

Obzor

Nonstop

(*Několik reminiscencí nad stejnojmenným
novým celovečerním filmem Jana Gogoly ml.*)¹⁾

Vnějšky

V roce 1974 začal dnes již světoznámý (audio)vizuální experimentátor českého původu Woody Vašulka (nar. 1940) pracovat s videovými obrazy reality transformovanými skenovacím procesorem. Tak se například stalo, že výsledným obrazem z jediného záběru procházky dvorkem za moravskou chalupou, kde Vašulka kdysi trávil dětství – mluvím o jeho pětiminutovém snímku REMINISCENCE (1974) –, je trojrozměrný dynamický dokument zviditelněných siločar světelného pole, odpovídajících hustotě světla na snímaných objektech. Jinými slovy: Vašulka použil zmíněný procesor k překladu „běžného“ videozáznamu (čili jakoby elektronického obrazu výseku reality 1 : 1 tak, že objemy a zářivost skutečných objektů převedl na jedinou rovinu kontinuálního světelného pole. Výsledný obraz lze popsat průměrem k realitě běžným pohledem viditelné, ovšem přehozené jakýmsi elastickým kobercem stejnorodé textury, který svými záhyby vyplní i všechna zákoutí a tmavá místa a naopak, jasně zběhlá na místech s dostatkem světla nebo vytvoří plastické valéry na všech prostorových objektech. Ve zvuku zůstal Vašulka realistický, takže zřetelně slyšíme například psa či slepice pobíhající po dvorku a vidíme, jak se před kamerou v místech jejich těl pohybují zářící krtince z elektromagnetických siločar...

Objektiv kamery sledoval fragment jedné krajiny dětství, jejíž předmětnost je vždy spjata s osobními prožitky. Lze si tedy představit i jiný film natočený na stejném místě, který by kontemплоval nad každým kamenem, nad každým keříkem, jejichž zobrazené vnějšky by se stávaly branou k jejich mimo-materiálním rozměrům v podobě osobních významů, navzdory tomu, že by jejich celistvý význam spočíval pouze v tom, že by se ukázalo, jak jsou ve svém tvaru heroicky trvalé či melancholicky pomíjivé.

Vašulka však zvolil opačný směr: od vnějšků slepic a psů, od vnějšků lidí a kamenů a budov postupuje k jejich integrálnímu vnějšku, kterým jsou v tomto případě elektromagnetické proudnice, jež do své škály šedí mezi extrémními polohami zářivosti a tmy zahrnují i „prázdná“ místa. Tak před naším zrakem vyvstává možnost vědomí jediného vnějšku, ve kterém diferenciací neprobíhá podle niterných zkušeností s objekty a těly (byť nám synchronní a realistický zvuk dvorku umožňuje neustále srovnávat s tímto typem vnímání), ale podle hustoty záhybů materie a podle jejich vyzářování.

Takovému důrazu na překlad tělesných předmětů do jejich vnějšků se do jisté míry nevyhne žádný audiovizuální esej o skutečnosti, který se nechce propadat do věcí a osob jako do propastí jejich paměti, ale který chce promýšlet neuchopitelnou niternost způsobem často nutně nepřímým – analogicky k tvrzení, že tento text od samého začátku pojednává o Gogolově filmu NONSTOP.

1) Některé fragmenty tohoto textu bylo v neautorizované podobě již publikováno: Vít J a n e č e k, *Já chci žít nonstop. Gogola hledá nekonečno na brněnské dálnici*. „Respekt“ 11, 2000, č. 27, s. 22.

Před filmařem, sdílejícím tento druh humoru, stojí otázka, jak pootočit objektiv kamery či výrazový aparát celého filmu včetně procesu natáčení tak, aby bylo možné vynést z nitra předmětnosti obrazy zachycené takovým způsobem, že buď přímo samy (jako např. u Vašulky), nebo skrze finální montáž (jako např. u Gogoly, který však točí na film a pracuje s veristickým obrazem) vytvářejí výslednou významovou tkáň především vazbami v rovině bytostné neutrality vnějšků – čímž je zároveň exponována rovina *jediné* niternosti, která se jeví jako plastická síla, jakoby nafukující vnějšek materie k předmětnosti i tělesnosti, jež jsme schopni vnímat, identifikovat, milovat, nenávidět...

Ne-lidské

Zdánlivě paradoxním rysem k dosažení specifické obrazivosti, které si všímáme u obou autorů, je nutnost zaujetí pozice *de facto* ne-lidského pohledu; rysem paradoxním díky podmínce, že zároveň nebude opuštěno místo nejkonkrétnější předmětnosti. Vašulka onen úkrok k ne-lidskému činí za pomoci technického triku, tedy změnou optiky, aniž by zasahoval do dění před kamerou. Gogolův koncept je nutně složitější, neboť dekonstrukce předmětných významů a jejich skladebné přeskupení do nového celku je při dokumentárním snímání mnohem obtížnější.

Předmětným rámcem filmu NONSTOP z hlediska lidské perspektivy je samotné natáčení filmu, při kterém jsou různí lidé spjatí s dálnicí Praha – Brno, kudy nonstop proudí automobily a podél které je otevřena řada nonstop podniků s nejrůznějšími nonstop službami, vystavení staré eschatologické otázky po nekonečnosti, tedy otázky, kde lidské hraničí s ne-lidským. Gogola rafinovaně využívá latentní přítomnosti „nekonečna“ v popsaném prostředí, přičemž ne-lidsky klade důraz na jeho dvojitvárnost, resp. svojí urputně se opakující, naivní, otázkou „Co je podle vás nekonečno?“ si vynucuje ten typ přímých či nepřímých reakcí, které proměňují vnějšky nonstop restaurace, nonstop pumpy, nonstop policejní služby, nonstop údržby silnic, nonstop záchranné služby, nonstop přesunů těl a hmot automobily, nonstop proudění vody přílehlými přehradami, nonstop možností sebevražedného skoku z dálničních mostů a dopravních nehod a dalších nonstop elementů, v souvislou významovou tkáň jediného vnějšku – metafory nonstop života. Tato tkáň je ovšem pouhým východiskem. Zároveň ale i metodou, kterou můžeme nalézt již u režiséra Karla Vachka, kde se Jan Gogola učil tkát, a který jako jeden z elementárních principů filmování formuluje ne-lidský požadavek stejného pocitu vůči všem situacím, které se přihází, což je jinak pojmenovaný klíč k dosažení již zmíněné neutrality vnějšků skutečnosti.

Krátké ideje

Popsaná jednota v rovině vnějšků umožňuje (bez ztráty logické vazby k celku) řadu zkratků v předmětné rovině, jiskření krátkých idejí, líhnoucích se doslova na cestě štábu dálnicí, na cestě NONSTOPU plátnem či obrazovkou. Inspektor plynárenské společnosti je nucen uvažovat o plynu z hlediska věčnosti jako o substanci, kterou kdysi bylo současné veškerenstvo, takže benzínovými čerpadly v NONSTOPU proudí současně benzín i pralátky, ze kterých jsou tvořeny hvězdy a vesmír; barový pult nonstopu se proměňuje v osvětlenou scénu k exponování zážitků stavů blízkých smrti; gumový tygr nad pumpou Exxon se stává metaforou tělem ohraničené duše, kterou vane prána, jejímuž pohybu v tomto konkrétním případě napomáhá ventilátor; inscenovaná lesní indiánská honička navazuje na nekonečné proměny akčních hrdinů v myslích milionů diváků, kteří ve svých hlavách podstupují znovu a znovu prožívání hollywoodských akčních žánrů, které si v NONSTOPU se zaměstnancem jedné nonstop restaurace prožije celý štáb a ještě se u toho natočí...

Zajiskří zde však i závažnější krátké ideje. Situace s řidičem kamiónu našlapaným živými prasyty jedoucimi na porážku a jeho odpojení od možnosti pojímat svůj náklad jako živé bytosti odkazuje k nonstop pokračujícímu utrpení zvířat a to v době a v civilizaci, která dávno našla plnohodnotné alternativy lidské výživy, bez nutnosti aplikace zdokonalené technologie někdejších koncentráků vůči zvířecí říši (tuto krátkou ideu zeslabuje pouze mimofilmový fakt, že Gogola dosud není vegetarián, což by jeho jasnozřivé gesto činilo skutečně autentickým). Promýšlení atavismu u hlavní výhry (mrtvý daněk) na plese v jednom nonstop restaurantu či u videozáběrů lynčování a rituálního usmrcení ženy rozvášněným davem, které si přivezl údržbář Pávovského nonstop motorestu ze své návštěvy v Barmě, vytváří znepokojující propady či trhliny do nastolených vnějšků, které vedou k zjitření pozornosti vůči nonstop blízkosti a výbušnosti nejrozmanitějších zákoutí života v čase i v prostoru, jak je zakoušíme pod pojmem „dnešní svět“.

Vít Janeček

Alexander Hammid

Jaroslav Anděl: *Alexandr Hackenschmied*.

Torst, Praha 2000, 140 stran, 99 obr., náklad neuveden.

Je jistě důležitým signálem, otevírá-li novou knižní řadu prestižního nakladatelství monografie Alexandera Hammida (1907). Vypovídá to o renomé, jakého požívá ve staré vlasti doyen meziválečné avantgardy po šesti desetiletích působení mimo domácí scénu.

Knižnice nese název FotoTorst a navazuje na odeonské fotografické publikace kapesního formátu v pružných papírových deskách. Někdejší Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění přišlo s úvodním svazkem v prosinci 1958. Za prvních deset let připravilo přes třicet titulů. Takzvaná normalizace však značně zvolnila další vydávání; kolekce skončila roku 1991 u čtyřicátého sedmého sešitu. FotoTorst se vrací k bezmála čtvercovému formátu, jen nepatrně většímu (18 x 16 cm). Prapůvodní hlubotisk nahradil ofsetový duplex. Grafickou úpravu posunula k současnému standardu firma Najbrt & Lev.

Nakladatel Viktor Stoilov má ambice držet se frekvence čtyř až pěti monografií do roka. V každé knize máme najít nejméně sedmdesát reprodukcí, počet výtisků byl předběžně stanoven na dva až tři tisíce, cena má překročit 299 korun pouze v případě mimořádných nároků na výrobu (zejména za předpokladu vícebarevného tisku). Do budoucna se uvažuje i o albech tematických a o profilech tvůrčích skupin. Textová část série sestává ze stručného vstupního eseje (v případě Hammida zabírá necelý arch) a z oddílů životopisná data, výstavy, zastoupení ve sbírkách, bibliografie. Na závěr je publikován soupis reprodukcí s poněkud širšími popisky, než přináší obrazová část. Pro tentokrát došlo i na filmografii a index textů z umělcova pera. Sazba upřednostňuje angličtinu, čeština je řazena jako druhá. S tím souvisí výhrada k titulu knihy. Nestor české avantgardy žije od roku 1939 v USA; po válce, kdy se stal tamním občanem, výhradně jako Alexander Hammid, tedy pod amerikanizovanou podobou původního jména Alexandr Hackenschmied, jímž označoval práce vznikající ještě v Československu. Třebaže na zaoceánskou scénu vstoupil nejprve jakožto Hackenschmied, dnes již pouze ze signatury Hammid svět poznává, o kom je řeč.