

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 fotogenickým 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 nejužšímu 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 rozprostraněné 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 Scheugl 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 zviditelnování vztahu mezi obrazem v klidu, v pohybu a iluzívnosti vytvářené strhovacím mechanismem)

16) Cit. tamtéž.

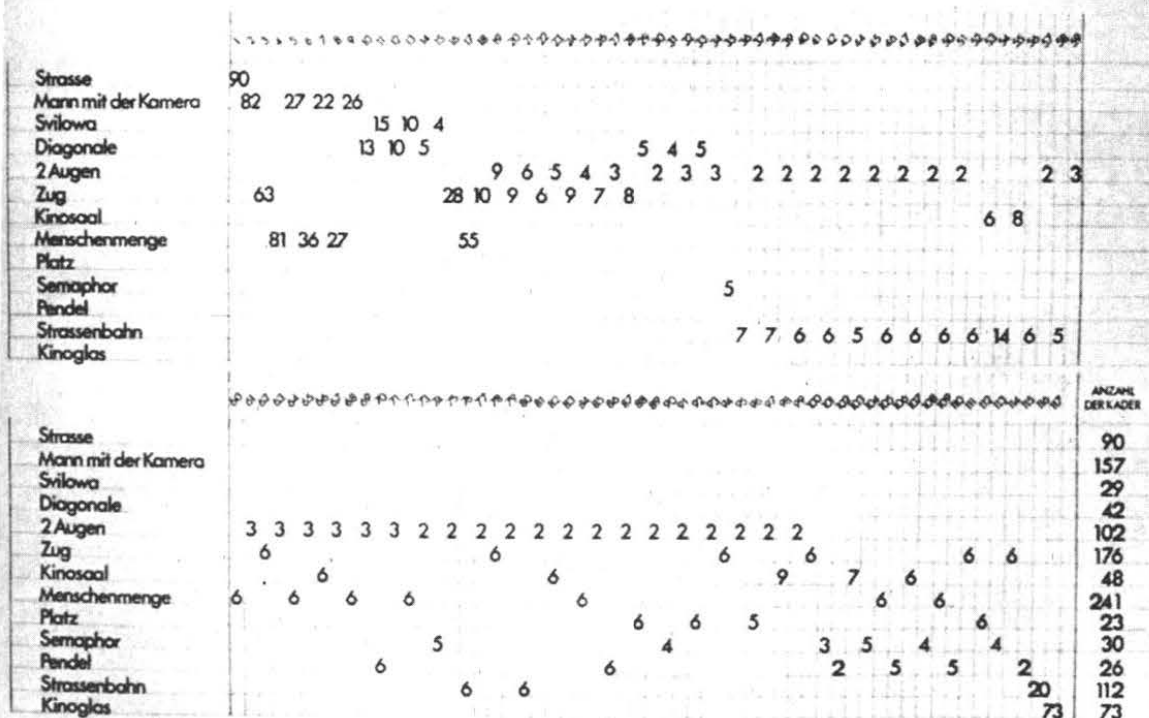
17) Cit. tamtéž, s. 56.

18) Cit. tamtéž.

ILUMINACE

Martin Čihák: K teorii strukturálního filmu

TSCHELOVEK S KINOAPPARATOM ZIFFERNAUFZEICHNUNG DER SCHLUSSEQUENZEN



Dziga Vertov:

Rozpis sekvencí pro film Muž s kinoaparátem

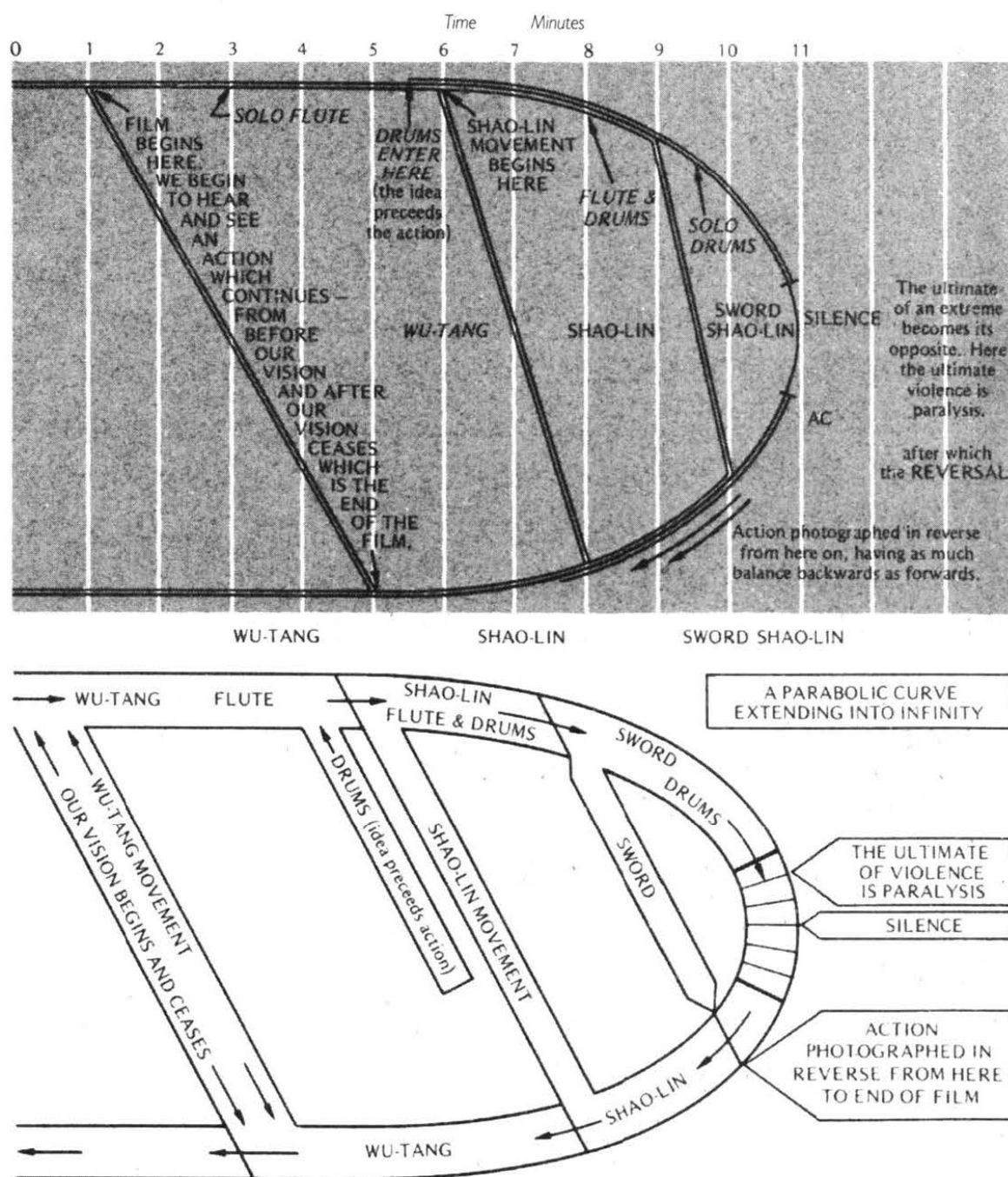
dojde velkého uplatnění především v Evropě v letech šedesátých, a to jednak v díle Malcolma LeGrice (např. THE LITTLE DOG FOR ROGER) a především ve filmech manželů Wilhelma a Birgit Heinových (např. ROHFILM), ve kterých sáhnou na samé dno filmové materie. Je proto třeba „očistit“ Vertova, který je především 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“.

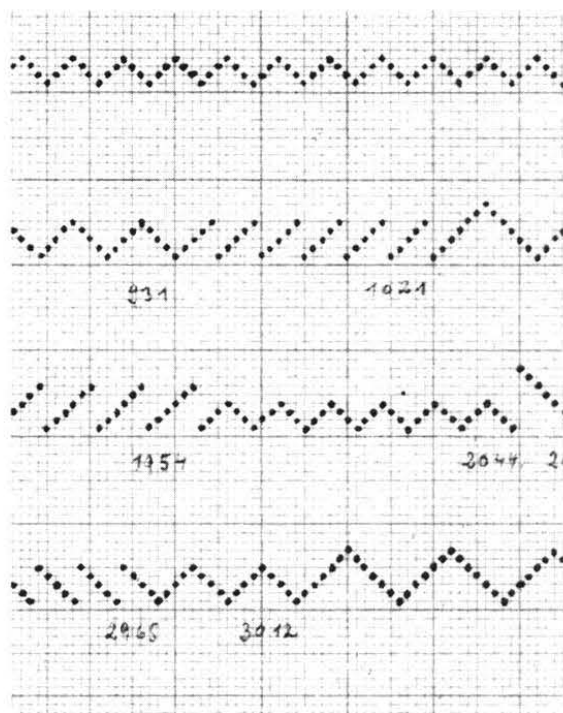
Podívejme se krátce na stavbu Krenova filmu 3/60 BÄUME IM HERBST z roku 1960, který ve svém seznamu uvádí i Gidal a který Malcolm LeGrice považuje za první strukturální film vůbec.

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. Scheugl (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.

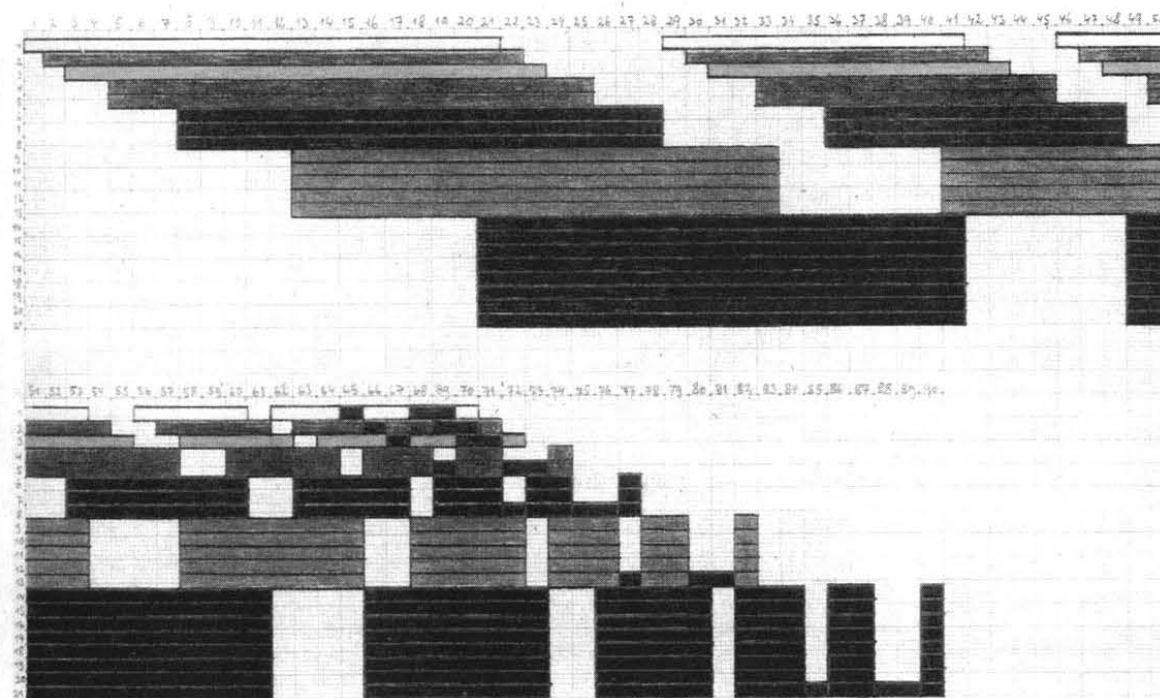
Jiným příkladem Krenovy práce je použití fotografií, resp. diapositivů, které jsou podle zadaného schématu nasnímány (zde se tedy naplňuje Sitneyův čtvrtý axiom, obdobně jako u Sharitse). Ve svém filmu 2/60 48 KÖPFE AUS DEM SZONDI-TEST využil jako předlohu tváře lidí ze stejnojmenného psychologického 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 expozic (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	III	I	III	III	II	III	I	II	III	II	
2	1	1	19	3	7	1	3	19	5	19	18	3	16
3	II	II	I	III	III	III	II	III	II	III	III	III	III
4	II	II	II	III	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