

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 voyeurů. 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) nejbližše 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. Obzvláště 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 znamením 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, zvláště 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 – zvláště 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 arbitrétnosti 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 represí 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 cokoliv 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).