímat. Peter Weibel hovoří v souvislosti s Krenovým dílem o tzv. opseografii, kterou staví do opozice vůči kinematografii a tvrdí: „Kren organizuje jednotlivé intervaly tak, aby rozbil pohyb, a tím aby narušil běžný způsob vidění kontinuálního proudu podnětů. Filmové záběry mu jsou materiálem k organizování percepčních procesů a nikoli k předstírání pohybu.“²⁵⁾ Nutno podotknout že Krenova vlastní tvorba daleko přesahuje rámec strukturálního filmu. Kren ve svém díle atakuje oba dva hlavní proudy montáže – jak narativní (Griffith) tak asociativní (Ejzenštejn) – a nahrazuje je na jedné straně geometricky organizovanou strukturou a na straně druhé svobodným volným gestem, blízkým tomu, co Jonas Mekas později označí (nikoli u Krena ale u sebe), jako metodu okamžité strukturace reality, tedy zjednodušeně řečeno okamžitý „střih v kameře“.

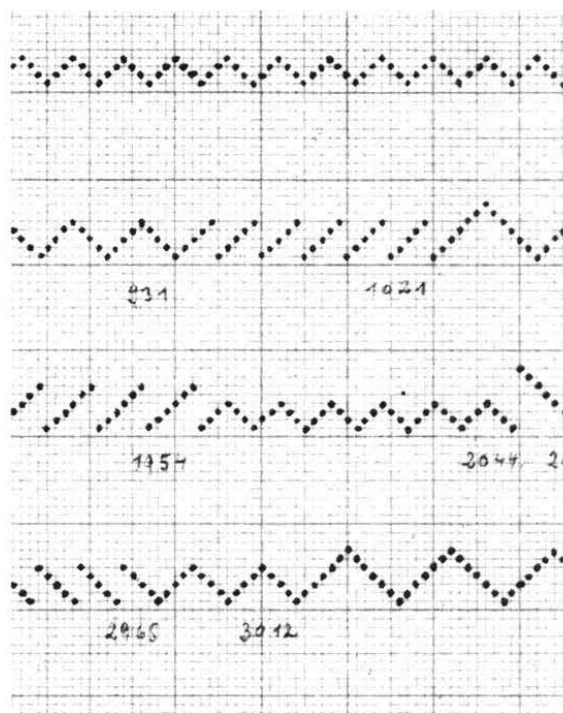
Podívejme se krátce na stavbu Krenova filmu 3/60 BÄUME IM HERBST z roku 1960, který ve svém seznamu uvádí i Gidal a který Malcolm LeGrice považuje za první strukturální film vůbec.

Na ukázkou zde uvádím část jeho partitury, neboli jak říká Kren: *Kaderplan*.

Na vodorovné linii je pořadí záběrů, na svislé ose (originál je na milimetrovém papíře) je vyznačena délka záběru (v počtu okének) – tedy první záběr trvá jedno okénko, druhý dvě, třetí tři, čtvrtý čtyři, pátý pět, šestý opět čtyři, sedmý tři atd. Přičemž tento přesný rozpis je dán před natáčením a Kren po té již „jen“ chodil vídeňskými parky a přesně podle něj natáčel různá větvoví. V pozdější době Kren pracoval se schématy mnohem

24) Cit. tamtéž, s. 67.

25) H. Scheufl (Ed.), c. d., s. 87.



Kurt Kren:

Kaderplan pro film 3/60 Bäume im Herbst

předem daného schématu. Výsledkem je vznik nového typu obrazu, který není možné vytvořit jinak než prostřednictvím filmové kamery: v jednom obraze se tu setkáváme s krajinou pokrytou sněhem i úplně roztátou.

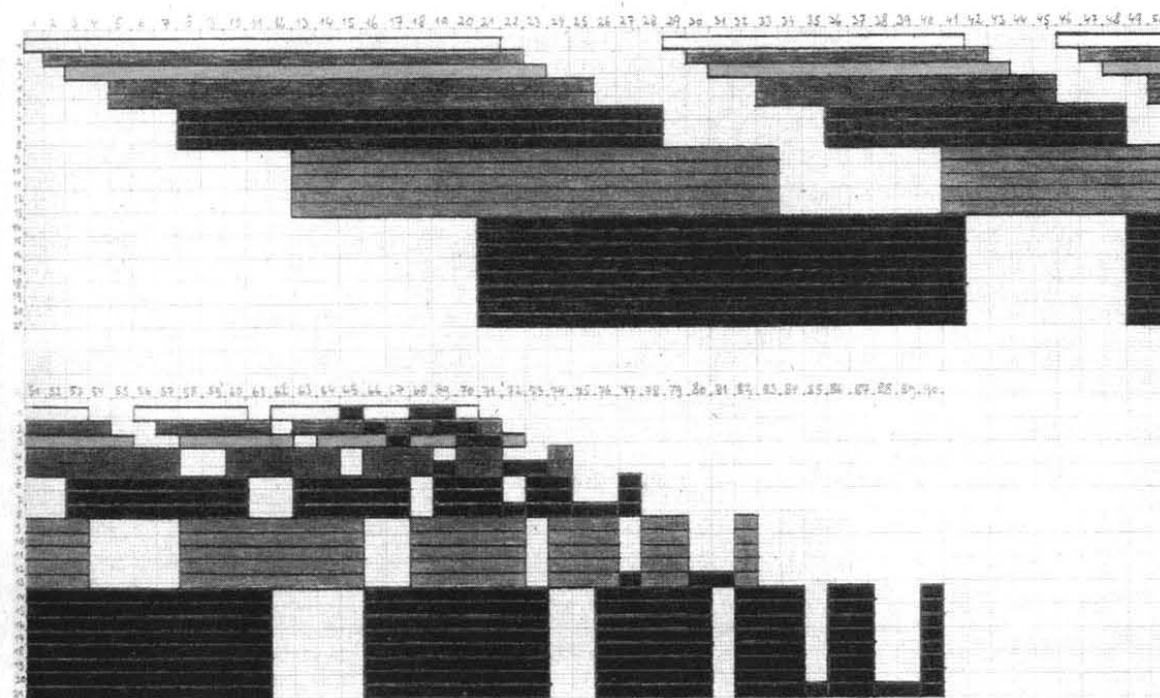
Jiným příkladem Krenovy práce je použití fotografií, resp. diapositivů, které jsou podle zadaného schématu nasnímány (zde se tedy naplňuje Sitneyův čtvrtý axiom, obdobně jako u Sharitse). Ve svém filmu 2/60 48 KÖPFE AUS DEM SZONDI-TEST využil jako předlohu tváře lidí ze stejnojmenného psychologického testu, kde bylo 48 fotografií rozděleno do šesti různých skupin, z nichž každá obsahovala osm různých typů.

Variováním těchto tváří, případně jejich detailů vytváří jakýsi cyklický pohyb, v němž jedna tvář přechází v druhou, a to tak, že vnímáme i tváře, které ve filmu vůbec nejsou a které vznikají v našem vnímání v důsledku rychlých (jen několikaokénkových) obrazových změn. Jako by tu nikdo nebyl sám sebou, každý je každým a nikým. Takový film lze pochopitelně vidět několikrát a pokaždé jej budeme vnímat zcela odlišně. Sám Kren v tomto ohledu připomněl, že jednou ve Vídni se s ním chtěl někdo vsadit o sto šilinků, že když viděl film podruhé a potřetí, že to nebyl tentýž film. Jindy mu lidé tvrdili, že mezi tvářemi spatřili Hitlera či jiné známé osobnosti, což ovšem pochopitelně ve filmu není. Film se tak stává jedinečným a naprosto neopakovatelným perceptuálním zážitkem. Právě o této jedinečnosti svědčí i epizoda z Mnichova, kde na šrot opilý Kren vrhl na plátno láhev s vínem, protože nepoznal svůj vlastní film a rozlícen se domníval, že jej někdo kopíruje.

Dostáváme se tak k závěrečné otázce, která každého jistě napadne: kde je prostor svobody strukturálního filmu, je-li vše dopředně striktně vázáno pevným schématem. Tedy jakákoli, ač jednoduchá nebo sebekomplikovanější číselná řada (či schéma) vytváří svoji

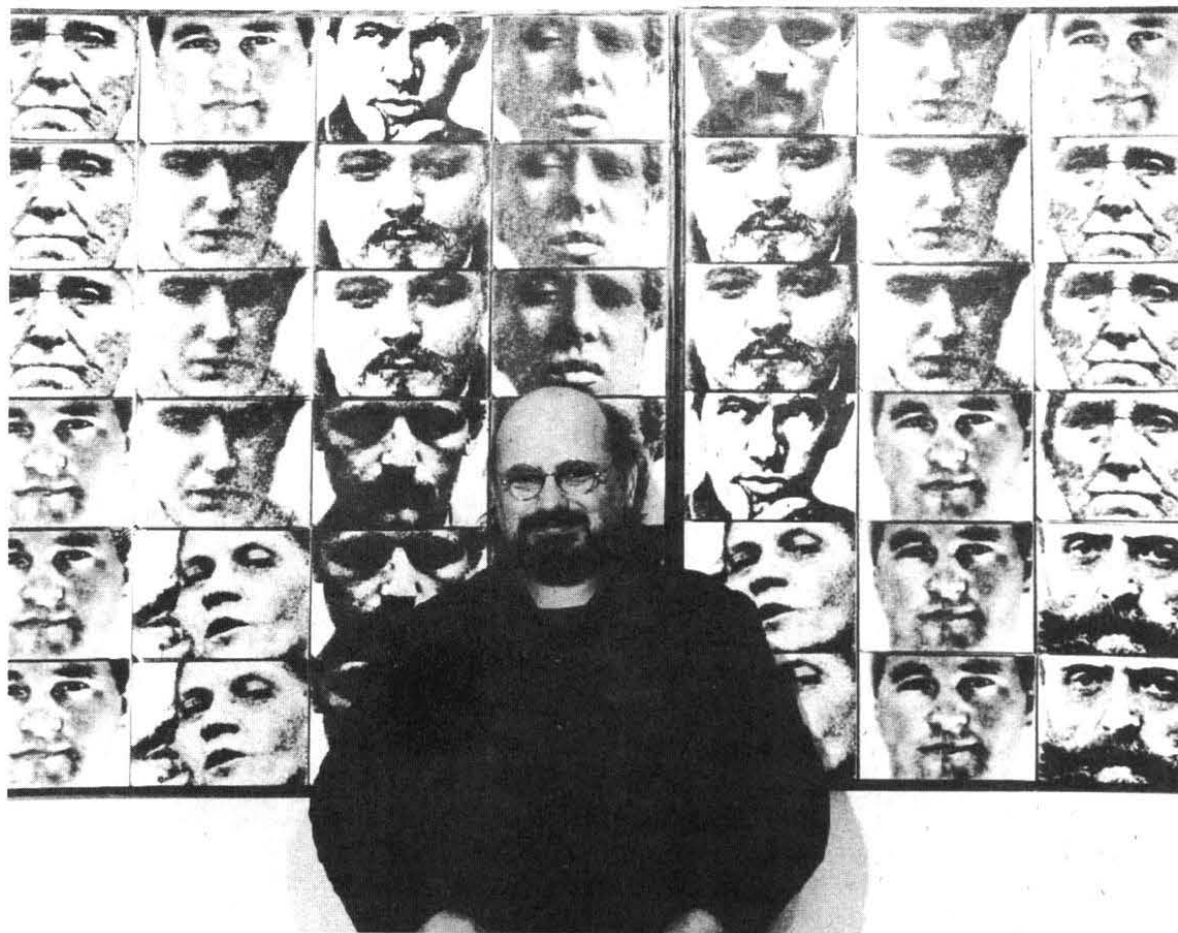
komplexnějšími a využíval i vícenásobných expozi (jako např. ve filmu 33/77 KEINE DONAU nebo ve svém autoportrétu 36/78 RISCHART). Jedinečným způsobem využil rovněž řady masek ve svém mistrovském díle 31/75 ASYL. Jde o jediný záběr do předjarní krajiny s cestou a stromy, který vznikl v průběhu jedenadvaceti dní, kdy byl tentýž materiál vždy znovu exponován a to přes různé masky. Na obrázku vidíme schéma masky, která byla představována před objektiv kamery, na druhém obrázku vidíme schéma postupného exponování filmu. Tedy kupříkladu první den natáčení bylo exponováno (přes masku „1“) prvních dvacet jedna metrů materiálu, pak byla závěrka uzavřena a exponovalo se až v rozmezí mezi 29. a 41. metrem, pak opět závěrka uzavřena a další její otevření přichází až mezi 46. a 53. metrem atd. Rovněž v následující dny postupoval Kren přesně podle

1	I	II	I	I	III	III	II	III	I	I	III	II	
2	1	1	19	3	7	1	3	19	5	19	18	3	16
3	II	II	I	III	III	II	III	II	II	III	III	II	III
4	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
5	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
6	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
7	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
8	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
9	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
10	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
11	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
12	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
13	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II	II



31/75-ASYL

Kurt Kren:
Schéma masky a schéma exponování filmu 31/75 Asyl



Kurt Kren před zvětšenými fotografiemi z filmu 2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test

vlastní vnitřní záběrovou dynamiku, a sice v závislosti na velikosti záběru, kompozici, tonalitě, tedy obecně v závislosti na „čitelnosti“ záběru. Například v 3/60 BÄUME IM HERBST, který je snímán pookénkově ruční kamerou, dochází už v osm oken dlouhém záběru k určitému třesu, který je zcela nepravidelný, rovněž tak některé větvoří je přehlednější, jiné složitější, a tak můžeme ve výsledku vnímat jako stejně (různě) dlouhé ty záběry, které jsou na filmovém pásu různě (stejně) dlouhé. Zde se tedy otvírá skulina pro vstup náhody, která oživuje fixní strukturní schéma a činí z něj živoucí organismus, takže divák už nesleduje film, ale své vlastní vnímání filmu.

Martin Čihák (1964)

Filmař a učitel. Vystudoval učitelství na MFF UK a poté katedru střihu na FAMU (pod vedením Jozefa Valušia a Drahomíry Vihanové). V současné době je doktorandem na katedře filmové vědy FF UK v Praze. Publikování se systematicky vyhýbá a věnuje se hlavně přednáškové činnosti a vlastní filmové tvorbě.

(Adresa: Filosofická fakulta UK, katedra filmové vědy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha1)

Citované filmy:

Andaluský pes (Un Chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928), *Arnulf Reiner* (Peter Kubelka, 1960), *Diagonal* (William Raban, 1973), *Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1963 – 1964), *Eat* (Andy Warhol, 1963), *Empire* (Andy Warhol, 1964), *Lichtspiel, schwarz-weiss-grau* (László Moholy-Nagy, 1930), *Little Dog for Roger* (Malcolm LeGrice, 1968), *Mechanický balet* (Le Ballet mécanique; Fernand Léger, 1924), *Mezihra* (Entr'acte; René Clair, 1924), *Muž s kinoaparátom* (Čeloveč s kinoaparatom; Dziga Vertov, 1929), *Návrat k rozumu* (Le Retour à la raison; Man Ray, 1923), *N:O:T:H:I:N:G* (Paul Sharits, 1968), *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1983), *Ray Gun Virus* (Paul Sharits, 1966), *Rohfilm* (Birgit a Wilhelm Hein, 1968), *Schwechater* (Peter Kubelka, 1958), *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1963), *Shower Proof* (Fredd Drummond, 1968), *Sleep* (Andy Warhol, 1963), *Studie 2 – 7* (Martin Blažíček, 1998), *Test* (Martin Blažíček, 1997), *Vadászát kis ró-kára* (Gábor Bódy, 1972), *Vertikální plán* (Martin Ježek, 1998 – 1999), *Wavelength* (Michael Snow, 1967), *2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test* (Kurt Kren, 1960), *3/60 Bäume im Herbst* (Kurt Kren, 1960), *4/61 Mauern pos.-neg. und Weg* (Kurt Kren, 1961), *6/64 Mama und Papa* (Kurt Kren, 1964), *15/67 TV* (Kurt Kren, 1967), *27/71 Auf der Pfaueninsel* (Kurt Kren, 1971), *28/73 Zeitaufnahme(n)* (Kurt Kren, 1973), *31/75 Asyl* (Kurt Kren, 1975), *33/77 Keine Donau* (Kurt Kren, 1977), *36/78 Rischart* (Kurt Kren, 1978), *37/78 Tree again* (Kurt Kren, 1978).

SUMMARY

ON THE THEORY OF STRUCTURAL FILM

Martin Čihák

In Czech filmological literature, the notion of "structural film" is virtually unknown. There is no wonder, therefore, if many tend to bracket within the category of structural films for example certain hand-made movies of Len Lye, Norman McLaren and others. Actually, the concept of structural film itself only adds to the confusion: P. Adams Sitney who was the first to coin it failed to point out that the attribute "structural" had nothing to do there with structuralism in the philosophical sense of the word.

In this brief outline of existing theories of structural film, I drew firstly on the chapter entitled Structural Film, in Sitney's book, *Visionary Film*, and secondly, on the crucial manifesto by Peter Gidal, *Theory & Definition of Structural/Materialist Film*.

This essay, however, is not based solely upon the aforementioned authors' theoretical writings; above all, it is focused on analysis of specific movies. That is why I do not refer here – with only minor exceptions – to films I have not personally seen, a fact which sets the limits of this work which by no means purports to present an exhaustive survey of the subject matter of structural film.

The achievement of predecessors of structural film can be summed up as follows: Corra and Gina are important notably for their efforts to transform the structure of a musical score into the form of purely colour-based metamorphoses realized on the film strip. For their part, German abstractionists rejected the element of narration on the one hand while setting into relief rhythm as the key principle of film, on the other. In contrast to such abstract kinetism, Graeff realized the need of immersion in the void of a pause which makes everything around stand out. French film-makers, including most particularly Chomette, seized the photogenic qualities of reality, at the same time knocking, albeit somewhat timidly, on the door of cinema's non-representational character. Hungarian-born László Moholy-Nagy, active in Germany, gave prominence to the photographic nature of film, and thematized the interaction between light and matter. Dziga Vertov attempted to unmask the very principles of making and perceiving film, an approach that eventually yielded mathematized structures of cinematic sequences. Nurtured by ballet creations, Maya Deren took a bashful peek into the tiny room where Kren, faithful to the mathematics of geometrical opinion, was absorbed in a thoroughly intuitive process of generating his graphs.

Translated by Ivan Vomáčka

Články

BRAKHAGE A TEORIE FILMOVÉ MONTÁŽE

Victor A. Grauer

Úvod

V létě 1982 jsem dokončil monografii nazvanou *Montáž, realismus a akt vidění (Montage, Realism and the Act of Vision)*, zaměřenou především na filmy Stana Brakhage. Ukázalo se ovšem, že mám-li Brakhageovo dílo a názory zhodnotit odpovídajícím způsobem, budu muset pojednat i o malířství, hudbě a poezii dvacátého století, právě tak jako o sémiotice, strukturalismu, poststrukturalismu, psychoanalýze (freudovské, jungovské a lacanovské) a dekonstrukci. Finální verze mé knihy, jež obsahovala kapitoly o Cézannovi, kubismu, Mondrianovi, hudebním modernismu, sémiotice a poststrukturalismu, ale i o filmové montáži, bazinovském realismu, a přirozeně o Brakhageovi, se ukázala být značně naddimenzovaná a k jejímu vydání nedošlo.

Zásadní prvky své teorie jsem podal ve zhuštěné formě ve studii *Výstavba jednotné teorie umění*,¹⁾ pojednávající pouze o dvou uměleckých odvětvích – malířství a hudbě. Poté následovaly další studie, zpracované podle příslušných oddílů zmíněné knihy.²⁾

Tato studie pak je první ze tří kapitol mé knihy věnovaných Brakhageovu dílu a názorům, a je víceméně shodná s verzí z roku 1982, až na několik změn a objasňujících poznámek uvedených v závorkách. Nejdřív ovšem musím podat souhrnný přehled aspektů mé teorie, jež jsou nezbytné pro pochopení této kapitoly.

1. Základem mé teorie je názor, že chceme-li něčemu porozumět, pochopit to jakožto cosi smysluplného, a dokonce i chceme-li to jen v jakémkoli běžném smyslu „vidět“, „slyšet“ nebo „prožívat“, musíme to chápat jakožto cosi existující uvnitř nějakého „silového pole“, příbuzného jak s diferenčním polem saussurovské lingvistiky, tak s holistickým polem (gestalt) lacanovské kategorie imaginárna. Tento výchozí předpoklad smysluplného vyjádření/komunikace/vnímání nazývám „syntaktickým“ polem, tzn. polem, jež současně

1) Victor A. Grauer, *Toward a Unified Theory of the Arts*. „Semiotica“ 94, 1993, č. 3/4, s. 233 – 252; nověji s doplňujícím materiálem v internetovém časopisu „Music Theory Online“ (<http://boethius.music.ucsb.edu/mto/issues/mto.96.26/mto.96.2.6.grauer.htm>).

2) Victor A. Grauer, *Mondrian and the Dialectic of Essence*. „Art Criticism“ 11, 1996, č. 1 (jaro); rovněž k dispozici na internetu: <http://www.creview.com/kuspit/ac1gra.htm>; *Passage from Realism to Cubism: The Subversion of Pictorial Semiosis*, připraveno k vydání v „Art Criticism“ během roku 1998.

uspořádává (tax) a sjednocuje (syn). V něm pak je nutno vidět nezbytný (nikoli však postačující) předpoklad semiózy. V lacanovském pojetí vytváří syntaktické pole jednotný „subjekt vyjádření“, který můžeme rovněž označovat jako „transcendentní subjekt“. Ten lze považovat za východisko nejen logiky a „běžného“ jazyka, ale i rozličných „alternativních“ vyjadřovacích forem, včetně rétoriky a s jistými důležitými výjimkami i „jazyka“ poezie a výtvarného umění. Toto syntaktické, nebo také „pozitivní“ pole rovněž lze víceméně chápat i v intencích toho, co Derrida označil jako „logocentrismus“ nebo „metafyzickou přítomnost“.

2. Podle mého názoru vytvářeli někteří „modernističtí“ výtvarníci a hudební skladatelé od počátku dvacátého století řadu strategických postupů s cílem likvidovat syntaktické pole. Všechny tyto strategické záměry jsou založeny na jakési „antilogice“, kterou označuji jako „negativní syntax“ nebo „antax“. Tato antilogika vytváří „pole“, jež je protikladné syntaktickému poli a jež označuji jako „antaktické“ nebo „negativní pole“. Ačkoliv je v jistém smyslu těsně spjaté s tím, co lze (s některými závažnými výhradami) označit jako „ryze smyslovou zkušenost“, stojí negativní pole v opozici k protikladu, jenž je pro Derridu východiskem „metafyziky“, totiž protikladu koncept versus percept (pojmem – vjem). Jelikož na téže dichotomii spočívají i základy teorií uměleckého „modernismu“ spojované se jménem Clementa Greenberga, je třeba můj přístup chápat i ve smyslu opozice vůči těmto teoriím (jakkoli jim v některých ohledech může připadat podobný). Stejně tak stojí v opozici vůči postmodernistickým a poststrukturalistickým stanoviskům s jejich neměnným tvrzením, že veškerá umělecká díla jsou jednoduše „texty“ určené ke „čtení“. Pro mne není negativní syntax prostě „textem“; je sama o sobě analytickým aktem, ba dokonce jistou formou „dekonstrukce“, prováděné nikoli filosofy či kritiky, nýbrž umělci.

3. Jedním z nejranějších projevů negativní syntaxe je Picassův a Braqueův kubismus, přístup k výtvarnému umění, jenž povstal (podle mého mínění signifikantně) z realismu 19. století. Ústředním prvkem kubistické „dekonstrukce“ výtvarného jazyka je to, co by se v derridovské terminologii dalo nazvat „doplňkovým“ prostředkem, tedy ono jakési „stírání hranic“, jemuž historikové umění říkají „pasáž“, ve smyslu přechodu. S ohledem na její těsnou provázanost s prostředky jako modelace a šerosvit lze pasáž nahlížet jako jisté umění přechodu, plynulé „cesty“ z jedné oblasti virtuálního prostoru do jiné. Tak například na obraze krajiny může určitá zastíněná plocha na jedné straně kmene nějakého stromu zcela nenápadně splynout s jinou temnou plochou náležející křovinám v pozadí obrazu. Jak „staří mistři“, tak realisté využívali prostředku pasáže k setření nesrovnalostí, jež nebylo možné zabudovat do tradiční výtvarné syntaxe (např. perspektivy), a zároveň i k vytváření jakéhosi „prázdná“, jež by mohlo vybízet divácký subjekt k myšlenkovému „vyplnění“. Cézanne, jenž přistupoval ke kompozici *ad hoc*, z čehož pramení spousta prostorových anomálií v jeho díle, užíval pasáže ve snaze o jejich setření, čímž často docíloval účinku „deformovaného“ prostoru. Kubisté dovedli tento Cézannův přístup do krajnosti, když posléze uplatňovali pasáž disjunktivně, aby tak docílili vnějšího otevření formy směrem k „negativnímu prostoru“ představovanému „plochou“, jež se nakonec sama „otevřít“ vůči negativnímu poli, v němž dochází ke splnutí pasáže a negativního prostoru. K paralelnímu vývoji dochází v hudbě, kde takové prostředky jako rovné tóny, modulace, průchod a některé nejednoznačné akordy fungují velice

podobně jako pasáž a v rukou skladatelů typu Schönberga, Webera a Stravinského slouží k obdobnému „otevírání“ hudebních celků vůči negativnímu poli. V kinematografii pak, jak doložím dále, lze prostředky jako zatmívačka, prolínačka a zejména match cut, rovněž chápat jako ekvivalenty oné tradiční pasáže. Brakhageův „plastický střih“ funguje podobně jako kubistická pasáž, neboť tyto prostředky staví proti sobě samým a „dekonstruuje“ je v rámci procesu, který nazývám „negativní montáž“, tj. montáž ve smyslu rozpojení, přerušení, oddělení.

4. V konečném pohledu je „význam“ takového pojmu jako je negativní pole stejně problematický jako „význam“ některých Derridových termínů, např. „diferance“, „stopa“, nebo „dekonstrukce“. Zdá se mi, že mezi těmito termíny a negativním polem je určitý vztah, přičemž ovšem tento vztah v zásadě nelze jakkoli „kodifikovat“. Zároveň tu ale je i jeden závažný rozdíl. Negativní pole v mém pojetí lze pokládat za především ryze „senzorické“ pole, což je pohled Derridovu uvažování naprosto cizí. Musíme si ovšem připomenout, že stojí v opozici vůči tradičnímu protikladu, proti němuž se staví i Derrida – totiž vůči opozici „pojem versus vjem“. Jestliže tedy negativní pole zahrnuje „vidění“ anebo „slyšení“, dochází v jeho rámci k radikální redefinici těchto prožitků. To, co ve smyslu negativního pole „vidíme“, není nikdy toliko „prostě viděné“, nýbrž je součástí jakéhosi zápasu o vidění, jenž není v žádném případě pasivní; je to vizuální akt, tedy akt vidění samotného vidění v jeho nestálosti, jeho prchavosti, jeho neukotvenosti, jeho diferanci.

5. V jedné z prvních kapitol své knihy se zabývám závažnou studií z pera Jeana-Louise Baudryho, nazvanou *Ideologické působení základního kinematografického aparátu*³⁾ obsahující analýzu působení filmové techniky vedenou v lacanovském duchu, v jejímž rámci se bezproblémové fungování daného „aparátu“ klade do souvislosti s primární represí. Jak jsem uvedl ve své knize, v tomto pojetí „právě ona tendence tohoto aparátu ustupovat do pozadí a prezentovat se jako jakési neutrální zaznamenávající „médiu“, jej výrazně spojuje s ideologií, jíž jde o soustavné potlačování jakéhokoli povědomí o její pravé podstatě a o jejím působení“. Na dalším místě pak zmiňuji jiný aspekt Baudryho argumentace, týkající se zásadní diskontinuity vtělené v projekčním mechanismu. Pro Baudryho „spočívá problém právě [...] v obnovení kontinuity diskontinuitních prvků. Takto vytvořený významový efekt nezávisí toliko na obsahu daných obrazů, nýbrž i na materiálních postupech, jejichž prostřednictvím se [...] z nespojitých prvků vytváří obnovená iluze spojitosti [po sobě následujících filmových políček].“ Rozdíly mezi jednotlivými políčky jsou nezbytné k vytvoření iluze, „tyto rozdíly ovšem mohou danou iluzi vytvořit pouze pod jednou podmínkou: musí dojít k jejich zapření jakožto rozdílů. [...] V tomto smyslu bychom mohli konstatovat, že životaschopnost filmu je založena na popření rozdílů.“⁴⁾ Povědomí o těchto východiscích formulovaných Baudrym se implicitně projevuje ve valné části následující kapitoly, v níž se pokusím dokázat, že Brakhage jednak Baudryho východiska anticipoval, jednak „ideologii aparátu“ i „popření rozdílů“ sám aktivně likvidoval.

3) Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. „Film Quarterly“ 28, 1974 – 1975, č. 2 (zima), s. 40 – 52.

4) Tamtéž, s. 42, 43.

Následující kapitola je odrazem doby, v níž byla napsána, doby, kdy „modernismus“ vycházel z módy, kdy se s Andym Warholem začínalo vážně počítat nejen jako s umělcem, ale i jako s „filosofem“, kdy „kinematografie zraku“ spojovaná s Brakhagem už přepustila pozice „kinematografii intelektu“, takzvanému „strukturálnímu filmu“, který se už ovšem také přiblížil na samý dosah okamžiku, kdy měl být převálcován naší nemilosrdnou, trendy posedlou (navzdory veškerým tvrzením o opaku) „postmoderní“ kulturou. Pokusil jsem se na základě výše naznačených teoretických východisek čelit destruktivnímu působení simplistických dogmat, a to jak modernistických, tak postmodernistických, poukazuji na to, že všechno není tak jednoznačné, jak by se snad mohlo zdát, že představují-li Brakhageovy filmy skutečně „kinematografii zraku“, znamená to, že musí dojít k přehodnocení „vidění“ jako takového, a to vpravdě od základu, v rovině, jež nás musí dovést daleko za hranice vymezené greenbergovským modernismem i oním „postmodernismem“, jenž se zdál (a dosud zdá) být ztracen ve svém vlastním bludišti.

Brakhage a filmová negativní syntax

Brakhage a avantgarda

Badatelé zabývající se avantgardním filmem téměř jednomyslně uznávají Brakhageovo dílo jako projev revolučního rozchodu s minulostí. Brakhage je patrně nejvlivnějším (a nejoslavovanějším) představitelem uměleckého směru známého jako nová americká kinematografie. Zároveň však, vzhledem k tomu, že jeho dílo je nesmírně složité a odolné vůči snahám o analýzu, existuje kolem něj množství zmatků a nedorozumění.

Jednotlivé aspekty jeho díla (např. rychlá montáž, malování na filmový materiál, používání černého nebo průhledného zaváděcího pásu, překrývání, časová prodleva, záblesky, střih v kameře, skokový střih, ruční kamera atd.) měly a mají ohromný vliv na vývoj kinematografie – do té míry, že existují i filmaři, kteří si dokáží vybudovat kariéru na soustředěném výzkumu jediného z jeho objevů. Jako celek však se jeho styl daří imitovat jen vzácně. Většina z těch, kteří se o to pokoušejí – obvykle se jedná o nadšené začátečníky – se brzy nechá odradit tím, že nedokáže dosáhnout jeho síly.

Brakhageův styl je pokládán za dokonale idiosynkratický, v souladu s postojem, který zaujímá on sám ve svých spisech, zejména když tvrdí, že své filmy natáčí i střihá v rozpoložení blízkém transu. Takto osobní, složitý a intenzivní tvůrčí styl výrazně odrazuje případné následovníky. Současná avantgarda si toho dobře všimla a poté, co jeho dílo vyplenila a přivlastnila si jeho nápady a postupy, přesunula se z hlediska stylu jinam, do světa odlehlého od jeho pojetí.

Brakhage a kritika

Částečně pro onu zdánlivě subjektivní povahu četných aspektů jeho filmů, zčásti v důsledku postojů formulovaných v jeho spisech se Brakhage stal v očích kritiky jakýmsi arcioromantikem, vizionářským zastáncem nového pořádku. Práce Annette Michelsonové

Camera Lucida/Camera Obscura porovnává Ejzenštejna a Brakhage, přičemž prvnímu z nich přisuzuje atribut „lucida“, druhému pak „obscura“. Ejzenštejn tu představuje „epickou“ tradici ideově utvářenou „dialektickým materialismem“, umělecky formovanou „poezií, malířstvím a divadelním uměním, jež se vyvíjely [...] od futurismu ke kubismu a konstruktivismu“. Brakhage je představitelem „lyrické“ tradice ideově utvářené „romantickým idealismem“, umělecky formované „v rámci vývoje od prostoro-rového a konceptuálního rámce kubismu přes surrealismus k abstraktnímu expresionismu“.⁵⁾

Víceméně ve stejném duchu uvažuje P. Adams Sitney, když v Brakhageovi nachází „snad intenzivněji než kdekoli jinde ony prvky romantické a postromantické poetiky přítomné v americkém umění [splývající] s estetikou abstraktního expresionismu“.⁶⁾ Malcolm LeGrice pokračuje v intencích navozených Sitneym a píše o Brakhageovi jako „zosobnění tendence směřující k osobnímu, vizionářskému pojetí filmu, přičemž ve větší míře než kterýkoli jiný filmový tvůrce prosadil úlohu kamery jakožto hlavního hrdiny. [...] Brakhage je v první řadě expresionista, [...] jemuž jde o využití subjektivních prostředků k vyjádření nějaké osobní vize.“⁷⁾

Brakhage a Cézanne

Argumenty jednoznačně vyvracející tento většinový názor lze najít v Brakhageových vlastních výrociích. Vyjádřil se parafrází slov D. W. Griffitha: „Jde mi vlastně čistě jen o to, přimět vás k vidění.“ „Chtěl jsem mít pocit, jako že žiju v jednom a totéž světě s jinými lidmi. To není totéž, co komunikace. [...] Má prvotní potřeba byla, abych se s nimi v některém momentu mohl podělit o nějaký pohled. [...] Nemyslím si, že to nějak zvlášť souvisí s tvůrčím aktem.“

Při stejné příležitosti se Brakhage označuje za „nejdůkladnějšího tvůrce dokumentárních filmů na světě, protože dokumentuji akt vidění a s ním i všechno, co mi nabízí dané osvětlení“. K názorům P. Adams Sitneyho se vyjadřuje kriticky a konstatuje, že „nemá ani ponětí o tom, do jaké míry jsem se zabýval dokumentováním,“ a stěžuje si, že Sitney „a mnozí jiní se stále snaží dívat se na mě jako na imaginativního filmaře, jako na nějakého vynálezce fantazií nebo metafor.“⁸⁾

Posedlost „aktem vidění“ je dominantním rysem Brakhageova stěžejního teoretického vyjádření nazvaného *Metafory vidění* (*Metaphors of Vision*), který začíná následující, nezřídka citovanou, avšak nedostatečně pochopenou pasáží: „Představte si oko, jež není ovládané člověkem stanovenými zákony perspektivy, oko, jež nepodléhá před-
sudkům kompoziční logiky, oko, jež nereaguje na jména veškerých věcí, ale jež musí každý jednotlivý objekt, s nímž se v životě potká, poznat prostřednictvím dobrodružství

5) Annette Michelson, *Camera Lucida/Camera Obscura*. „Artforum“ 11, 1973 (leden), s. 31, 32.

6) P. Adams Sitney, *Visionary Film*. New York 1974, s. 233.

7) Malcolm LeGrice, *Abstract Film and Beyond*. Cambridge, Mass., 1977, s. 88 – 90.

8) *Stan and Jane Brakhage Talking*. „Artforum“ 11, 1973 (leden), s. 76 – 79 (rozhovor s Hollisem Framptonem).

smyslového vjemu. Kolik barev má trávník pro lezoucí nemluvně, které nezná „zele-
nou“? Kolik duh vytvoří světlo pro neškolené oko? [...] Představte si svět před okamžikem „na počátku bylo slovo.“⁹⁾

Brakhageova evokace Ruskinova „nevinného oka“ značně přispěla ke zbytnění jeho pověsti romantického anarchisty. Brakhage ovšem zachází dále než Ruskin. Odmítá setr-
vávat u dětského oka, jež se velmi brzy „naučí klasifikovat pohledy“, a tvrdí, že kom-
penzací ztráty nevinnosti může být „jedině konečný stav poznání“. Daleko výše než
naivní snaha o subjektivní rekonstrukci jakéhosi rajskeho stavu ryzí receptivity mu sto-
jí „cesta za poznáním, jež nesouvisí s jazykem a jež je založeno na vizuální komunika-
ci, vyžaduje rozvoj optického myšlení, a je závislé na percepci v původním a nejvlast-
nějším slova smyslu.“

Když Brakhage evokuje ryze senzorické „poznání“ jakožto protiklad poznání koncep-
tuálního, propojuje Ruskinovu teorii s daleko propracovanějším projektem Cézannovým,
pro něhož byla „optika“ totéž, co „logické vidění“. Proces odklonu od konvenčních, ja-
zykově podmíněných způsobů vidění, úsilí o vidění výlučně očima bez zapojení mysli,
proces, jež se Cézanne pokoušel popsat jen sporadicky a s velkými nesázami, je v *Me-
taforách vidění* předestřen s vyčerpávající (a vyčerpávajícím způsobem matoucí) po-
drobností. Jakkoli Brakhage o Cézannovi nepochybně věděl, o nějakém bezprostředním
vlivu tu nelze hovořit. Brakhage byl, právě tak jako před ním velký malíř, zjevně odhod-
lán ověřit tento proces do posledního detailu vlastní prožitou zkušeností, aniž by přijímal
cokoli z druhé ruky. *Metafory vidění* jsou mimo jiného přesně typ dokumentu, jaký by
byli přivítali od Cézanna jeho fenomenologičtí obdivovatelé, např. Merleau-Ponty.

Brakhage a aparát

Kromě názorových ozvuků Ruskina a Cézanna – ať už vědomých, či nevědomých –
Metafory rovněž anticipují Baudryho kritiku ideologie kamery. Brakhage klade do pro-
tikladu lidské oko, „schopné jakékoli imaginace“, a „oko kamery, jejíž objektivy jsou
nasměrovány k postižení kompoziční perspektivy, jak ji chápalo západní myšlení
19. století“. Brakhage tu s ironií odhaluje vazbu filmové „vědy“ na romantickou senti-
mentalitu 19. století.

Normalizované snímací rychlosti jsou „přizpůsobeny pocitovému ideálu pomalého ví-
deňského valčíku“, stativ je „naditý kuličkovými ložisky“ za účelem dosažení plynulého
„pohybu ve stylu Sylfid“, omezeného na horizontální a vertikální posuny upomínající na
„sloupy a linie obzoru“. Objektiv je opatřen ochrannou vrstvou a filtrem, světloměr je
vyvážený a film chemicky upravený tak, „aby vytvořil onen pohlednicový efekt (přípo-
mínající salónní malbu), jehož zářnými příklady jsou ona naprosto úžasně modrá obloha
a broskvově zbarvené pokožky“.

V další části svého textu Brakhage doporučuje celou řadu „nápravných prostředků“,
vymyšlených za účelem vymanění zmíněného aparátu z osidel perspektivy a prken-
ností, jež ji doprovázejí – navrhuje plivání na objektiv, jeho rozostřování, zrychlování

9) Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*. „Film Culture“ 1963, č. 30 (podzim), nestr.

nebo zpomalování snímací rychlosti, ruční držení, a přexponování či podexponování celuloidového pásu.

Fasetované vidění

Jestliže *Metafora vidění* vypovídají o vpravdě dialektickém uchopení teorie, svědčí zároveň i o energii, již Brakhage vynaložil na bezprostřední praktickou činnost v oblasti vidění. Následující pasáž ukazuje, jak ho intenzivní výzkum aktu vidění přivedl až k hranici kubistické fragmentace: „[...] jakmile se jednou soustředily na manželčinu paži v úseku od lokte po dlaň, vybíraly si z ní mé oči každou možnou linii, až nakonec všechno začalo připomínat vlákna oddělená od sebe jakoby v důsledku jakéhosi rozčlenění jejího povrchu tvořeného světlem a stínem. Potom se mi působenímsemireformace zjevilo množství paží, pohybujících se nezávisle na sobě v takto redefinovaném prostoru, překrývajících se navzájem, vesměs rozdílně prokreslených [...]. Nakonec jsem už nedokázal rozpoznat obraz, z něhož to všechno povstalo.“

Představíme-li si za tím „množstvím paží, pohybujících se nezávisle na sobě“, každá v mezích svého vlastního zlomku času, sérii velice krátkých záběrů, dostaneme cosi velice podobného jednomu z aspektů Brakhageovy filmové montáže.

Rychlá montáž je jistě nejvýraznějším a nejnaléhavěji přítomným rysem Brakhageova vyzrálého stylu. Budeme-li ji posuzovat odděleně od ostatních složek, může se jevit zároveň jako nejpůvodnější i nejméně původní atribut tohoto jeho období. V době, kdy se v jeho díle objevila poprvé (koncem padesátých let), byl takový typ montáže pokládán za cosi naprosto překonaného, za odvážný experiment, který ztroskotal; v té době se to už „takhle nedělalo“. Novost Brakhageovy filmové montáže tedy ještě zvýrazňoval tehdejší téměř úplný soumrak tvorby ruských mistrů, kteří ho, jak sám ochotně doznává, ovlivnili.

Jediné zhlédnutí *ANTICIPATION OF THE NIGHT*, jeho prvního opravdu ambiciózního díla pracujícího s rychlou montáží, nicméně zcela nepochybně postačí k odhalení toho, jak nesmírná propast tu zeje mezi jeho přístupem a prací jeho předchůdců. Ačkoliv Brakhage tento film parafrázoval v narativně-symbolickém duchu, zapojením libovolného z prostředků filmového jazyka či rétoriky zavedených prvními průkopníky filmové montáže, nedochází ani v nejmenším k umocnění žádného z narativních ani symbolických prvků filmu.

Výsledek působí svrchovaně zmatečným dojmem, a to i po několika zhlédnutích. Řítí se tu celá lavina záběrů zachycujících stíny, stromy, slunce, vodu, trávu. Mnohé z nich jsou rozmazané v důsledku velice rychlých pohybů kamery, často do té míry, že z nich nedokážeme „vyčíst“ vůbec žádný obraz. I tam, kde příslušné obrazy přečteme, se však zdá, jako by v nich nic nedrželo pohromadě podle kteréhokoli ze vzorců, jež jsme se naučili předvídat na základě svých dosavadních setkání s filmovou montáží.

Brakhageovy časové fasety, podobně jako „explodované“ prostorové fasety pozdního analytického kubismu, rozbíjejí kontinuitu daleko radikálněji než kterýkoli z postupů, jež nalezneme u Ejzenštejna, Vertova, Gance či Légera. Čas jako by tu počínal a zase se zastavoval s každým novým záběrem, přičemž každý z nich odmítá „svázat se“ co

do významu se záběry sousedními. Nenavozuje to žádný pocit existence časové „jímky“, uvnitř které by mohlo dojít k alespoň jediné koherentní události.

„Expresionistické“ prostory

Ukázalo se, že analýza filmů tohoto typu je pro kritiky nezměrným kamenem úrazu. Prosté konstatování, že Brakhage hodil přes palubu konvenční narativní způsob vyjádření, je jistě pravdivé, nicméně je to pouhý začátek. Mnozí kritici se spokojí s nahodilými popisy konkrétních postupů, přičemž si většinu energie šetří na fázi, v níž se snaží poskládat dohromady nějakou více či méně rozumnou exegezi.

Autoři s jistou erudicí v oblasti modernistického výtvarného umění se bezvýjimečně upínají k Brakhageovu zacházení s prostorem promítacího plátna. Existuje převládající názor, podle něhož modernismus jaksi souvisí se zplošťováním prostoru; zároveň valná část Brakhageovy práce s kamerou přináší výsledný efekt zploštění prostoru – z čehož tedy vyplývá, že Brakhage je modernista. Navíc prostorový účín Brakhageových obrazů, jenž je velice často vágní, rozostřený, zkreslený až zmatečný, snadno vyvolá myšlenku na pojetí prostoru, jež bylo tak příznačné pro některé abstraktně expresionistické malíře, zejména pro Pollocka a de Kooninga. V dané historické situaci, vezme-li se navíc v úvahu zdánlivě subjektivní tón Brakhageových vlastních spisů, není těžké vidět, proč se o jeho díle hovoří téměř vždy v souvislosti s estetikou abstraktního expresionismu.

V dosahu svého záběru takto založená analýza skutečně dává jistý smysl. Abstraktní expresionismus Brakhageovu estetiku nepochybně hluboce poznamenal. Toto ovlivnění je nejvíce patrné na jeho zacházení s kamerou, téměř zásadně spočívajícím ve spontánním, předem nepromyšleném konání, spřízněném s „akční malbou“. Veškeré součásti instrumentáře kinematografického aparátu směřující k vytvoření čistého, uspořádaného prostorového dojmu v hlubinném smyslu u něho narážejí na rozhodný odpor. Brakhage jedná v souladu s tím, co napsal – naplne na objektiv, rozostří ho, cuká kamerou. Odolal oné podbízivé tendenci objektivu skýtat stovku způsobů vytváření prostoru s automatickou perspektivou, od využití zkreslujících objektivů po důraz na extrémní detaily.

Filmový střih a spontánní přístup

Brakhageův „expresionistický“ přístup k prostoru na filmovém plátně je sice nepopíratelným rysem jeho stylu, ovšem analýza soustředící se výlučně na oblast prostoru může jen stěží přinést užitek ve snaze o pochopení jeho daleko charakterističtějšího a soustavněji uplatňovaného přístupu k filmové montáži. Nadto estetika abstraktního expresionismu vlastně nenabízí nic, co by člověka připravilo na situaci, jež ho očekává ve filmové střihně. Tady padají jakákoli předsevzetí týkající se míry spontánnosti – úporný proces vyhledávání konkrétních kousků filmu, rozhodování, kam ten který z nich zařadit a přesné určování jeho délky tu bez výjimky vyžaduje jistou míru vědomého, ba promyšleného rozhodovacího úsilí.

Hodně se sice zdůrazňuje Brakhageovo experimentování s filmovým střihem přímo v kameře, přesto však je velká většina jeho stěžejních děl podložena ohromným množstvím následné práce ve střižně. Tady totiž obvykle nastává fáze, v níž se shromažďují rozmanité úseky filmového materiálu, natočené bez jakéhokoli konkrétního kontextového záměru, a film jako takový teprve tady dostává svou podobu.

Takovýto „analytický“ postup, nezřídka vyžadující práci s detailními poznámkami a nákresy, záměrně vypouští někteří filmoví tvůrci ovlivnění Brakhagem, jejichž práce se dá s abstraktním expresionismem identifikovat daleko spíše – například Andrew Noren, Werner Nekes a Paul Winkler.

Prostor na plátně versus čas

Otázce „abstraktně expresionistické spontánnosti“ je nadřazen základní problém dichotomie filmového prostoru a času. Jak už jsem zmínil, je zacházení s prostorem na filmovém plátně v kinematografii obecně daleko menším problémem než práce s časem. Vždyť koneckonců jedině časotvorný prostor filmového pásu lze považovat za živnou půdu filmové syntaxe, ať už v pozitivním, či negativním smyslu. Prostor filmového plátna je vysoce flexibilní – idiosynkratické prostory tu nepotřebují být uváděny do vzájemného souladu jako u malířského díla, protože je lze bez obtíží nahrazovat. Naproti tomu idiosynkratické události musí proběhnout jakožto trvale determinované prvky časového pole.

Film nadto není ve své prostorové dimenzi nijak zvlášť plastickým médiem. Stejně jako u fotografie obecně zde dochází k obětování značné dávky plastičnosti ve prospěch rigidní optiky „realismu“. Mimo doménu animovaného filmu by bylo precizní prostorové fasetování mimořádně obtížné. Válečné lsti typu plivání na objektiv nebo třesení kamerou sice mohou být účinné při neutralizaci určitých zabudovaných efektů, sotva je však lze brát vážně ve smyslu pokusů o determinaci prostoru. Film je precizní právě tam, kde to má nejvíc zapotřebí – v kategorii času.

„Kubistický“ čas

Základním stavebním prvkem Brakhageova díla je precizně řízená časová diskontinuita jeho filmové montáže, tvořící přímou analogii k precizním prostorovým diskontinuitám známým z kubismu. Na rozdíl od Ejzenštejna Brakhage nevolí kompromis s cílem udržet zdání soudržného a částečně dokonce kontinuálního časového pole. Zřídka kdy u něho narazíme na jakýkoli pokus o korelaci sekvencí po sobě následujících záběrů ve stříhové fázi s nějakým typem „normálního“ – narativního či dokumentárního – sledu událostí.

Naopak, hojně se tu využívá postupů, jež potlačují „pozitivní“ časovou kontinuitu: stříhových skoků dopředu i dozadu v čase, bezprostředního opakování obdobných záběrů, opětovného zařazování podobných záběrů v různých, často vzájemně velmi odlehlých částech filmu, „rytmické“ montáže, variace tempa a směru pohybu v záběrech následujících po sobě, extrémní fragmentace časového pole docílené rychlým střihem. Zvuk, tradičně mocný stimul kontinuity, je eliminován.

Plastický střih

Významový vztah Brakhageovy filmové montáže k polaritě kontinuity a diskontinuity, k abstraktnímu expresionismu a kubismu zdaleka není zřejmý. V této souvislosti lze vlastně docílit hlubšího vhledu do obou otázek tím, že se pustíme po stopách jednoho poučného, byť zároveň zcela přirozeného nedorozumění. Na jiném místě jsem tu již citoval práci Annette Michelsonové *Camera Lucida/Camera Obscura*, v níž spojuje Ejzenštejna s kubismem a Brakhage s abstraktním expresionismem. V závěru této studie podává autorka následující shrnutí svých poznatků o jednom z aspektů zmíněného vztahu: „Jestliže Ejzenštejnovo rozumové pojetí filmu závisí na jednotě disjunktivního, jež je jako disjunktivní pociťováno, pak pojetí filmu jako zrakového jevu [Brakhageovo pojetí] se bude od tohoto okamžiku [tj. od ANTICIPATION OF THE NIGHT] vztahovat k čemuś výsostně neukotvenému.“ O něco dále to autorka v pojednání o ANTICIPATION OF THE NIGHT upřesňuje takto: „Jeho neukotvenost téměř překrývá jeho naprostou suverenitu. Je v něm množství rychlých střihů [...] ty však – a právě tady dosahuje Brakhage dialektické síly – drží pohromadě díky kameře, jež zachovává kontinuitu pohybu napříč těmito střihy. Vzájemně disparátní obrazy [...] spojuje pohyb nebo směrová orientace, jež se buď opakují, nebo drží po celou dobu trvání příslušného střihu. Disparátní prostory se usouvztažňují důsledným zplošťováním nebo znejasňováním prostorových souřadnic a výslednou jednotu umocňuje syntetický efekt plynulého pohybu, vytvořený v průběhu střihové fáze.“¹⁰⁾

Pro toho, kdo zná Brakhageovo dílo, je nasnadě, že předchozí řádky popisují to, čemu tento režisér říkal „plastický střih“. Metoda plastického střihu, definovaná P. Adams Sitneym jako „spojování záběrů v okamžicích pohybu, detailu nebo abstrakce, s cílem otupit ostří montáže“, je všudypřítomnou součástí Brakhageovy práce s filmovým střihem a má množství variant: režisér například může udělat střih ze záběru končícího černě do záběru černě začínajícího, nebo z bílého do bílého, střih z jednoho pohybu do jiného pohybu, nebo ze zamlžení do zamlžení, přičemž takto navozený zmatek znejasní přesné časové zařazení příslušného záběru; může také třeba založit vztah mezi nějakým tvarem v určité části obrazu a podobným tvarem umístěným v téže části filmového políčka v následujícím záběru, nebo vzájemně překrýt dva filmové pásy tak, aby místa střihu na jednom z nich vykrývaly jasné plochy na druhém, nebo konečně může vytvářet jakékoli kombinace uvedených způsobů.

Ačkoliv všechny typy plastického střihu směřují ke slučování kontrastních záběrů, stavět tyto způsoby slučování do opozice vůči kubismu, jak to činí Michelsonová, je zásadní omyl. Plastický střih je ve skutečnosti úzce analogický kubistické metodě pasáže. Tato souvislost bude ještě zjevnější, vrátíme-li se teď trochu nazpět, k předchozí rozpravě o pozitivní filmové montáži.

Pasáž v tradiční filmové montáži

Jak tu bylo zdůrazněno, prostředky jako střih do pohybu (match cut, synchronní střih) a prolínačka představují časové kompenzační nástroje, jejichž účín je velice podobný

10) A. Michelson, c. d., s. 37.

prostorovým kompenzacím v malířství docilovaným u „starých mistrů“ pasáží. Stejně jako jejich prostorové protějšky, obsahují i tyto filmové prostředky zárodky radikální disjunkce, neboť neprobíhají v reprezentativním čase, nýbrž v „povrchovém čase“ filmového pásu.

Vzhledem k tomu, že toto časové pole nemá žádný reprezentativní význam, interpretuje divák jeho výskyt jako „deformaci“ časového „základu“ zahrnujícího časové „figury“, tj. události; odtud pak interpretace prolínačky jako „průběhu (pasáže, ve skutečnosti vlastně zkrácení) času“.

Filmový střih do pohybu je o trochu subtilnější. Nicméně tím, že na okamžik odpoutá divákovu pozornost od pohybu obsaženého v reprezentativním čase směrem k neupoutanému pohybu „o sobě“, přenášenému z jednoho záběru do druhého, zakládá synchronní střih maličký kinetický „náboj“ „povrchového času“. Pokud se použije, jak je běžné u poněkud netradičních filmů, střihu do pohybu agresivnějším způsobem k propojení dvou normálně nesouvislých pohybů (např. švihů tenisové rakety a zhoupnutí automobilu), dojde ke zvýraznění jeho umělého, ryze formálního odvolávky na filmový „povrch“. Tohoto efektu se často využívá jakožto „sofistikované“ náhrady za prolínačku.

Jiné, velice podobné efekty vznikají v souvislosti s takzvaným „asociačním střihem“, jehož zářným příkladem je onen dobře známý přechod ze zaječení do zvuku vlakové píšťaly. I tady je diváková pozornost na okamžik odpoutána pomocí ryze formálního spojovacího článku na „časovém povrchu“.

Plastický střih ve smyslu „kubistické“ pasáže

Všechny výše uvedené prostředky působí na hranici podprahového vědomí, oblasti, na niž se, podobně jako v případě pasáže u „starých mistrů“, tradičně pohlíželo s krajní opatrností a jež byla obestřena spoustou tabu. Brakhageův plastický střih tato tabu v duchu kubistické pasáže agresivně narušuje. Extrémní důraz na prvek přechodu tu neguje jeho původní funkci a transformuje smíření protikladů známé od „starých mistrů“, ale i od Cézanna, na kubistickou disjunkci.

Zatímco profesionální střiháč si při provádění střihu do pohybu dá velký pozor, aby zachoval dojem toku reprezentativního času, Brakhage toto zdání záměrně naruší. Pomocí plastického střihu lze kupříkladu pohyb hlavy nějaké osoby na plátně dokončit záběrem na čelní světla automobilu stáčeující se stejným směrem. Plynulý přechod na detailní záběr reflektorů může „metamorfovat“ v dětskou tvář řítící se směrem ke kameře. Tyto pohyby nemají s ohledem na reprezentativní čas nic společného – průběh od jednoho k druhému nemůže být obsažen v této časové oblasti.

Naopak, splynutí libovolných dvou pohybů, k němuž dojde tímto způsobem, vyvolá za jiných okolností podprahově vnímanou časovou „plochu“, jež podobně jako kubistická obrazová plocha působí vzájemné odpuzování reprezentativních prvků postavených do opozice. Paradoxně tak Brakhage právě díky prvkům neukotvenosti plastického filmového střihu dosahuje nejvyššího stupně rezistence vůči situaci, v níž by jeho obrazy vplynuly do rámce konceptuálně uchopitelných smyslových vjemů. V této chvíli by mělo být jasné, že tu došlo ke značnému zproblematizování slova „plocha“ („povrch“).

Jako Derridovy výrazy „psaní“ nebo „stopa“, slova, jež by v žádném případě neměla být chápána prvoplánově, i „plocha“ se v kontextu kubismu nebo Brakhageových zralých filmových děl stala „obtížnou“ a její „pochopení“ by nemělo být příliš snadné. Ve smyslu teoretické konstrukce, kterou zde právě buduji, tento termín v konečné fázi splývá s „negativním polem“ jako takovým, čímž ztrácí veškerou souvislost s pojmem plochy (povrchu), jak je obvykle chápán, tj. ve smyslu nějakého druhu imanentní „materiální substance“.

Michelsonová se dopustila přílišného zjednodušení, když nerozpoznala dvojí funkci Brakhageových neukotveností. Ejzenštejnovy jasně vymezené fragmentace podobně jako fragmentace známé od futuristů nemají schopnost generovat ono mocné negativní pole, které jediné je s to zabránit tomu, aby se tyto fragmentované prvky znovu spojily v rámci působení umocněné positivity. Jeho přímočaré „kolize“ pouze generují ještě silněji nabitý „proud“ pozitivní syntaxe, jehož působením může narativní děj plynout s větší dávkou dramatickosti. Brakhageovy neukotvenosti oproti tomu doslova „zkratují“ tento proud tím, že naplno otevírají zapovězené kanály.

Pohyb a stáze

To, že jsme se dosud tolik soustředili na Brakhageův přístup k pohybu, je sotva náhodné. Na rozdíl od Ejzenštejna, jenž dával přednost vzájemnému kontrastu v podstatě statických záběrů, je pro Brakhage charakteristický velký důraz na hybnost v rámci jednotlivého záběru, a to do té míry, že některé z jeho filmů působí dojmem nekonečného pohybu. I tam, kde se mu přímo nepohybuje subjekt děje, je obvykle v pohybu, nezřídka prudkém, kamera. Toto intenzivní, výsostně osobité a mnohostranné využití pohybu je mimořádně problematické, neboť jeho výsledky jsou, jak již jsme viděli, často rozporuplné. K jeho pochopení je nutný hlubší průzkum povahy kinematografického aparátu a jeho působení.

Jestliže lze o filmu hovořit jako o médiu, jež v jistém smyslu sjednocuje čas a prostor, pak jeho schopnost generovat pohyb (nebo iluzi pohybu) představuje nejvýmluvnější důkaz takto vzniklé jednoty. Na pohyb lze fakticky pohlížet jako na určitý přechodový element, pasáž, spojující obě zmíněná pole. Zároveň se o něm dá říci, že generuje své vlastní, do jisté míry autonomní sekundární „pole“, jehož povahu nejlépe ozřejmí analogie s časem a prostorem. V tomto ohledu musí být pohyb chápán ve vztahu k jeho protikladu, stázi. Ve specifickém smyslu pak je pohyb „figurou“, již vidíme uvnitř „pozadí“ tvořeného stází.

Stejně jako prostor tvořící pozadí v pozitivní obrazové syntaxi malířství, i stáze v pozitivní filmové syntaxi funguje jako neviditelné, abstraktní pole, uvnitř něhož probíhá pohyb. U tradičních filmů nesmí divák nikdy zapochybovat o tom, která z daných složek je která. To ovšem naprosto není tak prosté, jak by se mohlo zdát, protože buď kamera, nebo snímáný objekt anebo obojí může být v pohybu. Má-li být dotyčný objekt vnímán jako cosi v pohybu, musí být kamera vnímána jako stabilní pozadí. Má-li vzniknout dojem, že je v pohybu kamera (např. v širokoúhlém horizontálním švenku), pak musí působit jako pozadí příslušný obraz (řekněme krajina). Jestliže divák vnímá pohyb

kamery i objektu, hrozí nebezpečí, že dojde k úplnému zrušení stability uspořádání „figura – pozadí“ – často pak je na plátně nějaký další prvek, který je nutno interpretovat jako stabilní.

Dvojice pohybová figura/pozadí může generovat iluzivní účinky co do intenzity naprosto srovnatelné s působením perspektivy. Tak například při typickém švenkování, dejme tomu zleva doprava, může dojít k tomu, že vidíme třeba skupinu domů, jež se doslova pohybují přes plátno zprava doleva. Pokud si tyto domy interpretujeme jakožto stabilní, což je obvyklé, musí daný pohyb absorbovat samo filmové plátno, jež pak působí dojmem, jako by se pohybovalo zleva doprava. Divákova mysl je bez jakýchkoli obtíží schopná tuto nereálnou situaci akceptovat, a to tak, že si vytvoří jakýsi neviditelný prvek, který tu můžeme nazvat „vševědoucí divák“, tedy jakési vševědoucí, božskou mocí nadané oko. Pakliže se v souladu s logikou dvojice pohybová figura/pozadí musí zdát, že plátno (kamera) je v pohybu, je tento pohyb chápán jakožto pohyb onoho „vševědoucího diváka“. Obraz budov vznášejících se zprava doleva napříč plátnem se tak stává levoprávním pohybem hlavy „vševědoucího diváka“, obzírající horizont.

Negativní pohyb

Svým charakteristickým použitím kamery (v kombinaci s plastickým střihem) Brakhage tíhne k destrukci vztahů mezi figurou a pozadím známých z tradičního pojetí filmového pohybu. Dalo by se říci, že extrémní hybnost jeho kamery a jeho tendence provádět střih do pohybu vedou ke vzniku jakéhosi „negativního“ pohybu, analogického negativnímu času a prostoru.

Tak například Brakhageova verze výše popsaného typu švenkování by docela pravděpodobně mohla být extrémně rychlá a neuspořádaná, se zakončením v podobě náhlého zhoupnutí kamery směrem dolů, takže zmíněné budovy se vyhoupnou směrem vzhůru. Tento pohyb vzhůru by mohl v následujícím záběru pokračovat třeba v provedení hejna ptáků vylétajících z koruny stromu. Jak ví i většina začátečníků, příliš rychlý horizontální švenk dokáže sám o sobě radikálně narušit náš běžný způsob vnímání pohybu. V kombinaci s neuspořádaností dotyčného pohybu a s náhlým zhoupnutím na závěr to pak může téměř vyloučit možnost interpretace z pozice „vševědoucího diváka“. Veškeré tendence k interpretaci onoho vyhoupnutí skupiny budov směrem vzhůru jako sekundárního výsledku pohybu hlavy takového diváka směrem dolů (nebo i „realisticky“, výkladem počítajícím s pohybem kamery) by byly podstatně oslabeny uvedeným pokračováním tahu vzhůru v podobě „primárního“ pohybu ptačího hejna. Jelikož plastickým střihem se docílí splnutí dvou libovolných pohybů, stává se neobyčejně obtížným „číst“ každý z nich jako by vyrůstal ze samostatného zdroje.

V kontextu tohoto typu budou mít veškeré pohyby tendenci být viděny prostě jako pohyb obrazů napříč filmovým plátnem. Pakliže se nějaký obraz pohybuje z pravé na levou stranu plátna, nebudeme mít sklon číst ho jako statické „pozadí“ nějakého odvozeného pohybu zleva doprava (jako v případě „vševědoucího diváka“), nýbrž budeme víceméně nuceni ho akceptovat jako pravolevý pohyb „sám o sobě“. Brakhage nás tak působením

své radikální komplikace pohybu vede ke zjednodušení našich nástrojů určených k jeho pochopení.¹¹⁾

To, že naše analýza negativního pohybu je dosud neúplná, se ovšem zjevně ukáže, jestliže si položíme otázku, co vlastně výrok, že „obraz se pohybuje z pravé na levou stranu plátna“, znamená. Ve skutečnosti se napříč plátnem nepohybuje nic, je to pouze cosi, čemu říkáme „obraz“. Jak víme, filmový obraz je výslednicí světla promítnutého přes fotografickou emulzi, která je buď propustí, nebo mu v tom do určité míry zabrání. Tato hra světla a stínu je v této své podstatě jasně viditelná v prostoru mezi projektorem a plátnem (za předpokladu výskytu jistého množství prachu nebo kouře v promítacím sále). Zvedneme-li oči a zahledíme se pozorně na tento prostor během téměř libovolné scény, s výjimkou těch opravdu nejstatičtějších, zjistíme, jak těsně je pojem filmového pohybu „sám o sobě“ spjat s vytvářením „čitelného“ obrazu, který musí fungovat jako „figura“ pohybu. V nepřítomnosti takového obrazu, odpoutáme-li se očima od filmového plátna a upřeme-li je do prostoru přímo nad hlavou, uvidíme, že pohyb světla jedním směrem je ekvivalentní pohybu stínu směrem opačným. Soustředíme-li se na první z nich, můžeme vidět pohyb zprava doleva; přeneseme-li pozornost na druhý, zůstane všechno ostatní při stejném, ale pohyb bude najednou probíhat zleva doprava.

Brakhageova tendence k oslabení figurálního účinku obrazu (pomocí rozostřené kamery, plivání na objektiv a podobně), v kombinaci s jeho radikálním zkomplikováním pohybu (jež bylo popsáno výše) často skutečně vede ke vzniku efektů naprosto stejného typu, nikoli ovšem v prostoru nad hlavou, nýbrž přímo na plátně. V takových případech může dojít k rozpadu veškerého smyslu duality pohybová figura/pozadí, přičemž se pohyb spolu s obrazem samým doslova rozplyne na hru světla a stínu. Vidíme pak něco, co se snad proměňuje, avšak nepohybuje se. Tak mohou pohyby v Brakhageových filmech, je-li jejich divoká prudkost dovedena do krajnosti, vyústit ve stázi.

Jak by nyní mělo být zřejmé, tvoří celá dialektika filmového pohybu a stáze paralelu k protikladu obrazové figury a pozadí v pohybu od perspektivního prostoru ke kubismu. V obou případech se současně s tím, jak se prosazuje „negativní“ prvek, vysouvá vpřed pasivní pozadí. Stáze, jakožto „pozadí“ pro vnímání pohybu, je u valné většiny filmů prostě nehmotná a neviditelná, podobně jako pozadí pozitivní syntaxe v malířství. Dojde-li, jako v Brakhageově případě, k oslabení duality figury a pozadí pozitivního filmového pohybu, prosadí se pozadí, neboli „negativ“ pohybu. Ve své méně výrazné podobě tento „negativní pohyb“ může způsobit, že vnímáme prostý „povrchový“ pohyb obrazu napříč plátnem, spíše než pohyb opačným směrem implikovaný postavením „vševědoucího diváka.“ Ve své výraznější formě se negativní pohyb projevuje netoliko prostě jako negativ nějakého konkrétního směru pohybu, nýbrž jako negativ pohybu samotného – negativní pohyb je zviditelněná stáze analogická kubistické obrazové ploše, zviditelněná v důsledku prosazení negativního prostoru.

Co se ovšem skrývá za výrazem „zviditelněná stáze“? Jak můžeme položit rovnítko mezi abstraktním pojmem a čímsi tak konkrétním, jako obrazová plocha? Zde se opět musíme

11) Tato argumentace by měla posloužit mimo jiné k vyvrácení teorie „subjektivního hlediska“, předložené Sitneym a dalšími, podle níž typický Brakhageův film „postuluje filmového tvůrce za kamerou jakožto „ich“ protagonistu daného filmu“. Viz P. A d a m s S i t n e y, c. d., s. 180.

vrátit k naší výchozí analogii: tak jako je v malířství obrazová figura znázorněná v kontrastu s nějakým pozadím ekvivalentní formě viděné v pasivním prostoru, je filmový pohyb znázorněný v kontrastu se stází ekvivalentní události vnímané v pasivním čase. Stáze je fakticky ekvivalentní tomu, co nazýváme čas. Negativní obrazová syntax v malířství aktivně vyzdvihuje do popředí prostor jakožto konkrétně vnímatelnou plochu, a podobně negativní filmová syntax vysouvá do popředí čas (stázi). Tak u Brakhage dochází ke vnímání času povýtce jako takového, jakožto specifického „zatíženého“ trvání, spíše než v intencích nějakého v něm obsaženého pohybu, který může svou existenci toliko implikovat. Trvání lze v tomto smyslu nakonec zjistit pouze v intencích lineárního prostoru filmového pásu jako takového, onoho souboru naprosto statických obrazů, na nichž filmový negativní pohyb, negativní čas a stáze v konečném důsledku navívají identitu a konkrétní existenci.

V tomto smyslu píše Brakhage o tom, že své filmy tvoří „s ohledem na to, aby promlouvaly toliko jako proužky celuloidu, jež držím v ruce“, a prohlašuje, že „všechny mé signifikantní sestřihy [...] jsou výsledkem sledování filmu v přípravě na stříhovou fázi jak s pomocí prohlížečky při rychlosti asi 24 políček za vteřinu, tak v jeho čisté podobě, jako nepohyblivé proužky filmového pásu“.¹²⁾

Odpor vůči konceptuálnímu řádu

Jak vyplývá z předchozí analýzy, je součástí Brakhageových kompozičních „strategických záměrů“ úplná demontáž pozitivní kinematografické syntaxe, v rozpětí od rafinovaných prostředků jazyka filmové montáže a perspektivního času, až po zásadní „popření rozdílu“¹³⁾, tj. samotné iluze pohybu. Jakkoli by nepochybně bylo zavádějící a každopádně hrubě anachronistické označit Brakhage za „kubistického“ režiséra, teoretický rámec, v němž se tu pohybujeme, jasně svědčí o hloubkové strukturální příbuznosti mezi jeho strategickými záměry a prostředky kubismu.

Nejvíce nasnadě je v této souvislosti jistě paralela mezi kubistickým fasetováním a rychlou filmovou montáží. V hlubším smyslu pak lze nalézt analogii v obecném přístupu k syntaktickému poli. Jako v případě kubistické pasáže, i Brakhageův plastický stříh současně rozbíjí celkové reprezentační pole (pozitivní čas) a sdružuje rozmanitá mikropole (jednotlivé záběry) na „povrchu-ploše“ (negativní časové pole generované filmovým pásem – v zásadě filmový pás jako takový).

Tak jako kubistický negativní prostor destruuje hloubku, Brakhageův negativní čas (a negativní pohyb) destruuje časovou „hloubku“. Každý jednotlivý okamžik má tendenci stát se statickým a izolovaným, událostí samou o sobě, osvobozenou od závislosti

12) S. Brakhage, c. d. V jedné z předcházejících kapitol své knihy se dost podrobně zabývá Bergsonovým pojetím trvání v kontrastu s tím, co nazývá „kinematografický čas“. Brakhageův přístup k filmové montáži je současně subverzí „kinematografického času“, přitakáním Bergsonovu „trvání“, vyvrácením Bergsonovy kritiky „zprostornění času“ a demonstrací možného výkladu Derridova pojetí „prostorovosti“ jakožto „časovosti“.

13) Srov. J.-L. Baudry, c. d., s. 47.

na minulosti a budoucnosti, prožívanou jako jedinečný čas náležející toliko sobě. Jako v kubismu, i zde je negativní vymezení vjemového pole ekvivalentní rozvratu pozitivní syntaxe – negativní čas rovná se negativní syntax. Každý jednotlivý obraz je tak izolován uvnitř svého vlastního statického mikročasu, stejně jako se v kubistickém prostoru ocitá v izolaci každý namalovaný „znak“. Jednota povrchu a na povrchu-ploše se stává reprezentační (a vjemovou) disjunkcí.

Zatímco abstraktní expresionismus odkládá pozitivní syntax stranou a prostě jen přitakává povrchu (ploše), negativní syntax praktikovaná Brakhagem a kubisty pozitivní syntax aktivně zapojuje do zápasu o povrch (plochu). Jak jsme již zdůraznili, nedojde-li k tomuto zápasu, povstane z popela pozitivní syntaxe „kontext implikace“ a dá vzniknout mnohoznačnosti s jejími doprovodnými mystifikacemi.¹⁴⁾

V Brakhageově díle dochází poprvé v dějinách kinematografie k důsledné konfrontaci a boření kontextu implikace. Výsledkem je to, že jeho obrazy vyvstávají jakožto obrazy s ojedinelou jasností – že dokonce i rozmazané obrazy, jež se jako rozmazané jeví, vyzařují jas. Vzdor tomu, že filmový tvůrce tu neudělal nic, aby divákovi pomohl „dostat se“ k myšlenkám „v pozadí“ svého filmu, nenavozuje to pocit mnohoznačnosti v obvyklém slova smyslu.

Sledování některého Brakhageova filmu v nás jistě může vzbudit zmatek – nebudeme tu naváděni k víře, že všechno, co vidíme, implikuje cosi jiného, že přiřazení dvou obrazů k sobě v čase znamená víc než „pouhou“ juxtapozici, že mezi nimi existuje nějaký vztah, jasný, nebo mnohoznačný, jehož povaha se musí, jako například v Kulešovově experimentu, ozřejmit v naší „představivosti“.

Právě tato schopnost tvořit juxtapozice, jež vzdorují naší potřebě čehosi, co nazvala Rosalind Kraussová „konceptuální řád [...] přesahující materiály zkušenosti“¹⁵⁾, představuje skutečný přínos Brakhageovy filmové montáže, v němž tkví srdce jeho filmové revoluce.

Pojítka s realismem

Předchozí pojednání, jež klade nezbytný důraz na formální stránku věci, by snad mohlo svádět k závěru, že Brakhageovy filmy jsou skutečně výsostně formálními strukturami, představeními izolovaných útržků času nebo filmového materiálu, naprosto oproštěnými od signifikantních spojů s veškerou vnější či vnitřní realitou. Takový závěr by byl zcela neadekvátní, jelikož by představoval hrubé zjednodušení mimořádně bohatého a složitého tvůrčího nexu. Brakhageovy filmy jsou pevně zakořeněny v nejhlubším myslitelném aktivním propojení s vnějším i vnitřním světem a jejich vzájemným vztahem.

Obrátím nyní nejdříve pozornost k první z těchto oblastí a připomenutí jeho výše zmíněné označení sebe sama v podstatě za dokumentaristu, což je stanovisko, jemuž se dostává

14) „Kontext implikace“, související jak s Freudovým pojmem „sekundární upřesnění“, tak s Jakobsonovým pojmem *metonymická* struktura, lze chápat jako určitý druh „protosyntaxe“, v níž se veškeré typy volné až nahodile přiřazovaných prvků mohou slučovat v mnohoznačná či polysémická spojení, jež pak dávají určitý smysl i v nepřítomnosti jakéhokoli jasně definovaného syntaktického pole.

15) Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. New York 1977, s. 53.

značné opory v jeho textu *Metafory vidění*. Jelikož náš přechod od naturalistických východisek formulovaných v této práci ke „kubistickému“ rozvrhu filmů samotných byl dost prudký, mohlo se tu jeho pojetí s realismem traktovat v příliš silné závislosti na čistě teoretických analogiích, o nichž byla řeč. Teď, když jsme s teoretickými závěry hotovi, měli bychom je v zájmu argumentace odložit stranou a položit si jednu velice základní praktickou otázku, jež se dotýká samotného jádra realismu: jak lze docílit nejlepší filmové prezentace nějaké běžné události, a to tak, aby byla vnímána pokud možno co nejvíce jako taková a pro sebe samu (spíše než v zastoupení čehosi jiného), s maximální zřetelností a minimální mírou zkreslení?

Mohli bychom samozřejmě takovou událost nafilmovat ve stylu Cinéma-Vérité, s použitím jediného dlouhého záběru. Můžeme dokonce předpokládat, že bychom to dokázali zvládnout tak, aby při tom nedošlo k evokaci žádného z názvuků filmového jazyka. Čeho bychom takovým postupem docílili? Po pečlivém zkoumání bychom zjistili, že náš dlouhý záběr příslušné „události“ ve skutečnosti sestává z bezpočtu vzájemně propojených kratších událostí. Dlouhý záběr znamená v čase totéž, co širokoúhlý záběr v prostoru. Získáváme tak komplexní obraz, ztrácíme však jakýkoli pojem o detailech. Jde-li nám seriózně o zřetelnost sdělení, musíme se detaily zabývat. Pojďme si tedy „událost“ redefinovat jako relativně krátký souběh okolností, jež lze plně postihnout v rámci jediného percepčního aktu. Chceme-li takovýto detail pojednat náležitým způsobem, musíme ho nějak izolovat od okolních událostí.

V mezích dlouhého záběru lze takto vyčlenit jedinou událost tím, že se na ni zaměříme pomocí zoomu. Pokud snad kameraman zoomu nepoužil, lze stejného efektu docílit na optické tiskárně. Takovýto náhlý přechod na detailní pohled skutečně zvyšuje zřetelnost a zdůrazňuje detaily; zároveň ovšem nevyhnutelně vyvolá názvuky filmového jazyka. Daný detail tu totiž pozbývá svou „obyčejnost“. Je-li takto vydělen, bude „čten“ jako nositel zvláštního významu, jakéhosi zastřeného smyslu náležitě nějakému dosud ne zcela zřetelnému kontextu.

Mohli bychom zajít ještě dál a danou událost úplně vytrhnout z kontextu tím, že bychom ji z našeho dlouhého záběru doslova vystříhli, připojili k ní zaváděcí a koncový pás, a v jakési klinické podobě ji pak promítat jako naprosto izolovaný záběr. Teoreticky by se takový přístup mohl jevit jako rozumný. V praxi by bylo mimořádně obtížné náležitě připravit diváky na to, co mají zhlédnout. Po uplynutí nespécifikovaného časového úseku, v jehož průběhu by byl na plátně prázdný zaváděcí pás, by se náhle objevil příslušný záběr. Pokud by byl opravdu krátký, mohlo by se klidně stát, že by skončil dřív, než by si diváci vůbec uvědomili, že začal.

Očividným řešením uvedeného problému by mohla být projekce dotyčného záběru se zpomaleným pohybem. To by divákům poskytlo čas k tomu, aby si na podobu záběru zvykli; zároveň by to také zdůraznilo některé detaily. Na přínos zpomaleného pohybu pro filmový detail se ovšem do této chvíle sneslo tolik chvály, že se jen vzácně dostává na námitku týkající se jeho jediného velkého nedostatku – totiž toho, že v souvislosti s ním dochází ke zkreslení časového pole. Vnímáme-li nějakou událost ve zpomaleném pohybu, nemůžeme ji chápat takovou, jaká byla, když probíhala svým charakteristickým tempem. Její inherentní prchavost, ona zvláštní zřetelnost, jež je výsledkem zjitřeného vnímání krátkého okamžiku, se ztrácí.

Slepením začátku a konce daného výstřižku filmového pásu bychom mohli získat smyčku, která by se dala nekonečně opakovat. Takové mnohočetné opakování by divákům umožnilo vstřebat celou řadu detailů, aniž by k tomu bylo zapotřebí zpomaleného pohybu. I toto opatření by však přineslo závažné nedostatky: opakováním by se na událost přesunul nadměrný důraz, což by mělo za následek ztrátu cenného atributu jedinečnosti; takové opakování dokáže v divákovi velice rychle vyvolat únavu nebo jakýsi stav ne nepodobný transu, a to sotva může vést k jasnému vnímání; konečně pak opakování bezvýjimečně přitahuje pozornost jako takové – diváci tedy budou mít tendenci sledovat formu, tedy opakování, nikoli příslušný obsah, tedy událost.

Povaha zmíněného problému by nyní měla být relativně zřejmá. Mohlo by se zdát, že neexistuje žádný jednoduchý nebo systematický prostředek k dosažení toho, co musí být jedním ze základních kritérií filmového realismu – zřetelné prezentace nějaké obyčejné události v podobě, jež je jí vlastní, a v jejím autentickém časovém zasazení. Brakhage si v citlivé reakci na tuto zásadní překážku uvědomil, stejně jako Cézanne, že problém zřetelného zrakového vnímání ze své podstaty vyvolává potřebu složitého, vysoce intuitivního procesu aktivního vidění.

V duchu Cézanna a kubistů začal Brakhage zařazovat každou jednotlivou událost do kontextu podobných událostí, kontextu utvořeného specifickým způsobem, komponovaného tak, aby každá událost dávala podnět ke vzniku další, přičemž žádná z nich není dominantní. Jedině zapojením aktivně determinované, komplexní kompozice tohoto typu, v níž lze každou událost pojímat v její jedinečné pomíjivosti, jakožto nastartovanou, nikoli však znejasněnou či dominovanou okolními událostmi, můžeme docílit realismu ve smyslu kteréhokoli z jeho rigorózních vymezení. Zápas o smyslové vnímání na této úrovni, zahrnující vidění každé jednotliviny v její jedinečnosti a s ohledem na ni, spíše než její nahlížení jako součásti nějaké širší, transcendentní „reality“, je toliko jiným vyjádřením toho, co jsem nazval „negativní montáží.“ Všechno, co jsme dosud probrali z hlediska formální úrovně, tak má kořeny zapuštěné hluboko do půdy realistického hledání.

Budiž zde připomenuto, že Erwin Panofsky hovořil o „idealistickém pojetí světa“, jež je bezděkou složkou „všech reprezentačních (zobrazujících) uměleckých forem“, pojetí, které způsobuje, že tato umění „fungují systémem shora dolů“, kdy na počátku je „myšlenka [...] a nikoli předměty, jež tvoří hmotný svět“. Podle Panofského pouze „kino“ funguje v opačném směru, „zdola nahoru“, čímž dává „za pravdu onomu materialistickému výkladu světa, který [...] vládne v soudobé civilizaci“.

Jak vyplynulo z toho, co tu bylo řečeno o ideologii, takovýto výrok lze chápat pouze ve vztahu k nějakému potenciálnímu stavu věcí, a nikoli jako cosi, co je prostě dáno použitím filmové kamery, jak naznačuje Panofsky. Až do okamžiku setkání s Brakhageovou zralou tvorbou totiž nelze hovořit o naplnění příslibu skutečného filmového realismu na materialistickém základě.

V jeho filmech se poprvé ocitáme zcela osvobozeni od nadvlády „myšlenky“, ať už v podobě známé z narativní, „ruské“ montáže a z valné části experimentální kinematografie, kde je explicitně přítomná jakožto stavební a interpretativní síla, nebo ve formě užívané *cinéma vérité*, kde je přítomná implicitně jakožto konvencionalizovaná zábrana klade ná vidění jako takovému z titulu závislosti na kinematografickém aparátu a jeho ideologii. Vybudování komplexního interaktivního procesu, jež jsem nazval „negativní montáž“,

Brakhageovi dovolilo osvobodit jak „materiál“ všedního života, tak „materiál“ filmu jako takového od závislosti na konceptuálním prostředkování, čímž je uvolnil ze stavu soustavné podřízenosti a umožnil jim promlouvat v zásadě za sebe samé. Tak, nikoli pouze v důsledku manipulace s určitým technickým prostředkem, nýbrž prostřednictvím tvůrčího činu značného dosahu Brakhageovy filmy konečně opravdu vrhají světlo na ono nekonečně bohaté „dno“, o němž hovoří Panofsky.

Asociativní nexus

Jestliže jsem tu probral otázku Brakhageovy vazby na vnější svět, musím nyní pojednat i o jeho vztahu ke světu vnitřnímu. Žádná ze stránek jeho tvorby dosud nebyla podrobená tak obsáhlé diskusi, přičemž ovšem zároveň žádná nebyla zdrojem tak častých nedorozumění, jako jeho zdánlivě fanatické soustředění na „mytické“ aspekty svého vlastního života a osobnosti. Tento mimořádně intenzivní niterný ponor pochopitelně vyvolal značnou dávku skepticismu vůči jeho nároku na roli „dokumentaristy“.

Vůbec první Brakhageovy tvůrčí impulsy v oblasti filmu nepochybně vyvěraly z intenzivní potřeby sebepoznání. Když začal počátkem padesátých let točit filmy, byl v americké experimentální kinematografii vůdčím stylem směr, který P. Adams Sitney nazval film „transu“. Pro Brakhage, stejně jako pro jeho vzory (z nejdůležitějších jmenujme Mayu Deren, Jamese Broughtona a Kennetha Angera), byl film transu – v podstatě umělecky vytvořený filmový sen – prostředkem autoanalýzy ve smyslu velice blízkém freudovskému pojetí. Sitney k tomu také případně konstatoval, že „pro žádného filmaře neznamenal Freud nikdy tolik“, co pro Brakhage,¹⁶⁾ jehož vztah k psychoanalýze se vyrovná Ejzenštejnovu zaujetí pro dialektický materialismus. Dalším zdrojem vlivu, jenž byl mezi intelektuály té doby stejně populární, byl surrealismus, který ovšem sám vděčí za mnohé právě Freudovi.

Stěžejní význam má pro psychoanalytickou i surrealistickou „techniku“ proces známý jako „volná asociace“, prostředek sloužící ke zkratování konvencemi spoutané činnosti racionálního myšlení za účelem dosahu do podvědomí. Ve volné asociaci, stejně jako v surrealistickém „automatickém psaní“, je subjekt podněcován k tvorbě verbálních asociací zbavených jak syntaktických vazeb, tak vědomě odvozených spojitostí symbolických. Člověk při tom prostě vysloví či napíše první věc, která mu přijde na mysl.

Jen málo umělců uplatňuje princip volné asociace na každý z aspektů svého díla s takovou důsledností, jako Brakhage. Jeho odhodlání „vypnout“ činnost vědomé mysli představuje dozajista bod, v němž nejtěsněji navazuje na abstraktně expresionistické malířství, jež také povstalo z podobné kombinace surrealismu a freudovství. Zatímco v prvních dílech z kategorie filmů transu se volné asociace využívá ještě poměrně nesměle, povýtce coby zásobárny dějových prvků, pozdější filmy čerpají z této oblasti daleko intenzivněji a nacházejí v ní vodítko pro práci s kamerou a filmovou montáž.

V psychoanalýze využívá analytik volných asociací klienta jakožto vodítka napomáhajícího utřídění „vnitřních významů“ snů a fantazijních představ, o nichž se předpokládá, že suplují za „cenzurované“ podvědomé myšlenky. Brakhage nezřídka píše o svých

16) P. Adams Sitney, c. d., s. 175.

vlastních filmech jakoby z pozice psychoanalytika usilujícího o postižení symbolicky zvnitřněných skrytých hlubin. Většina jeho vykladačů následuje jeho příkladu a uchyluje se k podobné strategii, přičemž s jeho filmy zachází jako se sny, jež vyžadují symbolickou explikaci.

Jakkoli mohou být interpretace tohoto typu vysoce relevantní a objevné, podobně jako je tomu u psychoanalýzy, přílišná závislost na asociativní symbolizaci může vést ke vzniku bezbřehých a bezúčelných mnohoznačností. V terapeutické praxi je prověrkou správnosti jakékoli dané metody její perspektivnost co do léčebného účinku – co však prověří oprávněnost kterékoli konkrétní metody filmového ztvárnění? „Totalizující konec“ Brakhageova filmu *DOG STAR MAN*, není pro Sitneyho, vynikajícího Brakhageova vykladače, tím, čím je pro Brakhage samotného. Pro Sitneyho se vyvrcholení dostavuje v podobě obrazu titulní postavy zuřivě se oddávajícího kácení stromu, přičemž se jeho sekání „stává metaforou lepení filmového materiálu“. Podle Sitneyho „Brakhagem líčená apoteóza (když se titulní hrdina zmocňuje Cassiopeina nebeského trůnu) se na plátně mihne na pouhou vteřinu a není tu posledním obrazem této postavy. Muže pak znovu vidíme, jak pokračuje ve svém zuřivém kácení.“¹⁷⁾

Nemáme-li k dispozici žádnou teoretickou oporu kromě Sitneyho vágních narážek na Blakea a romantiky, neexistuje ani žádný smysluplný podklad pro volbu té či oné z obou nabízených verzí, ani pro názor, že daný film vůbec nějakou „apoteózu“ obsahuje. Vzhledem k tomu, že Brakhage s volnou asociací zcela nepochybně pracuje, má citlivá reagence na její působení, charakteristická pro komentátory jako je Sitney, nespornou hodnotu. V konečném pohledu ovšem je takovýto komentář, a to i pokud pochází od samotného Brakhage, přinejlepším tentativní a až příliš často zavádějící.

Nástrahy parafráze

Jádrem potíží plynoucích ze symbolického parafrázování filmů Brakhageova zralého období je mimořádná problematičnost vztahu mezi volnou asociací, konvenčním filmovým jazykem a negativní syntaxí. Brakhageovy filmy jsou čímsi více než pouhými asociálně determinovanými řetězci obrazového materiálu. Konvenční prostředky filmového jazyka se v nich netoliko odsouvají na vedlejší kolej, nýbrž jsou tu dokonce vystavovány aktivnímu odporu. Navíc, je-li naše analýza správná, stojí tyto filmy v opozici i vůči implikativnímu kontextu, který připouští zapojení jakéhokoli typu symbolismu, dokonce i krajně nekonvenčního ražení. I když mnozí Brakhageovi vykladači projevují jistou míru povědomí o této skutečnosti, z valné části se chovají tak, jako by jim z toho plynoucí významové rozdíly vlastně jaksi nijak nepřekážely.

Pro příklad zůstaňme u Sitneyho, jehož interpretace dosahují takové hloubky ponoru, že jsou o to víc zavádějící. Podle Sitneyho Brakhageův film *THE ANIMALS OF EDEN AND AFTER* „líčí proces rekonvalescence ve smyslu normalizace či přizpůsobování společensky diktovaným vzorcům vnímání a myšlení“. Sitney považuje za zlomový bod v tomto filmu narození kozy a charakterizuje tuto událost jako okamžik „v narativní linii filmu, [...]“

17) Tamtéž, s. 216.

v němž si dítě, [protagonista filmu] jež narození zvířete přihlíží, představuje své vlastní narození“.

V jiném bodě Brakhage „prostřihne záběr ptáka v kleci záběrem plačícího dítěte. [...] Uvězněný pták nyní supluje pocity plačícího děcka.“¹⁸⁾

Potíže spojené s tímto typem exegeze se ukáží okamžitě po zhlédnutí tohoto filmu. Jako ve většině Brakhageových děl, i zde čelíme soustředěné palbě vzájemně disjunktivních obrazů, jež nesjednocuje ani sebemenší náznak filmového jazyka, uspořádaných, jak jsem již zdůraznil dříve, způsobem, jenž má za úkol potřít jakýkoli případný kódovací proces ještě před jeho začátkem. Vidíme záběry chlapce ležícího v posteli. Ve filmu není nic, co by nás informovalo o tom, že se jedná o protagonistu nějakého příběhu. Vidíme rodící kozu, ve způsobu, jakým se tato událost prezentuje však není nic, co nás může vést k jejímu pochopení jakožto „zlomového bodu“. Jestliže záběr chlapce následuje přímo po záběru kozy, je velkým Brakhageovým úspěchem, mezi filmovými tvůrci téměř ojedinělým, skutečnost, že se nestaneme oběťmi Kulešova efektu a automaticky si nevyvodíme, že dítě ve filmu „sleduje narození“ kůzlete. Podobně pak juxtapozice záběrů „plačícího dítěte“ a ptáka v kleci nemůže v Brakhagem vytvořeném kontextu způsobit, aby tento pták „suploval pocity plačícího děcka“. Aby byla Sitneyho interpretace tak neodchylně přesná, jak naznačuje jeho formulace, musela by se vztahovat k něčemu zhola konvenčnímu, třeba k epizodě ze seriálu „Waltonovi“.

Klíčem k tomu, oč ve výše popsaném „čtení“ jde, je freudovský kontext, o němž jsem se již zmínil. Sitney tu interpretuje, patrně opravdu výstižně, nikoli daný film, nýbrž nexus asociací v jeho pozadí, asociací, jež zanechaly stopu na filmu samém, jako by se jednalo o nějaký sen. Předmětem analýzy tudíž není snímek *ANIMALS OF EDEN AND AFTER*, ale sám Brakhage. Jako série sond do stavu Brakhageovy mysli v projekci na záběry nemocného dítěte je Sitneyho analýza nepochybně cenná. Tím, že nerozlišuje mezi filmem jako takovým a asociacemi, jež ho obklopují, se ovšem dopouští fatálního omylu, když přistupuje k tomuto pozdnímu dílu jako by dosud spadalo do etapy „filmů transu“, jež přinesla sérii filmových snů. Svou volbou „snové analýzy“, v níž je Brakhageovo dominantní zaujetí destrukcí konceptuálně determinovaného vidění pojato „metaforicky“, Sitney své čtenáře odvádí od onoho zápasu, jenž je tak patrný ve filmech samotných a jehož cílem je vidění opravdové.¹⁹⁾

18) Stan Brakhage, *Autobiography in Avant-Garde Film*. In: P. Adams Sitney (Ed.), *The Avant-Garde Film*. New York 1978, s. 217, 219 – 223.

19) Ačkoliv obecně vzato souhlasím s názorem, že „dílo samo“ nelze oddělovat od asociací, jež je obklopují, že žádné „dílo samo o sobě“ bez takových asociací ani nemůže existovat, stejně jako dozajista nemůže existovat žádná „reálná věc“ jakožto jeden člen opozice, jehož druhým členem je cosi zprostředkovaného jazykem, kulturou a politikou, v Brakhageově případě s tím musím energicky nesouhlasit. Není to snad proto, že se na Brakhage dívám v intencích právě zdiskreditovaného pojetí „autonomního“ uměleckého díla (prosazovaného Clementem Greenbergem a některými jeho idealističtější založenými kolegy), nýbrž proto, že u Brakhage, stejně jako u Braquova a Picassova kubismu a u některých dalších modernistů jde o něco velice odlišného. Osobní asociace jsou pro tyto umělce očividně stále nesmírně důležité, v samotném jádru jejich díla však panuje hluboká dissociace mezi dílem samotným a osobními významy a pocity, jež vedou k jeho vzniku. Takováto díla lze srovnávat spíše s psychoanalýzou jako takovou, než s čímkoli, co by se eventuálně s její pomocí dalo analyzovat.

Multireferencialita

Klient, jenž se ocitne v rukou psychoanalytika, může být na neurčitou dobu vydán na pospas mnohoznačností plynoucím z volné asociace. Umělec může pokročit za toto stadium a pracovat přesně, bez výskytu mnohoznačností v rámci formálních možností konkrétní dané techniky. Tím, že své navýsost osobité formální přístupy propojuje s v podstatě odvozeným, avšak hluboce procítěným pojednáním asociativně determinované tematické látky, využívá Brakhage zmíněných formálních přístupů k objasňování dané tematické látky, kterou tak vynáší z temného hájemství snu, „vizionářských“ zážitků a „poetické“ mnohoznačnosti na jasné světlo uspořádaného „běžného“ vidění.

V mimořádně složitých filmech, jež jsou výsledkem tohoto procesu, dochází k „rozkladu“ mnohoznačnosti v cosi, s čím ji lze snadno zaměnit; v tomto ojedinělém způsobu vnímání spočívá klíč k Brakhageovu vztahu vůči jeho tematické látce. Označme si jej zde oním autodeskriptivním, byť poněkud neobratným termínem multireferencialita.

Mnohoznačnost a multireferencialita představují dvě různá stadia vývojového procesu směřujícího od naivního realismu k negativní syntaxi. Vnitřní rozpory realismu se projevují nejdříve jako mnohoznačnosti vidění, zobrazení (reprezentace) nebo obojího. Dochází k výskytu dvou či více interpretací v kontextu (implikačním kontextu), který vyžaduje řešení na nějaké „vyšší“ rovině. Jelikož žádná taková rovina není perceptuálně nasnadě, přistoupí se k jejímu dovození v oblasti „významu“. Objeví se jakási vágní aura záhadnosti, zrozená z úvah o nějaké rovině „vnitřního významu“, na níž může docházet ke spojení takovýchto zdánlivě disjunktivních prvků. S rostoucím výskytem mnohoznačností se postupně zvyšuje míra odtažitosti výkladů založených na „vnitřním významu“. Tak se stává, že extrémní mnohoznačnosti kubismu vyvolávají spekulace o „čtvrté dimenzi“. Jako se zdánlivě podivné a záhadné kubistické prostory rozplývají na všední, neutrální ploše, tak i mnohoznačnosti vlastní tomuto stylu ustupují multireferencialitě. V tomto kontextu není místo pro žádný typ implikace, pro žádný paradox, který je nutno řešit uvnitř hranic nějakého vyššího či širšího pole, jež by ho snad mohlo pojmut. Jakýsi pasivně „estetický“ pocit bázně tváří v tvář hluboké, neproniknutelné záhadě, je vystřídán aktivním zápasem o vidění a chápání čistě na základě toho, co je bezprostředně vnímatelné a myslitelné. Jakýkoli závěr, k němuž lze dojít, je nadále možno podrobovat revizi a změnám v myšlenkovém uchopení i v náhledu.

Pravá multireferencialita je nesmírně vzácná a svědčí o hlubinném zvládnutí problému, jež umožňuje umělci i angažovanému divákovi vyrovnávat se s tím, co se předkládá jeho očím i myslí na mnoha různých rovinách, přičemž každé se dostává rovného dílu. Skutečnost, že Brakhageovy obrazy jsou v jistém smyslu „pouhými“ juxtapozicemi, nás tak v žádném případě nenutí k abstraktnímu (tj. čistě formálnímu) diváctví, omezenému čistě na oblast světla, stínu, barvy, rytmu atd. Naopak, právě to nám uvolňuje cestu k hledání významů, jež dokážeme sami nacházet během zápolení se svými vlastními asociacemi.²⁰⁾

20) Fred Camper vyjádřil ve studii, která se mi dostala do rukou krátce předtím, než jsem dokončil finální revizi své knihy, názory potěšitelně blízké mým vlastním. Tak například: „Žádný Brakhageův film se nedá prostě jen zhlédnout; divák musí vést neustálý zápas o možnost dívat se na něj a vidět ho znovu (a jinak); jeho sledování pak přerůstá v ustavičně proměnlivý průzkum samotného procesu vidění.“

V této chvíli jsem schopen zformulovat některé prozatímní závěry. Brakhageův význam očividně přesahuje rámec chvalozpěvů, podle nichž se jedná o jedinečného, osamělého „génia“, jehož dílo je výlučně subjektivní a vymyká se tak racionální analýze. Jakkoli jsou mnohé aspekty jeho filmů navýsost osobní, jakkoli se patrně sám opravdu přivádí do stavu jakéhosi transu s cílem vyvolávání filmových volných asociací, jakkoli často užívá při psaní o svém díle transcendentální, ba „kosmické“ terminologie, mohli jsme se přesvědčit, že jeho dílo je zásadně ukotveno ve stavebných principech, jež jsou analyticky uchopitelné, o nichž lze vést objektivní diskusi, a jež vlastně mají i své předchůdce, s nimiž je lze porovnávat. Brakhage, který má stejně daleko k formálnímu purismu jako k beztvaremu romantismu, dokázal tyto alternativy přesáhnout tvorbou filmů, jež jsou zároveň dokumenty, subjektivními vizemi a výsostně zkázněnými stavebnými celky.

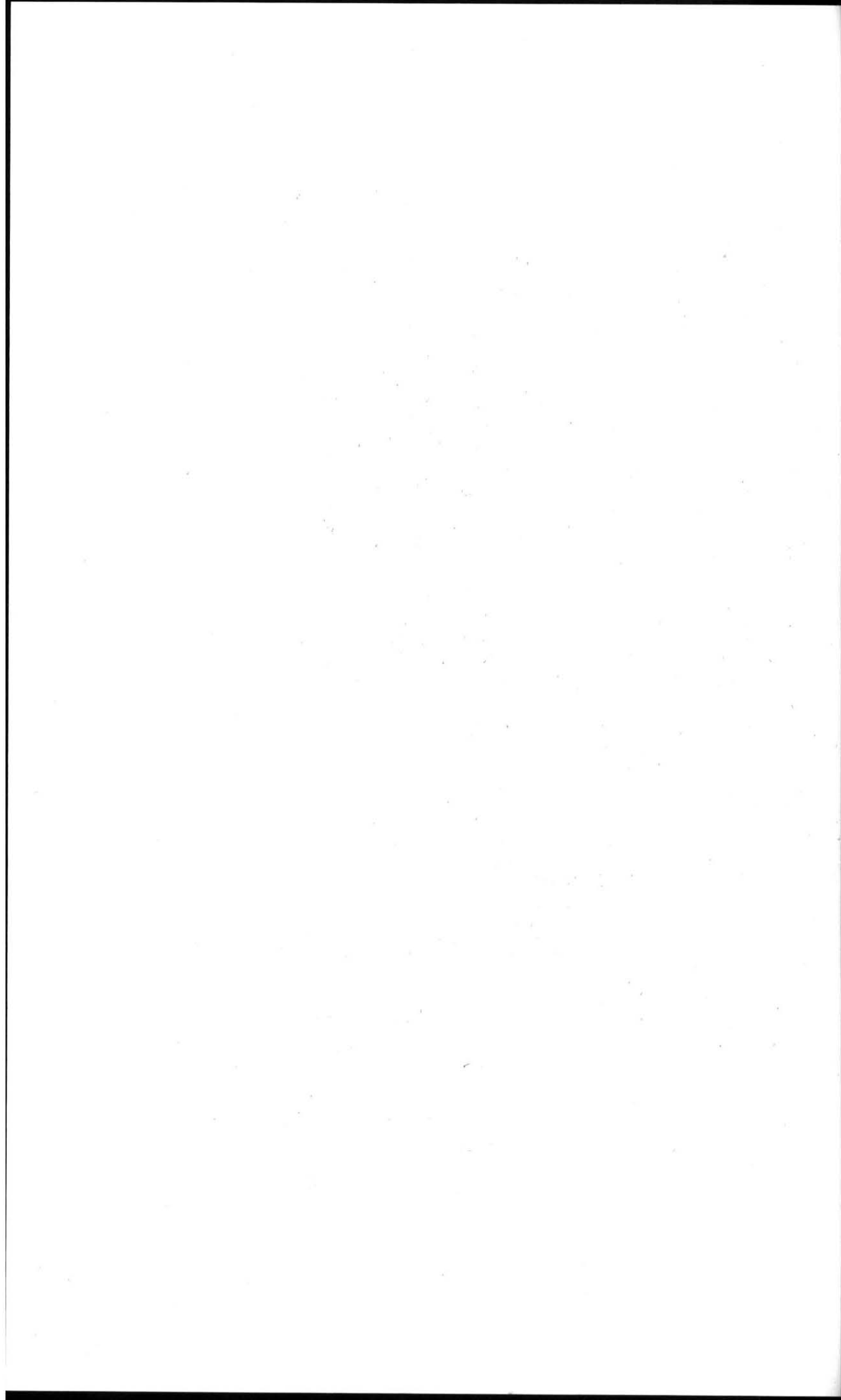
Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Victor A. Grauer, *Brakhage and the Theory of Montage*. „Millennium Film Journal“ 1998, č. 32/33 (podzim), s. 105 – 129.

Citované filmy:

Animals of Eden and After (Stan Brakhage, 1970), *Anticipation of the Night* (Stan Brakhage, 1958), *Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1963 – 1964).

(Viz Fred Camper, *Stan Brakhage: A Retrospective*. Poznámky pro Mezinárodní filmovou expozici v Los Angeles, 1976.) Camperova studie výjimečně přesně vystihuje roli disjunkce a multireferenciality v Brakhageově díle. Podobné postřehy prezentované méně rigorózním způsobem lze najít v práci Gena Youngblooda, zvláště v části zabývající se „synestetickou kinematografií“ (Gen Youngblood, *Expanded Cinema*. New York 1970, s. 75 – 91). Ačkoliv se mnohé z Youngbloodovy knihy zdá být ve zpětném pohledu podmíněné trochu naivním pohledem šedesátých let, četné z jeho poznatků o Brakhageovi si podle mého uchovaly reálnou platnost.



Rozhovor

Jonas Mekas

Jonas Mekas je součástí New Yorku. Sám o sobě prohlašuje, že Ameriku nezná, že se však stal Američanem a Ameriku miluje skrze New York, který naopak poznal dokonale a kde zapustil kořeny.

Narodil se v litevské vesnici Semeniskiai, kde žilo dvacet rodin, celkem asi stovka obyvatel. Okamžik jeho zrození byl slavnostní, trochu tajemný: neděle 24. prosince těsně před svítáním. Psal se rok 1922. Jonas byl čtvrtým dítětem v rodině, tři roky po něm přišel na svět ještě bratr Adolfas. Od svých šesti let se především staral o dobytek, do školy šel poprvé v deseti a až do osmnácti vždy přes léto pásal dobytek nebo pracoval na poli. Ve čtrnácti viděl poprvé film: Disneyho Mickey Mouse – a také publikoval první verše. V roce 1940 okupoval Litvu Sovětský svaz, o dva roky později přišli Němci. Pracoval pak v ilegálních novinách a za další dva roky se rozhodl odjet s falešnými doklady do Vídně. Jenže vagon, ve kterém s bratrem Adolfasem seděli, byl připojen k vlaku, který směřoval do tábora nucených prací u Hamburku. Po osmi měsících z tábora uprchli, skrývali se na farmě. Když se k nim dostala zpráva, že je po válce, odjeli do Wiesbadenu a začali studovat filosofii na universitě v Mainzu.

Život v uprchlických táborech je zvětšen v Mekasových denících, které vyšly v knižní podobě roku 1991 pod názvem *I Had Nowhere to Go*.¹⁾ V táborech se konalo hodně filmových představení a Mekas s úctou vzpomíná na dnes zapomenuté tvůrce poválečného „německého neorealismu“. V roce 1948 napsal sbírku básní *Idyly ze Semeniskiai*.

Před padesáti lety, 29. října 1949, bratři Adolfas a Jonas Mekasovi připluli do New Yorku, Jonasovi bylo sedmadvacet. Předcházející čtyři roky strávili v uprchlických táborech v západní Evropě. Mekasové si našli malý byt v Brooklynu, Jonas si koupil 16mm kameru Bolex a začal filmovat litevskou přistěhovaleckou komunitu ve Williamsburgu, čtvrti, kde bydlel. Jonasův život je od té doby už navždy radikálně poznamenán filmem. Navštěvoval každé zajímavé promítání, společně s bratrem napsal velmi neúspěšný protiválečný scénář o uprchlících.

Sprátelil se s Amosem Vogelem, stvořitelem kina Cinema 16, které ovlivňovalo generace filmařů a umožnilo první vystoupení amerického nezávislého filmu. Cinema 16 (1947 – 1963) bylo velmi úspěšným podnikem – až tři tisíce diváků na představení nebylo výjimkou. Bylo organizováno jako filmový klub, aby se vyhnulo cenzuře a vytvořilo si vlastní finanční základnu. Promítaly se tu nejen experimenty, ale také vědecké a instruktážní filmy, dokumenty, zahraniční hrané filmy apod. Program stejně jako sbírka filmů reflektovaly Vogelovy osobní estetické preference a jeho přesvědčení, že nezávislému filmu nejlépe pomůže přísnou selekcí. Mekas, který podle svého prohlášení byl na všech promítáních, která se v Cinema 16 odehrála, byl tímto kinem a lidmi, kteří se kolem něj pohybovali, hluboce ovlivněn.

Roku 1953 se Mekasové přestěhovali na Manhattan, na což Jonas vzpomíná jako na klíčový okamžik, protože jedině na Manhattanu se dělo všechno podstatné, u čeho stálo za to být. V té době už nesháněl příležitostnou práci (nejprve pracoval v továrně na umělé hmoty, pak jako žehlič, myč lodí apod.), ale začal pořádat různá filmová promítání a akce spojené s filmem. V lednu 1955 se objevilo první číslo revue Film Culture, dodnes patrně nejvýznamnějšího časopisu pro nezávislý

1) Jonas Mekas, *I Had Nowhere to Go – Diary of a Displaced Person*. New York, Black List Thistle Press 1991.

a experimentální film. O tři roky později začalo Mekasovo angažmá v newyorském časopise *Village Voice*, kam takřka dvacet let pravidelně týden co týden psal filmové sloupky, jež pak vyšly knižně roku 1972 pod názvem *Movie Journal*.²⁾

V lednu 1962 vznikl za účasti Jonase Mekase Film-Makers' Cooperative, dodnes živý organismus, který je jakýmsi vyvrcholením snah o organizaci a distribuci nezávislé a experimentální tvorby, které iniciovala už Maya Derenová na počátku padesátých let. V návaznosti na ni vytvořil Mekas tzv. Skupinu (The Film Group), kterou tvořili filmaři (např. Shirley Clarková, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank), herci, distributoři a producenti. Oproti oficiálnímu filmu, jemuž na celém světě „dochází dech“, jak se psalo v prvním prohlášení Skupiny,³⁾ byl postaven film jakožto „osobní výraz“. Mnohé z toho, co si Skupina programově předsevzala, se neuskutečnilo, ale právě Film-Makers' Cooperative vytvořil takový model nezávislé distribuce, který dodnes úspěšně funguje. (Do katalogu – a tudíž k půjčování a promítání – jsou přijímány všechny filmy, které tam kdo dodá a jakékoliv estetické či jiné kvalitativní soudy jsou vyloučeny. Poplatky za půjčení dostávají filmaři sami, jen 25 procent zůstává na pokrytí nutných výdajů a platů zaměstnanců.)

Po celá padesátá léta Jonas Mekas hodně natáčí. Svitky filmu ukládá a jednou za čas z nich sestaví film. Stává se i to, že se týž materiál objeví jako samostatný film (např. *NOTES ON THE CIRCUS*) i jako součást rozsáhlejšího díla. Mnohé z toho je dodnes nezpracováno – v posledních letech však Mekas tráví hodně času ve střižně.

Jonas Mekas je stejnou měrou filmařem jako básníkem. S angličtinou se sbližoval poměrně pomalu (teprve od roku 1957 jsou jeho deníkové záznamy pouze v angličtině) a dodnes zní v jeho řeči romanticky čistý akcent imigranta. Verše však píše stále v rodné litevštině a jeho poezie tvoří součást litevské literární klasiky.⁴⁾

Během šedesátých let vytvořil Mekas osobitý filmový styl, o kterém se dá říci, že je analogický k jeho poezii. Trestí šedesátých let v životě Jonase Mekase a New Yorku, plodem tohoto trvalého spojení, je film *WALDEN*, dokončený roku 1968. Objevují se v něm Jonasovi přátelé jako Stan Brakhage, P. Adams Sitney, Timothy Leary, Marie Menkenová, John Lennon s Yoko Ono, Andy Warhol, Velvet Underground a mnozí další. Mekas odmítl, řekněme, že jednou provždy, klasický příběh a jeho rétoriku a svou obrazotvornost spojuje s návratem k základům a k počátkům filmu. Také proto je *WALDEN* „dedicated to LUMIÈRE“, přičemž Lumière, psáno verzálkami, nepřivolává jen praotce evropského filmu, ale také samo světlo jakožto elementární živel filmu. Mekasovy filmy prostupuje téma ožívající vzpomínky, věčného návratu, přírody, přátelské věrnosti, důvěrné oddanosti žitému životu. Deníková forma jeho filmů je patrně tím nejpřesnějším způsobem, jak zachytit život a zároveň vyjádřit jeho prchavost, zaznamenat melancholii i rozkoš unikajícího okamžiku.

Podobně je strukturován i jeho další film *HE STANDS IN A DESERT COUNTING THE SECONDS OF HIS LIFE* (1985), což je jakási kronika sedmdesátých a první poloviny osmdesátých let. Ve 124 skečích portrétuje lidi, s nimiž se v té době přátelil a s nimiž se třeba jen krátce setkával – ať už to byli bratři Kucharové, George Maciunas, Kenneth Anger, Jackie Kennedyová a její děti, Alberto Cavalcanti, Henri Langlois, Hollis Frampton a četní další. V předchozím *LOST LOST LOST* jsme sledovali Mekasovy zážitky, stavy, pocity, myšlenky ovlivněné ztrátou vlasti a nalézáním „estetické vlasti“, která mu umožňuje znovu tvořivě žít. Zde jsme svědky utváření „umělecké rodiny“,

2) Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959 – 1971*. New York, Macmillan 1972.

3) „[Oficiální film] je morálně zkorumpovaný, esteticky zastaralý, tematicky povrchní a temperamentu nudného.“ „Film Culture“ 1961, č. 22 – 23.

4) Jonas Mekas, *There Is No Ithaca. Idylls of Semeniskiai & Reminiscences*. New York, Black List Thistle Press 1996. [Výbor z poezie J. M. v překladu Vyta Bakaitise a s předmluvou Czesława Miłosze. Dvojjazyčné, litevsko-anglické vydání.]

jež sice nemůže nahradit rodinná pokrevní pouta, ale může vytvořit pocit bezpečí, přátelství, jistoty, lásky.

Mekasův organizační elán vždy byl a stále je přímo bezedný – a zároveň neúřední, inspirovaný – podřízený tvůrčím potřebám umělců. Mekas však soustavně myslí i na diváky, a tak roku 1969 začal spolu s P. Adamsem Sitneym a Jeromem Hillem připravovat projekt Anthology Film Archives. Prvního prosince následujícího roku se Anthology otevírá a Jonas Mekas se stává jejím ředitelem. Na rozdíl od předchozích Mekasových aktivit je Anthology institucí přísně výběrovou. V jejím prohlášení stojí: „Filmotéky celého světa sbírají a předvádějí film v jeho různých projevech: jako dokument, jako dějiny, jako průmysl, jako masovou komunikaci. Anthology Film Archives je první filmové muzeum, které se věnuje výhradně filmu jako umění.“⁵⁾ K tomu vytvořil Mekas se Sitneym, Petrem Kubelkou a dalšími seznam nazvaný *The Essential Cinema*, jakýsi tezaurus toho, co podle jeho autorů tvoří „esenci filmu“. Podle tohoto seznamu se pravidelně pořádají filmová představení, a tak už několik generací diváků se tu může pravidelně setkávat nejen s klasikou avantgardního a experimentálního filmu, ale také s díly filmařů, kteří do této sféry nebývají tak často zahrnováni. Když se Anthology roku 1988 znovu otevírala po přestěhování do svého nynějšího sídla na rohu Druhé avenue a Východní Druhé ulice, první autorská retrospektiva byla věnována Alexandru Klugemu. V programu se pravidelně objevují kromě cyklů *Essential Cinema* personální retrospektivy amerických i cizích filmařů, a to zdaleka ne jen ortodoxní experimenty, ale také filmy, které náležejí do programu všech inteligentních kin na světě. V Anthology se hraje ve dvou sálech (z nichž ten menší nese jméno Mayi Derenové), je tu listinný archiv, knihovna a výstavní prostor. Od roku 1974 se Anthology věnuje také prezervační činnosti, která je ale bržděna nedostatkem financí.

Jonas Mekas spoluvytvořil a už po desetiletí udržuje při životě jedinečné místo, které je živým organismem syceným setkáními ať už mezi lidmi nebo mezi diváky a filmy. Takové jsou například i hudební produkce, které se v Anthology občas odehrávají. Nejsou to v pravém smyslu toho slova koncerty, neboť tu lidé nejsou rozděleni na hráče a posluchače, ale všichni společně produkují hudbu, improvizují a celkem bez předsudků vstupují do hry a zase z ní vystupují sobě a ostatním pro radost.⁶⁾

Michal Bregant

5) Cit. dle David E. James, *Introduction*. In: Týž (Ed.), *To Free the Cinema. Jonas Mekas & The New York Underground*. Princeton University Press 1992, s. 12 – 13.

6) První album (2 CD) se záznamy z několika hudebních kreací vyšlo roku 1997 pod názvem *After Midnight. Free Music on Second Street*.

Filmografie Jonase Mekase

(není-li uvedeno jinak, jedná se o zcela autorské filmy)

- Guns of the Trees*; 1960 – 1961, 75 min. (spolupráce: Adolfas Mekas, Sheldon Rochlin)
Film Magazine of the Arts; 1963, 20 min.
The Brig; 1964, 68 min.
Award presentation to Andy Warhol; 1964, 12 min. (kamera: Jonas Mekas a Gregory Markopoulos)
Report from Millbrook; 1965 – 1966, 12 min. (V jiné podobě je tento materiál obsažen také ve *Waldenovi*.)
Hare Krishna; 1966, 4 min. (Celý materiál je obsažen také ve *Waldenovi*.)
Notes on the Circus; 1966, 12 min. (Celý materiál je obsažen také ve *Waldenovi*.)
Cassis; 1966, 4 min. 30 s.
The Italian Notebook; 1967, 14 min. 45 s.
Time and Fortune Vietnam Newsreel; 1968, 4 min.
Walden; 1964 – 1969, 180 min. (Natočeno 1964 – 1968, sestřiženo 1968 – 1969. *Walden* měl původně název *Diaries, Notes, and Sketches, also known as Walden*. Mekas zamýšlel dát následujícím výborům ze svých „deníků, poznámek a skečů“ podobné podtituly, a tak se *Lost, Lost, Lost* změnilo na *Diaries, Notes, and Sketches: Lost Lost, Lost* a podobně. Způsobilo to takový zmatek, zejména ve filmových laboratořích, že musel od původního záměru upustit, a tak všechny následující filmy po filmu, který dnes známe jako *Walden*, mají pouze své konkrétní názvy. Nicméně název *Diaries, Notes, and Sketches* se často používá k označení celého projektu.)
Reminiscences of a Journey to Lithuania; 1971 – 1972, 82 min.
Lost Lost Lost; 1949 – 1975, 178 min. (Natočeno 1949 – 1963, sestřiženo 1975.)
In Between; 1964 – 1968; 1964 – 1978, 52 min. (Natočeno 1964 – 1978, sestřiženo 1978.)
Notes for Jerome; 1966 – 1978, 45 min. (Natočeno 1966, 1967 a 1974, sestřiženo 1978.)
Paradise Not Yet Lost – a/k/a/ Oona's Third Year; 1977 – 1979, 96 min 30 s. (Natočeno 1977, sestřiženo 1979.)
Street Songs; 1966 – 1984, 10 min. 30 s.
cup/saucer/two dancers/radio; 1965 – 1983, 23 min.
Eric Hawkins: Excerpts from "Here and Now with Watchers"/Lucia Dlugoszewski Performs; 1964 – 1983, 5 min. 45 s.
He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life; 1969 – 1985, 150 min.
Scenes from the Life of Andy Warhol; 1965 – 1990, 35 min. (Natočeno 1965 – 1982, dokončeno v červnu 1990.)
Dr. Carl G. Jung; or, Lapis Philosophorum; 1950 – 1991, 29 min. (Natočeno 1950 Jerodem Hillem, sestřiženo Mekasem 1991.)
Memories of Frankenstein; 1966 – 1996, 95 min. (Natočeno 1966 v Cassis ve Francii.)

Rozhovor

ROZHOVOR
S JONASEM MEKASEM

Scott MacDonald

Film LOST LOST LOST byl sice dokončen až v roce 1975, ale jsou v něm nejstarší záběry, jaké jsem kdy ve vašich filmech viděl.

Nejranější záběry v tomto filmu jsou z konce roku 1949. LOST LOST LOST jsem stříhal v roce 1975, protože do té doby jsem nevěděl, co s tím. Nevěděl jsem, jak uspořádat ty rané záběry.

Když jste ten materiál pořizoval, tak jste to jen zaznamenával na cívky a ukládal?

V roce 1950 jsem z těch snímků sestavil krátký film. Měl asi dvacet minut a jmenoval se GRAND STREET. Grand Street je jedna z hlavních ulic ve Williamsburgu v Brooklynu, kde žijí hlavně přistěhovalci a kde jsme strávili spoustu času. Kolem roku 1960 jsem ten film rozstříhal, už neexistuje. Jinak jsem s těmi záběry nic nedělal. Občas jsem se na ně podíval a uvažoval, jak bych to sestavil. Nedokázal jsem se rozhodnout, co nechat a co vypustit. V roce 1975 to bylo ale mnohem snazší.

Je ta úvodní pasáž v LOST LOST LOST, jak se s bratrem Adolfasem poflakujete s bolexkou, skutečně vaší první zkušeností s kamerou?

To, co tam vidíte, jsou opravdu naše úplně první záběry, natočené v Lorimer Street ve Williamsburgu v Brooklynu.

Měl jste vůbec něco společného s filmem, než jste přijel do Ameriky?

Konec války nás zastihl v Německu. Dva otrhaní, naivní litevští kluci, kteří právě vypadli z pracovního tábora. Strávili jsme čtyři roky v různých táborech tzv. lidí bez domova [Displaced Persons] (Flensburg, Hamburg, Wiesbaden, Kassel atd.), nejdřív v britské, pak v americké zóně. Nebylo tam co dělat a byla spousta času. Mohli jsme číst, psát a chodit do kina. Filmy promítala v táborech americká armáda a byly zadarmo. Kdykoli jsme dostali nějaké peníze, utratili jsme je za knížky nebo jsme šli do města a dívali se

na německé poválečné filmy. Když jsme pak studovali na universitě v Mainzu, což bylo ve francouzské zóně – dojížděli jsme z Wiesbadenu –, viděli jsme hodně francouzských filmů.

Filmy, kvůli kterým jsme se začali zajímat o film, nebyly z francouzské, ale z poválečné německé neorealistické produkce. Tady je nikdo nezná – jsou to filmy Helmuta Käutnera, Josefa V. Bakyho, Wolfganga Liebeneinera a dalších. V Německu se po válce mohly točit filmy jedině v reálech. Válka sice skončila, ale její skutečnost byla přítomná. Příběhy byly sice vymyšlené a melodramatické, ale jejich vizuální povahou byla všední skutečnost, jako v italských poválečných filmech.

Pak jsme se pustili do četby literatury o filmu a začali jsme psát scénáře. K napsání našeho prvního scénáře nás přiměl film – nepamatuji si, jak se to jmenovalo a kdo to natočil, ale bylo to o lidech bez domova. Zdálo se nám, že je to melodramatické a že to pramálo rozumí poválečnému životu v Evropě, až nás to naštvalo a rozhodli jsme se, že bychom měli udělat film. Bratr napsal scénář. Nikdy se s tím nic neudělalo. Neměli jsme žádné prostředky, žádné kontakty, byli jsme dvě nuly.

Když jste začali natáčet tady v Americe, cítil jste se především jako ten, kdo zaznamenává lidi bez domova a jejich zápas, nebo jste už uvažoval o tom, stát se jakýmsi jiným filmovým tvůrcem?

Úplně první scénář, který jsme napsali, když jsme koncem roku 1949 přijeli, se jmenoval LOST LOST LOST LOST (tj. čtyři Lost na rozdíl od tří z roku 1975) a byl k dokumentárnímu filmu o zdejších životě lidí bez domova. Chtěli jsme upozornit na určitá fakta. Nemělo to až tak moc společného s tím, že jsme my sami nebo i lidé kolem nás byli bez domova. Bylo to dáno spíš tím, že pobaltské republiky – Estonsko, Lotyšsko a Litevsko – Západ na Jaltě těsně před koncem války obětoval Sovětskému svazu a ty země skončily jako okupovaná území, kam jsme se nemohli vrátit. Bylo to svědectví ve prospěch tří baltských zemí, které Západ zradil. Náš scénář byl rozrušený výkřik. Poslali jsme to [Robertu] Flahertymu a mysleli jsme, že by nám mohl pomoci to natočit, ale on nám odepsal, že se mu sice scénář líbí a že je plný vášně, ale že nám nemůže pomoci. Bylo to v době, kdy nemohl najít peníze ani na své vlastní filmy.

Přesto jsme začali tvořit. Vlastně dva nebo tři záběry na začátku LOST LOST LOST pocházejí z materiálu, natočeného pro ten film. Zpomalený záběr vojáka (což je Adolfas) a jeden dva další (rodina čtoucí noviny, kluziště, strom v Central Parku) byly natočeny do našeho filmu. Jenže bratr byl odveden, a tak jsme náš projekt opustili. Když se asi po roce vrátil z armády, bylo všechno jinak.

Během celé té doby jste natáčel další materiál?

Ano, sbíral jsem, dokumentoval činnost lidí bez domova, hlavně Litevců, aniž bych měl jasný plán nebo nějaký záměr. Natáčel jsem newyorské přistěhovalecké komunity v Chicagu, Torontu, Philadelphii, Bostonu. Pracoval jsem v brooklynských továrnách a veškeré své peníze jsem utrácel za film.

Většina materiálu, která se objevuje v prvním díle¹⁾ LOST LOST LOST, je kompozičně a strukturálně velmi krásná. Když jste tehdy natáčel, uvažoval jste o kameře jakožto potenciálně poetickém nástroji?

Šlo mi o to, zachytit situace velice přímo, těmi jednoduchými prostředky, které jsme měli k dispozici. Veškeré scény v interiéru se natáčely jen s jednou nebo dvěma ručními lampami. Nepokoušeli jsme se osvětlit „scény“ „správně“ nebo „umělecky“. Někdy jsme byli na schůzích – vlastně většinou –, kde jsme nemohli rušit, nebo jsme se styděli.

Během prvních týdnů po našem příjezdu jsme četli Pudovkina a Ejzenštejna, takže v podvědomí jsme měli asi něco jiného, jinou ambici, ale myslím, že ten materiál to moc neukazuje. V Německu jsme si koupili fotoaparát a udělali jsme spoustu fotek. To možná ovlivnilo naše vidění a podobu některých záběrů. Také jsme se hodně dívali na fotografie. Asi v roce 1953 jsem začal pracovat v komerčním fotografickém ateliéru zvaném Graphic Studios, kde jsem vydržel pět nebo šest let. Řídil ho Lenard Perskie, od něhož jsem se mnohému naučil. Občas se tam stavovali všichni velcí fotografové a několik umělců jako třeba Alexander Archipenko.

V roce 1950 jsme začali chodit na promítání do Cinema 16. Tím mám na mysli absolutně všechna představení takzvaných experimentálních filmů. To byla moje nedělní škola, moje universita. Také jsme chodili na všechny projekce do Společnosti Theodora Huffa, kterou tehdy vedl mladý Bill Everson. Promítal převážně rané hollywoodské a evropské filmy, které nebyly běžně dostupné. Mám, dojem, že to ještě pořád funguje, ale už jsem tam léta nebyl. Je to jeden z vznešených, oddaných podniků Williama Eversona, který hrál po tři desetiletí velkou roli ve vzdělávání.

Ptal jsem se na vaše použití kamery jakožto poetického nástroje, protože počínaje druhým dílem jsou ve vašem filmu záběry, v nichž je jasné, že jde spíš o happening než o dokumentaci. Mám na mysli krásnou sekvenci s ženou prořezávající stromy a záběr Adolfase před kolotočem.

Ten záběr Adolfase byl zamýšlen pro náš první „poetický“ film – *A Silent Journey*. Nikdy jsme ho nedokončili a nějaký materiál se objevuje ve třetím dílu LOST LOST LOST – film uvnitř filmu o autohavárii.

Sbíral jste v té době také zvuky?

Sbírali jsme zvuky, ale mezi léty 1950 a 1955 jich mnoho nebylo. Po roce 1955 jsem sbíral stále více zvuků ze situací, které jsem filmoval.

První díly jsou členěny obrazy stránek psaných strojem. Dělal jste si v té době písemné záznamy svých pocitů?

Ty stránky jsou z mých deníků, které jsem si vedl pravidelně od té doby, co jsem opustil Litvu (1944), až asi do roku 1960. Pak jsem se příliš zapojil do dalších aktivit jako je

1) Dílem se zde rozumí kotouč filmové kopie – *reel*. (Pozn. překl.)

ILUMINACE

Scott MacDonald: Rozhovor s Jonasem Mekasem



Jonas Mekas v Anthology Film Archives (leden 1991)
Foto archiv

Film-Makers' Cooperartive, Film Culture, Cinematheque a další, a psané deníky byly stále nepravidelnější.

Uměl jste anglicky, když jste přijel?

Četl jsem. Pamatuju, jak jsem četl Hemingwayovo *Sbohem, armádo* na palubě lodi, kterou jsme připluli. Hemingway je jeden z nejsnazších spisovatelů, protože jeho jazyk je prostý a přímý. Je pořád jedním z mých oblíbených autorů. Takže jsem dokázal číst a komunikovat, ale psaní mi trvalo dalších několik let. Jak víte, psát v cizím jazyce je těžší než v něm číst a já se pořád ještě učím. Až do polovičky padesátých let jsem si dělal všechny poznámky v litevštině. Další dva až tři roky trvala pomalá prolínáčka: některé dny jsem si dělal poznámky litevsky, jindy anglicky. Od roku 1957 jsou všechny mé deníky a poznámky v angličtině.

Poezii píšu pořád v litevštině. Zkoušel jsem – v podstatě jenom šaškoval – psát „poezii“ anglicky, ale nevěřím, že by někdo mohl psát verše v jakémkoli jiném jazyce, než v jakém vyrostl jako dítě. Nikdy neovládnete nuance slov a slovních spojení, což je pro poezii nezbytné. Určitá próza se ale psát dá, to ukázal Nabokov.

Můj bratr si osvojil angličtinu mnohem rychleji než já, protože se octl v armádě se dvěma Litevci. Samozřejmě že nemluvím o našem akcentu. Východoevropská výslovnost vyžaduje úplně jinou stavbu ústních svalů než výslovnost anglická. A ústním svalům to trvá dlouho, než se samy přizpůsobí.

Když jste dával LOST LOST LOST jeho současnou podobu, vracel jste se k deníkům a nafilmovaným stránkám s myšlenkou na tento film, anebo byly ty stránky natočeny mnohem dříve?

Nafilmoval jsem ty stránky během stříhání. Když jsem cítil, že určité aspekty toho období v obrazech scházejí, procházel jsem zvukové pásky a psané deníky. Obvykle tam bylo to, co chybělo v obrazovém materiálu.

A jak LOST LOST LOST dostávalo svou konečnou podobu, stávalo se autobiografickým: stal jsem se jeho středem. Je tam přistěhovalecká komunita, ale je ukázána mýma očima. Nikoliv podvědomě, ale vědomě, formálně. Když jsem ten materiál původně točil, nebyl jsem jeho středem. Zkoušel jsem točit tak, aby středem byla ta komunita. Uvažoval jsem o sobě pouze jako o zaznamenávajícím oku. Přistupoval jsem k tomu jako staromódní dokumentarista čtyřicátých nebo padesátých let, a proto jsem schválně držel osobní prvek stranou, jak to jen šlo. Nicméně v době, kdy jsem to stříhal, v roce 1975, jsem byl zaujat autobiografičností. Psané deníky mi dovolily dodat jinak rutinnímu, dokumentárnímu záznamu osobní rozměr.

Vaše odtrženost od litevské komunity v prvním a druhém dílu se zdá jít za dokumentaristicky „objektivní“ postoj.

Od litevské komunity – nikoliv od Litvy, ale od přistěhovalecké komunity, která nás odepsala asi už v roce 1948 nebo dokonce ještě dříve, když jsme byli ještě v Německu

v táborech bezdomovců. Nacionalisté – a mezi bezdomovci bylo mnoho lidí z armády – si mysleli, že jsme komunisté a měli bychom být z tábora vyhozeni. Hlavní příčina byla asi v tom, že jsme armádu odjakživa nenáviděli. Byli jsme velice antimilitarističtí. Armádě jsme se vždycky vysmívali a tropili jsme si z ní žerty. Další věc, která nás asi oddělovala od litevské komunity, byl fakt, že jsme nedodržovali přijaté literární styly té doby. Vydávali jsme literární časopis v litevštině, což byl z jejich pohledu extrémní, modernistický projev. A tak jsme byli vydědění. Byl to jeden z důvodů, proč jsme se přestěhovali z Brooklynu na Manhattan. Zaznamenával jsem litevskou komunitu, ale už jsem ji viděl jako někdo, kdo je mimo. Pořád jsem ještě soucítil s její nelehkou situací, ale mým zájmem už byly především film a literatura. Naše práce v továrně v Long Island City končila v pět odpoledne a ani jsme si neumyli obličej a spěchali jsme do podzemky, abychom stihli promítání v půl šesté v Muzeu moderního umění. Pro ostatní Litevce jsme byli naprostí blázni.

LOST LOST LOST začínáte tím, jak kupujete kameru, což vyústí v to, že zaznamenáváte litevskou komunitu, ale kamera je zajímavá také tím, že vstupuje mezi vás a onu komunitu.

Ano, zaznamenávání komunity bylo součástí ovládnutí nových nástrojů. Bylo to cvičení. Když někdo má kameru a chce ji ovládnout, tak začne filmovat na ulici nebo v bytě. Uvědomili jsme si, že když už půjdeme do ulic, proč bychom netočili nějaký užitečný materiál o životě litevských přistěhovalců. Měli jsme několik scénářů, které volaly po dokumentárním materiálu. Jeden z nich vyžadoval materiál z mnoha zemí. Když byl bratr jako voják v Evropě, natočil pro to spoustu věcí.

Jenomže v té době byl naším snem v podstatě Hollywood. Vymyšlený, divadelní film, žádný dokument. Chtěli jsme točit filmy pro všechny. Když tehdy někdo uvažoval o natočení filmu pro běžná kina, myslel na Hollywood. Snili jsme o tom, že vyděláme nějaké peníze, ještě si půjčíme od kamarádů a budeme moci dělat naše filmy, naše „hollywoodské“ filmy. Brzy jsme zjistili, že nám nikdo žádné peníze nepůjčí, a tak jsme začali posílat své scénáře do Hollywoodu. Vzpomínám, že jsem jeden poslal Fredu Zinnemannovi a jeden Stanley Kramerovi. Vrátili nám je, ani nevím, jestli je vůbec někdo četl. Z toho je vidět, že naše první scénáře nebyly vůbec hollywoodské, byly to avantgardní scénáře. A my si pořád naivně mysleli, že můžeme získat pro filmy, o nichž jsme snili, nějakou podporu.

Naštěstí právě v té době byli v New Yorku lidé jako Morris Engel a Sidney Meyers, kteří začínali dělat jiný druh filmu, kteří se odpoutávali od Hollywoodu. Viděli jsme *THE LITTLE FUGITIVE* a díky tomu jsme si uvědomili jiné možnosti. Než jsme sem přijeli, netušili jsme vůbec nic o ničem mimo komerční film. Když jsme dospívali a bývali bychom se měli o takové věci zajímat, přišla válka a sovětská, pak německá a znovu sovětská okupace. Neměli jsme žádné informace, vůbec jsme se nemohli dovědět o jiném druhu filmu. Sověti přišli s jejich oficiální kinematografií, pak Němci se svou. Po válce pak přišly Spojené státy s Tarzanem a melodramaty. Naše filmové vzdělávání bylo velmi pomalé. Koncem roku 1947 a v roce 1948, když jsme studovali na univerzitě v Mainzu, byli jsme nadšeni *KRÁSKOU A ZVÍŘETEM* a několika dalšími francouzskými filmy. Ale to je všechno.

Je nějaký důvod pro to, proč jste do prvního a druhého dílu nevložil takřka žádné explicitní informace o svých filmových zájmech – kromě evidentního faktu, že točíte to, co vidíme? Když jsem poprvé viděl třetí díl a mezititulek „Film Culture is rolling on Lafayette Street“, překvapilo mě to: přišlo to jako hrom z čistého nebe.

Nemám pro to žádné reálné vysvětlení. Řekl bych, že profesionální život, byť by to byl život filmaře, není fotogenický. Jsou určitá řemesla, povolání, která jsou – alespoň pro mě – fotogenická. Třeba pečení chleba, farmářství, rybolov, spravování silnic, kácení stromů, hornictví a tak dál. Technická řemesla a technické profese nejsou fotogenické. Další příčina je ta, že až asi tak do roku 1960 filmaři netočili doopravdy svůj život. To, co točili, bylo vždycky mimo jejich život – v mém případě to byla litevská komunita nebo newyorské ulice. Deníkové, autobiografické zaujetí ve skutečnosti neexistovalo. Osobní život celé první vlny amerických experimentálních filmařů není zaznamenán na filmu. Je něco málo Dwinella Granta, jak šaškuje před kamerou. Francis Lee má záběry sebe a několika svých přátel. O to osobní se zatím nikdo nestaral. Proto také v LOST LOST LOST nic moc z mého života ze začátku nenajdete. Na večírky se s kamerou nechodilo. Kdybych byl býval vzal bolexku na nějaký večírek k Maye Derenové, a začal tam točit, byli by se mi smáli. Seriózní filmování bylo pořád ještě filmování podle scénáře.

Kdo byli první lidé, s nimiž jste se sblížil, kteří používali film osobnějším způsobem?

Mé první kontakty se společenstvím newyorských filmových diváků byly velice časné. Druhý nebo třetí večer, co jsem sem přijel, jsem šel na promítání KABINETU DOKTORA CALIGARIHO a Epsteinův PÁD DOMU USHERŮ. Sponzorovala to New York Film Society, kterou tehdy vedl Rudolf Arnheim. Pak jsme šli do Cinema 16, ale tam jsme se s žádnými filmaři neseznámili: byli jsme jenom dva otrhaní chlápci bez domova, kteří se dívali na filmy. Když jsem se doslechl, že je v New Yorku Hans Richter a vede filmové oddělení na City College, napsal jsem mu dopis, že nemám žádné peníze, ale že bych chtěl chodit na nějaké hodiny. Odepsal mi: „Jasně, přijďte!“ Tak jsem se seznámil s Hansem Richterem. Nechodil jsem na žádné jeho hodiny, on vlastně tu zimu neučil, ale potkal jsem řadu lidí: Shirley Clarkovou, Gideonu Bachmanna, básníka Franka Kuenstlera a další. Setkával jsem se dál s Gideonem a rozhodli jsme se, byl to jeho nápad, že založíme svou vlastní filmovou skupinu. Jmenovalo se to The Film Group. Počínaje rokem 1951 jsme měli jedno promítání měsíčně, někdy častěji. Půjčovali jsme si filmy, většinou experimentální, avantgardní filmy. Napsal jsem spoustu poznámek do programu. Díky těmto projekcím jsme se seznámili s dalšími lidmi, kteří se zajímali o filmování. Další člověk, který byl v té době velmi činný, byla Perry Millerová, která později udělala několik důležitých dokumentů: GERTRUDE STEIN, WHEN THIS YOU SEE, REMEMBER ME. Vedla mezinárodní festival filmů o umění – to byla obrovská událost na Hunter College. Uspořádala aspoň tři ročníky, roku 1952, 1953 a myslím ještě 1954. Tam jsem viděl první filmy Alaina Resnaise a filmy místních autorů. Vzpomínám si na *pattern* film od Johna Arvonie, který natáčel odlesky v dešti na Times Square. Nikdo už ten film nezná, nevím, jestli ještě existuje. Také se zdá, že už dlouho nikdo neslyšel o lidech jako

Wheaton Galentine, Joe Slavin nebo Peter Hollander, který distribuoval ranné filmy Jordana Belsona a dalších prostřednictvím distribučního centra zvaného Kinesis.

S Gideonem Bachmannem jsme se pustili do dvou nebo tří dokumentárních projektů. Jeden byl o moderní architektuře v místě zvaném Usonia, nedaleko New Yorku. Vytočil jsem tam dva nebo tři svitky filmu na budovách Franka Lloyd Wrighta. Gideon, myslím, má ten materiál, já ne. V roce 1953 jsem pořádal projekce krátkých filmů v Gallery East na First Street a Avenue B, to byla galerie Joela Baxtera a Louis Briganteové. Roku 1954 jsme můj bratr a já zahájili vlastní filmový klub zvaný Film Forum. Třetím členem byl George Capsis. Promítali jsme dva roky. Během jednoho z našich prvních představení – byly to filmy Johna Belsona a on byl u toho – jsme se střetli s unií promítačů. Přišli a ustříhli nám elektrinu. Když jsme chtěli pokračovat, vyhrožovali, že nás zbijí, a tak jsme museli projekci ukončit.

Barva v prvních dvou dílech LOST LOST LOST je úžasná.

To je většinou způsobeno stárnutím toho dávného Kodachromu. V původní barvě se mi to nelíbilo. Jak to začalo stárnout, začalo se mi to líbit a řekl jsem si, že to použiju. Vzpomínám, že stejnou zkušenost jsem udělal s trilogií Gregoryho Markopoulose PSYCHE, CHARMIDES, LYSIS (vše 1948). Jak šel čas, zdála se mi stále krásnější. Když ji někteří lidé viděli později, říkali: „To je strašné, co se to stalo s barvami?“ Mně se ale pozdější barvy zdají být lepší než ty původní.

Tenhle proces bude ale pokračovat.

Ano. Dnes mám sice duplikační negativ na Ektachromu, ale ten se také rychle mění. Materiál kopií se mění neustále. A samozřejmě barvy se změnilly přepisem z originálního Kodachromu na Ektachrom. Takže něco jako originální barva už prostě není. Ale svým způsobem je každý stav originální.

Zdá se mi, že váš různý způsob užití meztitulků byl vždycky silným formálním prvkem vašich filmů.

Vždycky jsem stál před problémem, jak strukturovat, jak formalizovat osobní materiál, který jakoby pořád jen běží dál a dál. Je mi to tak blízko, že musím používat abstraktní nástroje, číslice nebo popisné meztitulky, abych to udržel v určité distanci a mohl s tím vůbec pracovat, aby ten materiál vypadal, jako by ho pořídil někdo jiný – třeba Lumière.

Zmínil jste se, že cítíte, že v angličtině nemůžete být básníkem, ale v mluvených vyprávěcích pasážích (zvláště v LOST LOST LOST, ale také ve WALDENovi), stejně jako v meztitulcích připomíná vaše mluvené či vizuální frázování některé americké básníky – například Williama Carlose Williamse nebo Walta Whitmana.

Ale ty pasáže nejsou poezií. Ano, jsou poetické – ale to je něco jiného. Mimochodem o Williamu Carlosi Williamsovi jsem chtěl udělat dokument. V roce 1954 nebo 1955

jsem si udělal několik poznámek, navštívil jsem Williamse v Patersonu a debatoval jsem s ním o tom filmu. Chtěl jsem natočit film o jeho životě tam v Patersonu. Měl připravit nějaké poznámky k tomu, co by chtěl ve filmu mít. Své poznámky jsem ztratil, jeho dědicové budou vědět, jestli ty jeho ještě existují, tedy pokud nějaké učinil. Vzal jsem s sebou LeRoi Jonese. Možná by si o té cestě pamatoval víc.

Četl jste předtím Whitmana?

Četl jsem Whitmana v německém překladu v roce 1946 nebo 1947. Pak jsem četl něco anglicky. Do roku 1950 jsem to přečetl všechno. Dokonce jsem přeložil, nebo spíš jsem se snažil přeložit některé jeho básně do litevštiny. V těch dobách byl pro mě Whitman důležitý, stejně jako Sandburg a Audenová. Později mě přitahovalo něco jiného. Už desítky let jsem nečetl Sandburga, ale je v něm mnohé, co oslovuje.

LOST LOST LOST jako by bylo rozděleno nejen do šesti dílů, ale také do tří částí po dvou dílech, z nichž každá je stejně uspořádaná: první díl je vždy spíš o osobním a rodinném životě, druhý o jeho politickém kontextu.

Materiál je široce chronologicky uspořádaný, i když jsem si tu a tam dovolil být trochu volnější. Pracoval jsem s tím jako s jedním obrovským kusem. Pořád jsem se na to díval, něco vyřazoval a tím či oním způsobem rozděloval. Původně jsem nezamýšlel šest dílů, ve skutečnosti jsem jich měl v jednom okamžiku sedm nebo osm, ale uvědomil jsem si, že je to příliš mnoho, než aby se to dalo zhlédnout na jedno sezení. Pokládal jsem tři hodiny za maximum na jedno sezení.

Když původně vznikl ten film ve filmu, který sledujeme na začátku třetího dílu, představoval jste si ho jako svého druhu parabolu vaší vlastní zkušenosti coby osoby bez domova?

Ne. Ten film byl hodně ovlivněn mým sledováním experimentálních filmů v Cinema 16. Chtěl jsem udělat svůj první vědomě „poetický“ malý film. V té chvíli jsem si myslel, že to bylo celé vymyšlené a mimo mě. Chtěl jsem jen, aby to bylo hodně, hodně jednoduché, jen takový okamžik ze života jednoho člověka, vzpomínka.

V té pasáži, jak se objevuje v LOST LOST LOST, se zdá, že vedete paralelu mezi vámi samým a protagonistou. Oba odcházíte do lesů, abyste ze sebe dostali bolest své ztracenosti.

Z perspektivy těch let vidím určitou spojitost.

Ve třetím díle začínáte rozvíjet více gestický styl kamery, podle kterého vás mnoho lidí identifikuje. V dalších dílech je gestická kamera stále více patrná, takže film jako celek se zdá být částečně také o rozvoji tohoto stylu.

Je to složitější. Moje první větší práce v litevštině, která se některým mým litevským přátelům dodnes jeví jako to nejlepší, co jsem udělal, byl cyklus asi dvaceti idyl, jež jsem

napsal v roce 1946. Abych vytvořil obraz svého dětství na vesnici, psal jsem v dlouhých strofách a epickém rytmu. Popsal jsem lidi na vesnici a jejich různé činnosti během čtyř ročních dob jak nejvěcněji a nejprozaičtěji jsem dokázal. Vyhnul jsem se tomu, co se pokládalo za litevský poetický jazyk. Šlo mi tehdy o to, dosáhnout „dokumentární poezie“ – jak se o tom zmiňuji ve svých psaných denících. Když jsem začal filmovat, tak mě tehle zájem neopouštěl, ale zbavil jsem se ho, když jsem se dostal do filmové dokumentární tradice. Četl jsem Johna Griersona a Paula Rothu a sledoval jsem britské a americké dokumentární filmy za třicátých a čtyřicátých let. Dnes cítím, že jejich vliv mě odvedl od mých vlastních sklonů. Později jsem musel tento vliv ze sebe setřást, abych se vrátil k tomu přístupu, s nímž jsem začínal.

Ted, když přepisuji všechny své psané deníky, zjišťuji, že už ve čtyřicátých letech jsou stránky a stránky postřehů, co jsem viděl z okna, co jsem zaslechl na ulici – celé série nespojitých, kolážových dojmů. Kdyby někdo srovnal mou práci s kamerou s těmi stránkami, uviděl by, že jsou takřka identické, jen jsem změnil nástroje.

Měl jsem za to, že vaše gestická kamera reprezentovala vývoj amerického filmového stylu, když vyrostla z vaší kulturní asimilace. Ve druhém a třetím díle LOST LOST LOST působíte velice osaměle, ale přitom jste byl evidentně pořád s mnoha lidmi.

Když čtu své psané deníky, zjišťuji, že během těch prvních let jsem byl velmi, velmi osamělý, mnohem víc než třeba průměrný italský přistěhovelec. Je tu zavedená italská komunita, jejíž součástí se můžete stát. Je to osamělost, ale ne až taková. Italští imigranti vědí, že se mohou vrátit do Itálie, když se jim tady nepovede. Když jsme opustili litevskou komunitu v New Yorku a odstěhovali se do Orchard Street, byli jsme hodně opuštěni. Jedním z důvodů, proč jsme šli na pár měsíců na City College, bylo to, že jsme chtěli poznat nové lidi. Nemohl jsem pořád chodit sám po ulicích. Bratr byl na vojně. Dva roky jsem neměl žádné přátele, nikoho. Kdybych býval byl komunikativní, přátelský člověk, mohlo to být jiné. Ale já takový nikdy nebyl. Byl jsem vždycky velmi uzavřený a mimořádně plachý. Vlastně pořád jsem, ale naučil jsem se techniku, jak to skrývat. Když mně bylo třináct nebo čtrnáct, byl jsem tak nesmělý, že když jsem konečně začal z nějakého důvodu mluvit k lidem mimo rodinu, byli všichni uneseni: „On mluví! On mluví! Opravdu, on mluví!“ Tahle nesmělost nezmizela jen tak najednou. I když jsme začali vydávat Film Culture a chodili na projekce, pořád jsme se vraceli domů a byli sami. Pořád jsme mysleli na Litvu. Byla tam naše matka, náš otec a všichni naši bratři. Než umřel Stalin, nemohli jsme si ani dopisovat.

V téhle nové zemi jsem toho hodně nachodil, jenže z toho nemám žádné vzpomínky. Trvá to léta a léta, než postavíte a nasbíráte nové vzpomínky. Po nějaké chvíli vám začnou ulice odpovídat, a už nejste cizincem, ale to trvá roky. Není příjemné procházet touhle zkušeností, takže se to vždycky v mém materiálu neobjevuje, jakkoli je to v denících. Dám to do filmu později, a to prostřednictvím mého „vyprávění“ nebo přesněji: mého „mluvení“.

Něco z toho vyvěrá na povrch v náladě těch záběrů.

Něco ano.

Nedávno jsem promítal NOTEBOOK (1963) Marie Menkenové a všiml jsem si nejen podobného cítění jako ve vašem filmu, ale také podobného užití drobných textových pasáží jakožto prostředku vedoucího ke kontextualizaci a distancování osobního materiálu.

Ovšem. Líbilo se mi, co udělala, a myslím, že to fungovalo. Pomohla mi vymyslet, jak strukturovat mé filmy. Kromě toho, Marie Menkenová byla Litevka. Její rodiče byli litevští přistěhovalci a ona ještě trochu mluvila litevsky. Scházívali jsme se a zpívali litevské lidové písně. Když je zpívala, úplně se vracela do staré vlasti. Takže i proto by tu mohly být určité podobnosti v naší citlivosti. Ale v každém případě jsem byl díky Marii Menkenové natolik vyrovnaný, abych nechal většinu původního materiálu přesně tak, jak byl.

A John Cage. Od něj jsem se naučil, že příležitost je jeden z nejlepších dramaturgů. Jednoho dne něco natočíte, zapomenete, točíte něco další den a zapomenete detaily... Když to nakonec sešněrujete dohromady, najdete všechna možná spojení. Nejdříve jsem si myslel, že bych měl ještě stříhat a nespoléhat se na náhodu. Kdykoliv točíte, děláte pořád nějaká rozhodnutí, aniž o tom třeba víte. Nejzákladnější, nejdůležitější stříh se odehrává během natáčení jakožto výsledek těch rozhodnutí.

Před rokem 1960 jsem se pokoušel sestříhat materiál z let 1949 až 1955. Prakticky jsem ho zničil, jak jsem ho příliš doladřoval. Později, roku 1960 nebo 1961, jsem strávil spoustu času tím, že jsem to dával zase zpátky do stavu, v jakém to bylo původně. Pak jsem se toho bál dotknout a také jsem na to nesáhl až do roku 1975.

V pátém díle LOST LOST LOST se po prvé zdáte být opět ve styku s venkovským životem a s půdou.

Ano, tím LOST LOST LOST končí. Začínám se zase cítit jako doma. Od šestého dílu už nikdo nemůže říct, že si připadám ztracený: ráje bylo znovu dosaženo prostřednictvím filmu.

Ráj je to, že máte své místo, kde můžete pracovat a bojovat o to, na čem vám záleží?

Svět, o jaký vám jde. Lépe řečeno svět, který vás dostane, posedne vás a odsune všechny ostatní světy do stínu. Myslím, že nikdy nebudu schopen se doopravdy a cele odtrhnout od toho, čím opravdu jsem, kdesi velmi hluboko: Litevcem.

Pátý díl je, tím jak používá světlo a zrnitý obraz, osvěžující. A vy jste riskoval, když jste si dovolil být tak zranitelný: dopřáváte si bláznovskou podobu.

Věděl jsem, že riskuji. Musím na tomto místě opět vzpomenout – člověk se pořád učí – na Gregoryho Markopoulose. Gregory podstupoval rizika, o jakých jsem si myslel, že nevyjdou, jenže jemu se vždycky podařilo z toho něco vykřesat. Nevím, nakolik jste obeznámen s Markopoulovým dílem; dneska je skoro nemožné to vidět – v Americe se neukazuje. Od Gregoryho jsem se naučil, že to, co ve filmu krátce po jeho dokončení vypadá trapně osobně, stává se později součástí obsahu a bez jakékoliv trapnosti.

Jiné ponaučení přišlo od Dostojevského, z jeho svědectví, které jsem četl v patnácti nebo šestnácti a nikdy jsem ho nezapomněl. Mladý spisovatel si stěžoval Dostojevskému, že je jeho psaní příliš subjektivní, příliš důvěrné a že by dal nevímco za to, aby se naučil psát objektivněji. Pokud si to pamatuji, tak Dostojevskij odpověděl něco, co jsem si mohl úplně присвоjit pro své potřeby, ale není to přesná citace: „Ústředním problémem spisovatele není, jak uniknout realitě, ale spíš jak být subjektivní, jak psát skutečně ze sebe, být sám sebou v jazyce, formě a obsahu. Vyzývám vás, abyste byl subjektivní!“ Je velice obtížné, být otevřeně subjektivní. Samozřejmě, že to musíte udržet v nějakém formálním rámci; nesmíte si v subjektivitě příliš libovat. Já sám se k tomu možná občas dost přibližuji...

Zapůsobila nějak na tvorbu LOST LOST LOST ta skutečnost, že rok 1976 byl rokem amerického dvoustého výročí? Ten film vypráví kvintesenci amerického příběhu.

LOST LOST LOST bylo dokončeno proto, že newyorský Státní výbor pro umění rozhodl (možná kvůli tomu jubileu) udělit čtyři mimořádné dvacetitisícové granty. Harry Smith také jeden získal. Najednou jsem měl dost peněz a řekl jsem si: „Tohle je moje příležitost.“

Je to úžasné, když o tom přemýšlíte: každý říká, a je to celkem pravda, že tuto zemi tvoří přistěhovalci, že Amerika je tavicí kotel. Ale to není v americké literatuře zrovna často reflektováno. Neexistuje žádné velké dílo, které by skutečně dokumentovalo přistěhovaleckou zkušenost. *Džungle* Uptona Sinclaira je tomu, pokud vím, nejbližší. LOST LOST LOST je záznamem určitých přistěhovaleckých skutečností, které byly v umění zcela ignorovány.

GUNS OF THE TREES (1961) je z vašich filmů asi nejbližší zřetelně komerčnímu příběhu. Jaké bylo pozadí tohoto projektu?

Především, načrtnul jsem poetický scénář, který sestával ze třiceti sekvencí. Chtěl jsem kolem těch náčrtků improvizovat, což jsme se také rozhodli uskutečnit. „My“ znamená Adolfas a já. Dohodli jsme se, že si budeme na našich vlastních projektech vzájemně asistovat: nejdřív jsem já dělal film a on mi asistoval, pak on dělal film a asistoval jsem mu já. Pomáhal mi na GUNS OF THE TREES a já jemu na HALLELUJAH THE HILLS (1963). Jediná věc, která nevyšla, a nevyšla hodně, bylo to, že v té době jsme měli přítele jménem Edouard de Laurot, který se chtěl za každou cenu dostat k filmu. Ze solidarity a z přátelství jsme ho vyzvali ke spolupráci. Byl to skvělý člověk, ale hodně zaměřený sám na sebe, velice diktátorský. Edouard byl přesvědčen, že absolutně každý okamžik, každé slovo, všechno, co se ve filmu objeví, má být zcela pod kontrolou a politicky smysluplné. Už tehdy jsem směřoval k mnohem větší otevřenosti; zajímal jsem se o improvizaci, příležitost, náhodu. Byl jsem příliš nezkušený a sám sebou nejistý na to, abych prosadil svou vlastní vizi, takže jsem leccos často dělal podle Edouarda. Nakonec to došlo až k tomu, že jsme se museli rozejít, skončit přátelství. To byla pro mě důležitá lekce: bylo jasné, že v budoucnu musím pracovat sám. Z tamtoho filmu jsem nikdy neměl radost.

Jak došlo k tomu, že jste točil THE BRIG (1964)?

Chtěl jsem udělat film, ve kterém by byl zvuk právě tak důležitý jako obraz. Zvuk ve filmu THE BRIG, to dupání a běhání a řev, mě přitahoval. Byla to inscenovaná skutečnost, která byla docela jako život sám. Mohl jsem do toho vstoupit tak, jak by kameraman zpravodajství vstoupil do situace v reálném životě. *Cinéma vérité* bylo tehdy hodně ve vzduchu. Lidé spojovali pravdu s technikou kamery *cinéma vérité*; styl stvořil iluzi pravdy. Udělal jsem film, který byl v jistém smyslu kritikou *cinéma vérité*.

Tehdy nejrozšířenější zpravodajská kamera byl jednoduchý stroj značky Auricon. Během natáčení jste mohl zaznamenávat zvuk v kameře na magnetickou stopu filmu. Půjčil jsem si tři kamery a natočil jsem ten film najednou, v desetiminutových záběrech. Když jsem dva dny před tím viděl tu hru na jevišti, byla myšlenka na zfilmování tak naléhavá, že jsem se rozhodl nezůstat do konce představení. A tak jsem při natáčení nevěděl, co přijde dál: to je opak obvyklé situace, kdy režisér studuje a mapuje akci ve snaze zachytit podstatu inscenace. Zašel jsem za Julianem Beckem a řekl mu, že bych rád to představení natočil. Odpověděl, že to nebude možné, protože na druhý den měla být derniéra. Policie přikázala představení ukončit pod záminkou nesplacených daní. Rozhodl jsem se, že to chci natočit stůj co stůj; potřeboval jsem jeden den na sehnání techniky. Upekli jsme to tak, že se vplížíme do budovy, až skončí představení a začneme točit.

Bylo to tak naléhavé, prostě posedlost. Herci se v noci dostali do budovy násypným žlabem na uhlí a já s malým štábem – byli to Ed Emshwiller a Louis Briganteová – a technikou za nimi. Natáčení bylo velmi intenzivní. Musel jsem točit a zároveň sledovat hru. Většinu času jsem se ani nedíval do kamery. Jakmile jsem skončil s jednou kamerou, popadl jsem další a pokračoval jsem. Vždycky jsem musel zařvat na herce, aby přestali, když jsem měnil kamery. Ed a Louis mezitím zakládali film.

Předpokládal jste, že lidé, kteří uvidí film, nebudou znát představení?

Ne; někteří lidé, kteří později film zhlédli, viděli i představení. Jiní, kteří neznali hru, byli docela překvapeni „amatérským“ stylem. Mysleli si, že mi armáda Spojených států povolila vstoupit do skutečné basy a natočit tam film. To byl případ několika italských novin.

Z titulků vyplývá, že vy jste film točil a Adolfas ho stříhal. Kolik bylo vystřiženo? To představení trvalo jenom hodinu?

Stříh byl tady jen technickou záležitostí. Když mi došel film a bral jsem jinou kameru, herci se zastavili a trochu ještě přetáhli. Měl jsem rád tyhle přesahy a při první projekci tam vlastně ještě byly. Lidem z Living Theatre se to tak také líbilo. Ale David a Barbara Stoneovi, kteří zrovna v tu dobu začínali mít zájem o distribuci, film přijali, ale právě z distribučních důvodů jsme se rozhodli ty přesahy vystříhnout. Bratr se o to postaral. Právě se vrátil z Chicaga, kde stříhal a zpracovával GOLDSTEINA. Zvuk jsem točil kontaktně přímo na film, ale kromě toho jsem měl pro jistotu nezávisle běžící magnetofon. Na určitých místech jsme se rozhodli zvýraznit zvuk spojením dvou zvukových

nahrávek. Bratr to udělal. A potom, jedna kamera vždycky jak docházel materiál, zpomalovala, takže jsme museli nahradit příslušnou část ve zvuku tou nezávislou nahrávkou nebo to poslepuvat v podstatě okénko po okénku. Byla tam spousta takové jemné technické práce, kterou můj bratr velice dobře provedl.

Pokud jde o samotnou hru, natočil jsem ji celou. Nicméně tam byla místa, která fungovala na jevišti, ale ve filmu už tolik ne. Jak v životě – něco z toho bylo prostě pro film příliš nudné. Jakkoli je celá ta hra dokumentární, ke konci se stává velmi divadelní: s tím hraním a melodramatickými replikami já nemůžu nic udělat. Tak jsem se rozhodl ty části ustříhnout. Lidé z Living Theatre tím zpočátku nebyli právě nadšeni, ale nakonec změny přijali a teď mají z toho filmu velkou radost. Hra trvala přibližně devadesát minut. Asi dvacet minut jsem ustříhl.

Ta hra má jeden zvláštní rys: na jevišti to musí být zrovna tak přísně bezcitné, jako by to bylo ve skutečném lapáku. Lidé, kteří „hráli“ námořníky, byli na sebe i na ostatní jako skuteční námořníci – možná ještě víc, podle toho, jak dlouho hra běžela.

Myslím, že to hráli asi rok. Všechny ty rány byly skutečné; nazkoušené, ale skutečné. Všichni herci museli umět texty všech ostatních, takže si mohli vyměňovat role. Dneska dostanu pěstí já, zítra dostaneš ty. Oni byli svému divadlu neuvěřitelně oddaní.

Připadá mně zajímavé, že je to úplně stejné představení jako ve skutečnosti. Pouze v jiných souvislostech.

Právě proto jsem to chtěl nafilmovat. Mohlo by se to brát jako skutečnost, i když ve skutečnosti hra nebyla tak silná, jako je film, protože jsem vybral některé detaily, vystříhal mrtvá místa a rozpohyboval kameru. Ale přece jen, pro divadelního diváka té doby byl *The Brig* velice intenzivní zkušenost. Roku 1967 nebo 1968 mě pozvali na University of Delaware na jejich inscenaci *The Brig*. Byl tam také Kenneth Brown, autor hry. Představení se, pokud si vzpomínám, docela povedlo, ale nemělo to ten dopad na diváky, jako měla původní představení. Abyste v roce 1968 dosáhli téhož efektu, museli jste být dvakrát nebo třikrát tak šokující. Společnost se stala mnohem brutálnější.

Chtěl bych přičinit ještě jednu poznámku. Koncem šedesátých let vysílala berlínská televize svou vlastní verzi hry. Všechno velice pečlivě připravili, stálo je to hodně peněz, trvalo to měsíc – a byl to totální propadák. Nefungovalo to.

Zvuk v tom filmu je jakoby rytmický. Vždycky znovu začíná relativně tiše a pak narůstá, až nakonec překračuje hranici slyšitelnosti. To zkreslení bylo úmyslné?

Na jednom pásku došlo k distorzi, protože jsem byl s mikrofonom své kamery příliš blízko zvuku. Jiná kamera zase zkreslovala zvuk, když se zpomalovala. Já se ale rozhodl ta zkreslení uchovat, ba co víc: zkombinoval jsem pásy, abych ho zvýraznil. To byla jedna z nejvážnějších výhrad, když jsem ten film udělal, a já ji musel vyvrátit. Hluk je podstatnou součástí toho filmu. Hluk je důležitější než to, co se říká.

Je to jako nějaká strašná hudba.

To není příjemný film na koukání. Podruhé to už nechcete vidět. Možná řeknete: „Jo, to se mi líbilo“, ale podruhé to už nebudete chtít vidět.

V čem spočívala vaše spolupráce s Markopoulosem na filmu AWARD PRESENTATION TO ANDY WARHOL (1964)?

Chtěl jsem v tom roce dát Cenu nezávislého filmu [Independent Film Award] Andymu Warholovi. Zorganizoval jsem řadu projekcí včetně Warholových filmů v New Yorker Theater. Jenže on řekl, že nechce přijít na jeviště nebo dělat cokoli takto veřejného, a tak jsem navrhl, že uděláme předání u něj v ateliéru a já to natočím. S tím souhlasil. Dali jsme dohromady několik jeho tehdejších superstars a dvě cívky filmu a všechno zařídili. Cestou do ateliéru jsem si najednou vzpomněl, že jsem mu chtěl dát i nějakou odměnu, tak jsem koupil v obchodě na rohu košík ovoce. Během vlastního předávání jsem potřeboval někoho, kdo by ovládal kameru, což byla bolexka s motorem. Gregory tam zrovna byl a řekl, že to udělá. Během skoro celého filmu je sice na scéně, ale ve zbývajícím čase ovládal kameru. Během kopírování jsem film zpomalil, což byla forma pocty Andymu: většina jeho filmů – v té době vlastně všechny – se promítaly rychlostí šestnáct okének za vteřinu, i když byly natáčeny rychlostí čtyřiašest set okének za vteřinu. Udělal jsem totéž, ale musel jsem na to jít přes kopírku, protože jsem chtěl na filmu zvuk.

Jak jste se dostal k Show Magazine a FILM MAGAZINE OF THE ARTS (1963)?

Viděl jste to?

Ano, hezký malý film.

Show Magazine potřeboval reklamní film a někdo jim navrhl, abych to udělal já. Souhlasil jsem. Dobře zaplatili. Pojal jsem to jako sérii filmového magazínu, který se měl objevovat jednou za měsíc nebo jednou za tři měsíce. Natočili jsme hodně materiálu, vždycky s lidmi z Show Magazine, kteří nás brali na různá místa. Jak jsem točil, všiml jsem si, že vždycky všude pohazovali po zemi jednotlivá čísla Show Magazine. Když jsem si pouštěl první verzi filmu, byli v šoku, že jsem vynechal všechny ty časopisy a většinu záběrů modelek, které mě přinutili točit (něco z toho přece jen vidíte na úplném konci filmu). Tím celý projekt skončil. Myslím, že koncepce filmového magazínu, kdyby mě byli skutečně podpořili, byla dobrá a získala by mnohem lepší ohlas než to, co chtěli oni.

To je, myslím, první váš film, který jsem viděl.

Jsou tam některá místa, která mám velice rád; celé se mi to líbí, opravdu. Hned po promítání se zmocnili originálu a chtěli pak najmout vlastního střihače, který by to přestříhal podle nich. Také si vzali všechny výstřižky, ale nakonec s tím nic neudělali. Všechny mé kopie jsou jen z pracovní kopie.

Byl ten nazelenalý tón černobílé způsoben tím, že se kopíroval černobílý film na barevný materiál?

Konkrétně v tomto případě to byla má volba.

Použil jste zajímavou hudbu od Sorm De Hirsch a dalších.

Část s Lucií Dlugoszewskou je jedinečná. Myslím, že je to mimořádná skladatelka a performerka.

Z vašich filmů jsem nejčastěji viděl WALDENA. Když jsem ho viděl poprvé, uvědomoval jsem si hlavně deníkové aspekty, ale později jsem si zrovna tak uvědomoval měnící se filmový materiál a různé barvení černobílého filmu. Teď to vnímám jako zkoumání vašeho osobního prostředí i jako zkoumání filmových materiálů.

To jsou všechno ovládané náhody. Některý materiál byl použit jen proto, že byl dostupný, když mi došel film. Když jsem točil tu část, která se dnes jmenuje Návštěva u Brakhageových, došel mi materiál a Stan našel pod postelí nějaký prošlý Kodachrome. Má to úplně jiné zrno než okolní materiál. Někdy mi došla barva, tak jsem točil na černobílý film. Neměl jsem žádný plán, jak používat filmové materiály. Ale když už jednou máte všechny ty různé materiály, začnete pracovat s barvou; dáváte pozor na její vlastnosti. Ten moment, o kterém mluvíte, je dán celým mým přístupem k filmovým laboratorům. Víte, jak jsou někteří filmaři paranoidní a starostliví, pokud jde o laboratoře. Obvykle se filmař snaží dohlížet na laboratorní práce, kontroluje jednu kopii za druhou, odmítá je, mění laboratoře... To já nedělám. Vidím to tak, že cokoli se v laboratořích stane, bude to to, co chci. Neoznačuji jim, že by měli udělat tuhle část světlejší a tamtu tmavší. Já dělám svou práci v kameře a od laboratoří chci jen to, aby udělali kopii rovnou, jak se říká „na jedno světlo“, s žádnými zvláštními expozicemi, jen tak. Výsledky, které dostávám, se mi obvykle líbí. Nikdy jsem neodmítnul kopii. Když se něco opravdu nepovede, tak samozřejmě dám najevo, že by se to mělo na příští kopii opravit. Myslím, že mám svůj materiál zcela pod kontrolou; nenechávám nic na laboratořích, aby to udělaly nebo neudělaly.

Když jste dělal WALDENA, tak jste musel mít obrovské množství deníkového filmového materiálu. Jak jste došel k tomu, že jste z toho udělal jeden určitý film?

Galerie Albright-Knox v Buffalu měla nějakou speciální oslavu, už nevím, při jaké příležitosti, a kupovali nová díla z oboru hudby, tance a filmu a možná i nějakých jiných umění. Film tam byl věleňen na žádost Geralda O'Gradyho, byl tam poradcem. Vyzvali mě, abych udělal film a dali mi na to deset měsíců. Použil jsem materiál, který jsem mohl dát co nejsnáze dohromady. Galerie pomohla vyrobit kopii a zaplatila výlohy. Verze, kterou jsem pouštěl v Buffalu, měla zvuk na pásce a také to bylo o něco kratší než dnešní verze. Později jsem se rozhodl film dokončit a zařadit do něj nějaký další materiál.

Z těch čtyř dílů byl pro mě vždycky nejsilnější první. Některé jeho části jsou distribuovány samostatně.

Ano, CASSIS, NOTES ON THE CIRCUS, REPORT FROM MILLBROOK a HARE KRISHNA, všechny natočené v roce 1966.

To mě přivedlo k otázce, jestli jste to stříhal díl po dílu, nebo...

Pracoval jsem na tom jako na celku. Nicméně určité části jsem dal do distribuce, než byl dokončen zbytek a než přišlo pozvání z Buffala. Nakonec jsem si myslel, že je stáhnout z oběhu, kromě CASSIS, které se liší od toho, co vidíte ve WALDENOVÍ, a REPORT FROM MILLBROOK, která je také odlišná.

Kdy jste se seznámil s Thoreauovým Waldenem?

To je jedna z knih, jimiž je posedlý Peter Beard. Během natáčení HALLELUJAH THE HILLS mi dal její výtisk, a když jsem stříhal WALDENA, měl jsem ho vždycky při sobě. Dlouho jsem si myslel, že to bylo poprvé, co jsem to četl. Ale později, když jsem přepisoval své rané deníky z roku 1948, jsem zjistil, že jsem tehdy Waldena četl, a sice německy.

Někdy se o tom uvažuje jako o knize pojednávající o životě v přírodě, ale Thoreau bydlel těsně za městem. V tomto smyslu je vaše použití Central Parku jako jezera Walden neobyčejně přesné.

Nejde jen o Central Park. Pro mě existuje Walden v celém městě. Můžete zredukovat město na váš velmi malý svět, který třeba nikdo jiný nevidí. Na WALDENA lidé obvykle reagují otázkou: „Je to New York?“ Jejich New York, to jsou ošklivé budovy a depresivní, morbidní kvádry betonu a skla. To není můj New York. V mém New Yorku je hodně přírody. WALDEN je udělán ze zlomků vzpomínek na to, co jsem chtěl vidět. Co jsem vidět nechtěl, to tam není.

Je New York první velkoměsto, ve kterém jste strávil hodně času?

Ano, první moderní velkoměsto. Všechna ostatní města, kde jsem byl předtím, než jsem přijel sem – města jako Hamburg, Frankfurt nebo Kassel –, byla za války zničena. Moc toho z nich nezůstalo.

Před tím, než jste dělal WALDENA, jste už dlouho filmoval. Došlo k tomu, že jste se předem rozhodoval, že půjdete točit to či ono pro nějaký určitý film? Je jasné, že jste šel několikrát do cirkusu kvůli NOTES ON THE CIRCUS.

Ne, neplánoval jsem to. Jen jsem zaznamenával své reakce na to, co se děje kolem mě. NOTES ON THE CIRCUS – původně jsem si myslel, že to celé udělám napoprvé. Ale s cirkusem jsem se sblížil a šel jsem tam třikrát nebo čtyřikrát. Předem jsem se rozhodl

nafilmovat svatbu Petera Bearda, ale když jsem tam přijel, zjistil jsem, že moje bolexka nefunguje. Peter měl náhodou kameru Beaulieux, tak jsem ji použil. A bylo to poprvé, takže to bylo hodně riskantní.

Jaký je váš vztah k Peteru Beardovi? V denících mu věnujete velkou pozornost.

Seznámil jsem se s ním před HALLELUJAH THE HILLS. Byl to bratranec Jeroma Hilla, kterého jsem už před tím znal. Spřátelili jsme se během natáčení HALLELUJAH THE HILLS a přátelství pokračovalo dál.

V prvním díle říkáte: „Dělám domácí filmy – a proto žiju“, což je velmi často citovaná věta. Viděl jste hodně domácích, rodinných filmů?

Ne. Než se na scéně objevili Kucharové, moc osmimilimetrových filmů jsem neviděl. To oni jich pár vynesli na světlo. Mnoho milionů kamer poletovalo po téhle zemi a natáčelo domácí filmy, ale nikdo to neviděl. My jsme koncem padesátých let chodili na promítání amatérského klubu.

Všechny vaše filmy se zabývají společenskými rituály, ale WALDEN jako by byl obzvlášť zaměřen na ty společenské rituály, které obvykle bývají materiálem pro domácí filmy – hlavně to jsou svatby.

V mých denících je řada svateb. Svatba je velká událost v životě každého člověka; je to pestré a hodně se slaví. Jako dítě jsem si léta pamatoval na svatbu své sestry. Tam, odkud já pocházím, trvají svatby týden nebo dva. Takové příležitosti mě lákají. Tady samozřejmě žádné takové svatby nejsou, ale přesto je natáčím a doufám, že objevím svatbu svých vzpomínek. Jsou také místa, kam se stále vracím. Jedním z nich je Metropolitní muzeum. O sobotách a nedělích tam sedí spousta lidí na schodech před hlavním vchodem. Je na tom něco jedinečného a já tam chodil celá léta a snažil se zachytit tu náladu, která tím proniká. Myslím, že nakonec jsem si řekl, že už mám, co jsem chtěl a už se tam nevracím. Podzim v Central Parku je také něco úžasného a chodil jsem tam léta, ale teď už také myslím, že se to uzavřelo. Zima v Central Parku zrovna tak. A točil jsem hodně dešťů v New Yorku.

Když jsem točil materiál do WALDENA, chtěl jsem udělat deníkový film náctileté dívky, která právě opouští dětství a vstupuje do dospělosti. Sbíral jsem deníky a dopisy dívek toho věku a udělal jsem hodně poznámek. Chtěl jsem udělat film – vlastně cyklus tří nebo čtyř filmů, jeden o patnáctileté dívce, další o pětadvacetileté ženě a pětadvacetiletém muži, pak o pětadvacetiletých, o pětadesátiletých. Nikdy jsem se nedostal dál než k poznámkám. Ale při různých příležitostech jsem udělal několik záběrů s třemi čtyřmi dívkami, které jsem zamýšlel použít ve filmu. Vždycky jsem je filmoval v parku. Některé ty mladé ženy byly přítelkyněmi přátel, některá jejich jména si už ani nepamatuju. Nicméně takový je důvod, proč se opakují záběry nebo sekvence mladých žen v parku.

Když jste pracoval na WALDENVI, zkoušel jste různé typy hudby s různou obrazivostí?

Chodil jsem tenkrát s magnetofonem Nagra nebo Sony a vybíral jsem si zvuky v situacích, které jsem filmoval. Je tam ale dlouhý úsek, kde jsem neměl žádné zvuky, a tak jsem požádal Johna Calea, aby mi nahrál nějakou hudbu. Je to velice naléhavý, konstantní zvuk, který trvá patnáct nebo dvacet minut. Není tam žádný vrchol; je to kontinuální, jen nějaké drobné variace.

Funguje to ve velmi tajemném propojení s obrazem. Jsou tam všechny možné jemné vazby. Dokonce i ve variacích – nepatrný pohyb ve zvuku se dá spojit s paralelním pohybem v obraze.

Asi bych měl odhalit jedno tajemství: ten zvuk Johna Calea je zfalšovaný; zdvojnásobil jsem totiž rychlost. Tak, jak to bylo, to nefungovalo. Zkoušel jsem různé zvuky s různými částmi, udělal jsem různé pokusy. Někdy jsem měl i dva nebo tři televizory zapojené zároveň, plus zvukovou nahrávku a rádio. Stříhal jsem, poslouchal a zkoušel jsem najít náhodná spojení. Nahrávací zařízení bylo vždy připravené, takže když se něco povedlo, mohl jsem to okamžitě zaznamenat.

WALDEN začíná zvukem podzemky.

V tom filmu je mnoho zvuků ulic a podzemní dráhy. To je hlavní podklad, do něhož jsou všechny ostatní zvuky zasazeny.

Úvodní zvuk podzemky trvá velmi dlouho a sugeruje průlet časem. Pak náhle ustane a dveře se otevřou, právě ve chvíli, kdy se probouzí a kdy se probouzí také jaro.

Mám rád ten zvuk. Prochází všemi díly mých filmových deníků. V té době jsem také hodně chodil a vždycky tam byl ten hluk ulice.

Předpokládám, že tak jako v LOST LOST LOST, i tady je materiál řazen chronologicky, i když ne zcela.

Ano, musel jsem některé části přesunout z čistě strukturálních důvodů. Nechtěl jsem mít dvě dlouhé pasáže jako jsou NOTES ON THE CIRCUS a REPORT FROM MILLBROOK hned vedle sebe. Bylo by to příliš, vyhodilo by to strukturu z rovnováhy. Něco jsem musel oddělit; ty delší pasáže jsem přesunul, ale kratší scény jsem ve většině případů nechal v chronologickém pořádku.

V posledním díle je sekvence s Johnem Lennonem a Yoko Ono. Znal jste je?

Znal jsem Lennona. Yoko jsem znal snad od roku 1959 nebo 1960. Kolem roku dvaadvacátý odjela do Japonska a pak se zase vrátila do New Yorku. Kvůli přistěhovalectví pak potřebovala práci, a tak dostala ve Film Culture první oficiální zaměstnání v téhle zemi.

Od té doby jsme přátelé. S Johnem jsem se seznámil, když si vzal Yoko. Když se vrátili z Londýna, aby se usadili v New Yorku, byli celkem opuštění. Hned první večer, bylo už hodně pozdě, jsem je vzal na kávu. Nemohli jsme najít nic, kde by měli otevřeno, až jsme nakonec došli do baru Emilio's na Šesté avenue. Sedli jsme si a dali si irskou kávu. John byl náramně šťastný, že ho tam nikdo neznal, nikdo ho neotravoval. Jenže zrovna když jsme chtěli odejít, mladá nesmělá číšnice dala Johnovi kus papíru a požádala ho o autogram. Celou dobu věděla, kdo to je.

Mám pravdu, když říkám, že v čase WALDENA jste cítil, že věci, o které vám nejvíc jde, jsou stále křehčí?

V sekvenci ze Central Parku je část velice pesimistického „vyprávění“ nebo „mluvení“, ve které říkám, že za nějakou dobu, možná ne za tak dlouho, už nebudou žádné stromy a květiny. Ale tenhle přístup nemá dominovat celému filmu. Obecně bych řekl, že cítím, že pro ty, kteří chtějí, vždycky bude WALDEN. Každý z nás žije na malém ostrově, v docela malém okruhu skutečnosti, která je naší vlastní skutečností. Vymyslel jsem si vtip o zenovém mnichovi, který stojí na Times Square a lidi se ho ptají: „Tak co říkáte na New York – ten hluk a provoz?“ A mnich odpoví: „Jaký hluk? Jaký provoz?“ Všechno si to můžete odstříhnout. Nejde o to, že dneska můžeme všechno mít, ale o to, že zítra nebude nic. Je tu to ohrožení, ale nakonec je jen na nás, jestli udržíme ty zlomky ráje naživu a ochráníme je a uvidíme, že žijí a rostou.

Má to samozřejmě i svou druhou stranu, další nebezpečí. Dokonce i v koncentračních táborech, v táborech nucených prací, si lidé dokážou najít potěšení z určitých věcí. Neseďel každý v táboře nucených prací s nosem u země a nenaříkal: „To je hrůza! To je hrůza!“ Jsou okamžiky citů, štěstí, přátelství, dokonce i krásy, ať jste kdekoliv. Takže co jsem prve řekl, by mohlo být chápáno jako ospravedlnění a přijetí jakéhokoli daného stavu. Nechtěl bych, aby to bylo takto interpretováno. Někde bych měl mít hranice, co mohu nebo mám já – nebo kterákoli lidská bytost – akceptovat. Tak jako Gándhí.

Je otázka, co má člověk dělat proti destrukci. Má chodit s plakáty a transparenty, nebo se stáhnout a pěstovat organické potraviny ve Vermontu a doufat, že tím, že vyrábí něco dobrého a dělí se o to s ostatními, přesvědčí ty ostatní, aby uviděli hodnotu toho, co dělá a vydali se podobným směrem?

Změna nemůže přijít shora. Tam nahoře, kde sídlí všelijaké vlády, je to totálně prohnilé. Tato civilizace nemůže být revolucionizována, změněna: musí být vyměněna.

Název WALDEN stejně jako dalších vašich filmů se měnil.

Jistě, WALDEN se původně jmenoval DIARIES, NOTES & SKETCHES (ALSO KNOWN AS WALDEN). Jenže teď, protože mám hodně dalších dílů deníkového materiálu, nastal zmatek – přinejmenším pro laboratoře. Když jsem používal titul DIARIES, NOTES & SKETCHES: LOST LOST, pořád psali na krabice DIARIES, NOTES & SKETCHES a zbytek vynechávali. Nemohl jsem dělat nic jiného, než vymyslet jiné tituly. Všechny moje filmové deníky jsou DIARIES, NOTES & SKETCHES, ale zároveň pojmenovávám jednotlivé části jejich zvláštními názvy: WALDEN, LOST LOST LOST, IN BETWEEN, NOTES FOR JEROME a tak dále.

Jak se vztahuje to, co vidíme v IN BETWEEN k WALDENOVÍ z hlediska časového období?

IN BETWEEN je „mezi“ LOST LOST LOST a WALDENEM.

Uvažoval jsem o tom titulu vzhledem k vaší situaci: částečně jste zakořenil tady, ale pořád jste Litevec...

Ano, může to tak být. Je to úžasné, kolik toho můžete skrýt – nevědomky.

WALDEN je hodně spojen s cestováním, zatímco v IN BETWEEN je víc domácího života. A je tam cítit vztah s ženou.

Nechtěl jsem, aby byl WALDEN příliš dlouhý, a tak jsem mu dal určité tempo. Několik sekvencí v IN BETWEEN je mnohem pomalejších. Nejsou natáčeny pookénkovým způsobem. Nechtěl jsem dávat ten materiál do WALDEN, a když jsem ho dokončil, myslel jsem si, že bych ho použil, tak jsem ho sestavil a dal do IN BETWEEN.

Udělal jsem několik verzí IN BETWEEN, z nichž jednu jsem zveřejnil a pak jsem ji přestříhal. Ten materiál se těžko sestavoval, protože tam byly záběry se Salvadorem Dalím, a ty byly úplně jiné než všechno ostatní. Nakonec jsem se rozhodl tu část oddělit. Dal jsem Dalího, abych tak řekl, kam patří a pomocí číslování jsem to trochu rozbil. Teď je to jeden z mých oblíbených filmů.

Posledně jste se zmínil, že v padesátých letech jste nasbíral neuvěřitelné množství materiálu, ale v LOST LOST LOST jste použil jenom malou část. Platí to také pro šedesátá léta?

Asi trochu méně. V LOST LOST LOST jsem použil asi sedminu materiálu, který jsem měl, ve WALDENOVÍ a v IN BETWEEN to byla asi třetina. REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA jsem natočil v poměru asi tak jedna k jedné. Ve filmu jsem použil všechno.

Máte ještě nepoužitý materiál?

Všechno to mám. Možná se k tomu někdy vrátím, něco z toho použiju a udělám z toho zas něco jiného. Některý materiál není vůbec špatný, ale zatím to nikam nepatřilo. Většina toho, co nebylo použito v prvních dílech LOST LOST LOST, není moc zajímavá, i když ten materiál má historický význam z hlediska přistěhovaleckého života. Nemělo by se to zničit, i když to pomalu práchniví...

Poprvé jsem se setkal s REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA v roce 1973 na Hampshire College. Po projekci na vás nějaký chlápek z poslední řady zakřičel: „Proč nemůžete nechat něco na pokoji?“ To byla trochu rána. Já se na ten film také díval a přišlo mi to milé, ale v tom člověku to vyvolalo tuhle krutou reakci. Bylo to neobvyklé?

Ještě tak před deseti lety to byla velmi častá reakce na pookénkové natáčení a na krátké záběry, na přeexponované nebo podexponované záběry, vlastně obecně na nezávislé filmaře. Teď je toho méně a méně, protože lidé si zvykli na tenhle typ filmové řeči.

REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA jsou nejdříve stříhaný film, ve kterém se patrně primárně zajímáte o čas, váš návrat k minulosti je tu jedním z hlavních témat. Ve *WALDENOWI* jsou zmínky o minulosti, ale není tam to přímé, soustředěné zaujetí. Bylo to tím, že jste se mohl vrátit do Litvy, a tak se vám celá záležitost stala přímější?

Možná máte pravdu, nevím. Je to složité. Oficiální reakce v Sovětském svazu a všech těch republikách byla neudržovat žádné kontakty s uprchlíky, exulanty, lidmi bez domova, kteří odešli během války – pokud nějaká osoba není pro ně potenciálně užitečná. Už jsem psal pro moskevský časopis *Isskustvo kino*. Nějací Sověti viděli v Benátkách *THE BRIG* a redaktor *Pravdy*, který to viděl v New Yorku, napsal plamennou recenzi. Film byl pozván na filmový festival do Moskvy a prezentován jako důležité antimilitaristické, antikapitalistické dílo. Poslali sem za mnou korespondenty z Moskvy, aby se mnou udělali rozhovor, udělali také rozhovor s mou matkou v Litvě. Najednou jsem cítil, že mám dostatečný vliv, abych požádal o vízum a navštívil Litvu. Byl jsem pozván na festival do Moskvy, a tak jsem si myslel, že požádám o povolení k cestě do Litvy, abych navštívil matku.

Víc než deset let jsem si nesměl s matkou ani psát. Napsal jsem nějaké básně proti Stalinovi, a tak jsem byl kriminální živel. Moji bratři byli kvůli mně zavřeni, můj otec kvůli tomu předčasně zemřel. Tajná policie po léta sledovala dům mé matky. Doufali, že jednoho dne se vrátím domů a oni mě dostanou. Matka mi to řekla v roce 1971. Během mé návštěvy doma nebyla jediná noc, kdy bych nebyl připraven vyskočit z okna, abych utekl, kdyby po mně policie šla. A to bylo v roce 1971, tolik let po Stalinově smrti.

Litevská vláda, její část, která měla na starosti umění, zaregistrovala, že jsem byl v Moskvě přijat přátelsky – od *Pravdy* po *Literaturnuju gazet*u. Tak si řekli, že mi mohou dovolit nejen návštěvu matky, ale když se to otočilo, tak také vydání mých sebraných básní. Do té doby jsem pro ně oficiálně prostě neexistoval. V oficiálním stranickém tisku mě vlastně zesměšlili. Otiskli několik odstavců z mých textů s vynechanými slovy, věty obrátili naruby a prezentovali mě tak jako případ choré a zkorumpované mysli. To bylo někdy v roce 1965. Ale jakmile začala být ke mně Moskva laskavá, Litva ji ihned napodobila. Najednou jsem mohl, cokoli jsem chtěl. Návštěvníci většinou nesmějí do vesnic, musejí se zdržovat jenom kolem hotelu. Nabídli mi oficiální filmový štáb, abych dělal, co budu chtít, ale já jim řekl: „Budu pracovat s bolexkou, nechci žádný štáb.“ Bylo jim to divné, ale ustoupili. Kolem byl pořád jejich štáb, točili svůj film o mně a mé matce – na cinemaskop. Mám kopii, kterou mi poslali.

Během té cesty jsem natočil také něco v Moskvě, ale zatím jsem to nepoužil.

Když jste roku 1974 nebo 1975 přijel do Uticy předvést REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA, přišla nějaká žena litevského původu a zdála se být velmi rozčilená.

Přístup starší generace přistěhovalců je obecně takový, že když jedete do některé té země, musíte být člen komunistické strany nebo jste přinejlepším komunistou duchem a zrazujete věc těch, kdož bojují za osvobození baltských – nebo pobaltských – států. Nicméně mladší generace je pro kulturní výměnu, protože má za to, že jediná cesta, jak pomoci Litvě, je jet tam a informovat lidi. Jinak nic nevědí, žijí v kontrolovaném nevědomí.

A tak posíláte knihy, cokoliv můžete, a když se tam něco z toho, co posíláte, dostane – což je zázrak – někdo to uvidí a něco se stane. Starší generace přistěhovalců je pro naprosté odstřižení, což nepomáhá ani jedné straně.

V REMINISCENCES se zdá být Litva pod sovětskou nadvládou docela příjemná. Je tam pár okamžiků, kde si vaši bratři tropí žerty o tom, co si budou myslet Američani, tváří se jako „je nám celkem fajn, ujde to“.

Ano, Litva je zemědělská republika, která vyrábí hodně potravin pro zbytek Sovětského svazu, takže má privilegované postavení. Tedy do určité míry. Nesmíme zaměňovat jídlo se svobodou... Tam se to nesměšuje. Jedí, ale také chtějí svobodu. To jenom Moskva a Washington si pletou chleba a ekonomickou prosperitu se svobodou.

Když zástupce sovětské kinematografie tady v New Yorku trval na tom, že chce můj film vidět, tak jsem mu ho pustil. Chytil se stropu. „Jak jste si mohl dovolit udělat takový film a ukázat ho světu?! Proč jste neukázal továrny? Proč jste neukázal pokrok?“ Odpověděl jsem, že v tomhle filmu mě zajímá jen má matka a mé vzpomínky na dětství, toť vše. To je moje minulost. Nedokázal to pochopit. Myslel si, že je to strašné a urážlivé. Ani láhev vodky mu nezvedla náladu. Donatas Banionis, hvězda ze SOLARISU, viděl ten film s ním a podle něj byl skvělý. Ti dva se do sebe málem pustili. Situace se zklidnila až s další lahví vodky a několika písněmi.

Byl jste nějak časově omezen? Jak dlouho jste směl pobývat v Litvě?

To bylo bez omezení. Ptali se, proč tam nezůstanu nadobro. Moje matka se také ptala, dokonce mi už hledala nevěstu. Já se ale musel vrátit.

V jednom okamžiku v druhé půlce filmu říkáte „ráno čtvrtého dne“. Přichází to jako šok, protože se zdá, jako bychom tam už byli hodně dlouho. Mimochodem, mezititulek na začátku slibuje „100 mrknutí na Litvu“. Proč jste přestal po devadesátém prvním?

Jenom jedenadevadesát? Myslel jsem, že jsem to dotáhl na devadesát čtyři nebo devadesát šest. Řekl jsem si, že se slituju nad publikem a dopřeju jim jich jenom devadesát jedna. Na druhou stranu, co je to „100“? To je jen taková idea; v širším smyslu film ukazuje stero mrknutí.

Také jedno schází, číslo sedmdesát jedna.

Ta část se mi nelíbila. Vystříhl jsem ji a nikdy nenahradil a nikdy jsem ani neopravil číslování. Bylo by to moc práce. Myslel jsem, že si toho většina lidí nevšimne. Možná tam nakonec něco dám.

Časová struktura toho filmu je velice složitá. První část začíná koncem vašeho období vykořeněnosti. Pak se vracíme k nejranějšímu údobí vaší americké zkušenosti. V druhém díle se děje něco obdobného: cestami do Litvy se stále pohybuje směrem kupředu ve smyslu

vašeho osobního vývoje a zároveň se vracíte do času nebo při nejmenším na místo, kde jste byl před materiálem z roku 1950. Ve třetí části pokračuje váš život s vaší americkou rodinou – s Kenem a Flo Jacobsovy, Annette Michelsonovou – a vy navštěvujete Kremži, místo, které je po staletí centrem kulturní kontinuity.

To se vyvinulo přirozeně. Není to tím, že bych si sedl a přemýšlel o čase a o minulosti. Ten materiál vznikl také tím, že jsem jel z Litvy rovnou do Kremže. Původně jsem si myslel, že použiju jenom materiál z Litvy, ale jak jsem o tom víc přemýšlel, zalíbilo se mi, jak ten rakouský materiál všechno zkomplikoval. Pak jsem se rozhodl to zkomplikovat ještě dál, dát tomu více úhlů, více směrů tím, že přidám pasáž z Brooklynu. Později jsem přidal ještě nějaké záběry z Hamburku. Vyvíjelo se to prostě tak, jak jsem na tom pracoval. Čas, čas a kultura, se staly velmi integrálními. Kultura, jak ji představuje Kubelka, Jacobs, Annette, [Hermann] Nitsch, se stala mým domovem. To bylo jasné už v době, kdy jsem nesměl do Litvy.

Vaše matka je v tom filmu úžasná.

Je pořád ve velmi dobré formě. Je jí devadesát šest [Elzbieta Mekas zemřela 12. ledna 1983 ve věku devadesáti sedmi let].

NOTES FOR JEROME jsou ve srovnání s ostatními filmy uspořádány velmi odlišným způsobem. Větší roli tu hraje konkrétní místo: prostředí Jeroma Hilla v Cassis. Vznikal ten materiál přerušovaně během let?

Celý film má asi pětáctřicet minut. Asi tak třicet osm minut je z výletu v roce 1966, jsou tam také asi tři minuty z výletu v následujícím roce. Po deseti letech, roku 1977, jsem tam jel na výlet znovu. Použil jsem asi dvě minuty z toho, co jsem tam natočil.

Mezititulky jsou tam používány velmi odlišně. Občas se opakují a stávají se z nich motivy.

Ve všech ostatních deníkových dílech jsou mezititulky používány velice konkrétně k tomu, aby popsaly, co se stane dál. V tomto filmu je mnoho titulků, které nejsou deskriptivní. Konstatují něco, co nemá nic společného s žádným obrazem. Experimentoval jsem s různými způsoby užití titulků.

Zvuk je také jiný. Není tam žádný vypravěč.

Je tam jen docela málo mého hlasu – možná proto, že jsem tam hodně nahrával a měl jsem hodně dalších zvuků.

Táhlo vás to do Cassis jen kvůli přátelství s Jeromem Hillem?

Jerome Hill tam měl malé venkovní divadlo na břehu Středozemního moře. Obvykle tam přivedl nějaké muzikanty, třeba Julliard Quartet. V roce 1966 však přesvědčil město Cassis, aby spolu s ním sponzorovalo vystoupení Living Theater nazvané *Frankenstein*.

K tomu účelu byl postaveno zvláštní divadlo pod širým nebem. Jerome chtěl někoho, kdo by tu událost zaznamenal a já souhlasil, že mu pomohu. Natočil jsem *Frankensteina* a *The Mysteries*. *Frankenstein* je nejskvělejší představení, jaké jsem kdy viděl. Ne to, co se objevilo v New Yorku, ale to, které bylo v Cassis.

Byla ta část z Cassis ve WALDENOVÍ natočena v jiné době?

Ta byla natočena v roce 1966.

Je PARADISE NOT YET LOST skončen, nebo je to část většího filmu?

Nevím to jistě. Uvažuji o změnách. Možná z toho udělám film na dvě plátna.

Je ten materiál, který máte pro všechna další léta podobný tomu, co jste měl pro PARADISE NOT YET LOST? To je poměrně veliký film.

Tolik materiálu mám z každého roku. Je tam celý film ze Cincinnati.

Ze Cincinnati?

Nějaký čas jsem tam bydlel a také jsem strávil hodně času s dětmi Jackie Kennedyové a Lee Radziwillové. Mám z té doby spoustu materiálu.

Jak k tomu došlo?

Po Kennedyho smrti procházela Jackie obtížným obdobím, kdy se bála o děti. Chtěla pro ně něco udělat. Peter Beard je tehdy vyučoval dějinám umění a řekl si, že bych je mohl naučit trochu filmovat. Dal jsem jim jednoduché kamery a připravil jsem pár základních příkladů a oni se při tom náramně bavili. Ukázalo se, že právě to potřebovaly. Caroline se pak začala zajímat o fotografii a film. Když John chodil ještě do školy, udělal několik opravdu vynikajících osmimilimetrových filmů. Byl to patrně jeden z nejúžasnějších filmů na čtyři plátna, skoro tak dobrý jako od Harryho Smitha.

Dostáváte se do situace, že vám materiál připadá jako tíha, kterou musíte nést, nebo se k ní vracíte jako k něčemu, na co se těšíte?

Ožívám opravdu jenom ve střížně nebo když točím. Zbytek mého života je otroctví. Obávám se však, že většina mého raného materiálu – stejně jako moje rané filmy – mizejí, odcházejí. Kdyby se měly moje filmy zachránit, přišlo by to asi na čtyřicet tisíc dolarů, a to je moc peněz. Peníze – nebo prach. Peníze proti prachu času, v nějž se nakonec naše díla promění.

(New York City, prosinec 1982 až leden 1983)

Přeložil Michal Bregant

Přeloženo z anglického originálu:

Scott MacDonald, *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*.
University of California Press, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1992, s. 80 – 108.

Citované filmy:

Award Presentation to Andy Warhol (Jonas Mekas, 1964), *The Brig* (Jonas Mekas, 1964), *Cassis* (Jonas Mekas, 1966), *Film Magazine of the Arts* (Jonas Mekas, 1963), *Gertrude Stein, When This You See, Remember Me* (Perry Miller, 1970), *Guns of the Trees* (Jonas Mekas, 1960 – 1961), *Hallelujah the Hills* (Adolfas Mekas, 1963), *Hare Krishna* (Jonas Mekas, 1966), *Charmides* (Gregory Markopoulos, 1948), *In Between* (Jonas Mekas, 1978), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Kráska a zvíře* (La Belle et la Bête; Jean Cocteau, 1946), *The Little Fugitive* (Morris Engel, 1953), *Lost Lost Lost* (Jonas Mekas, 1976), *Lysis* (Gregory Markopoulos, 1948), *Notebook* (Marie Menken, 1963), *Notes for Jerome* (Jonas Mekas, 1978), *Notes on the Circus* (Jonas Mekas, 1966), *Pád domu Usherů* (La Chute de la maison Usher; Jean Epstein, 1928), *Paradise Not Yet Lost* (Jonas Mekas, 1979), *Psyche* (Gregory Markopoulos, 1948), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1971 – 1972), *Report from Millbrook* (Jonas Mekas, 1965 – 1966), *Solaris* (Andrej Tarkovskij, 1972), *Walden* (Jonas Mekas, 1969).

*Edice a materiály***Adam Kadmon**

ADAM KADMON představuje v české (experimentální) filmové tvorbě v mnoha ohledech výjimečný útvar.¹⁾ Je to film kořenící nezvykle hluboko – v kabale a gnosi, odkud známe Adama Kadmona jako prvního člověka, a dost možná ještě v učení starého Egypta.²⁾

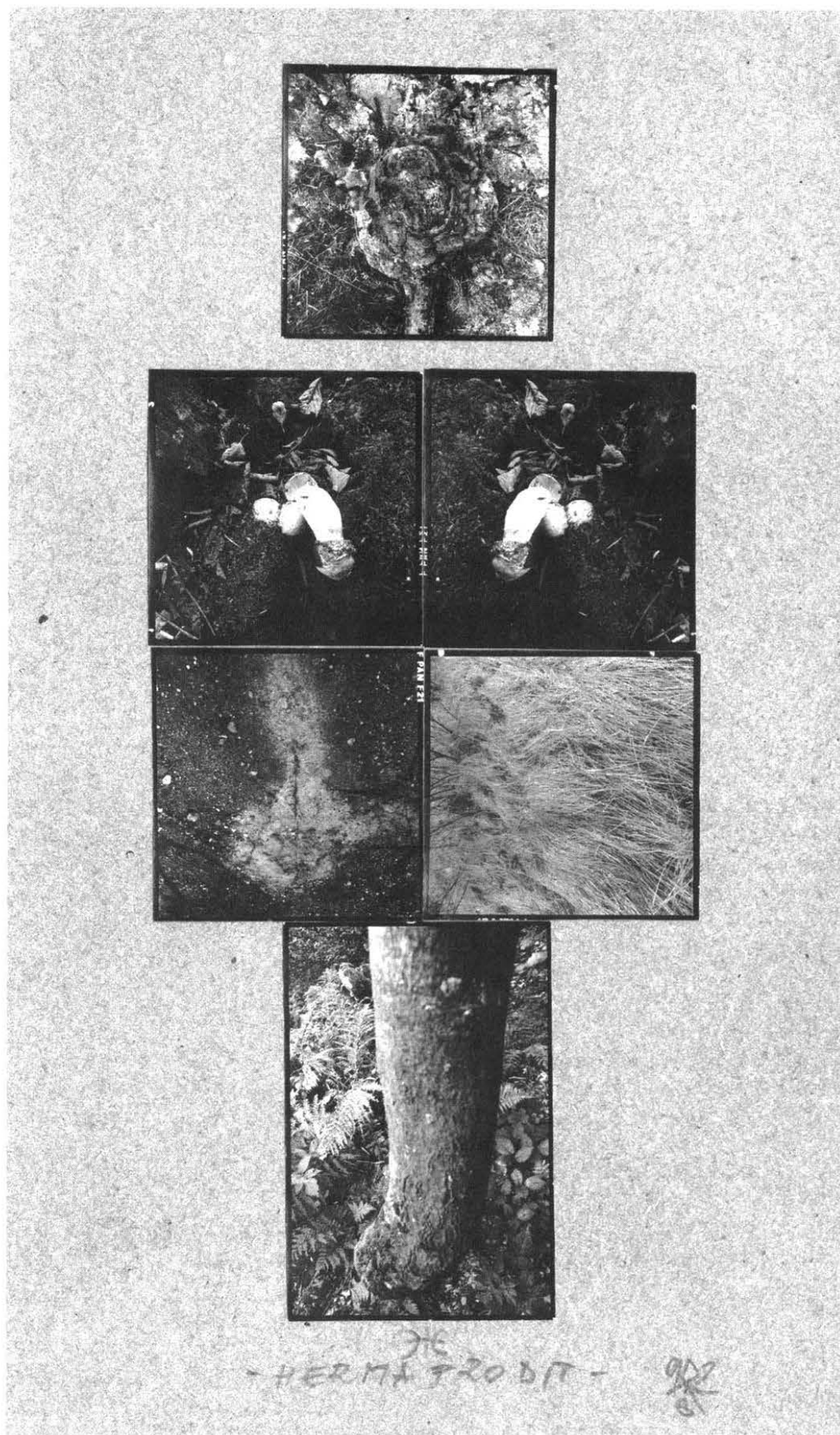
Dvojice autorů Martin Čihák (1964) a Jan Daňhel (1971) natáčeli ADAMA KADMONA na přelomu let 1993/1994. Rovněž na přelomu letopočtů vznikly jejich předchozí společné filmy NEUSTADT (Silvestr 1991/1992 v Novém Městě pod Smrkem) a NAŠE ZAHRÁDKA (1992/1993). Po nich cítili autoři potřebu uzavřít trilogii, a proto se rozhodli pro ADAMA KADMONA. Shodli se totiž, že oba pomýšlejí na filmové zpracování tématu těla, že totiž toto téma může dosavadní fázi společné tvorby dobře zacelit. Byla tu rovněž úvaha natočit „hodně alternativní pornofilm“, ale nakonec se autoři přiklonili k mýtu prvního člověka. Oba autoři byli disponováni k natáčení velmi dobře, protože se zabývali kabalou a alchymí, Čihák studoval hebrejštinu. Rovněž Daňhelova fotografická tvorba se ubírala do značné míry cestou esoterickou.

ADAM KADMON byl stvořen během necelých tří dnů, po které se Čihák s Daňhelem a dvěma herci uzavřeli v nevelké místnosti tehdejšího skromného ateliéru Jana Daňhela. Měli k dispozici kameru AK 16 původem z NDR a materiál Fomapan 800 ASA. Stojí za pozornost, že model kamery, s níž pracovali a jejíž jméno je také monogramem hlavní postavy, posloužil Leni Riefenstahlové k natáčení Olympijských her v Berlíně 1936 i k filmové daleko méně vynalézavému záznamu procesu s Rudolfem Slánským v Praze 1952. O filmovém materiálu, který měli k dispozici, autoři věděli, že byl vyvinut pro vojenské, snad špionážní účely a že prošel jakousi fermentací – byl snad dokonce uložen v potoce a napaden bakteriemi, což pochopitelně aktivně ovlivnilo a obohatilo výsledný charakter obrazu. Během natáčení byl používán pouze jeden světelný zdroj. Vzhledem k omezenému prostoru musela být například improvizována jízda, resp. záběr, který vypadá jako jízda kamery, tak, že herec byl uložen na podvozek dětské postýlky a tažen přes místnost, zatímco kamera zůstala (božsky) na místě.

Čihák s Daňhelem se střídali, každý točil jeden záběr. Film tak dostal v průběhu geneze dialogický charakter, což bylo umožněno poměrně pevnou stavbou díla, jeho organizací podle sedmi stupňů alchymického procesu (viz strana ze scénáře a explikace Jana Daňhela, které zde rovněž otiskujeme). Toto předem dané uspořádání souvisí s tím, že celý film byl natáčen v přísně chronologickém pořádku (výsledná metráž je 330 m/16mm). A tak proces geneze Adama, který je námětem filmu, měl svou paralelu v běžícím reálném čase intimní spolupráce při natáčení. Důležité při tom je, že ADAM KADMON se tak dosti zřetelně vzdaluje zvyklostem experimentálního filmu, neboť při natáčení posloužila „konstrukce“ filmu coby určitá jistota, vznikala zpětná vazba. Roli náhody tvůrci předpokládali už ve scénáři a během natáčení ji umožňovali (světelné závoje v obraze, vlastnosti materiálu), nicméně obecně vzato, šlo o konkretizaci filmové myšlenky pomocí pohybu, světla, interpunkce atd., tedy bez pokusnického tápání.

1) Tento úvod k edici navazuje na můj text *O hranici divných filmů*, který vyšel ve sborníku příspěvků z konference konané v Poněšicích na podzim 1998. Viz *Hranice (ve) filmu*. Praha 1999, s. 65 – 73. V textu jsou použity citace z rozhovoru s Martinem Čihákem (v Praze 25. 9. 1999) a Janem Daňhelem (v Praze 27. 9. 1999).

2) Kabala rozlišuje Adama nebeského (Adam Kadmon) a pozemského (Adam Letatah) a zná i jeho inverzní, démonickou stránku (Adam Belial). Prvním pozemským člověkem pak byl Adam ha-rišon. I on je ovšem podle Talmudu dvojpohlavní, stejně jako nebeský Adam Kadmon.



Jan Daňhel: Hermafrodit (1992)

Bez tak se však může ADAM KADMON jevit jako experimentální film. Jak jsme viděli, není to přesné, protože takové „zařazení“ *a priori* ochuzuje dílo samé. Vymezuje jej – navíc s nádechem žánru – do určitých hranic, které je sice možné tím či oním směrem (způsobem) překračovat a toto překročení pak esteticky hodnotit, ale právě tím se dílo uvězuje do sítě stereotypních kritérií, která nejsou ani imanentně hodnotící, ani teoreticky rozšiřující. Experimentální film však není jen žánrová kategorie; jeho podstatou je unikání, vymykání se kategoriím ať už druhovým, žánrovým, formálním, obsahovým či jakýmkoli jiným. Umožňuje dokonce uzávorkování druhé části tohoto pojmu, tedy onoho „film“ – co zůstává, je experiment sám. Jeho filmové „tělo“ je pouhá dohoda – konvence, v níž se lze pohybovat relativně svobodně a lze ji také ignorovat.

Rozporu mezi užším a širším chápáním experimentu odpovídá tehdejší nezájem obou autorů o problematiku experimentálního filmu. Ani Daňhel ani Čihák valně neznali historické a teoretické dimenze experimentálního filmu a jak vzpomíná Martin Čihák: „Brakhage jsem vůbec neznal a Len Lye mi byl protivný. Nešlo nám o nějaké novátorství, spíš jsme volili takové prostředky, o kterých jsme předpokládali, že budou fungovat.“³⁾ Jan Daňhel dodává: „Trvalo to ještě několik let, než jsem viděl třeba první Wendersovy filmy, které se mi zdály být nějak příbuzné. My jsme neměli žádné vzory nebo filmové experimentální metody, které bychom bývali chtěli využít. Spíš nám šlo o to, udělat film, který není, film se silným časovým elementem.“

Autorem hudby k ADAMU KADMONOVI je Kryštof Mařatka (1972), hudební skladatel, který od roku 1994 působí současně v Praze a v Paříži.⁴⁾ Martin Čihák s ním spolupracoval na jednom dokumentárním filmu v roce 1990 a zdálo se, že je to vhodná osoba jako třetí spoluautor filmu. (V závěrečném titulku čteme pouze tři příjmení: Čihák, Daňhel, Mařatka.) Hudební kompozici vytvořil Mařatka k už hotovému filmu, který si promítl a přinesl partituru, jejíž reprodukce je součástí naší edice. Hudba (především vokály evokující liturgické zpěvy a zvony) se pak nahrávala ve zvukovém studiu v Hellichově ulici v Praze.⁵⁾

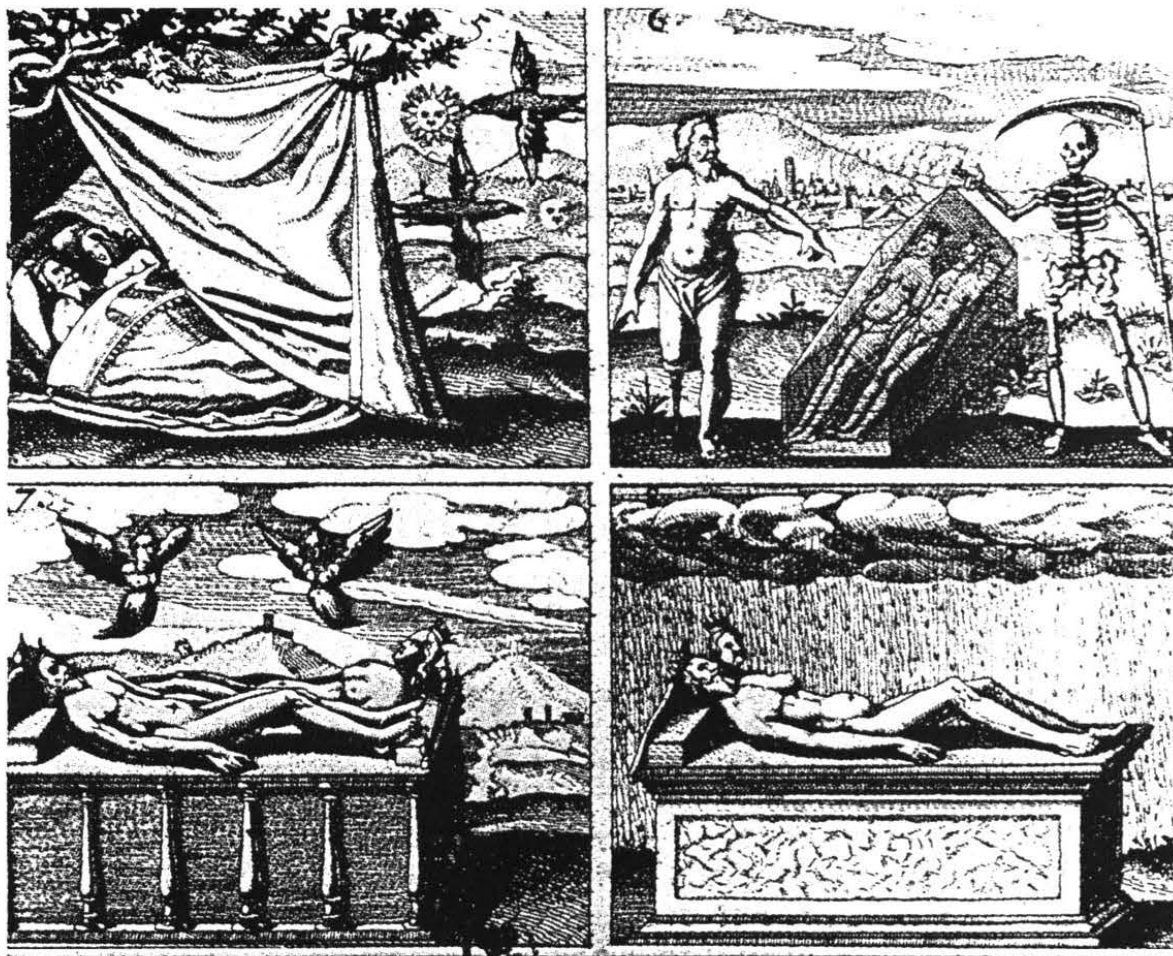
ADAM KADMON je film, který dýchá svým rytmem. Přesněji řečeno, dech – a tím i rytmus – se v něm rodí a my jsme svědky tohoto zrodu. Zdaleka ne všichni diváci, jak ukázala opakovaná zkušenost, oceňují tajemné chvění oplodňujícího světla, vznikajícího života, povstávající bytosti, zdaleka ne všichni vydrží sledovat film až do konce. V tomto ohledu se jedná do určité míry o iniciační film. Otázku času a časovosti Adama Kadmona dokresluje Martin Čihák: „Jednou jsme si pouštěli ADAMA poloviční rychlostí a měli jsme pocit, že to je teprve ono. Bez zvuku a hodinu – a tenkrát se nám zdálo, že to je to, co jsme chtěli.“

Čihák přistupuje k filmu jako k „umění světlopisnému“ – a skutečně, ADAM KADMON byl doslova psán světlem. Je to patrné ze struktury celého filmu, dosti markantně například v leitmotivu světelných závojų, které se ve filmu objevují. (Právě kamera AK 16 umožňuje ten efekt, že když se vyjme kazeta s filmem, část materiálu se osvítlí.) Světlo je oživujícím principem filmu, a tedy i bytosti jménem Adam Kadmon. Tělo filmu a tělo Adama jako by povstávaly zároveň. Nikoliv paralelně, ale v propojení, jež není nepodobno propojení ženského a mužského elementu, jak se tímto filmem prezentuje. Navzdory libosti fyzických krajin a světelně kompozičních celků, obrazů statických i pohyblivých, oba autoři vědomě postupovali proti jakékoliv estetizaci. Obrazová

3) Jak výrazný posun v tomto ohledu nastal, ukazuje např. Čihákův obsáhlý přehledový článek o evropském i americkém avantgardním a experimentálním filmu. Viz Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie. Malý průvodce dějinami takových podivných filmů*. „Cinepur“ 1999, č. 13, s. 24 – 33.

4) Srov. Svatava Barančicová, *Jablka ze stromu Mařatků padají na francouzskou půdu. Rozhovor s mladým českým skladatelem a pianistou Kryštofem Mařatkou*. „Lidové noviny“ 11, 1998, č. 8 (10. 1.), s. 13.

5) Dlužno říci, že ADAM KADMON promítaný bez zvuku nic neztrácí na své působivosti, ba spíše cosi získává: naléhavost času, jehož je zapotřebí k vnímání a prožití poselství, které v sobě film obsahuje. Podobně je tomu například s filmem ODPOLEDNÍ OSIDLA (MESSES OF THE AFTERNOON; Maya Deren – Alexander Hammid, 1943), ale tento film byl natočen a dokončen jako němý a teprve později k němu byla zkomponována hudba (Teiči Ito). Kdo však jedenkrát zhlédne toto *opus magnum* jako němý, bude si už pokaždé hudbu eliminovat.



J. D. Mylius: *Philosophia Reformata* (Frankfurt, 1622)

tělesnost jejich filmu nabízí velice atraktivní motivy na pomezí fyzického (figurálního) a abstraktního, ale ADAM KADMON se drží pevného řádu, který nedovoluje žádné ornamentální, esteticky působivé odbočky. Ostatně Daňhel přistupuje k filmu jakožto umění demiurgickému a podobně jako ve své fotografické tvorbě i zde spočívá v konkrétnosti procesů, věcí, stavů, jež snímá. Nechápe tedy film jako výtvarné (vizuální) umění, ale jako noetický proces, v němž ho zajímá vztah mezi realitou (a jejím časem) a záznamem (a jeho časem). Z čistě vizuálního hlediska nicméně mohou některé motivy ADAMA KADMONA působit jako příbuzné k filmovým dotáčkám Čenka Zahradníčka k Burianově inscenaci *Máje* v roce 1935. Zahradníček, podobně jako před ním Jiří Lehovec, jenž vytvořil originální dotáčky k inscenaci jako první, snímali především detaily ženského těla a objevovali v té hře stínů magické propasti a tajemné pláně. Nepoužívali však například tak blízké detaily jako Čihák a Daňhel a hlavně sledovali docela jiný cíl: vytvořit imaginativní prostor básně, tedy jakýsi její doplněk určený k užití v rámci scénického projektu.

Film ADAM KADMON vypráví příběh. Na první pohled je toto tvrzení rozporné. Jednak ADAM KADMON nic nevypráví, nýbrž *prezentuje* určité téma (genezi A. K.) a jednak toto téma nemá děj, je to (pouhé) *dění*. Je tu však ještě druhý pohled, který říká totéž, ale z trochu jiného úhlu: Adam Kadmon zprostředkovává proces geneze, tedy vypráví jej (nikoliv o něm) a vyprávění a dění se tak překrývají. Dochází tu k „mytologickému“ efektu, jímž se sblíží a možná i překrývá jazykové a filmové vyjádření. Můžeme to ozřejmit na srovnání ADAMA KADMONA s ilustrací ve spise *Philosophia Reformata*, vydaném 1622 ve Frankfurtu. Jak ukazuje obrázek, ženský a mužský element, zpřítomněný podobně jako ve filmu ADAM KADMON ženským a mužským tělem, se propojuje. (Ponechme zatím stranou fakt, že alchymický komiks zaznamenává vždy tělo jako celek, kdežto

film ADAM KADMON ze své podstaty pracuje s detailem.) Tento proces je tu zaznamenán fragmentárně, jak to odpovídá komiksovému vyjadřování. Jak ukazuje ilustrace, z vizuálního hlediska je výsledkem nedokonalé spojení, jen jakýsi náznak, „součet“ dvou vstupních elementů. Vidíme jedno androgynní tělo – ovšem s dvěma hlavami. Naproti tomu Adam Kadmon ve filmu povstává jako reálná postava, přesněji bytost. Je tomu tak díky tomu, že ADAM KADMON byl odvyprávěn, prezentován skrze čas a světlo, mohli bychom říci „vysvětlen“. Toto vysvětlování je také součástí autorského klíče – totiž pojetí světla jako tvořivé síly. Adam Kadmon se také vysvětluje⁶⁾ pouze z filmového pásu na plátno (přepis na magnetický pás by šel v tomto případě přímo proti filmu). K tvořivé síle světla odkazoval také pamflet autorské dvojice Čihák – Daňhel, který vznikl po dokončení prvních dvou dílů trilogie: „Chápeme projekci jako Svěcení Svátku Světla. Vysvětluje plochu plátna našimi filmy. Spermie Světla zpětným odrazem bičují Temnotu sálu, iluminují diváka.“⁷⁾

Film říká (prezentuje): toto je jakýsi (antropomorfní) prvek, toto je další, jiný (antropomorfní) prvek... a tak dále. Záběry se scelují, vzniká mezi nimi dynamické napětí, pohyb, který je propojuje, nastává pulsace. Výsledkem je absolutní jednota ideální bytosti obsahující veškerou moudrost, veškeré vědění. Tento závěr by nebyl možný bez konkrétního „odvyprávění“ určitých detailů (prvků), jež jsou oproštěny od kontextu a vstupují tak do nové, vyšší kvality poznání, jež není spoutávána rozumovými předpoklady.⁸⁾ Film ADAM KADMON není adaptací mýtu o Adamu Kadmonovi. Přesto však nelze přehlédnout, že Čihákův a Daňhelův film je unikátním převodem tohoto mytologického fenoménu z média jazyka do média filmu. „Příběh“ Adama Kadmona lze na základě (opakovaného) zhlédnutí filmu zpětně slovy převyprávět, nicméně ve filmu se autorům podařilo díky přesnému plánu (scénáři) uskutečnit nebeského Adama, v němž je „skryto tajemství počátku člověka, tajemství prvního pádu lidí“ a především tajemství plánu božího tvoření světa vůbec“⁹⁾.

Idea těla vystupuje v tomto filmu ve dvojím smyslu: nejprve ono viditelné, fotografované tělo, ideální tělo, obsahující ženský i mužský element; tělo, jež se rodí jen v stavbě a dynamice filmu, nikoli v realitě, kde by mohlo být snímáno, a pak tělo jako hmota filmu, hmota média. Toto „druhé tělo“, filmu ovšem nejvlastnější, je přítomno aktualizací technologického procesu: smysly vnímatelnými vlastnostmi jako je škála šedi, světelná nevyrovnanost, intervence cizorodých prvků, které by byly v „profesionálním“ filmu nepřípustné.

Vraťme se na závěr ještě k výchozímu „bodu těla“. Adam Kadmon, jak naznačuje mj. i možný etymologický původ jeho jména, byl stvořen z hlíny, ze země.¹⁰⁾ Tedy podobně jako Golem. Tradiční židovská exegeze vykládá slovo „golem“ jako označení prvního člověka, Adama. Ve filmu není podobnost mezi Adamem a Golem jen ve slově, v jazyce. Ta je také v závěrečných záběrech ležící bytosti, která dýchá (totiž mocně dýmá z cigarety značky Start) podobně jako když byl oživen Golem.

Michal Bregant

6) Srov. polské *wyświatlanie* – promítání.

7) Martin Čihák – Jan Daňhel, „Neustadt“ a „Naše zahrádka“. Strojopis, 1 s. Archiv Jana Daňhela.

8) Vít Janeček píše v souvislosti s ADAMEM KADMONEM o „přímém vnímání“, „vnímání bez předpojatých souvislostí“. Srov. Vít Janeček, *Festival FAMU 1994. Provokace, nebo výzva k provokaci?* „Cinemapur“ 1994, č. 6, s. 4 – 7.

9) Milan Nakonečný, *Lexikon magie*. Praha 1999, s. 127.

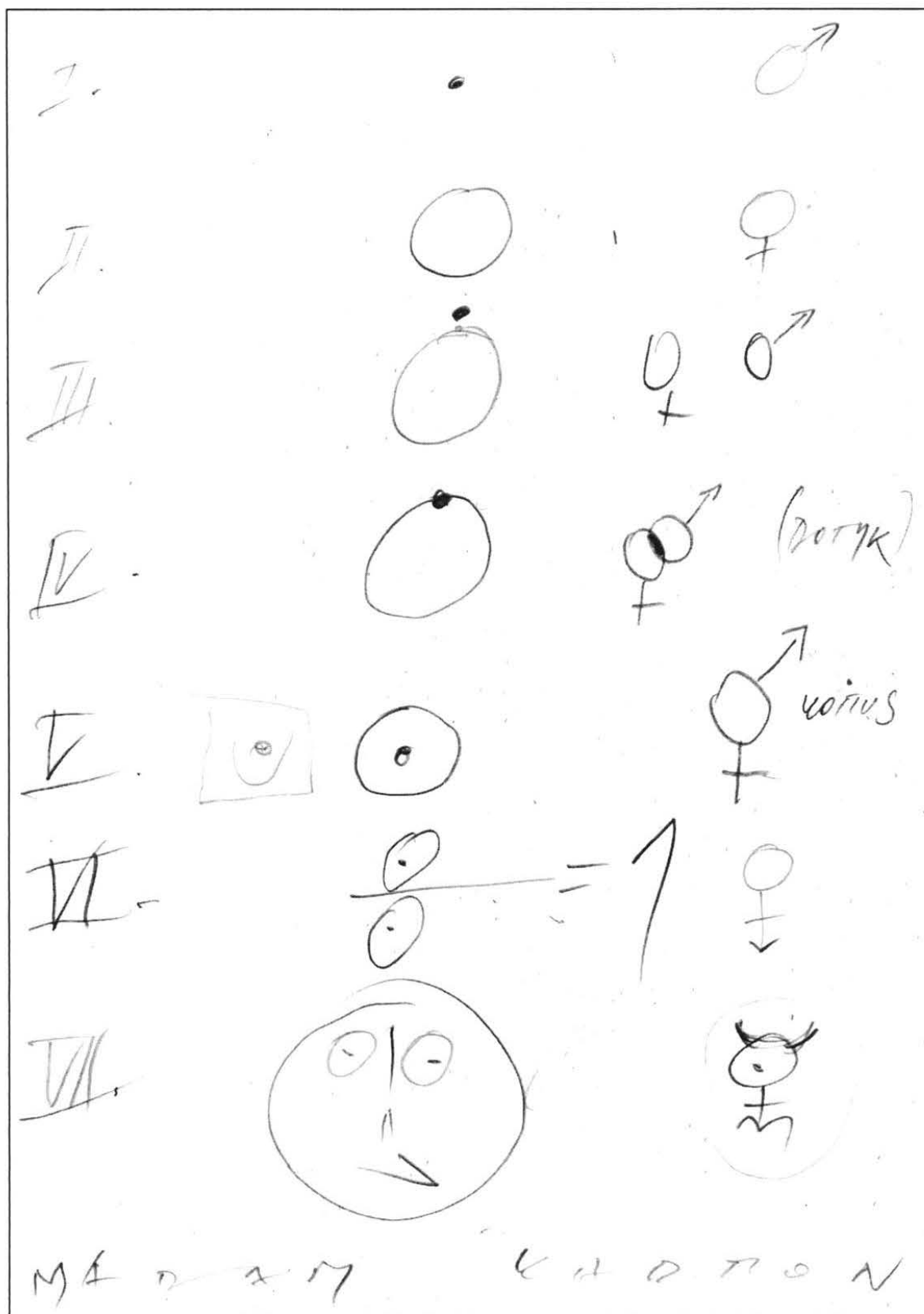
10) Pokud je mi známo, filologové nejsou jednotni v názoru, zda je hebrejské slovo *ádám* příbuzné se slovem *adámah*^h, jež značí hlínu, zemi, příp. hlínu rudě zbarvenou. „Ať již etymologie slova tohoto jest jakákoliv, tolik jest jisto, že jeho tělo bylo ze země, tj. ze hmoty utvořeno a že v hebrejštině aspoň slova vyjadřující pojmy ‚země‘ a ‚člověk‘, *ádám* a *adámah*^h podobně znějí a že tím Hebrej názorněji si připomínal smrtelnost svého těla vyslovenou krásně Kazatelem 12, 7.“ Viz Josef Tumpach – Antonín Podlaha, *Český bohovědný slovník. I. díl*. V. Kotrba, Praha 1912, s. 68. („A prach se vrátí do země, kde byl, a duch se vrátí k Bohu, který jej dal.“ Kaz 12,7)

Adam Kadmon

Kryštof Mařatka: Hudební partitura k Adamu Kadmonovi

Adam Kadmon

129



Ukázka ze scénáře k Adamu Kadmonovi

ADAM KADMON

(partitura)

I. DEN STVOŘENÍ – KALCINACE

Mužský princip. Výstup ze světla. Svlékání mužské části těla.

Hrubé části těla jsou zčištěny (zpopelněny) světlem.

II. DEN STVOŘENÍ – SUBLIMACE

Ženský princip. Sestup do tmy. Svlékání ženské části těla.

Svlékání světlem.

III. DEN STVOŘENÍ – SOLUCE

*Milostná předehra. Konfrontace a zároveň rozpuštění protikladů,
stále ještě cudně oddělených.*

Proměna suchého a pevného na tekuté a měkké.

IV. DEN STVOŘENÍ – PUTREFAKCE

Dotyk jako časové zastavení. Klid před bouří.

Hnití a tlení; smrt těla vybízí k procesu plození.

V. DEN STVOŘENÍ – DESTILACE

Erekce mužské i ženské části A. K. Oplodnění světlem.

Pornografický náboj zjemněn použitím camery obscury.

Vystupování a sestupování šťáv, páchnoucí zůstávají dole.

VI. DEN STVOŘENÍ – KOAGULACE

Geneze tvaru – vzpřímení těla. Matematická realizace stvoření.

Zrcadlí-li se v ničem nic, povstane jednotka ($\frac{0}{0} = 1$).

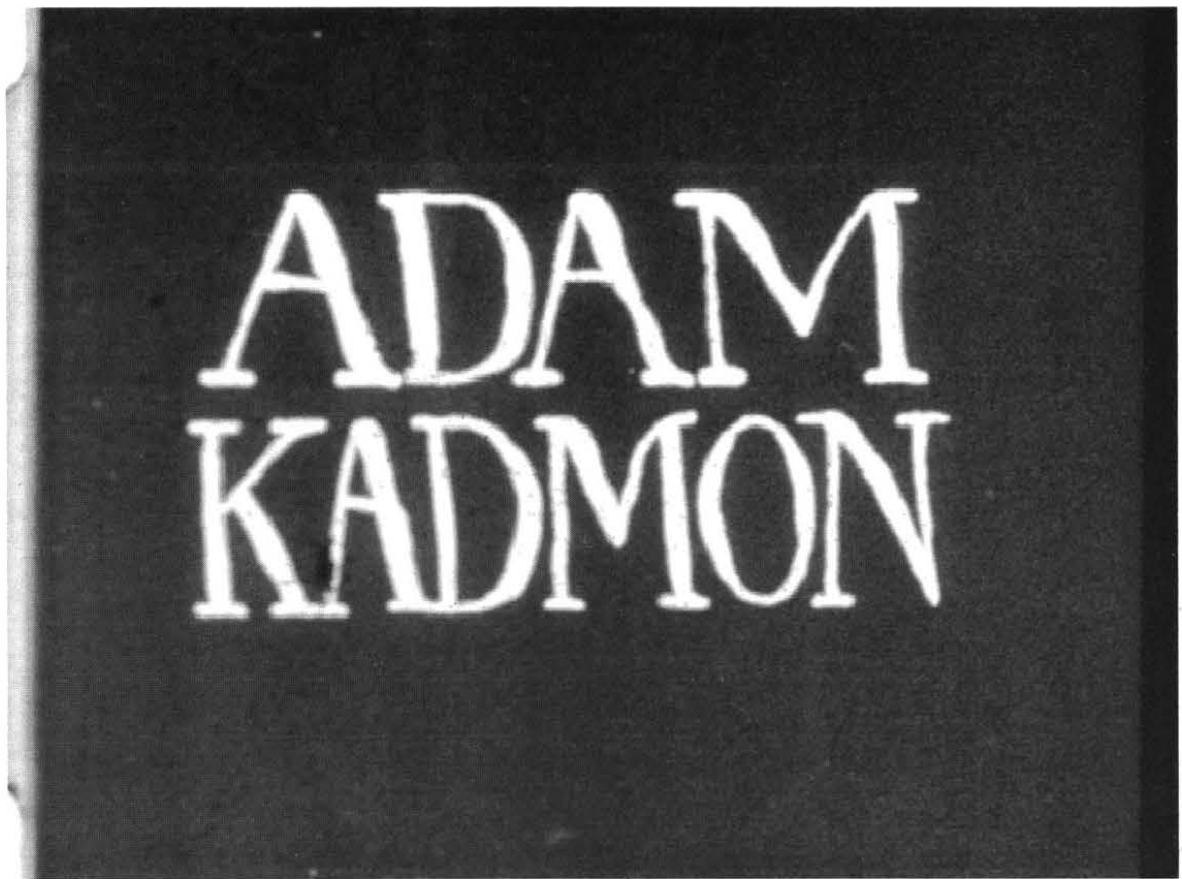
Zhuštění, převedení měkkého těla v pevné.

VII. DEN STVOŘENÍ – TINGACE

*Přeměna horizontálního ve vertikální. Použití tradičního
katarzního záběru s cigaretou. Oživení Golema – Adama Kadmona.*

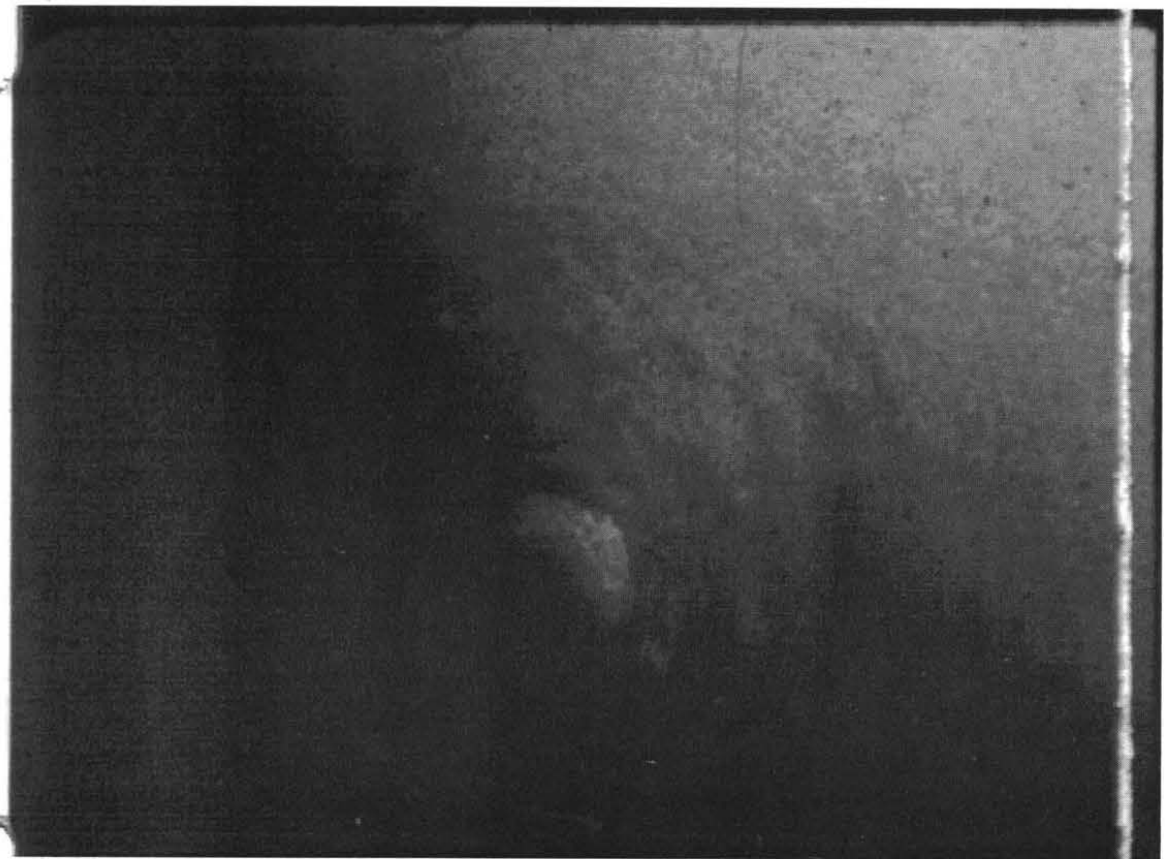
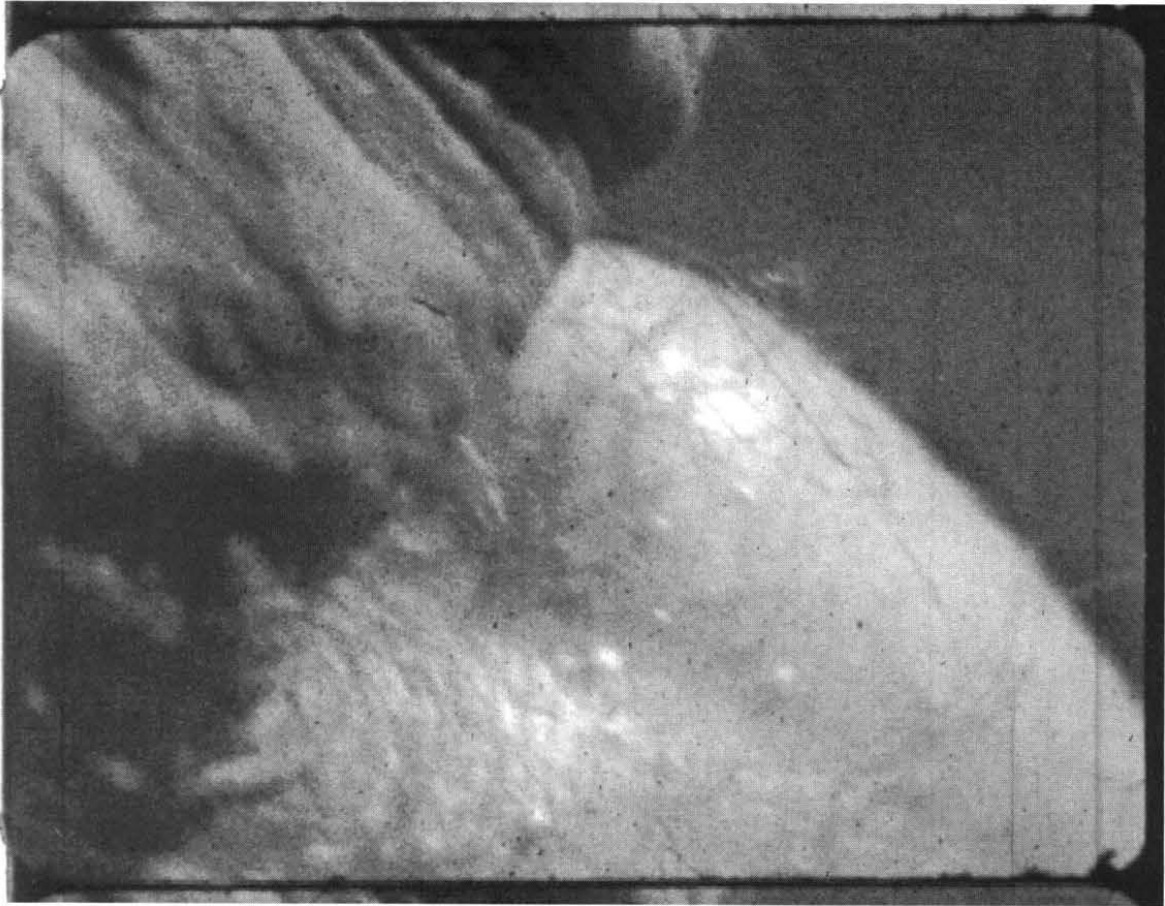
Transmutace – Projekce.

Jan Daňhel



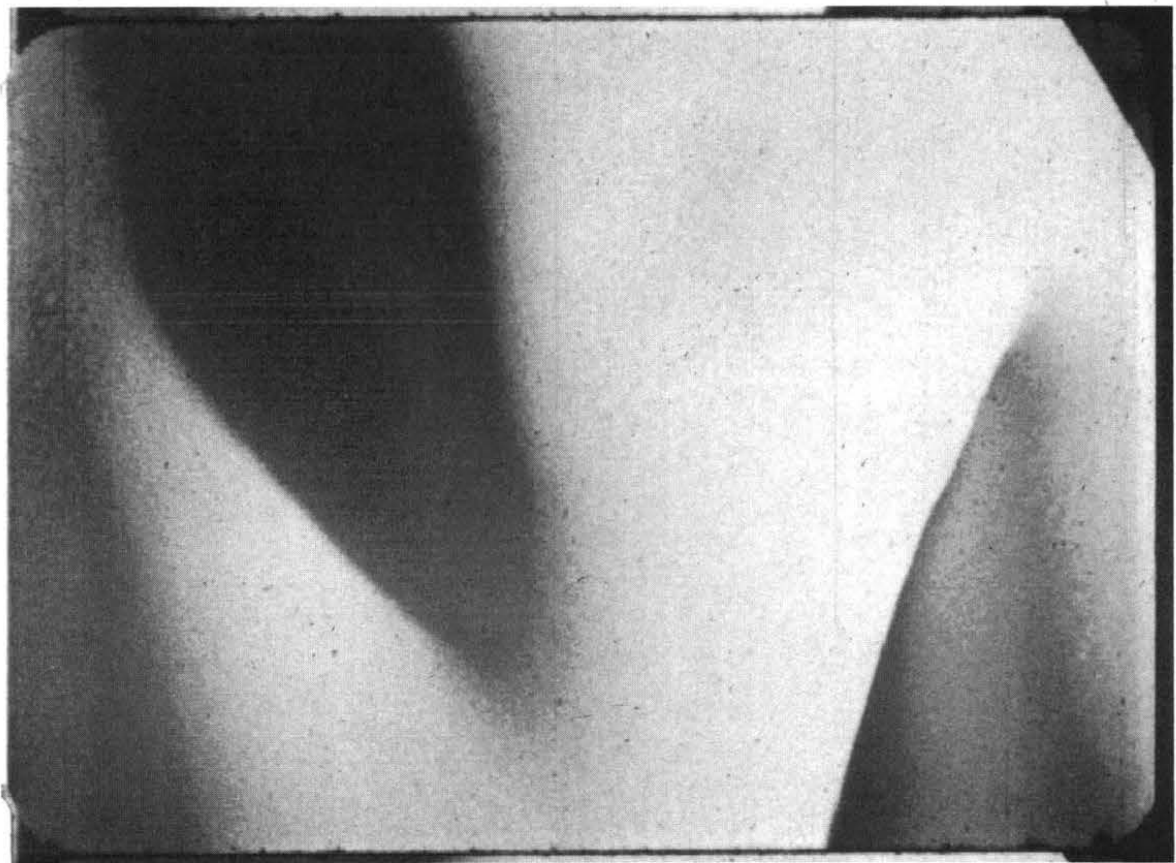
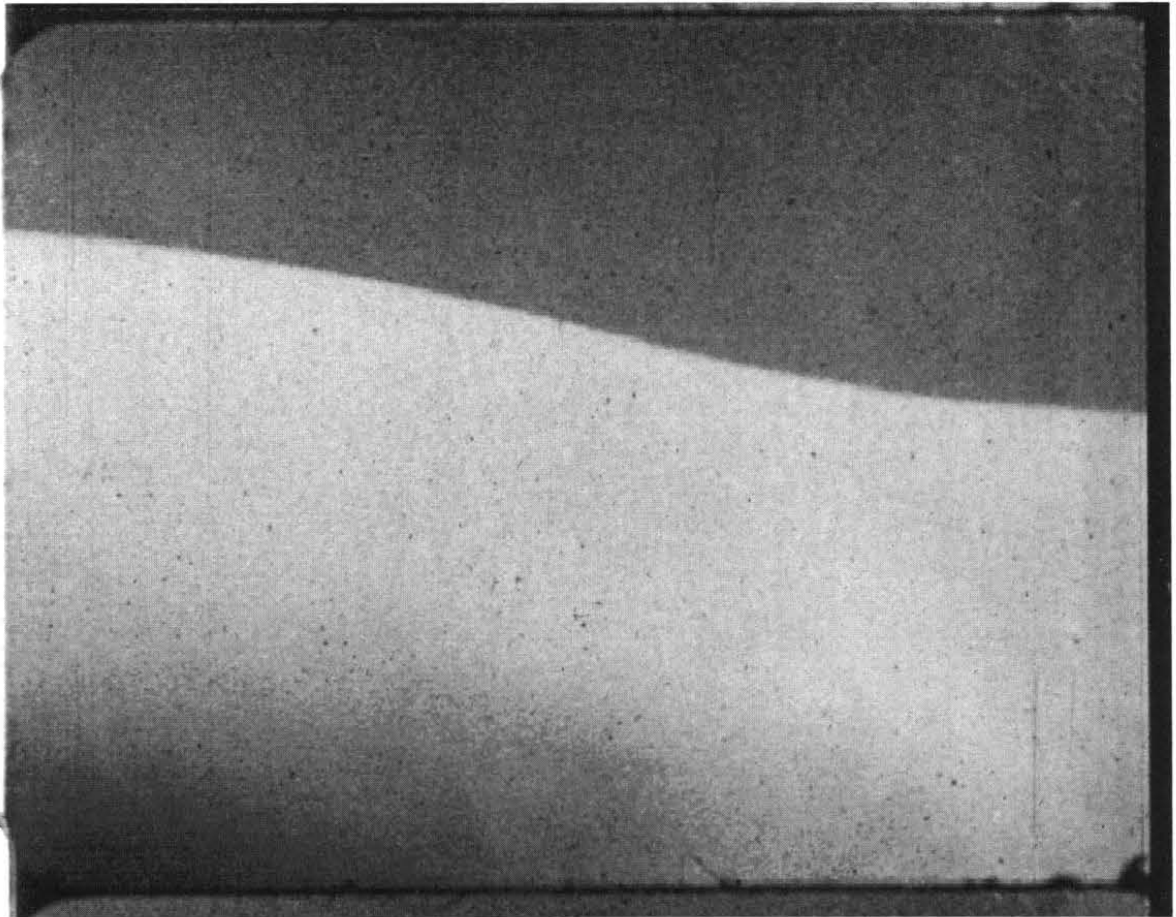
ILUMINACE

Adam Kadmon



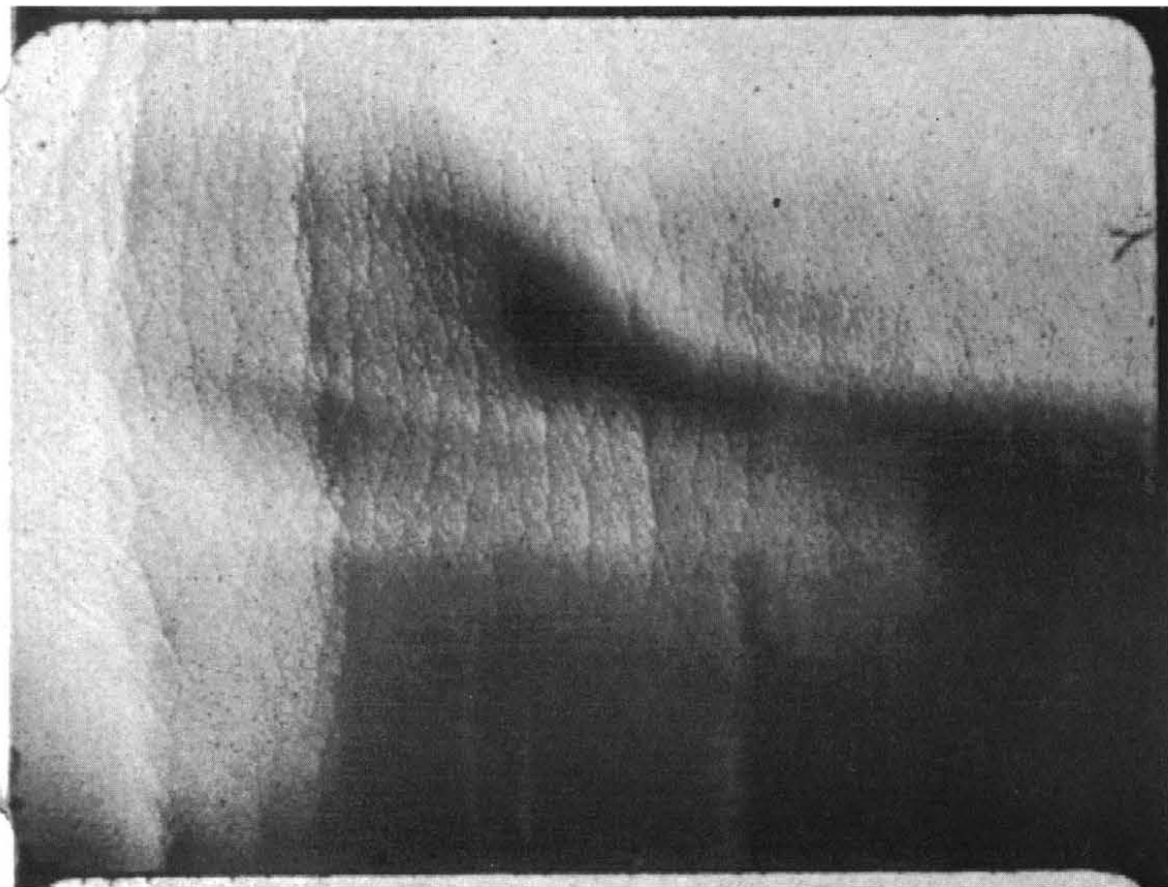
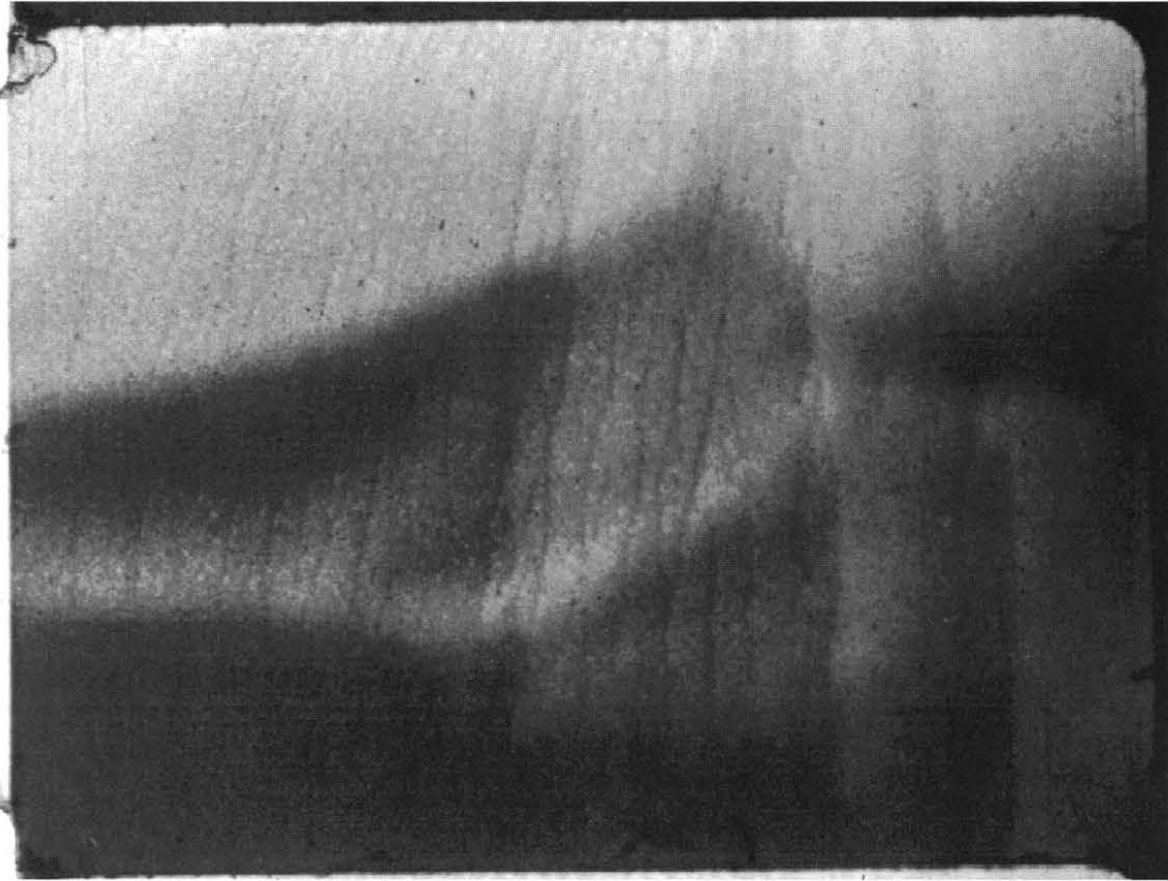
ILUMINACE

Adam Kadmon



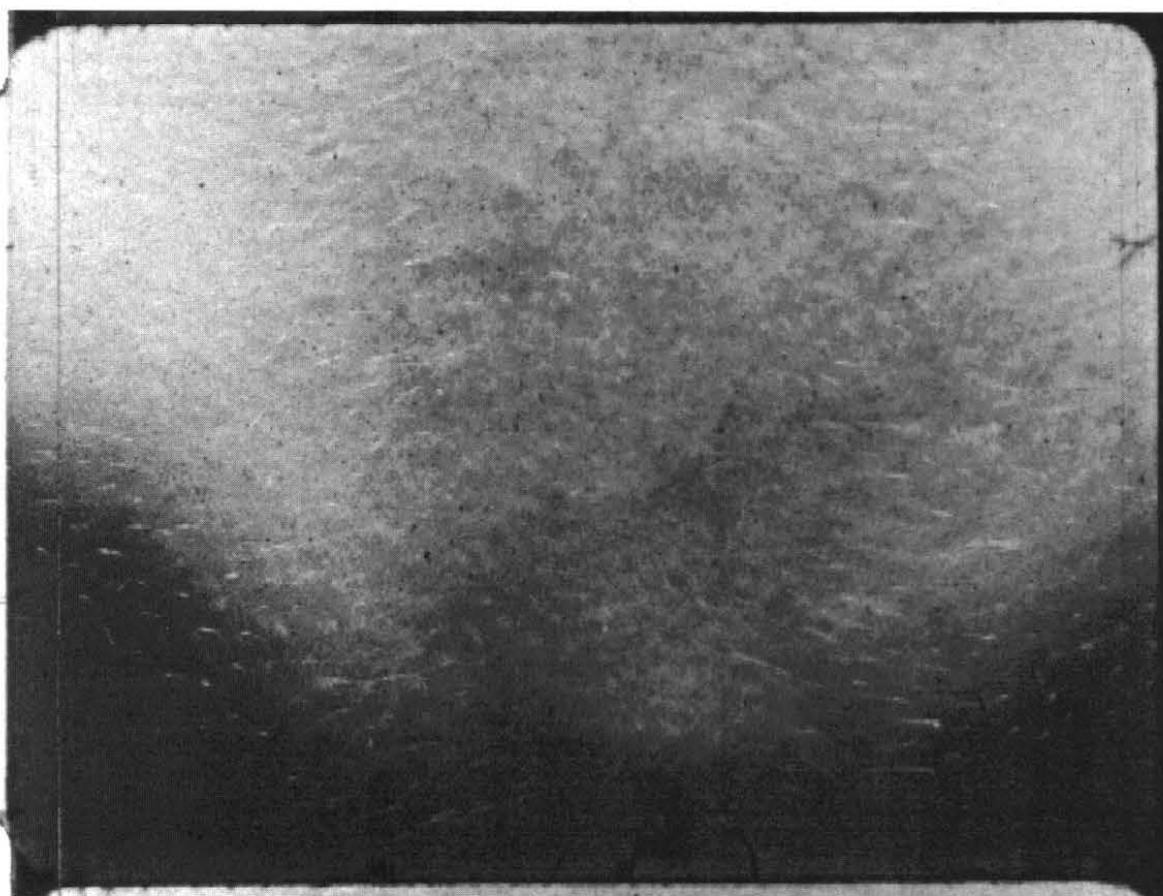
ILUMINACE

Adam Kadmon



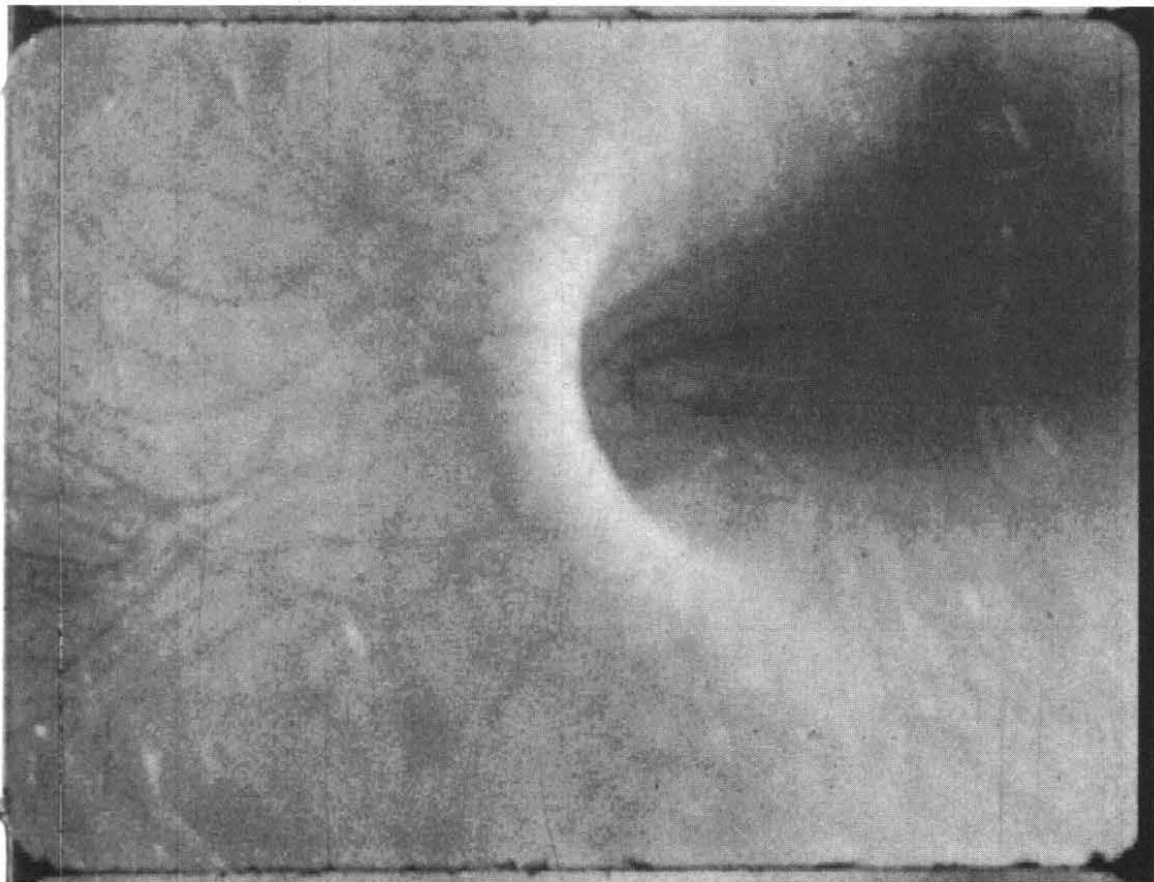
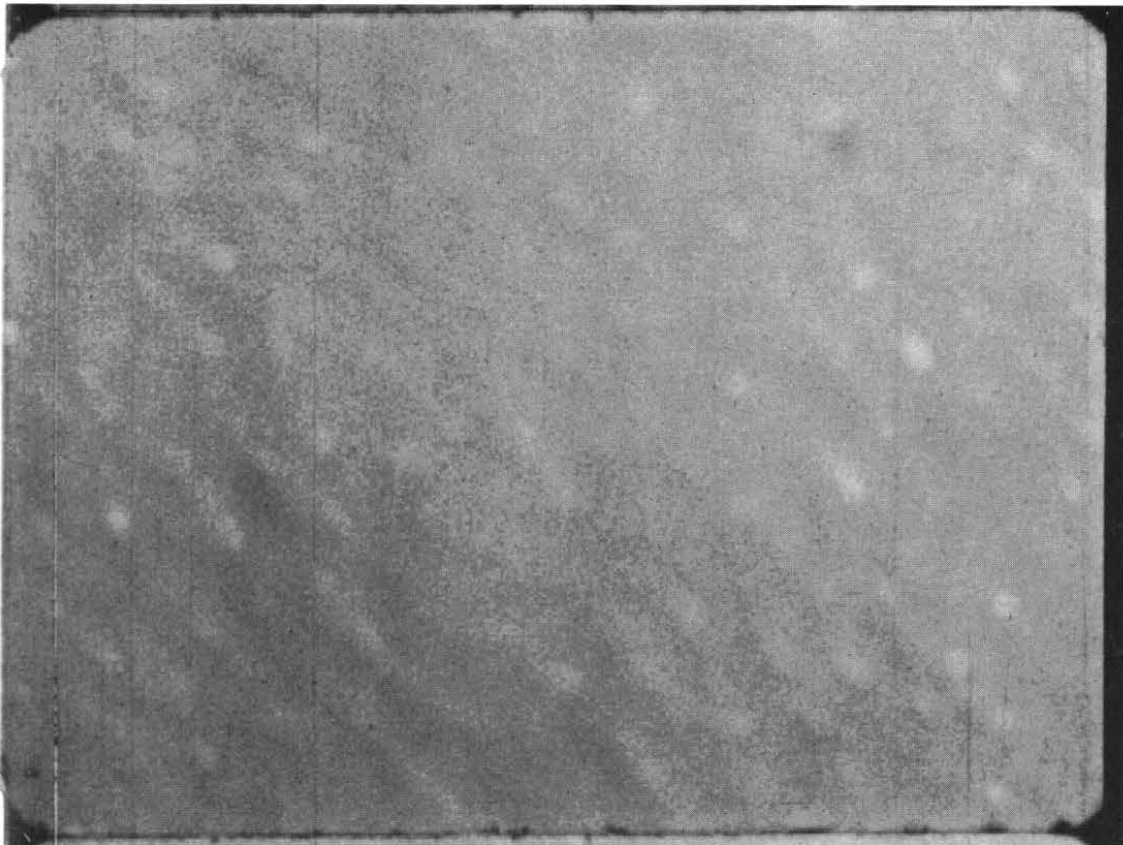
ILUMINACE

Adam Kadmon



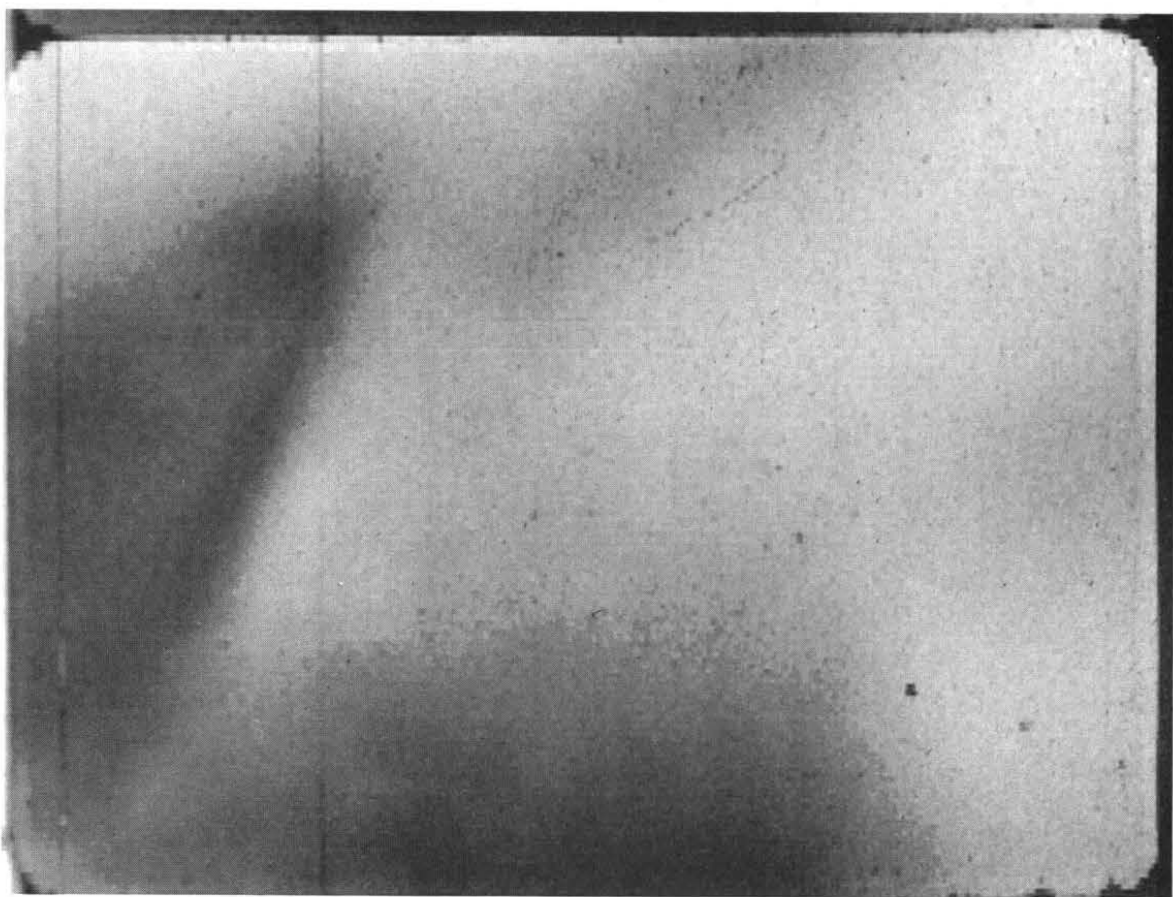
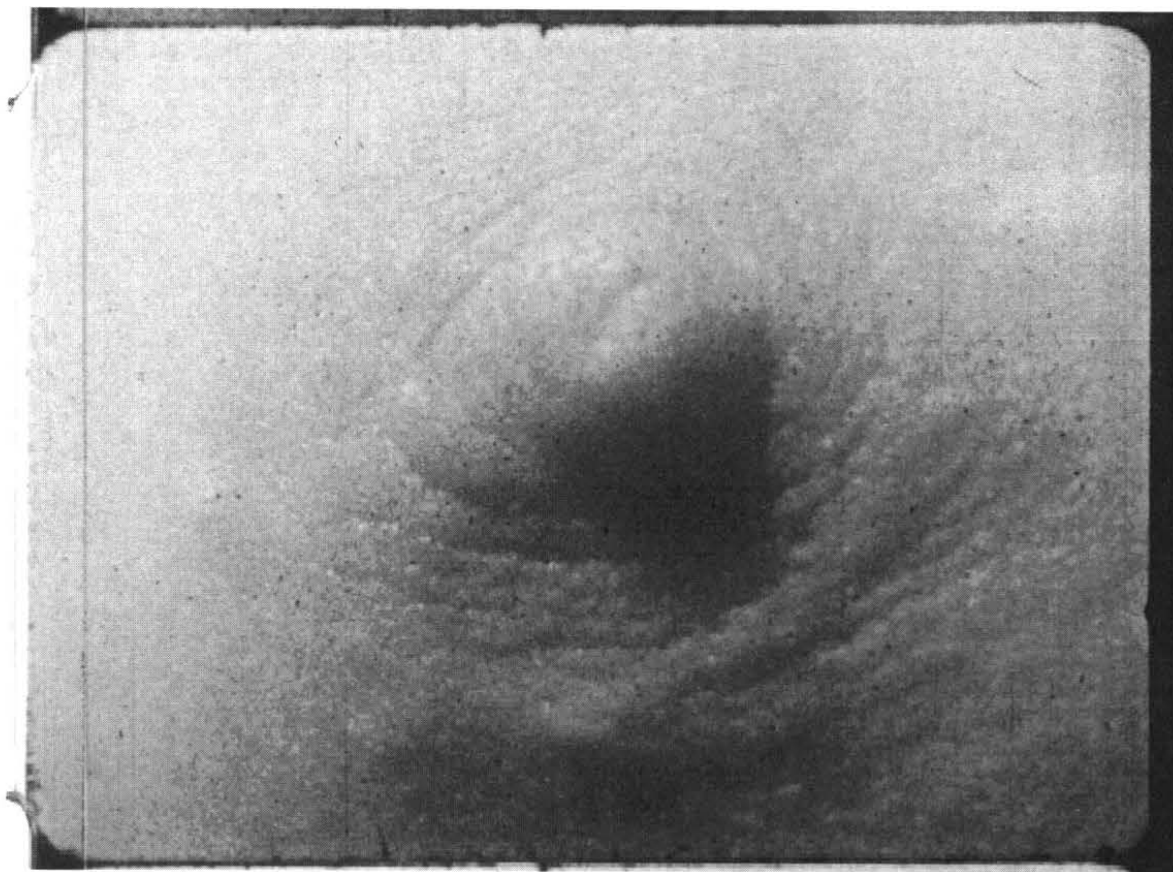
ILUMINACE

Adam Kadmon



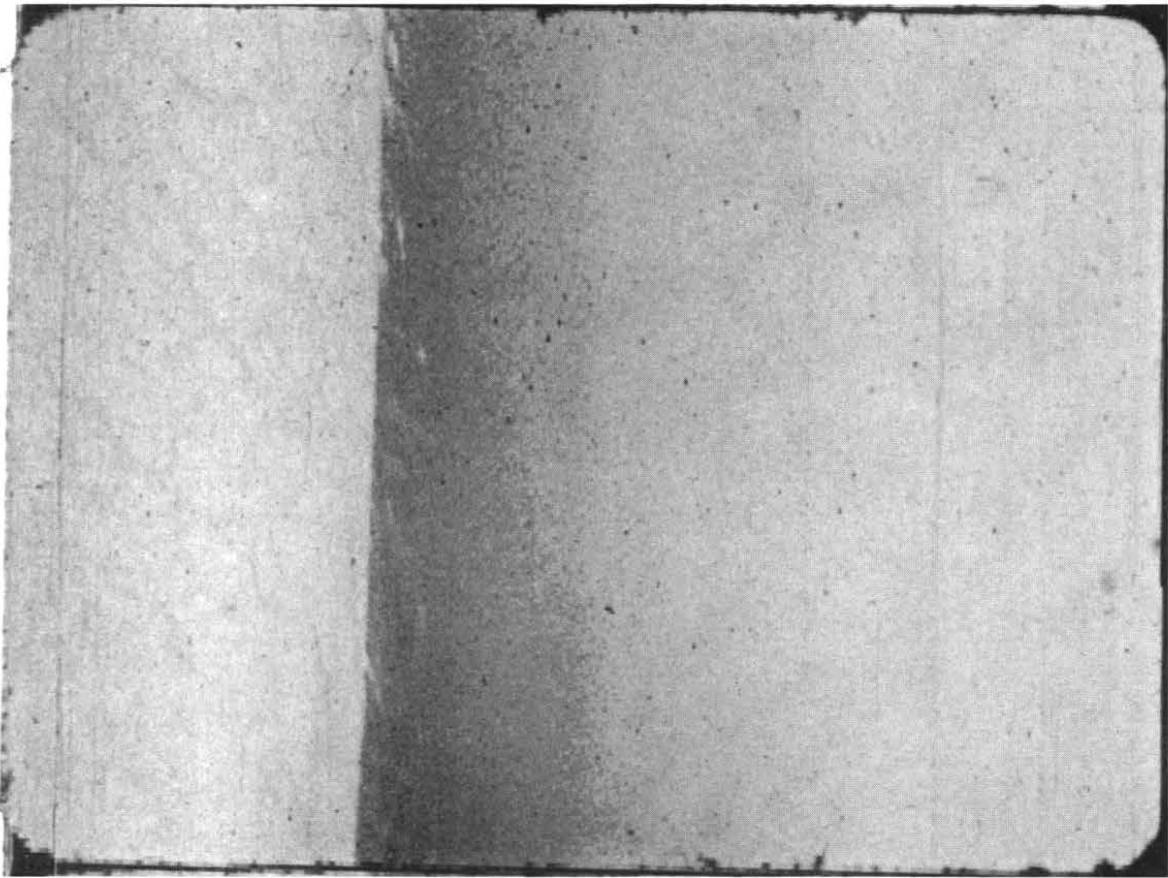
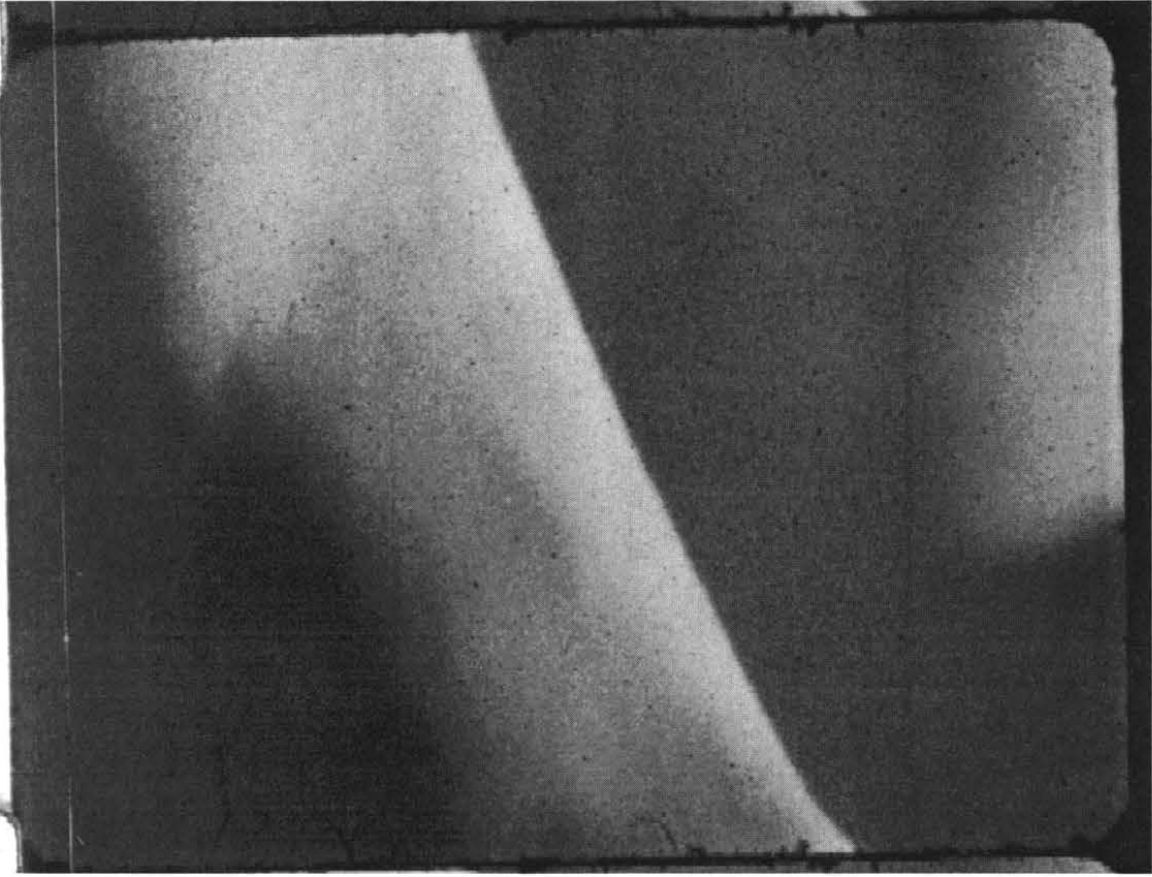
ILUMINACE

Adam Kadmon



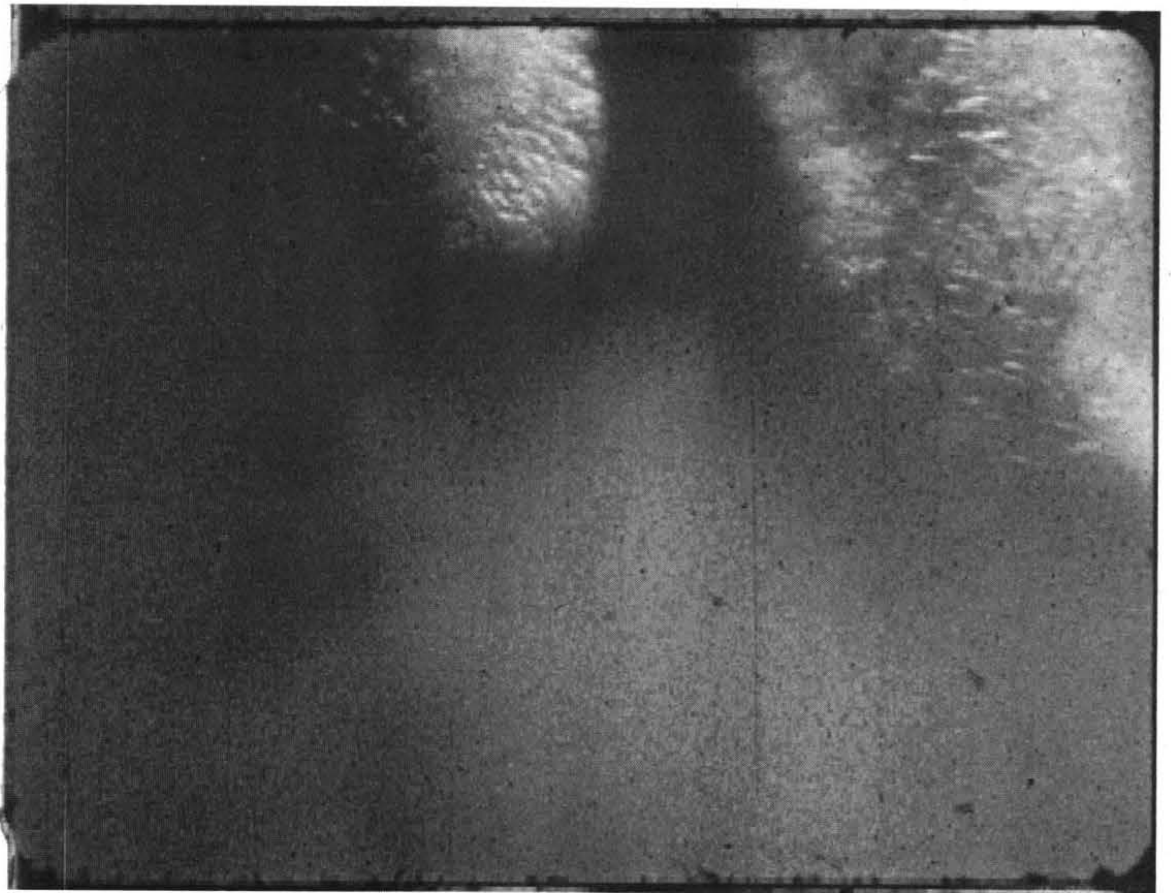
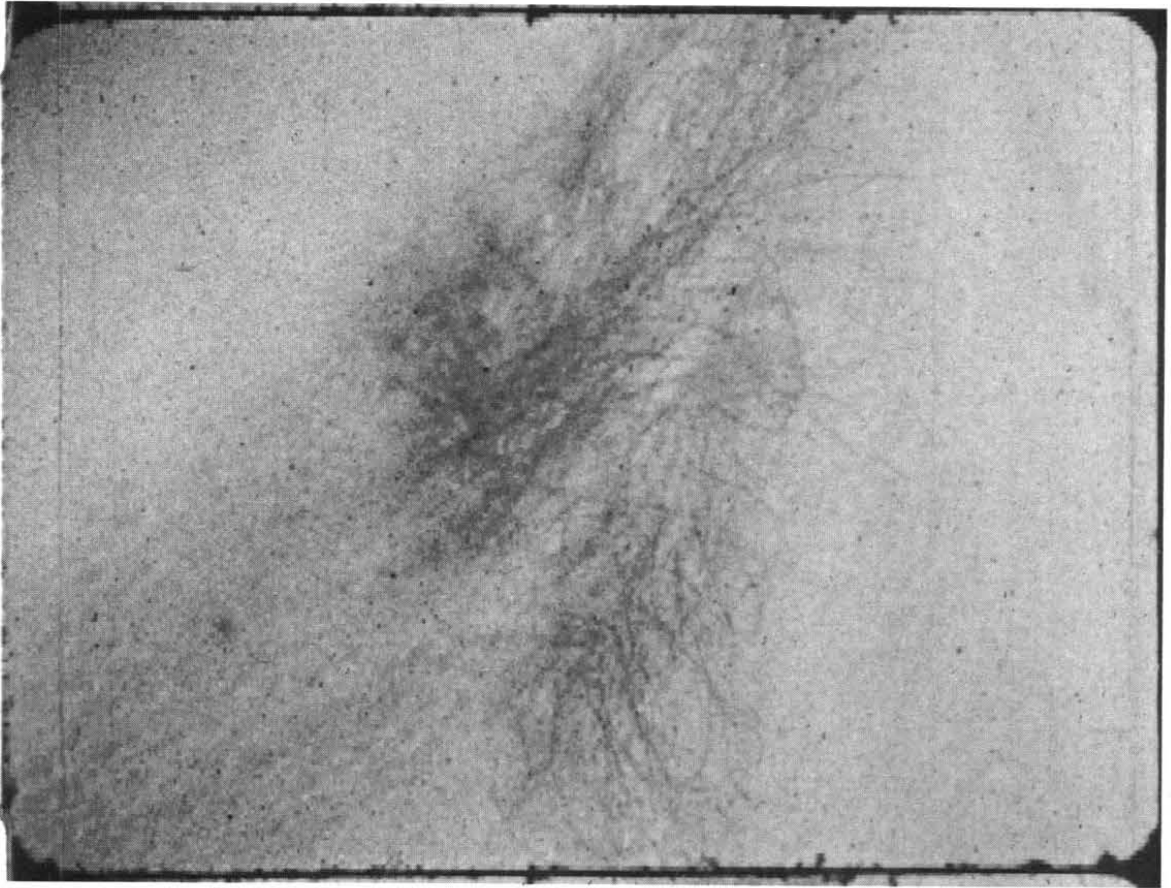
ILUMINACE

Adam Kadmon



ILUMINACE

Adam Kadmon



ILUMINACE

Adam Kadmon



*Dvoj pohled***Marat, Sade a ten tretí**

Pozrime sa, ako vchádzajú: tackavá chôdza, trhavé pohyby, tváre stiahnuté kŕčom alebo rozložené apatiou, pohľady prezrádzajú strach, poníženú úslužnosť, detskú odovzdanosť, ale aj záblesky zloby; slová do týchto temných myslí nepreniknú, tieto bezradné a zároveň vzpurné telá treba na ich miesta priviesť, dotlačiť, dostrkať, zriadenci a mníška majú plné ruky práce, aby ich dostali tam, kde na začiatku predstavenia podľa pridelejších úloh majú byť. Predstavenia? Oni? Tieto bytosti majú vstúpiť do predstavenia, súvisle recitovať text a hrať postavy z hry o osude jedného z vodcov Francúzskej revolúcie? Ako ich vyrovnáť, zoradiť, ako z tejto z tejto amorfnej masy ľudskej bezmocnosti urobiť spievajúci chór alebo napredujúci zástup, ako im vnútiť spoločný krok, ako ich roztekajúce alebo tupé pohľady zamerať jedným smerom a vložiť do nich odhodlanie, ako artikulovať ich prerývané hlasy a dostať z nich skandovanie hesiel alebo spev?

Po tomto vstupe sa zdá úplne nemožné, aby blázni zo Charentonu zvládli svoje úlohy v hre o Maratovi. Dvaja protagonisti predstavenia sú však pokojní. Sú si istí, že o chvíľu sa z týchto pacientov stanú herci. Poznajú spôsoby, ako ich prebrať z driemot, ako upokojiť ich divokú gestikuláciu, ako narovnať ich skrčené telá a zaradiť ich na určené miesto na scéne. Vedia rytmizovať ich pohyby a artikulovať ich hlasy. Obaja sú v hre metamorfóz ľudskej masy nielen hercami, ale aj autormi a režisérmi. Pravda, prostriedky, ktoré pri tom používajú sú dosť odlišné. Budú predvádzať, čo dokážu z týchto tvorov urobiť a pri tom budú viesť spor, v ktorom pôjde o správnu metódu formovania človeka. Sú autormi, režisérmi i hercami v tejto hre, do ktorej vkladajú svoje koncepcie človeka.

Maratov režijný prístup k ľudskému materiálu vychádza z presvedčenia, že z neho treba najskôr urobiť uvedených občanov. Obráti sa k duši gniaveného tvora a pozdvihne ju ideou práv a slobôd. Vzpriamenému občanovi ukáže, kto utláčal, kto ťažil z jeho nevedomosti a strachu, kto bránil a stále bráni napĺňaniu ideálov rovnosti. Zároveň v ňom prebudí vedomie solidarity s tými, čo trpia ako on. Zapáli v nich plameň pomsty, zjednotí ich hroziace gestá a do úst im vloží zvolania nedočkavej, trestajúcej a neúprosnej spravodlivosti. Uväznený vo svojej vani píše Marat prejavy, ktoré sa vzápätí premieňajú na heslá; doliehajú k nemu hlasy, ktoré dokazujú, ako účinne funguje jeho metóda premeny rozptýlených a pokorných jedincov na zástupy ľudu, čo odhodlane kráča za svojimi cieľmi. Maratovým nástrojom, cieľom i zbraňou sú teda idey občianskych práv; ak ich svetlo prenikne temnom v duši človeka, telo sa dá do pohybu, začne sa združovať s druhými telami a spolu prijímú jeden smer pohybu, jeden rytmus; bude nimi hýbať veľké „Chceme!“ zjednoteného uvedeného ľudu.

Mechanický charakter tohto postupu Sada odpudzuje. Odmieta jeho unifikujúce účinky. Tento zarytý individualista sa nechce zaradiť do spoločenského stroja na produkciu

a likvidáciu ľudských jedincov. V procese, ktorý podľa vodcov revolúcie mal zrodiť slobodného človeka, hrdo brániaceho svoje práva, Sade odhaľuje mašinériu na potláčanie akýchkoľvek individualizujúcich odchýliek. Tento aparát, v ktorom sa jednoduchosť desivo spája s účinnosťou, svoju pravú povahu odhaľuje tam, kde sa zmocnil smrti, aby z nej urobil neobmedzene opakovateľný, jednotný a rýchly akt oddeľovania hlavy od tela. Anonymite trestajúceho tu zodpovedá anonymita obete: niet divu, že zo sudcov a katov sa tak ľahko stávajú obete. Bez mučenia, bez krutosti, s neľudskou, priam prírodnou nevyhnutnosťou postupujú ľudské telá k smrti a rozkladu. Sade sa s týmto uniformizujúcim procesom nemôže stotožniť. Život má pre neho zmysel iba ako ustavičné experimentovanie s osobitosťami vlastného tela; dovoľáva sa práva urobiť zo svojho života príležitosť pre skúšku, v ktorej telo, zakúšajúce slasť, rozkoš a bolesť, posielajú svoju výzvu smrti a robí z nej súčasť svojej veľkej hry. Sade chce smrť vtiahnuť do umenia telesných vášní. Pripomína Maratovi, ako prebiehala poprava neúspešného kráľovraha Damiensa: vytrhávali mu kusy mäsa, do rán mu liali roztavené olovo a vriacu síru, pomocou koní ho začali štvrtiť a keď to spočiatku nešlo, narezali jeho ramená, znovu zapriahli kone, konečne mu odtrhli ruky, potom to isté urobili s nohami, on stále žil, ten krvavý trup a hlava sa ešte stále hýbali, bolo počuť vzdychy, ústa čosi hovorili spovedníkov, štyri hodiny trvala táto ceremónia individuálnej a neopakovateľnej smrti. Tento obrad revolúcia nahradila lacnou, anonymnou a mechanickou smrťou. Jediný okamih ju delí od života, rovnako lacného, anonymného a mechanického. Telá, ktorých experimenty s vášňami kontinuitne prechádzali do mučenia na popraviske, boli nahradené telami, ktoré spracúva pravidelne pracujúci mechanizmus na výrobu smrti. Je to dosť zvláštne, ale Sade je pri pohľade na jeho chod úprimne vydesený a dovoľáva sa cíti. Nechápe, ako spoločnosť môže takto v sebe otupiť všetky vášne a urobiť zo zabíjania každodennú a bezcitnú prevádzku.

Marat sa pokúša spor so Sadom vykladať ako konfrontáciu novej, rodiacej sa spoločnosti s prežitkami starého sveta. Sadov pretrvávajúci individualizmus je podľa neho dôkazom, že sa nedokázal stotožniť s prúdom revolučného pohybu a ostal poznačený svojim aristokratickým pôvodom. Je nesporné, že Sade na pokrok neverí a ideológiu zdokonaľovania ľudského rodu spochybňuje ako len môže. Maratovi pripomína, aké naivné je myslieť si, že reálnou hybnou silou revolúcie je vznešená idea zvrchovaných práv, aké je iluzórne pokladať ju za silu, ktorá môže človeka natoľko zmeniť, že boj za pravdu a právo sa stane jedinou vášňou jeho života. Týchto ľudí, ktorí sa tak odhodlane dožadujú svojich práv, do revolučných šíkov neprivedlo odhodlanie bojovať za spravodlivosť, ale potreby tela a perspektíva ich bezprostredného uspokojenia. Revolúcia z týchto telesných sklonov, túžob a vášní žije; a bude žiť dovtedy, dokedy im spätne bude poskytovať vhodnú potravu. Nech sa Marat neklame: riava, v ktorej by rád videl zrod nového človeka, vychádza stále z telesných otvorov a hlásia sa ňou prapôvodné telesné potreby a vášne.

Trináť rokov strávených v celách Bastily Sada poučilo, že tento svet je svetom tiel; tam, v prostredí, ktoré telo zviaza zo všetkých strán, aby z neho urobilo nositeľa viny a bezmocný predmet trestania, tam sa presvedčil o nepotlačiteľnej sile vášní. Teraz ju pripomína Maratovi, tomuto vyznávačovi ideí pokroku. V spore s ním neostáva Sade len pri slovných argumentoch. Ukazuje mu, ako málo stačí, aby sa revolučný pohyb obrátil na všeobecnú kopuláciu: stačí nejaká vulgárna rýmovačka, k tomu jednoduchá melódia

s výrazným rytmom, a už sa k sebe približujú nielen pleciami, ale aj bruchá, v okamihu sa zovretý šík revolucionárov rozpadáva. Sade s prehľadom skúseného experimentátora rozkladá Maratov súbor revolucionárov a premieňa ho na nehanebne kopulujúce indivíduá, na bandu zhýralcov, násilníkov a degenerátov, ktorí otvorene dávajú najavo, o čo im v tejto revolúcii ide.

Keby sa diskusia medzi Maratom a Sadom odvíjala len na teoretickej úrovni, mohla by sa ešte dlho predlžovať bez toho, aby priniesla rozhodnutie, ktorá strana má pravdu. Do sporu o ľudskú podstatu tu však v rozhodujúcej miere zasahujú tí, ktorí mali byť stelesnením nového človeka: nijako neskývajú staré sklony k starým nerestiam. Výmenu teoretických argumentov takto prerušujú vstupy ulice: Maratovi prinášajú trpké poznanie, že stráca jej oporu v zápase politických síl, v boji o nový spoločenský poriadok a nového človeka. Je to boj, do ktorého vložil všetky svoje nádeje. Ide mu o všetko, ak prehrá, znamená to preňho smrť. Názov Weissovej hry to slovami „prenasledovanie a zavraždenie“ naznačuje: Marata tu prenasledujú, štvú a uštvú. Prenasledujú ho zradcovia, monarchisti, klerikáli, no prenasleduje ho predovšetkým ten ľud, ktorý dal do pohybu, prenasleduje a zabíja ho tá ulica, ktorú prebudil vidinou slobody. Cordayová sa k nemu obracia ako k mŕtvemu ešte pred tým, ako vytiahne svoj nôž. Vražedné bodnutie sa premieňa na rituálny akt, akým sa ľud oslobodzuje od vyčerpávajúcej lásky k svojmu veľkému priateľovi, dvíhajúc ho na piedestál martýrov revolúcie.

Mohlo by sa zdať, že Sade má všetky dôvody, aby sa pri tomto vyústení cítil ako víťaz. Ponúka sa predsa záver, že Maratova smrť definitívne potvrdila pozíciu toho, kto proti ideám staval telo, proti uniformizmu individualizmus a proti perspektíve vývoja nemennosť základných určení človeka. Sade sa však vo chvíli, keď má vyvodiť poučenia, prejavuje ako človek, ktorý si dobre uvedomuje, že prehra protivníka sa nemusí rovnať vlastnému víťazstvu. Na rovine teórie ostali protiklady medzi nimi nerozhodnuté; nikto z nich neuviedol argument, ktorý by oponentovo stanovisko rozhodným spôsobom vyradil. Pravdaže, reálny historický pohyb Maratove predstavy o možnostiach zlepšovania človeka krutým spôsobom vyvrátil a je nesporné, že zároveň potvrdil mnohé z toho, čo o ľudskej telesnosti hlásal Sade. No ak to nazveme víťazstvom, treba hneď dodať, že si ho na svoje konto pripísal niekto tretí. Ten, ktorého portrét sa dostáva do popredia ku konci predstavenia, keď na scéne začína dominovať nová metóda zhromažďovania, mobilizácie a výcviku ľudských tiel. Posledné artikulované zvuky, ktoré bláznia zo seba v tomto predstavení vydajú, sú skandované výkriky: „Charenton! Napoleon! Charenton! Napoleon!...“

Hoci sa takto znovu a opäť triumfálne ohlasuje ich telo, Sade vie, že to nie je to telo, ktoré podroboval svojim krutým skúškam, že to nie sú tie vášne, ktoré z neho chcel vydolovať, a že to nie je triumf, ku ktorému by sa mohol prihlásiť. Naopak, vnucuje sa podozrenie, že veľký zápas spoločenských síl nepolepšiteľného aristokrata neúprosne odvrhol. Teraz už asi definitívne. Pripomeňme si, že skončil v blázninci a že jeho súbor tvoria blázni. Sadov osud sa od Maratovho odlišuje iba tým, že zatiaľ ešte žije. A bojuje. Až teraz si uvedomujeme, kto je v tejto hre Sadovým ozajstným protivníkom, s kým od prvej chvíle zápasí, aby ho porazil aspoň na doskách, ktoré znamenajú svet vylúčených a uväznených. Predvádza súboj s Maratom, aby ponad neho mohol svojimi strelami zasahovať pokojných a sebavedomých predstaviteľov nového disciplinárneho poriadku.

Prešlo sotva jedno desaťročie po uvedení Brookovho filmu a objavila sa kniha, ktorá sa začína podrobným opisom priebehu slávnej popravy kráľovraha Damiensa. Roku 1975 vydáva Foucault *Dozerať a trestať*, kde v kapitole nazvanej Telo odsúdených cituje správu jedného policajného dôstojníka, ktorý pedantsky zaznamenal všetky epizódy tohto predstavenia. Foucault v tom nachádza výrečné svedectvo doby, keď sa moc vrhala na telo odsúdenca, aby z neho v ceremónii mučenia dostala dôkazy o svojom zvrchovanom postavení. Nasledujúce obdobie sa od tohto krutého spôsobu trestania odvráti a v mene ideálov humanity ho odsúdi. No nie preto, aby mohlo nastoliť penálny systém, ktorý sa zameriava na dušu človeka a upevňuje v nej spojenia medzi predstavou zločinu a predstavou trestu; tento ideál reformátorov práva ostal mŕtvou literou. V novom penálnom systéme sa predmetom pôsobenia opäť stáva telo, tentoraz sa ho však spoločenské mechanizmy trestania nezmocňujú mučením a nechcú ho slávnostne zničiť: z tela sa v moderných spoločnostiach stáva objekt disciplinujúcich a normalizačných procedúr. Vo väzniciach, školách, kasárňach, nemocniciach a psychiatrických klinikách inštalovala moderná spoločnosť aparáty na fabrikovanie poslušných tiel.

Jeden z týchto aparátov pre svoje ciele okrem zvieracích kazajok, mreží a okov, studenej vody a modlitieb využíva blahodárne účinky divadelného predstavenia. Je to plne v súlade s myslením novej, osvietenej doby. Jej a nie úbohému Maratovi patrí Sadov krutý smiech, keď sa to na konci akosi zvrhne.

Miroslav Marcelli

*Dvoj pohled***Pronásledování a zavraždění Jean-Paula Marata
neboli film a platónská fenomenologie**

Ať už se díváme na Brookovo PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA JAK BYLO PŘEDVEDENO CHOVANCI ÚTULKU V CHARENTONU V REŽII MARKÝZE DE SADE (MARAT/SADE) z jakékoli strany, je každá interpretace zjevně podřízena otázce zcela zásadní, kterou je třeba klást na prvním místě. Lze ji formulovat velmi jednoduše: čím se vlastně Brookovo filmové zpracování liší od divadelní inscenace Weissova dramatu (ať už byl jejím režisérem sám Peter Brook, anebo někdo jiný)?

Z této formulace samé již plyne, že otázka je složitější, než by se na první pohled mohlo zdát. Co je vlastně „zfilmováno“? Brookova původní berlínská inscenace z roku 1964 (a film by pak byl jen jakoby „dokumentem“ Brookovy divadelní praxe)? A kdo je režisérem: Brook divadelník, Brook filmař – anebo markýz de Sade? Nesmíme totiž zapomenout, že ani Sade nebyl bez zkušeností s divadlem; jeho nejznámější hra *Oxtiern, ou les Malheurs du libertinage* měla dokonce v roce 1791 premiéru v Paříži a Weissovo *Pronásledování* dává markýzovi vystoupit právě jako režisérovi. To je historicky věrná role, neboť například Gilbert Lely o Sadově pobytu v ústavu Charenton-Saint-Maurice (v němž Sade v roce 1814 zemřel) říká: „Dík vlídnému pochopení ředitele blázince, pana de Coulmier, směl markýz de Sade až do roku 1808 pořádat divadelní představení, na něž se sjížděla nejelegantnější pařížská společnost“, a i to je třeba v interpretaci respektovat. Stejně jako mnoho jiných faktů: Peter Brook je divadelní i filmový režisér (natočil třeba PÁNA MUCH či ŽEBRÁCKOU OPERU) a divadelní hry Petera Weisse jsou zase zjevně ovlivněny nejen jeho raným zájmem o výtvarnou koláž, nýbrž stejně tak i jeho ranými dokumentárními a experimentálními filmy. Rovněž tak není zanedbatelné, že píše-li Peter Brook o divadle, uchyluje se často k „filmovému“ vidění divadla, a to i tehdy, analyzuje-li Shakespeara: „Shakespeare užíval téže základní jednotky, kterou máme k dispozici my – jednotky několika málo hodin veřejného času. Do tohoto klenutí promítal vteřinu za vteřinou spoustu živého a neuvěřitelně bohatého materiálu“ (*Prázdný prostor*).

Ona výchozí otázka není nepřipadná tím spíše, že film PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA divadelní prostor vůbec nezakrývá, nýbrž explicitně s ním pracuje: záběry z hlediště do jeviště jsou integrální součástí prostoru filmu a na jevišti se do jisté míry odehrává divadlo na divadle: Sade inscenuje Maratovo zavraždění.

Aniž bych chtěl tuto spleť odkazů a souvislostí jakkoli rozplétat, jedno je okamžitě zřejmé: touto prvotní nejasností, která nás nutí klást otázku rozdílu divadla a filmu, jsou odfiltrovány všechny matoucí a zbytečné otázky, vycházející ze zdánlivě tak samozřejmého předpokladu, že film „reprezentuje“ realitu (Bazinův divák před oknem je přesazen

do hlediště), takže určitá, velmi specifická divadelní praxe se stává laboratoří specifických postupů filmového umění: divadelní prostor funguje tak trochu jako transcendentální půda kinematografie, na níž je každý odkaz ke skutečnosti vnějšího světa uzavřován a proměněn na fenomén: na smysl pro kameru. Přesazení kinematografie do divadla neukazuje nic jiného než film, filmové postupy a prostředky, filmové vidění, „filmové vědomí“.

To proto, že všechno skutečné je v divadelním prostoru divadelní iluze, pouhý znak skutečnosti: viz pantomimicky stylizované mechanické popravy gilotinou, Sadovo bičování či scénografická úspornost prostředí. Mříže na zemi jsou součástí kobky, v níž je možné proudem vody zklidňovat šílence, ale jsou to také poklopy od kanálů, z nichž vylézá „spodina“, v krajním případě to mohou být i hroby a jejich kruhová dispozice určuje střed scény. Jenom na divadelním jevišti lze prolévat červenou i modrou krev, která se doplněna bílou ocitá v trikolóře, zanikající „proléváním černě“. Nemluvě o tom, že řešení scény (znakovost, stylizace, orchestr i vznešený divák na jevišti atd.) je zcela v intencích Brookova chápání alžbětinského divadla. Ale především: jenom tehdy, je-li realita uzavřována a redukována na divadelní prostor (čas od času se zde dokonce zastaví i čas a scéna ustrne v „živém obraze“, takže se tu objeví o prostor výtvarný, malířský), lze zkoumat protiklad herců a diváků, a to reálně i symbolicky, tedy vztah viděného a vidoucího a v tomto vztahu i neviděného a neviditelného.

To samozřejmě neznamená, že by prostřednictvím divadelního prostoru byl prostor filmový izolován od prostoru „reálného“ (ať už toto slovo znamená cokoli, např. vnějšek vzhledem k této redukci). Tak například hned v prvním záběru vstupují všechny zúčastněné postavy do ostrého protisvětla z jedné strany jeviště, jímž divadelní prostor virtuálně přesahuje sebe sama, což je kamerou zachyceno v prostoru filmovém. Kamera přitom postavy, které přicházejí „odnikud“ propouští na jeviště jako nějaký anonymní zřízenec otevírající mříž (ta je celá krátce vidět v prostřihu) mezi jevištěm a hledištěm, mezi napoleonským a revolučním světem, mezi občany a blázný, mezi svobodou a nesvobodou, přičemž ale není zřejmé, která strana je která. Ono světlo kontrastující přes mříž s temnotou má funkci nejen výtvarně-kompoziční (ve vypjatých okamžicích je scéna téměř přesvětlená, někdy se v protisvětle mění herecká akce ve stínové divadlo atd.), nýbrž i „přeuročeně“ symbolickou – i když všechny možné symbolické významy jsou zde stále dvojznačné a zvrtné: temné hlediště diváků z „osvětlenější“ doby proti jasně osvětlenému sálu v blázinci s jeho temnými vášněmi v temné době revolučního teroru, na scéně samé jasná, protože osvícenská hygiena vědy proti spánku rozumu; temné osvícenství markýze (rád četával Voltaira) proti jasné vizi Maratových proklamací, léčba, která cenzuruje, proti šílenství, jež osvobozuje. Mimochodem řečeno: právě zde by asi bylo možné srovnávat Weissovou/Brookovu inscenaci/film s Foucaultem; například referát o Damiensově popravě, který Sade cituje, otevírá i Foucaultovu knihu *Dozírat a trestat*. A s „přemírou“ smrti souvisí i Bataille. Ale to není podstatné, protože mnohem zajímavější je právě onen vztah prostorů: divadelního, filmového a „reálného“.

Filmový prostor je tedy v případě PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA omezen (uzavřen, zredukován) prostorem divadelním, ale právě proto je s to nahlížet otevřenost: světlo přicházející zvenčí (v čistě filmovém prostoru by něco takového bylo

mnohem obtížnější a ne vždy tak jasně čitelné). Právě proto jsem byl v pokušení nazvat tento prostor „transcendentálním“, protože je v něm realita přítomna jako **fenomén**. Brook využívá divadelní inscenace jako laboratoře, v níž se odhaluje to, co lze říci o filmu vůbec. Realita je filmem redukována na fenomenalitu. To však v žádném případě nelze vykládat jako nějaké ochuzení.

To, co pozoruje fenomény v kinematografii (jak ukazuje právě Brookovo PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA), co je zkoumá a analyzuje, není nějaké absolutní vědomí, nýbrž kamera. Dostat se až sem je velmi důležité, neboť se ukazuje protismyslnost zdánlivě normálních otázek. Například: co je (byla) revoluce? Odpověď, kterou dává Brookův film, je prostá: to, **jak** je přítomna v přítomnosti, tedy jako minulost, která trvá, ač by bylo lépe ji zapomenout (Coulmier, ale i Cordayová), anebo jako minulost, která z přítomnosti mizí, ač by bylo lépe ji oživit (Marat, ale svým způsobem i Sade). Revoluce je tohle všechno a jinak nic. Michelet stejně jako Taine. Skutečnost revoluce je spor o revoluci, spor s jejími myšlenkami i protagonisty. A tedy není skutečných událostí, nejsou-li „permanentní“. Má-li to být zřejmé, je ovšem nezbytně třeba uzavřít skutečnost událostí daných a zdánlivě hotových, otevřít ji fenomenalizací pro její permanenci. Divadlo je ještě možné podezírat z toho, že něco reprezentuje, že zdvojuje (jakkoli stylizovaným způsobem) realitu. Je-li však divadlo „fenomenalizováno“ filmovou kamerou („zabírající“ stejně herce jako diváky), pak je jasné, že ona hotová skutečnost, které se dovoláváme jako míry, je druhotná konstrukce, jež se hroutí v okamžiku, kdy se ji snažíme zachytit. Ono protisvětlo ve filmu PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEAN-PAULA MARATA je tedy zjevně světlo, jež vrhá filmová kamera, která nefixuje, nýbrž fenomenalizuje. Událost se fenomenalizací stává průsvitnou pro svůj vnitřní pohyb, který jediný nese její smysl.

Tento formálně-ontologický aspekt Brookova filmu je ale rámcem „reálného“ sporu o revoluci. A vlastně se dá říci, že i zde je slovo „reálný“ problematické. Apartněji řečeno: spor názorů je zde stejně reálný jako jsou reálné spory v Platónových dialogích. Aniž bych chtěl věci zjednodušovat, řekl bych, že po *Ústavě*, v níž je řeč o spravedlnosti, a po *Zákonech*, v nichž je tématem obec a její legislativa, přichází Brook s dialogem, který se zabývá revolucí. Přitom se ale vrací – tíhne totiž spíše k typu raného aporetického dialogu sókratovského.

Těžko říci, zda Brook Platóna opravuje nebo rozvíjí. To by už byla věc konkrétního výkladu. V každém případě však říká: ideovým předchůdcem kinematografie je Platón. Skutečnost poznáváme pouze z odlesků a světlo, v němž ji chápeme lépe, přichází zvenčí. Kde je tento vnějšek, o tom se vede spor dodnes. Stejně tak není dodnes zřejmé, je-li kamera v moci kameramana, režiséra anebo něčeho jiného.

Miroslav Petříček jr.

Marat / Sade

Pronásledování a zavraždění Jean-Paula Marata

jak bylo předvedeno chovanci útulku v Charentonu v režii markýze de Sade

(The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates
of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade)

United Artists / Royal Shakespeare Company, 1966 (UK)

Režie: Peter Brook. **Námět:** stejnojmenná divadelní hra Petera Weisse. **Scénář:** Adrian Mitchell. **Kamera:** David Watkin. **Střih:** Tom Priestley. **Hudba:** Richard Peaslee. **Výprava:** Ted Marshall. **Kostýmy:** John Hales. **Produkce:** Michael Birkett.

Hrají: Patrick Magee (Markýz de Sade), Ian Richardson (Jean-Paul Marat), Michael Williams (Herald), Clifford Rose (Monsieur Coulmier), Glenda Jackson (Charlotte Corday), Freddie Jones (Cucurucu), Hugh Sullivan (Kokol) ad.

Poznámka redakce

Slovenský měsíčník OS – Fórum občianskej spoločnosti inspiroval redakci Iluminace k zavedení nové rubriky nazvané *Dvoj pohled*, v níž budeme otiskovat příspěvky Miroslava Marcelliho a Miroslava Petříčka jr., jejich pohledy na vybraná díla světové kinematografie.

Literární obzor

Kniha o písme, které předchází písmeno

Jacques Derrida: *Gramatologie*.

Archa, Bratislava 1999, 314 stran, náklad neuveden.

Před více než třiceti lety vyšly hned tři knihy, které preslávili mladého filozofa, kterého dnes patří mezi nejfrekventovanější mená ve filozofii a literární vědě, v menší míře se vyskytuje v kunsthistorii, filmologii, architektuře či estetice. Tím filozofem je Jacques Derrida, myslitel, který na jedné straně spôsobil bujnenie derridománie, na druhé straně zase vyvolal derridofóbiu. Možná konstatovat, že dá se íst s Derridom, dá se íst proti Derridovi, ale nedá se íst bez Derridu. Skrátka, či sa nám to páči, alebo nie, Jacques Derrida patří medzi žijúcich klasikov. Ale vráťme sa na začiatok jeho oslnivej kariéry, k spomínaným trom knihám.

Keďže všetky tri knihy vyšli v roku 1967, začnem od tej najútlejšej, a tou je nesporné kniha *Hlas a fenomén* (*La voix et la phénomène*). Táto kniha je vlastne zvláštnym komentárom k Edmundovi Husserlovi. Nie je to kniha písaná v tradičnom žánri dejín filozofie, je to skôr analýza, ktorá sleduje nejaký cieľ, ktorý akoby túto knihu presahoval. O aký cieľ sa jedná, to uvidíme neskôr.

V poradí druhou knihou môže byť *Písanie a diferencia* (*L'écriture et la différence*). Je to vlastne zborník štúdií, ktoré sú venované takým veľikánom filozofického myslenia, ako napríklad Emmanuel Lévinas, Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, ale nájdeme tu aj štúdie venované psychoanalytikovi Sigmundovi Freudovi či dramatikovi Antoninovi Artaudovi. Výber autorov ako aj tematizácia problémov zodpovedá prísnej ekonómii, ktorá je hlbšie pochopiteľná až vtedy, keď si prečítame poslednú knihu z tohto radu a tou je slávna *Gramatológia* (*De la grammatologie*), ktorá zásluhou prekladu Martina Kanovského a vydavateľstva Archa vyšla aj v slovenskom preklade.

Gramatológia je akési opus magnum Jacquesa Derridu. V tejto knihe sa totiž stretávame nielen so všetkými pojmami, v prípade Derridu by bolo niekedy vhodnejšie alibisticky hovoriť o pojmoch-nepojmoch, ale aj motívami, ktoré sa neskôr stali témami ďalších štúdií či kníh. *Gramatológia* je kniha, ktorá je úvodom do toho, čo sa nazýva dekonštrukcia.

„Co není dekonstrukce? Ovšemže všechno!

Co je dekonstrukce? Ovšemže nic!“¹⁾

Aj takto sa vyjadruje Jacques Derrida o tom, čoho je zakladateľom. Lenže aby sme sa pohli aspoň o kúsok dopredu, potrebuje mať k dispozícii pevnejší bod. Ten môžeme nájsť napríklad v štúdiu Signatúra udalosť kontext. V tomto texte Derrida okrem iného na margo toho, čo označil termínom *dekonštrukcia* napísal: „Řečeno velice schematicky, opozice metafyzických pojmů (např. mluva/písmo, přítomnost/nepřítomnost) nikdy není pouhá konfrontace dvou termínů, nýbrž hierarchie a řád subordinace. Dekonstrukce se nemůže omezit na pouhou neutralizaci anebo k ní prostě jen přejít: dekonstrukce naopak musí – dvojným gestem, dvojnou vědou, dvojným psaním – **převracet** klasické opozice a **přestavovat** systém jako takový. Pouze za této podmínky si dekonstrukce vytvoří nástroje **intervence** v celém tomto poli opozic, které kritizuje a které je rovněž polem non-diskursivních sil. Každý pojem na druhé straně náleží do systematické řady a sám tvoří systém určitých predikátů. Neexistuje metafyzický pojem o sobě. Existuje jediná

1) Jacques Derrida, *Dopis japonskému příteli*. „Svět literatury“ 1991, č. 1, s. 45.

práce – ať metafyzická či nikoli – na těchto systémech pojmov. Dekonstrukce nepřechází od jednoho pojmu k jinému, nýbrž převrací a představuje pojmový řád, jakož i řád nonkonceptuální, kterým je pojmový řád artikulován.²⁾

Možno, že tieto slová trochu vyjasnili to, čo sa skrýva v tak hojne používanom pojme-nepojme dekonštrukcia, ale aby to bolo ešte jasnejšie, pokúsím sa to vysvetliť na konkrétnych príkladoch. Skôr, ako k tomu pristúpim, považujem však za nevyhnutné urobiť ešte jeden krátky exkurz do nedávnej minulosti filozofie.

Derridova dekonštrukcia sa na jednej strane vyrovnáva s fenomenológiou, najmä s otázkou zmyslu (*Sinn* alebo *Bedeutung*), ktorá sa rodí v rovine predsemiotického vnímania. Toto *Sinn* alebo *Bedeutung* je v Husserlovej fenomenológii separované od „označujúceho“, chápaného ako *Zeichen* a *Anzeichen*. Derrida sa pokúša sproblematizovať túto preexistenciu *Sinn* alebo *Bedeutung* mimo „označujúceho“ Ako? To pochopíme až vtedy, keď si uvedomíme, že Derridova dekonštrukcia je súčasťou toho, čo sa nazýva postštrukturalizmus. Už samotné toto meno naznačuje, že medzi štrukturalizmom a postštrukturalizmom existujú intímne rodinné väzby. Je to tak, postštrukturalizmus vlastne predlžuje život štrukturalizmu. To však neznamená, že postštrukturalizmus je znovuoživením štrukturalizmu v inom kontexte. Tak jednoduché to nie je. Keby sme chceli nájsť ten najvýstižnejší termín pre tento typ vzťahu, tak by sme mohli použiť Lyotardov termín *redakcia*. Skutočne, postštrukturalizmus nanovo rediguje klasické štrukturalistické texty napríklad Ferdinanda de Saussura, Clauda Lévi-Straussa, Jacquesa Lacana. Z tohto pohľadu je Derridova dekonštrukcia pokusom riešenia polarít fenomenológia – štrukturalizmus, ktorý už Ferdinandom de Saussurom odmietol spomínanú vrstvu predsemiotického vnímania. A teraz sa môžeme vrátiť k avizovaným konkrétnym príkladom.

Gramatológia je predovšetkým filozofická kniha, ktorá sa venuje „kritike“, adekvátnejšie dekonštrukcii metafyziky prítomnosti. Čo je to metafyzika prítomnosti? To sú podľa Derridu celé dejiny západoeurópskeho filozofického myslenia, ktoré vymedzovalo bytie ako *prítomnosť* vo všetkých významoch tohto slova. „Mohli bychom totiž ukázať, že všechna jména na základu principu či centra vždy označovala invariant prítomnosti (EIDOS, ARCHÉ, TELOS, ENERGEIA, OUSIA [esence, existence, substance, subjekt], ALETHEIA, transcendentalita, vědomí, bůh, člověk atd.).“³⁾

Derrida nie je prvý, kto sa pokúsil otriasť istotami metafyziky prítomnosti. Pred ním sa vášnivo pokúšal zúčtovať s metafyzikou Friedrich Nietzsche. Podľa Martina Heideggera však neúspešne, a preto sa o to pokúsil znovu. Lenže podľa Derridu aj Heideggerova deštrukcia dejín metafyziky bola neúspešná, tak ako aj Freudova kritika prítomnosti pri sebe samej. „Nuže, všechny tyto destruktivní texty včetně těch, jež jsou jim analogické, se pohybují v kruhu. Tento kruh je jedinečný a popisuje formu vztahu mezi dějinami metafyziky a destrukcí dějin metafyziky: **nemá smyslu** otrásat metafyzikou, aniž bychom používali metafyzických pojmů; nemáme k dispozici žádnou řeč – žádnou syntaxi a žádný slovník – jež by byla cizí těmto dějinám; nemůžeme pronést jedinou destruktivní výpověď, která by se již nemusela připodobnit formě, logice a implicitním postulátům právě toho, co chtěla popírat.“⁴⁾

Kritika, akokoľvek radikálna a vášnivá, zlyhala, a preto treba hľadať iný spôsob. Napríklad taký, ktorý síce je jemne ironicky, ale zároveň veľmi účinný. Jeho prednosť spočíva v tom, že prevracia tradičné hierarchické opozície, ktoré štrukturujú naše myslenie a následne sleduje „efekty“, ktoré zapríčinilo toto prevrátenie. Môžeme si to ukázať na sľúbenom konkrétnom príklade.

2) Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 303n.

3) Tamtiež, s. 179.

4) Tamtiež, s. 180.

Znak ako metafyzický pojem *par excellence* je v tradičnom myslení vymedzovaný ako *aliquid stat pro aliquo*, ako niečo, čo stojí na mieste niečoho iného. Slovo alebo obraz ako znaky sú vždy znakmi *niečoho* a toto niečo je „pravdou“ znaku. Znak zastupuje, reprezentuje *prítomnú* vec v jej *neprítomnosti*, to znamená, že znak je sekundárny a provizórny vzhľadom na *prítomnú* vec, ktorá ho predchádza. Skúsme opozíciu prítomnosť/neprítomnosť prevrátiť tak, že neprítomnosť bude hierarchicky nadradená nad prítomnosť a túto novú štruktúru, nazvime ju spolu s Derridom štruktúrou ne-prítomnosti, aplikovať na vymedzenie znaku. Ani nemusíme experimentovať, pretože netradičným spôsobom sa pokúsil znak definovať už švajčiarsky lingvista Ferdinand de Saussure. Podľa neho znak nie je definovaný vecou, ktorá ho predchádza, teda bytím ako prítomnosťou, ale znak sa vymedzuje, dáva sa cez nebytie. Každý znak nie je vymedzený pozitívne, ale diferenciálne, práve tou diferenciou, ktorou sa jednoznačne odlišuje od iných znakov. Položením dôrazu na *diferenčný* a k nemu korelujúci *formálny* charakter spôsobu semiotického mechanizmu Saussure zohral kritickú úlohu voči metafyzickému mysleniu. Avšak ani on sa neubránil tomuto tlaku a vplyv metafyziky je evidentný najmä v názore na písmo. Podľa Saussura „jazyk a písmo jsou dva odlišné znakové systémy, přičemž druhý existuje výlučně proto, aby reprezentoval první.“⁵⁾

Saussure, ktorý znakový systém jazyka definoval ako systém diferencií, túto vlastnosť písmu odoprel a degradoval ho na funkciu reprezentácie jazyka. Písmo v Saussurovej lingvistike má analogickú funkciu ako znak v tradičnom myslení – je sekundárne a provizórne, slúži na zastupovanie živej reči v jej neprítomnosti. Týmito formuláciami Saussure potvrdil celú líniu uvažovania o písme, ktorú môžeme vyznačiť menami Platón, Aristoteles, Rousseau, Hegel, Husserl a napokon spomínaný Saussure.

Preferencia jazyka, preferencia hlasu zakladá tradíciu logocentrizmu, ktorý je úzko spätý s fonocentrizmom a etnocentrizmom. Toho fonocentrizmu, ktorý fonetické písmo považuje za najdokonalejšie, pretože práve fonetické písmo dokáže verne reprezentovať hovorenú reč. A toho etnocentrizmu, ktorý má vždy tendencie vlastný jazyk a vôbec normy vlastnej kultúry považovať za prirodzené.

Derrida sa s touto masívnou tradíciou vyrovnáva svojším spôsobom. Prevracia opozíciu jazyk/písmo a zdanlivo nepochopiteľne tvrdí, že písmo predchádza jazyk, písmo je tu predchodnou možnosťou nielen jazyka, ale vôbec všetkých znakových systémov. Na prvý pohľad nám toto tvrdenie pripadá šialené, veď naša skúsenosť nám hovorí, že najprv sme sa naučili hovoriť a až potom písať. Alebo môžeme povedať, že poznáme kultúry, ktoré majú písmo, pozname kultúry bez písma, ale nepoznáme kultúry bez hovorovej reči.

Tieto námietky sú opodstatnené len vtedy, keď voči jazyku postavíme písmo v tom zmysle, ako ho vymedzila lingvistika. Takýto pojem písma je ale pre Derridu nezaujímavý a tvrdí, že jazyk a vôbec všetky ostatné semiotické systémy predchádza tzv. *pra-písmo* – *archi-écriture*. Také písmo, alebo adekvátnejšie také *l'écriture*, ktoré môžeme vymedziť ako *písmo*, *zápis*, *písanie*, *vyrývanie*, *rukopis*, pričom si musíme uvedomiť, že Derrida používa všetky významy. Toto *archi-écriture* je formácia formy a odtlačenosť odtlačku zároveň, je to vlastne *grammé* a keď je reč o *grammé*, tak tým istým dychom (tým istým ľahom pera) treba spomenúť (napísať) aj *différance*. Samozrejme, aj pojem-nepojem *différance* používa Derrida v rôznych významoch, pre nás je teraz dôležité iba to, že oná tajomná *différance* je vlastne princípom diferenciácie, je to nejednoduchý pôvod diferencií, ktoré sú absolútnym zdrojom zmyslu a ktoré sa zapisuje do akejkoľvek substancie. Vo všeobecnosti môžeme povedať, že „*différance* či *archi-écriture* je teda predovšetkým pohyb: pohyb neustálej diferenciácie, artikulácie a vjedno s tým i pohyb odkladania a odsouvania.“

5) Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1996, s. 59.

Náš svět je „čitelný“ jenom proto, že v něm pohyb *différance* vždy již zanechává (nikoli „zanechal“) své stopy.⁶⁶⁾

Hoci som využíval iné texty Jacquesa Derridu, vždy som hovoril o *Gramatológii*. Tieto texty len potvrdzujú privilegované miesto *Gramatológie* v diele Jacquesa Derridu, pretože buď tieto texty boli prípravnými prácami (ako napr. text *Štruktúra, znak a hra* v diskurze vied o človeku) alebo potom boli textami, ktoré rozvíjali niektoré motívy z *Gramatológie* (ako napríklad text *Différance*). Avšak to, o čom sa doteraz písalo, sa vzťahovalo len k prvej časti *Gramatológie*, nazvanej *Písmo pred písmenom*. Druhá časť – *Príroda, kultúra, písmo* – je akoby kontrapunktom prvej časti, pretože je vlastne brilantnou ukážkou dekonštruktivistickej lektúry textov Jeana-Jacquesa Rousseaua a Clauda Léviho-Straussa. Dominantu tejto časti tvorí pojem *suplement*. Lenže opäť by to nebol Jacques Derrida, ktorý by eliminoval jeden význam slova *suplement*. Práve naopak, slovo *suplement* má dva významy. Na jednej strane týmto slovom označujeme náhradu a na druhej strane zase prebytok. Na prvý pohľad sú tieto významy opozitá, ktoré sa vylučujú. V prípade Derridu to tak nie je. Skúsím to vysvetliť na príklade znaku. Už vieme, že každý znak je vymedzený diferenciou, ktorou sa odlišuje od iných znakov. Inak povedané, „význam je viazaný kontextom – je funkciou vzťahov vnútri textu alebo medzi textami. Samotný kontext je však bez hraníc: vždy budú nové kontextové možnosti, ktoré možno priradiť k predchádzajúcim. Jedinú vec, ktorú **nemôžeme** urobiť, je stanoviť hranice.“⁶⁷⁾

Zostúpme ešte o jedno poschodie nižšie a na pomoc si zoberme knihu. Každá kniha môže mať svoj predslov, doslov, krátky text na záložke, edičnú poznámku. Zmyslom tohto textu je vysvetliť zmysel, objasniť nejasné miesta, dať čitateľovi určitú stratégiu čítania, podať komentár, ktorý by zdvojoval pôvodný text. Predslov, doslov, text na záložke, edičná poznámka atď. sú však mimo knihu. Sú teda *suplementom*, náhradou, ktorú ku knihe dodatočne pripájame a ktorá vlastne odstraňuje nedostatok textu. Skúsme teraz do hry vziať druhý význam slova *suplement* a tým je prebytok. Opäť si všimnime predslov, doslov, text na záložke, edičnú poznámku atď. Všetky tieto texty sa síce vzťahujú k textu ako kontext, avšak kontext je niečo navyše. Je to niečo, čo prekračuje hranicu textu.

Dobre, kontext akoby kompletizoval text, lenže aj kontext, hoci aj ten najminimálnejší, ktorým môže byť predslov či doslov, je zase len textom, a keďže je textom, tak aj k nemu možno pripojiť nový *suplement*, ktorý bude opätovne textom, ku ktorému zase môžeme pripojiť *suplement*. A takto to môže ísť *ad infinitum*. Z toho vyplýva, že *suplement* síce má kompletizovať text, ale táto kompletizácia sa odkladá do nekonečna. Najlepšie to možno dokumentovať na knihách, ktoré už vyše tridsať rokov „kompletizujú“ *Gramatológiu* a zdá sa, aspoň podľa poslednej filozofickej a literárnovednej produkcie, že dokompletizovanie sa odkladá, minimálne do budúceho milénia. Keby medzičasom náhodou nastal koniec sveta, potom si dovoľím tvrdiť, že aj tento len potvrdí tézu o odklade do nekonečna. Keby nenastal, nič sa nedeje, kompletizovanie bude pokračovať kontinuitne ďalej a samozrejme v tomto prípade to bude trvať podstatne dlhšie, ale to záležitosť blízkej budúcnosti, o ktorej sa nemienim vyjadrovať, pretože by to dopadlo celkom určite inak, než by som to predpovedal. Poznám totiž svoje prognostické schopnosti až príliš dobre, a preto sa radšej budem venovať súčasnosti.

Už bolo, úplne stručne a miestami až brutálne schematicky, vysvetlené, o čom je kniha *Gramatológia* a preto sa môžeme spokojne venovať samotnému titulu *Gramatológia*, ktorý nie je taký nevinný, ako sa zdá. Keď chceme pochopiť jeho význam, musíme sa vrátiť k Saussurovmu

6) Miroslav Petříček jr., *Předmluva, která nechce být návodem ke čtení*. In: J. Derrida, c. d., s. 30.

7) Jonathan Culler, *Na obranu nadinterpretácie*. In: Umberto Eco – Richard Rorty – Jonathan Culler – Christine Brooke-Roseová, *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava 1995, s. 118n.

Kursu obecné lingvistiky. Na jednom mieste *Kursu* sú širokými ťahmi načrtnuté kontúry novej vedy, nazvanej *sémiológia*. Podľa Saussura „lze si tedy představit vědu, která studuje život znaků v životě společnosti. Tvořila by část sociální psychologie a v důsledku toho i obecné psychologie; nazveme ji *sémiologie* (z řeckého *semeion* ‚znak‘). Ukázala by nám, z čeho sestávají znaky a které zákony ji řídí. Protože zatím neexistuje, nelze říci, čím bude; má však právo na existenci a její místo je již předem vytyčené. Lingvistika je pouze částí této obecné vědy a zákony objevené sémiologií bude možné uplatnit i na lingvistiku“⁸⁾

Vieme, že od Saussura sémiológia prekonala búrlivý vývin, ktorý odhalil nielen možnosti, ale aj jej limity. Preto bolo jedného dňa nevyhnutné, povedané spolu s Rolandom Barthesom, sémiológiu dekonštruovať a príkladom jednej takejto dekonštrukcie je aj gramatológia. Podľa Derridu „gramatológia, veda o ‚arbitrážnosti znaku‘, veda o nemotivovanosti stopy, veda o písme pred prehovorom a v prehovore, by teda pokrývala najširšiu oblasť, vo vnútri ktorej by lingvistika abstrakciou načrtávala svoj vlastný priestor s hranicami, ktoré Saussure predpisuje jej vnútornému systému a ktoré by bolo potrebné opatrne preverovať v každom systéme prehovor/písma na svete a v dejinách.

Substitúciou, ktorá by nebola iba verbálna, by sa teda v programe *Kursu obecné lingvistiky* musela *sémiológia* nahradiť *gramatológiou*:

„Pomenujme ju [gramatológia]... Keďže ešte neexistuje, nemožno povedať, čím bude; má však právo na existenciu, jej miesto je vopred určené. Lingvistika je iba jednou časťou tejto všeobecnej vedy, zákony, ktoré objaví [gramatológia], budú platné aj pre lingvistiku.“⁹⁾

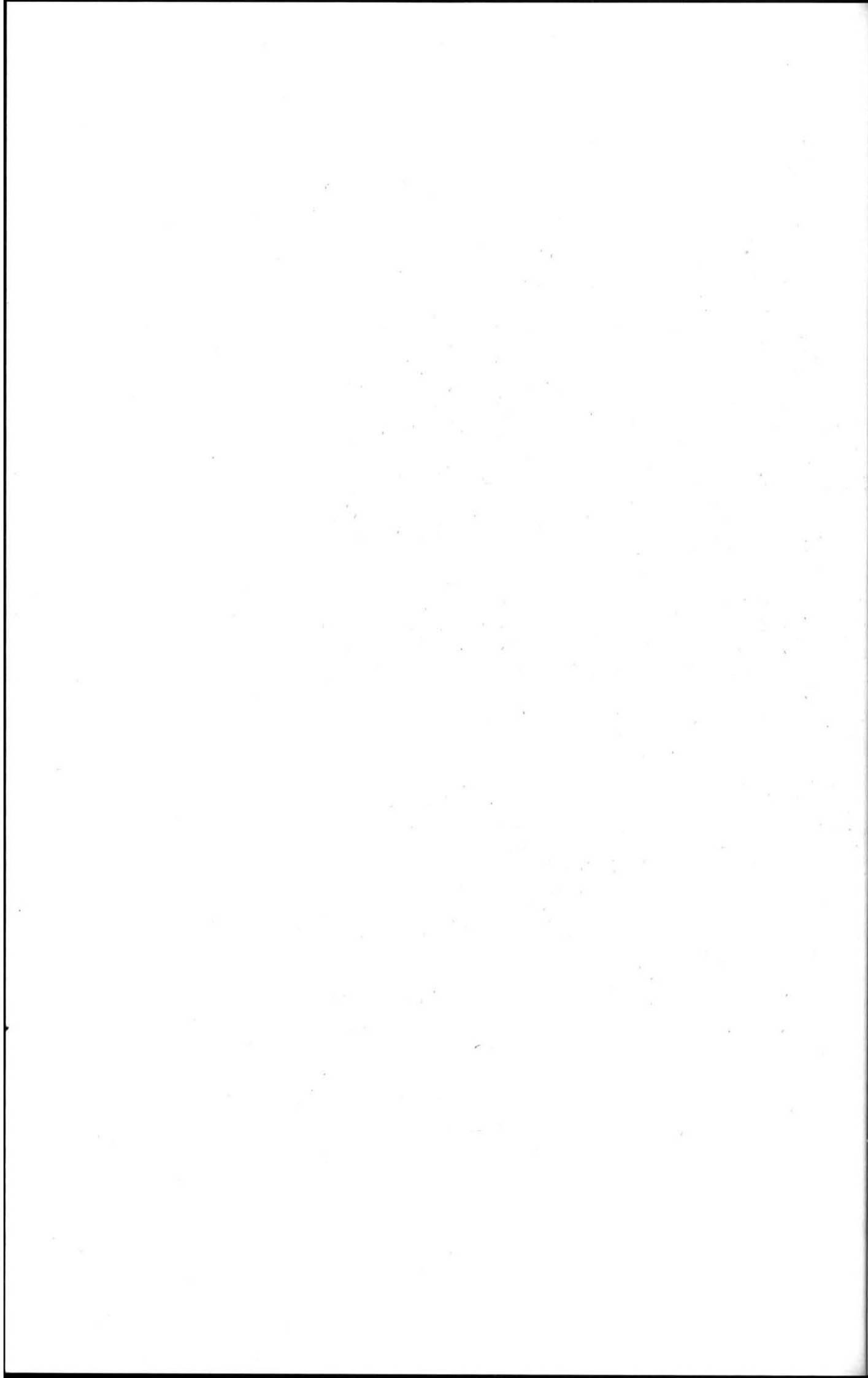
Nuž, dnes už môžeme povedať, že začíname tušiť, o čom gramatológia je a konečne si začíname uvedomovať, že zákony, ktoré objaví, nie sú platné len pre lingvistiku, ale aj pre kunsthistoriu alebo filmológiu. O kreatívnej aplikácii Derridových myšlienok na filme sme sa mohli dočítať napríklad v štúdiu Laury R. Osvald: *Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu*.¹⁰⁾ A to všetko sa začalo pred tridsaťjeden rokmi vydaním knihy *Gramatológia*, ktorá svojim slovenským vydaním môže znovu poskytnúť príležitosť pre rekapituláciu toho, čo táto kniha vyvolala. Ak sa to aspoň sčasti naplní, jej zmysel nič nestratil na aktuálnosti.

Peter Michalovič

8) F. de Saussure, c. d., s. 52.

9) Jacques Derrida, *Gramatológia*. Bratislava 1999, s. 58.

10) Pozri „Kino-Ikon“ 3, 1999, č. 1, s. 67 – 83.



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BFI

BFI Film and Television Handbook. 1999 / editor Eddie Dyja; commentary Nick Thomas. – [1. vyd.] – London: British Film Institute, 1998. – 416 s.: bar. fot. – Na obálce: The essential reference to UK film, television and video. – Index, adresáře
ISBN 0-85170-682-7 (brož.)

Ročenka přináší informace o britském filmovém institutu, statistické údaje o britské filmové, televizní a video produkci za rok 1997, další statistická shrnutí jsou za období 1983 – 1997 (u filmu 1912 – 1997), dále jsou uvedeny informace o oceněních, festivalech, vydaných knihách apod. Jsou zde adresáře filmových a televizních společností, distribučních firem apod.

BIRGUS, Vladimír

Česká fotografická avantgarda 1918 – 1948: [výstava]. Praha (ČESKÁ REPUBLIKA) / text, koncepce a výběr fotografií Vladimír Birgus; texty Pierre Bonhomme, Antonín Dufek, Iva Janáková, Aleš Kuneš, Jan Mlčoch, Karel Srp. – [1. vyd.] – Praha: KANT, [1999]. – 325 s.: čb. a bar. fot. – Nakladatelství KANT. – Biografie, literatura
ISBN 80-86217-11-6 (váz.)

Výpravná publikace obsahující studie analyzující českou avantgardní fotografii a fotomontáž.

BRANKO, Pavel

Straty a nálezy 1948 – 1998 / z němčiny přeložil a rejstřík sestavil Pavel Branko; editor Václav Macek; z angličtiny přeložil Martin C. Styan. – [1. vyd.] – Bratislava: Filmová a televizní fakulta VŠMU: Národné centrum pre audiovizuálne umenie, 1999. – 225 s.: čb. fot. – Bibliografie v textu, seznam festivalů, index jmenný, názvový. – Summary v angličtině, resumé v němčině
ISBN 80-85182-52-1 (brož.)
Sborník esejů, studií, reflexí, recenzí, profilů a rozhovorů zaměřených na český, slovenský i světový film.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 23, Winter / Spring 1999, Nos. 2 – 3. – Meadville, PA: Allegheny Collage. ISSN 0163-5069
Z obsahu: Gertrud KOCH: *From Detlef Sierck to Douglas Sirk*, s. 14 – 32; Katie TRUMPENER: *The René Clair Moment and the Overlap Films of the Early 1930s: Detlef Sierck's April April*, s. 33 – 45; Antje ASCHEID: *The Narration of Zarah Leander as a National Socialist Star*, s. 46 – 73; Alice A. KUZNIAR: *Zarah Leander and Transgender Specularity*, s. 74 – 93; Lutz KOEPNICK: *Sirk and the Culture Industry: Zu neuen Ufern and The First Legion*, s. 94 – 121; Jan-Christopher HORAK: *Sirk's Early Exile Films: Boefje and Hitler's Madman*, s. 122 – 135; Lucy FISCHER: *Sirk and the Figure of the Actress: All I Desire*, s. 136 – 149; Amy LAWRENCE: *Trapped in a Tomb of Their Own Making: Max Ophüls's The Reckless Moment and Douglas Sirk's There's Always Tomorrow*, s. 150 – 166.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 11, 1999, No. 1. – London: John Libbey & Company Ltd. ISBN 1-86462-028-5 ISSN 0892-2160
Z obsahu: Nico de KLERK: *A few remaining hours: News films and the interest in technology in Amsterdam film shows, 1896 – 1910*, s. 5 – 17; Paul C. SPEHR: *Eugene Augustin Lauste: A biographical chronology*, s. 18 – 38; John HILLER: *Eugene Augustin Lauste: Apparatus in the Smithsonian Institution, National Museum of American History, Photographic History Collection*, s. 39 – 44; Anna SIOMOPOULOS: *Entertaining ethics: Technology, mass culture and American intellectuals of the 1930's*, s. 45 – 54; Scott HIGGINS: *Technology and aesthetics: Technicolor cinematography and design in the late 1930's*, s. 55 – 76; Richard Neupert: *Colour, lines and nudes: Teaching Disney's animators*, s. 77 – 84; Hazard REEVES: *This is Cinerama*, s. 85 – 97; Michael J. QUINN: *Paramount and early feature distribution: 1914 – 1921*,

s. 98 – 113; Janet BERGSTROM: *Oneiric Cinema: The Woman on the Beach*, s. 114 – 125.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 52, Spring 1999, No. 3. – Berkeley: University of California Press. ISSN 0015-1386

Z obsahu: Todd BERLINER: *Hollywood Movie Dialogue and the „Real Realism“ of John Cassavetes*, s. 2 – 16; Abé Mark NORNES: *For an Abusive Subtitling*, s. 17 – 34; Jeffrey SKOLLER: *Reinventing Time or the Continuing Adventures of Lemmy Caution in Godard's Germany Year 90 Nine Zero*, s. 35 – 42.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 52, Summer 1999, No. 4. – Berkeley: University of California Press. ISSN 0015-1386

Z obsahu: Sergio de la MORA: *A career in Perspective – An Interview with Arturo Ripstein*, s. 2 – 10; R. L. RUTSKY: *Surfing the Other: Ideology on the Beach*, s. 11 – 23; Anthony SLIDE: *The Silent Closet*, s. 24 – 32.

FILMOVÁ

Filmová ročenka. 1998 = Film Yearbook / Filmovou ročenku sestavili pracovníci NFA Ivana Tibitanzlová, Eva Kučerová, Eva Bainová; ve spolupráci s Milošem Fikejzem, Zdeňkou Srbovou, PhDr. Ivou Přibramskou a Ing. Václavem Strachotou; překlad do angličtiny Karolína Vočadlová, Giles Shephard; odpovědné redaktorky Táňa Bretyšová, Jitka Panžnerová. – [1. vyd.] – Praha: Národní filmový archiv, 1999. – 592 s. – Rejstřík českých a anglických názvů hraných, dokumentárních, animovaných filmů a reklam, rejstřík názvů hlavních institucí a organizací české kinematografie, opravy a doplňky ISBN 80-7004-095-5 (brož.) Filmová ročenka sumarizuje data a informace za rok 1998.

FRANK, Alan

The Films of Roger Corman: Shooting My Way Out of Trouble / Alan Frank. – 1st publ – London: BT Batsford, 1998. – 194 s.: čb. fot. – Filmografie, index ISBN 0-7134-8272-9 (váz.) Monografie zaměřená na filmy amerického režiséra, producenta a herce.

GEDEON, Saša – MANDYS, Pavel

Idiot a jeho návrat: odkud přichází, kým je a kam směřuje / Saša Gedeon, Pavel Mandys; fotografie Martin Špelda, Benjamin Tuček. – 1. vyd – Praha: TP, 1999. – 139 s.: čb. fot. – Vyd. ve spolupráci Amos typografické studio a Negativ. – Slovníček pojmů, biofilmografie režiséra ISBN 80-86138-66-6 (brož.) Kniha obsahuje literární scénář filmu *Návrat idiota* a rozhovor režiséra filmu Saši Gedeona a redaktora Pavla Mandyse se spisovatelkou Danielou Hodrovou, teologem a psychologem Tomášem Halíkem, psychiatrem Jiřím Horáčkem a buddhistickým mnichem Ashinem Ottamou na téma idiocie a její rozličné podoby, které se objevují v historii, umění i běžném životě. Na závěr jsou uvedeny filmografické údaje k *Návratu idiota* a biofilmografie režiséra.

GROB, Norbert – AURICH, Rolf – JACOBSEN, Wolfgang

Otto Preminger: Retrospektive 1999 [retrospektivní přehlídka]. Berlín (SRN), 00.00.1999 – 00.00.1999. Stiftung Deutsche Kinemathek. INTERNATIONALE FILMFESTPIELE, BERLIN (SRN) / herausgegeben von Norbert Grob, Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen. – [1. vyd.] – Berlin: Jovis, 1999. – 303 s.: čb. fot. – V tiráži: Jovis Verlagsbüro. – Index, filmografie, bibliografie ISBN 3-931321-40-1 (Brož.) Reprezentativní knižní studie věnovaná dílu Otto Premingera.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 19, June 1999, No. 2. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Charles MUSSER: *Nationalism and the Beginnings of Cinema: The Lumière cinématographe in the US, 1896 – 1897*, s. 149 – 176; Stephen BOTTOMORE: *The Panicking Audience?: early cinema and the „train effect“*, s. 177 – 216; Rainer ROTHER: *Germany's Douaumont (1931): Verdun and the depiction of World War I*, s. 217 – 238; Nicholas J. CULL: *Richard Nixon and the Political Appropriation of Friendly Persuasion (1956)*, s. 239 – 246.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 19, August 1999, No. 3. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Karel MARGRY: *The First Theresienstadt Film (1942)*, s. 309 – 338; Geoffrey CROTHALL: *Images of Regeneration: film propaganda and the British slum clearance campaign, 1933 – 1938*, s. 339 – 358; Rick WORLAND: *The Korean War Film as Family Melodrama: The Bridges at Toko-Ri (1954)*, s. 359 – 378; Scott McQUIRE: *Digital Dialectics: the paradox of cinema in a studio without walls*, s. 379 – 392.

HOTAKAINEN, Kari

Buster Keaton: Život a činy / Kari Hotakainen; z finštiny přeložila Viola Parente-Čapková. – 1. vyd – Praha: Ivo Železný, 1999. – 99 s.: čb. il. – (Severská knihovna). – (Orig.): Buster Keaton. Elämä ja teot. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1991 ISBN 80-237-3586-1 (brož.) Jednotlivé texty jsou sledem polofiktivních postmoderních variací na téma života a filmové tvorby Bustera Keatona.

JASNÝ, Vojtěch

Život a film / Vojtěch Jasný; literární úprava, předmluva, rejstřík sestavil Jan Lukeš; překlad anglických citací Pavel Dominik; rejstřík sestavila Alena Tejnická. – 1. vyd – Praha: Národní filmový archiv, 1999. – 276 s.: 28 čb. fot., 27 bar. fot. – (Knihovna Iluminace / řídí Jan Lukeš; Sv. 11). – Soupis obrazového doprovodu a prací V. Jasného, filmografie, ediční poznámka, rejstřík jmen a filmů ISBN 80-7004-094-7 (váz.) Kniha vzpomínek a lekcí o filmu režiséra Vojtěcha Jasného představuje sumu jeho celoživotního lidského i filmařského poznání, je shrnutím jeho umělecké dráhy doma i v cizině.

KEMR, Josef – CAIS, Milan

Josef Kemr o sobě: (...slavní o českém Donu Quijotovi) / Josef Kemr; literárně zpracoval Milan Cais. – [1. vyd.] – Praha: Nakladatelství CAMIS, 1999. – 181 s.: 228 čb. fot., 72 bar. fot. na příl., ukázky rkp. – Vydal Ing. Milan Cais – Nakladatelství CAMIS v Praze ISBN 80-902620-3-1 (váz.)

Autobiografie českého herce doplněná o vzpomínky herců, spisovatelů, výtvarníků a dalších přátel Josefa Kemra.

MARVAN, Jaroslav – HOŘEC, Petr

Nejen o sobě / Jaroslav Marvan, Petr Hořec. – 3. opr. vyd – Praha: Unholy cathedral, 1999. – 270 s.: čb. fot. na příl. – Na obálce: Vychází k 25. výročí úmrtí Jaroslava Marvana. – V tiráži: Unholy cathedral, Michal Zítka ISBN 80-902687-5-7 (váz.) Kniha vzpomínek herce Jaroslava Marvana. Text vznikl v letech 1971 – 1973 a je doplněn vzpomínkami kolegů herců.

MONTAGE A/V

Montage A/V. – Jg. 8, 1999, Nr. 1. – Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. ISBN 3-89472-450-1 ISSN 0942-4954

Z obsahu: Dominique BLÜHER,

Frank KESSLER, Margrit TRÖHLER: *Film als Text. Theorie und Praxis der „analyse textuelle“*, s. 3 – 7; Raymond BELLOUR: *Der unauffindbare Text*, s. 8 – 17; Raymond BELLOUR: *Die Analyse in Flammen. Ist die Filmanalyse am Ende?*, s. 18 – 23; Thierry KUNTZEL: *Die Filmarbeit*, 2, s. 24 – 84; Hermann KAPPELHOFF: *And the Heart will go on and on. Untergangsphantasien und Wiederholungsstruktur in den Film Titanic von James Cameron*, s. 85 – 110; Britta HARTMANN: *Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm*, s. 111 – 133; Jane ROSCOE, Peter HUGHES: *Die Vermittlung von „wahren Geschichten“. Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen*, s. 134 – 153.

NOVOTNÝ, David Jan

Chcete psát scénář? 1. díl, Základy dramaturgie / David Jan Novotný. – 1. vyd – Praha: FAMU, 1995. – 94 s. – (Studijní texty). – Vydala Filmová a televizní fakulta AMU, katedra scenáristiky a dramaturgie; vedoucí katedry: Dutka, Edgar ISBN 80-85883-06-6 (brož.) První díl studijních textů katedry scenáristiky a dramaturgie FAMU se zabývá základy dramaturgie psaní scénářů (námět, základní části dramatického příběhu, typy postav a hrdinů,

dialogy atd.), uvádí konkrétní příklady filmů a dialogů.

NOVOTNÝ, David Jan

Chcete psát scénář? 2. díl, Žánry v hraném filmu / David Jan Novotný. – 1. vyd – Praha: FAMU, 1995. – 64 s. – (Studijní texty). – Vydal Filmová a televizní fakulta AMU, katedra scenáristiky a dramaturgie, vedoucí katedry Dutka, Edgar
ISBN 80-85883-07-4 (brož.)
Druhý díl studijních textů FAMU se zabývá rozbořením žánrů v hraném filmu.

PASOLINI, Pier Paolo

Nečisté skutky; Amado mio / Pier Paolo Pasolini; z italštiny přeložila Irena Kurzová; verše přeložil Jiří Pelán; [úvod] Attilio Bertolucci; doslov Concetta D'Angeliová. – 1. vyd – Praha: VOLVOX GLOBATOR, 1999. – 199 s. – (MEDUSA; Sv. 15). – (Orig.) Atti impuri; Amado mio. B.m.: Garzanti Editore, 1982
ISBN 80-7207-239-0 (váz.)
Dvě rané autobiograficky laděné prózy italského režiséra. Jsou posmrtně sestaveny z rukopisů a prvně vyšly až začátkem osmdesátých let v Itálii.

SARGEANT, Jack

The Naked Lens: Beat Cinema / written, edited and compiled by Jack Sargeant. – 1st publ – London: Creation Books, 1997. – 250 s.: čb. fot. – (Cinema Culture). – V tiráži podnázev: An illustrated history of Beat Cinema. – Poznámky v textu, bibliografie, index
ISBN 1-871592-67-4 (brož.)
Kniha esejů a rozhovorů věnovaných fenoménu Beat Cinema.

SCHEERS, Rob van

Paul Verhoeven / Rob van Scheers; translated by Aletta Stevens. – [2. vyd.] – London: Faber and Faber, 1997. – 300 s.: čb. fot. – 1. vyd.: Erven J. Bijleveld Press B.V., 1996. – Filmografie, index
ISBN 0-571-17479-5 (brož.)
Komplexní monografie holandského režiséra.

SLIVKA, Martin

Karol Plicka: Básník obrazu / Martin Slivka; autoři fotografií Ester Plicková, Alois Kleibl,

Zdeněk Rosman... [aj.]. – 2. přeprac. a dopl. vyd – Bratislava: FOTOFO: Národné centrum pre audiovizuálne umenie: Vydavateľstvo Fénix, Filmservice Slovakia, 1999; Martin: Vydavateľstvo Osveta, 1999. – 247 s.: čb. fot. – Poznámky, filmografie, faktografie. – Resumé v němčině, angličtině, francouzštině
ISBN 80-8063-016-X (brož.)
Nové přepracované vydání monografie soustředující se na fotografickou a filmovou tvorbu Karola Plicky.

ŠIMKO, Dušan – PAZDERA, Mirek

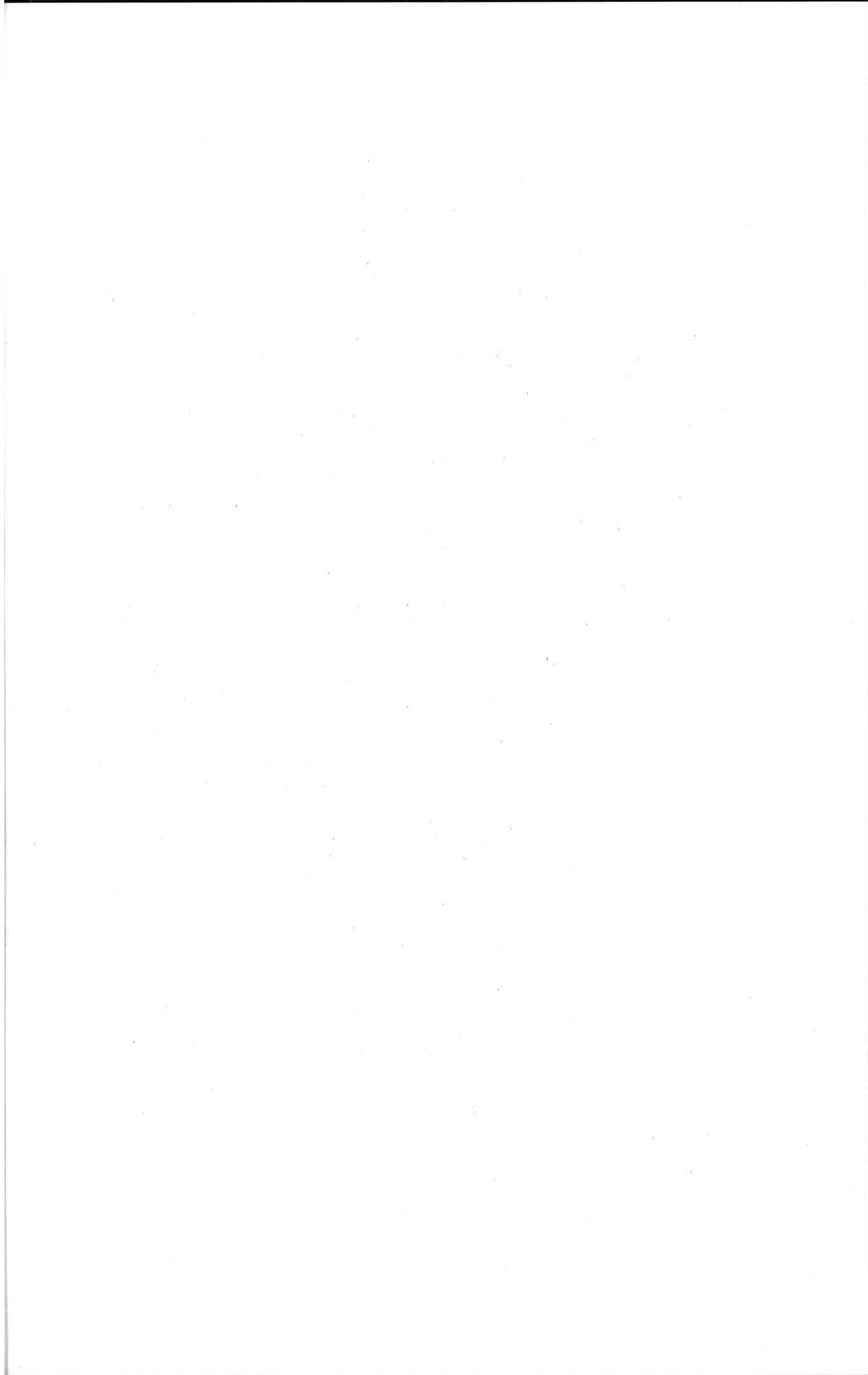
VI. prapor: Dokumentární film (délka 56 minut) = The Sixth Battalion / Dušan Šimko, Mirek Pazdera; předmluva Efraim K. Sidon; do češtiny přeložila Alice Mžýková, Zuzana Vanišová; do angličtiny přeložili Walter Schneider, Kathleen Hayes. – 1. vyd – Praha: Academia, 1999. – 48 s.: čb. fot. – Angl. podnázev: A documentary film by Dušan Šimko and Mirek Pazdera
(Length 56 minutes)
ISBN 80-200-0729-6 (brož.)
Publikace, doplňující dokumentární film, zachycuje výpovědi židovských branců, kteří byli v pracovních jednotkách armády Slovenského štátu v letech 1939 – 1945.

ŠMOK, Ján

Teorie umění a obsahové jednání člověka / Ján Šmok; úvod, redakce a ze slovenštiny přeložil Tomáš Fassati; doslov Lubomír Plesník. – [1. vyd.] – Benešov: Galerie výtvarného umění: Mezinárodní institut informačního designu, 1994. – 81 s. – Bibliografie výběrová, o autorovi
(Brož.)
Studie analyzující aspekty komunikačního procesu v umění.

VRDLOVEC, Zdenko

40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988 / izbral in uredil Zdenko Vrdlovec. – [1. vyd.] – Ljubljana: Slovenski gledalirki in filmski muzej, 1988. – 401 s.: čb. fot. – (Slovenski film / Urednik Silvan Furlan; [Sv.] 8)
(Brož.)
Antologie textů reprezentujících formování filmové reflexe ve Slovinsku.



SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397X

Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
Czech Republic
tel. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / DM 82,-
Individual: US\$ 32,- / DM 57,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-
Individual: US\$ 44,-

Prices include postage.

PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO ZAJIŠŤUJE

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;
tel. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Vychází 4x ročně.

Roční předplatné 180,- Kč + 20,- Kč poštovné.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 02 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Unitisk, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v září 1999.

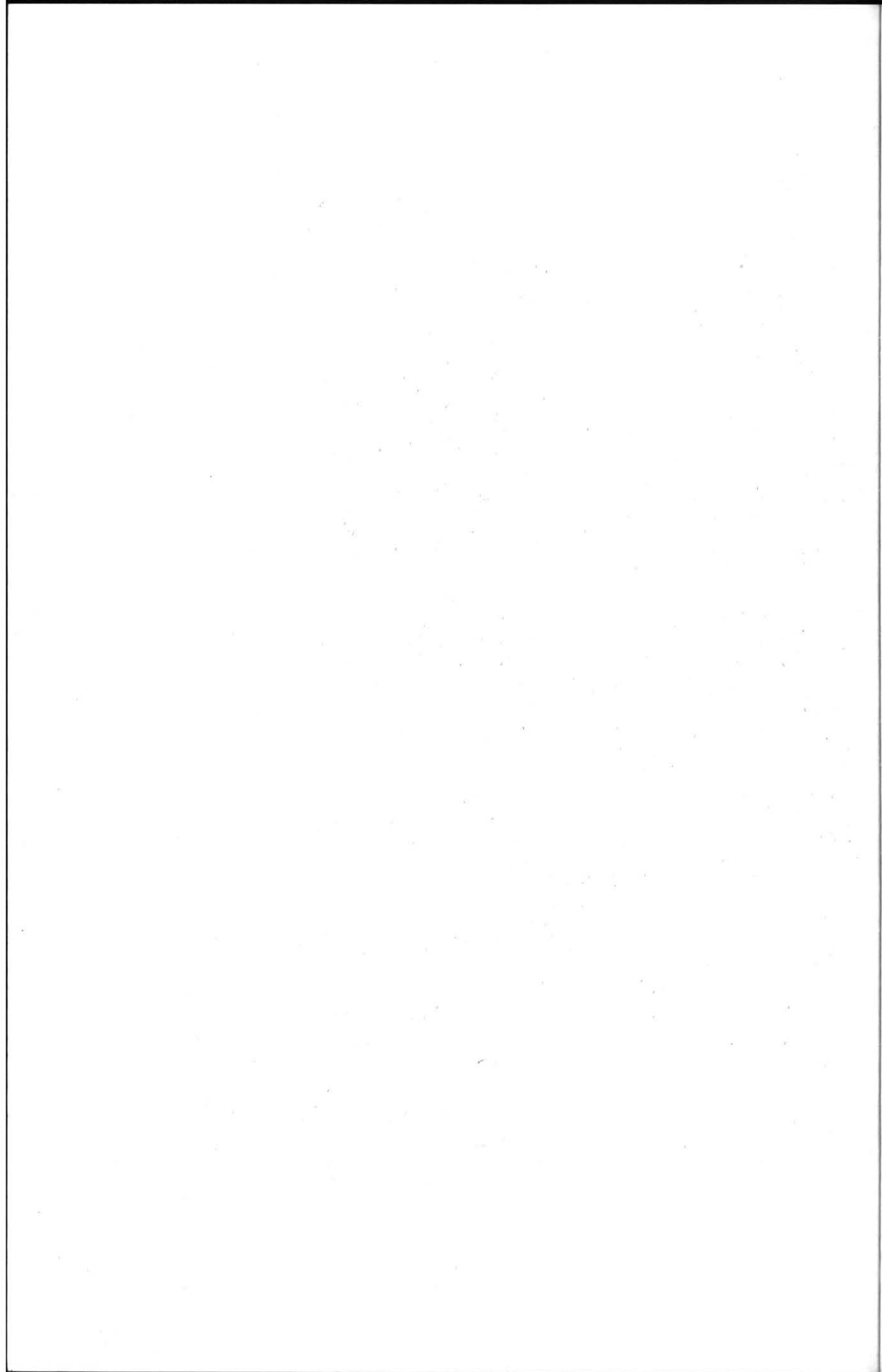
Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

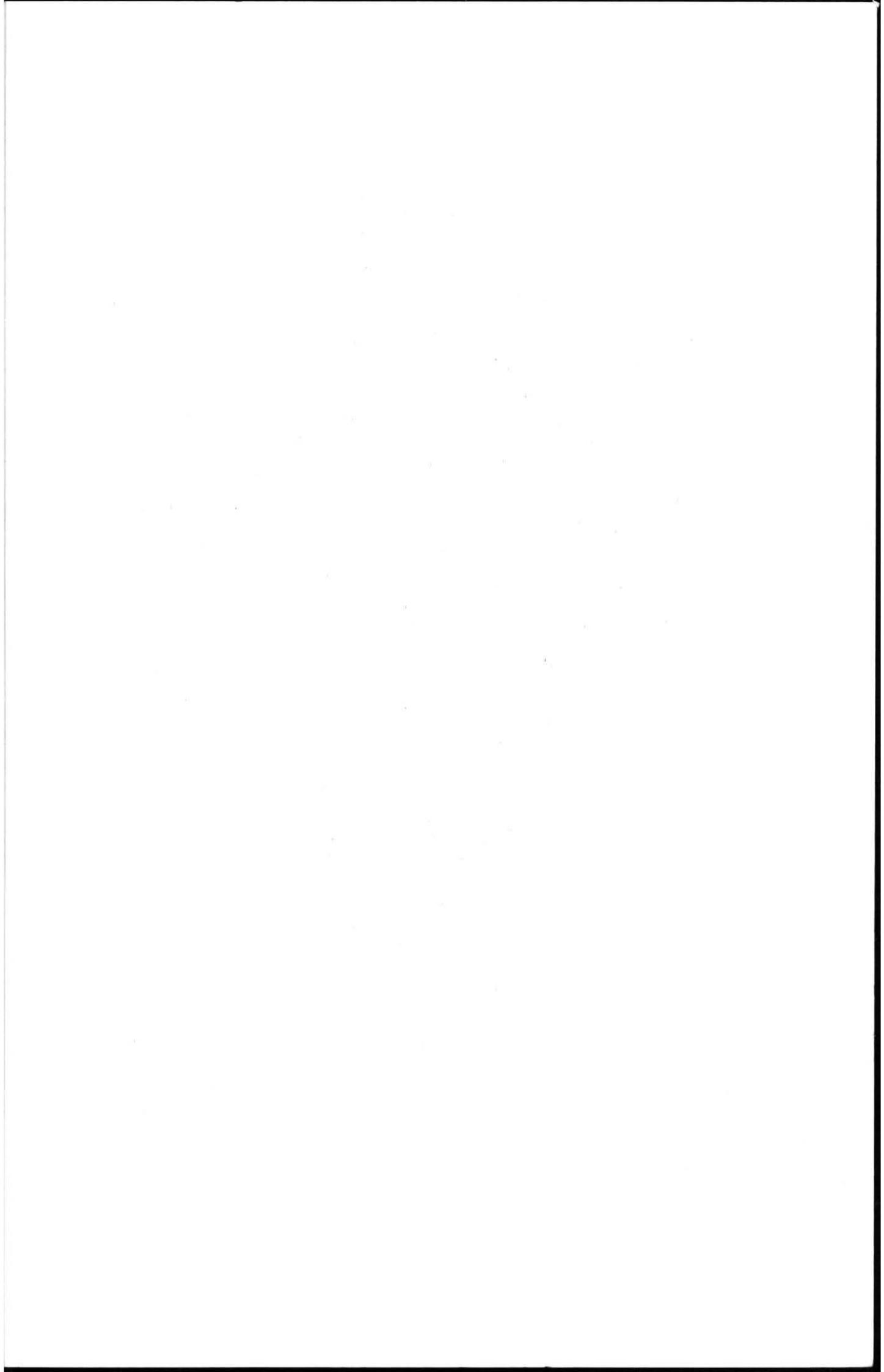
Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.
Cena jednoho čísla 60,- Kč.

MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce okénka z filmu
2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test
(Kurt Kren, 1960)*





35029/1999/3



10092105 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.