

*Dvojpohled***Mind Your Own Fuckin' Business, Man!**

Film Juliana Schnabela BASQUIAT není další variantou příběhu génia zneužnaného společností, není to nějaký nový Mozart a Salieri anebo *Žízeň po životě*, i když k takovému čtení svým důsledně biografickým podáním tématu svádí a i když se na začátku filmu objeví i jméno Van Gogha.

Je vůbec až nápadné, jak je v tomto filmu Schnabel disciplinovaný a úsporný ve srovnání s vlastní malířskou tvorbou, která se v době, kterou jeho film líčí, vyznačovala tvorbou ohlušujících a ohromujících obrazů a značně vysokou mírou sebeinscenace, agresivním spojováním různorodého jak v materiálu (obrazy pokryté rozbitým porcelánem) tak v tématech (archaické mýtické představy a Amerika osmdesátých let) a vlastně i ve stylu, který klade vedle sebe figurativní a abstraktní malbu. Jak ironicky poznamenávají kunsthistorici, citující Jean-Luc Godarda, patřil k těm, které lze označit jako „děti Andy Warhola a NBC“ (vedle Schnabela řadí do této kategorie nejen Davida Salleho, ale právě i Jeana-Michela Basquiata). Ale o jeho filmu nic z toho neplatí – ve srovnání s jeho výtvarnou tvorbou se zdá být až banální a příliš jednoduchý.

Avšak – a i to může být jedna z cest k pochopení jeho filmu – Schnabel jako režisér potlačuje nejen spektakulární ráz svých obrazů, nýbrž právě tak i jejich převládající atmosféru, která byla vlastní snad všem, kdo v té době žili a vystavovali v New Yorku: atmosféru zoufalství, hrůzy a nočních i denních děsů (tak málo slučitelnou s tím, co se již tehdy chápalo jako „post-moderna“), jejímž viditelným rubem jsou deformující perspektivy figuralistů, kteří se soustřeďují nikoli na pohled nezaujatého pozorovatele, nýbrž promítají do obrazu pohled voyeura, jímž pak odhalují obsese skryté za manifestním hédonismem (například Eric Fischl). A není náhodou, že jejich centrem se na čas stala newyorská Lower East Side.

Jako režisér filmu se však Schnabel-extrovert stává spíše introvertem, který si vystačí s minimálními prostředky: Basquiat v kavárně rozlévající sirup na stůl, do kterého pak črtá portrét, vize surfera na obloze nad mrakodrapy, která je snad jediným symbolickým prvkem v celém filmu, nadto velmi jednoduchým a jasně čitelným. Ani Andy Warhol zde není postava tragická či komická, a ani novináři či výtvarní kritici zde nehrají roli démonů. Schnabel totiž pozoruje tento divoký svět nikoli svými, nýbrž Basquiatovými očima, očima outsidera, očima minority: „I wanted to tell it the way it really happened.“

Jenže co vlastně se stalo? Skutečně jde o prastaré schéma umělce, který spálil v brilantním ohňostroji všechnu svou životní energii a zemřel na předávkování heroinem (Basquiat dokonce v sedmadvaceti letech), jehož modelem je však teď spíše Charlie Bird Parker a Jimmi Hendrix?

Jean-Michel Basquiat byl autorem toho, co se nazývá graffiti – jako SAMO pokryl svými výtvarnými šiframi bezpočet zdí a ještě více vagonů podzemní dráhy, takže jeho jméno znal

každý, ačkoliv o něm a o jeho příbytku v papundeklové krabici v Thompkinsově parku vědělo jen pár podobných (film příznačně začíná tímto biografickým detailem). Ať už graffiti patří do výtvarného umění či nikoli, jisté je jedno: na jedné straně je to šifra minority, outsiderství, hlas těch, kdo nemohou být slyšeni – a je to právě proto výkřik, oznámení o tom, že jsou tady. Na druhé straně je tento výkřik výslovně odmítnutím komunikace. Je to popření fatické funkce řeči (většinu, na kterou z nečekaných míst doléhá, vědomě odpuzuje, protože pohoršuje a uráží). Graffiti tedy neoznačuje nějaké významy, nýbrž označuje nejelementárnější komunikační funkci v její absenci. A označuje ji v prostoru naprosté každodennosti, na ulicích, v parcích, na zdech domů.

Když Basquiat později na jednom ze svých obrazů vypíše skladby z desky *Milestones (Discography two, 1983)*, nesděljuje tím to, co označují slova „Little Willie Leaps“ či „Sippin' at Bells“, nýbrž svůj vlastní svět, k němuž patří Miles Davis i Charlie Parker, svět, který je ale identický sám se sebou a nemá žádný vnějšek. A stejnou funkci mají i zkratky domorodého afrického umění, dokonce i barvy, s nimiž pracuje a které nemají svůj původ v evropském výtvarném umění. V tomto smyslu jsou všechny Basquiátovy obrazy stále graffiti: odmítají být dokonce i minoritou, čímsi, co přichází z okrajů, protože i okraje se vymezují vůči tomu, co je uprostřed, a v tomto smyslu komunikují s mainstreamem. Když je Jean-Michel ve filmu přinucen nějak své myšlení označit, řekne jen: „stupid, ridiculous, crummy art“. A když má říci, co znamenají slova na jeho obrazech, velmi přesně odpoví: nezastupují nic než sebe sama, jsou to jen slova.

Basquiátovy graffiti obrací mechanismus vylučování proti němu samému: vyloučený se ostentativně vylučuje sám, sám se vyhýbá zápasu o uznání, takže mu nehrozí ani pozice pána, ani pozice raba. Právě tímto gestem, jehož stopou či záznamem jsou právě jeho obrazy (a snad v jistém smyslu i film Juliana Schnabela), chce rozvrátit sám mechanismus vylučování. Označuje se za outsidera sám, aby unikl sociálnímu mechanismu označování, které zneuznává uznáním a uznává zneuznáním. SAMO AS AN ALTERNATIVE TO GOD.

Není to ale tak jednoduché: umělecký provoz se dokáže zmocnit i tohoto gesta, otevře mu své galerie a outsider je označen jako umělec. I tehdy a právě tehdy, když přibíjí své obrazy na stěnu galerie hřebíkem jako kusy prkna. To velmi dobře věděl již Jean Dubuffet, k němuž měl Basquiat blízko: „Touha být chválen a obdivován velice úzce souvisí s chutí šokovat a vyvolávat skandál; od jednoho k druhému je jen malý krůček, který si umělec ne vždy jasně uvědomuje; v obou případech jde o touhu ohromit, přitáhnout pozornost. Bezpochyby to činí proto, aby prostřednictvím kontaktu s ostatními – kontaktu či konfliktu – dosáhl pocitu spoluúčasti.“¹⁾

A není to jednoduché ani proto, že umělec sám se jen obtížně vzdává toho nejnebezpečnějšího vztahu k dílu, jímž je vztah původce k **jeho** dílu. Klíčová scéna ve filmu je proto právě ta, kdy se nyní již slavný malíř Basquiat snaží zachránit své staré graffiti kdesi na ulici před jeho anonymními přemalovávači. Vlastně se mimoděk stává strážcem jeho „aury“, totiž jeho jedinečnosti a ryzí autentičnosti, jeho **nereprodukovatelnosti**, tedy věčnosti. Jenže tím se vrací tam, odkud se snaží utíkat, dokonce ještě dál, než kdy předtím byl. Usiluje stát se vlastníkem této tajemné šifry na zdi. Padá do léčky, kterou sám nastražil.

1) Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*. Praha 1998, nestr.

Protože graffiti jsou nejen dílo ve věku technické reprodukovatelnosti, nýbrž je to dílo ve věku reprodukce bez umění, dílo, jehož podstatou je pomíjivost, a anonymita příjemce i předlohy, jež se však stává předlohou teprve reprodukcí. Tedy je to dílo ve věku **filmu**, o němž Walter Benjamin napsal: „Fotografovat obraz je způsob, jak jej reprodukovat; s fotografováním fiktivní události ve filmovém ateliéru je tomu jinak... Reprodukovaná věc zde dosud není uměleckým dílem a reprodukce jí není o nic víc. Vlastní umělecké dílo se zpracovává teprve během stříhu. Při stříhu je každá zahrnovaná část díla reprodukcí jedné scény, aniž by scéna byla o sobě uměleckým dílem a aniž by jím byla její fotografie.“²⁾

A graffiti je ještě více: je to film, jehož režisér si přeje zůstat v anonymitě.

Ono „zde a teď“, které je spjato s originálem na rozdíl od jeho reprodukce a které technická reprodukovatelnost zrušila, se v graffiti vrací v modu všednosti: substancí této šifry je cihlová zeď, beton, vagon metra, zapadlé nároží. Není vystavena, na svého diváka číhá právě tam, kde ho zastihne nepřipraveného. Kromě neznámého původce označuje i nepřítomnost umění. Nikoli proto, že by to byly obrazy „neumělé“, ale proto, že chtějí uniknout z dosahu chrámu, jímž je galerie, která uznáním posvěcuje, která vlastní a prodává a stává se tak sama producentem na trhu se senzacemi.

Základní linii Schnabelova filmu tvoří právě tento mechanismus. Důležitější je však otázka, kterou chce klást: dokázal Jean-Michel Basquiat vytrvat v ne-komunikaci i tehdy, když se stal uměleckou senzací? „Are we really at the mercy of recognition factor?“ Je možné uniknout pohledu a kontaktu?

Všechny tváře na Basquiatových obrazech jsou on sám, vykazují rysy jiného světa, je to tvář Haiti a Portorika. A zároveň to jsou i tváře smrti. V polovině osmdesátých let byl Jean-Michel Basquiat tím, čemu se ve filmovém průmyslu říká **star**. Hvězda s tváří smrti. Nejříve vytrhl munchovský výkřik úzkosti z galerie a uměleckého provozu a vrátil jej tam, kam patří: na ulici. A odtud se zase dostal zpátky do uměleckých galerií. Stal se jedinečným a autentickým jako morová rána. Basquiat vyhrál – protože s morem se komunikovat nedá. Hvězda, **star**, jež je produktem hédonismu strojů, je krásná smrt ošklivých obrazů.

Miroslav Petříček jr.

Basquiat

Eleventh Street Production / Jon Kilik / Miramax Films, 1996 (USA)

Režie: Julian Schnabel. **Scénář:** Lech Majewski, John F. Bowe, Julian Schnabel. **Kamera:** Ron Fortunato. **Střih:** Michael Berenbaum. **Hudba:** John Cale, P. J. Harvey, Julian Schnabel. **Výprava:** Dan Leigh. **Architekt:** Susan Bode. **Kostýmy:** John Dunn. **Produkce:** Jon Kilik, Randy Ostrow, Sigurjon Sighvatsson. **Hrají:** Jeffrey Wright (Jean Michel Basquiat), Michel Wincott (Rene Ricard), Benicio Del Toro (Benny Dalmáu), Claire Forlani (Gina Cardinale), David Bowie (Andy Warhol), Dennis Hopper (Bruno Bischofberger), Gary Oldman (Albert Milo), Willem Dafoe (elektrikář), Elina Löwensohn (Annina Nosei) ad.

2) Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 27.