

*Dvoj pohled***Chvála montáže**

Predposledný¹⁾ film Orsona Wellesa *F AKO FALZIFIKÁT* (1973) nie je iba filmovou esejou o klame umenia a klamstve v umení, o probléme signatúry a autorstva, o falšovaní ako umeleckej produkcii, či o kritizovaní inštitúcie múzea s celým vojom odborníkov na otázku, čo je alebo nie je *pravé* (či pravdivé) umenie. Je to predovšetkým majstrovské cvičenie na tému „montáž: kópia a originál“, založené na skúmaní a predvádzaní možností produkovania zmyslu. A to priradovaním jedného obrazu k inému obrazu, spájaním priestorov, postáv a výpovedí, predvádzaním efektov a vzbudzovaním afektov. Je to názorná ukážka základných filmárskych postupov a použitých nástrojov, kde sú kľúčové tri termíny, prezentované navyiac ako jeden jediný: strih-narácia-komentár. *F AKO FALZIFIKÁT* je zároveň prvým (a opäť tak trochu predposledným²⁾) filmom, kde Welles nemontuje iba svoje, pôvodné obrazy, ale preberá obrazy nasnímané niekým iným, dokrúca vlastné časti, vkladá medzi ne cudzie, montuje, pridáva, mení a opäť montuje, prekrúca, čaruje, vytvára použitím hotového nový originál – ktorý je napriek všetkému opäť falzifikátom.

Začnem pôvodom filmu: možno je to známy príbeh, ale chce sa mi ho zopakovať, prebrať fakty a vložiť ich do nových súvislostí, trochu na spôsob Wellesa, nenápadne naznačujúceho, že niet pravdivej a nepravdivej, ani originálnej alebo sfalšovanej produkcie: existuje len dobrá – čiže kvalitná a zlá – čiže nepodarená produkcia. Začínam teda s nutným vedomím tohto rizika. Na počiatku filmu *F AKO FALZIFIKÁT* bolo stretnutie Orsona Wellesa s televíznym režisérom a milovníkom umenia Françoisom Reichenbachom. Reichenbach sa rozhodol nakrútiť o Wellesovi dokumentárny film³⁾ a Welles od neho na oplátku odkúpil nepoužité materiály nakrútené pri príprave Reichenbachovej televíznej snímky⁴⁾

1) Uvádzaný niekedy ako posledný, ale aj ako pred-predposledný. Problém elementárnej matematiky je tu nastolený tým, že *FILMING „OTHELLO“* (1977), napriek svojej konvenčnej dĺžke 84 minút nespadá dostatočne a ochotne do samostatnej filmografie, keďže išlo o snímku autoreferenčnú, skúmovú a retrospektívnu, s materiálmi nakrútenými Garym Graverom počas prezentácie *Othella* a realizovanú pre západonemeckú televíziu. Okrem *F AKO FALZIFIKÁT* a *FILMING „OTHELLO“* pripravoval Welles, v rokoch 1970 – 1976, ešte *The Other Side of the Wind*, ktorý – keďže ide o nedokončený projekt – vo viacerých monografiách o Wellesovi vôbec nefiguruje.

2) No *FILMING „OTHELLO“* obsahuje z externých, „archívnych“ prvkov akurát záznam Wellesovej diskusie pri prezentovaní *OTHELLA* a *F AKO FALZIFIKÁT* nakrútený Wellesovým kameramanom, takže nejde o úplne „cudzí“ materiál.

3) Čo sa Reichenbachovi aj podarilo a výsledkom bol film, ktorý získal pri premiére na Berlinale v roku 1968 zlatého medveďa za najlepší krátkometrážny film.

4) Tu sa moje zdroje rozchádzajú: jedni tvrdia, že išlo o reportáž pre 2. kanál francúzskej verejnoprávnej televízie, inde sa Reichenbachov film uvádza ako dokument pripravovaný pre BBC.

o veľkých falšovateľoch umenia 20. storočia, konkrétne tie, čo sa týkali Elmyra de Horyho. V roku 1972 začína Welles montovať, no vtom mu do konceptu, prostredníctvom televíznej aktuality, náhle vpadne ďalší falšovateľ, Clifford Irving, autor falošných memoárov Howarda Hughesa a knihy s názvom *Fake: The Story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time* (1969). Welles sa nanovo púšťa do práce, dokrúca ďalšie materiály, aby napokon film v roku 1973 „uzavrel“ (do striebnistých obalov na filmové kotúče, s farebným nápisom *Fake*) a v roku 1974 vydal na milosť a nemilosť publiku aj odborníkom.

Nepoužité zábery z filmu François Reichenbacha nie sú však jediné „archívne“ materiály, z ktorých Welles svoj film vyskladal. Zábery z mediálneho života hollywoodskeho producenta, letca a vynálezcu podprsenky Howarda Hughesa vťahujú do filmu ďalšie napohľad cudzorodé prvky: fotografie údajných Hughesových dvojníkov, či zábery z OBČANA KANEA, kde Welles otvára tému modelu a portrétu v úplne novom kontexte. Nezrealizovaný, ale pôvodne plánovaný Kane-Hughes zrazu nenápadne vytlačí z našich hláv Kanea-Hearsta a upriami pozornosť na samého Wellesa-falšovateľa. Ten sa cez *Vojnu svetov* prepojí so svojim takmer-menovcom H. G. Wellsom a mystifikácia sa zrazu naštepí na reálnosť faktov. Ostatne, reálnosť faktov, i „pravdivosť“ (alebo nepravdivosť) záberov je úplne irelevantná v porovnaní s pravdivosťou iného rádu: s už zmienenou kinematografickou pravdivosťou čerstvo vytvoreného zmyslu pomocou spojenia dvoch (alebo viacerých) záberov. A to bez ohľadu na to, či už tieto spolu predtým časovo, priestorovo a obsahovo súviseli, alebo boli montážou „sfalšované“ *a posteriori*.

Z hľadiska očividnej dokumentárnosti jednotlivých záberov je však tento postup pomerne problematický, a to okrem iného aj preto, že Elmyr de Hory, Clifford Irving, Howard Hughes aj Orson Welles sú, so všetkými svojimi zvláštnosťami a výstrednosťami, predsa len reálnymi osobami, a informácie, o ktorých je vo filme reč, sú faktickej povahy. No keďže ide o klamstvo a falšovanie, aj dokumentárnosť filmu je od prvej chvíle nahlodávaná falšou, ktorú by hoci taký Jean-Luc Godard zrejme zglosoval slovnou hračkou typu: *dans document, il y a une ment* – čiže: slovo *dokument* v sebe obsahuje slovo *klame*. A Orson Welles klame čisto kinematografickými postupmi využívanými tak režisérmi hraných filmov ako aj dokumentaristami a toto klamstvo priznáva rovnako v obraze ako i v komentári. Jeho filmový iluzionizmus prechádza totiž najskôr mizanscénou fikcie, (strihového) predstavenia základných trikov: premeniť mincu na kľúč a potom späť, či premeniť Oju Kodar na kufrík a vyslať ju na cestu montážou, na cestu falošného spájania nesúrodých záberov. Druhá sekvencia filmu nám ukazuje Oju, kráčajúcu letným Rímom v kratučkých šatách, a poukazuje na efekt, ktorý táto jej prechádzka vzbudila. Všetci muži, starí, mladí, pekní i škaredí, sa za Ojou otáčajú, vyvedení z miery, nadšení, zarazení. Lenže, ako podotýka sám Welles, tieto zábery nie sú navzájom synchronne; obrazy mužov pochádzajú z celkom iného filmu než účelovo nasnímané zábery Oje. Neprezradí však, odkiaľ pochádzajú a ja sa až neskôr dozvedám, odkiaľ si Welles týchto otáčajúcich sa pánov požičal – zo skeča Alberta Lattuada TALIANI SA OTÁČAJÚ, ktorý bol súčasťou filmu *falošnej* ankety v štýle cinéma vérité, AMORE IN CITTA (1953). Výpožička a polopriznaný citát sa však ocitajú v reaktualizovanom kontexte „girl-watchingu“ vnútorne späť s Wellesovým filmom, čiže z tohto hľadiska je úplne jedno, či sa muži obzerali za Ojou alebo za niekým iným. Pojem pravdivosti by mal byť teda nahradený menej problematickým pojmom vierohodnosti spojenia, vytvoreného nastolením veľmi

pravdepodobnej kauzality. A tento príklad Welles rozvádza, pravda v inej rovine, aj v komponovaní časti o falšovateľoch de Horym a Cliffordovi, ktorá nasleduje po Ojinom prechode Rímom.

Technická montáž je založená na efekte kontinuity, a nezáleží vždy na tom, či spájame dva homogénne prvky, záleží práve na vierohodnosti tohto spojenia. Existujú isté pravidlá, od ktorých táto vierohodnosť závisí – napríklad pravidlo neprestúpenia 180°, ak chceme nastoliť ilúziu snímania dvoch osôb v spoločnom priestore. To je aj prípad nereálneho, ale vierohodne pôsobiaceho stretnutia Elmyra de Horyho, ktorý je na Ibize, s Cliffordom Irvingom, ktorý je v tom čase na úplne inom mieste, alebo Wellesa komunikujúceho zo strižne s de Horym a Irvingom, ktorí v obraze práve sedia každý u seba doma.⁵⁾ A naopak, prechod Oje a rámcovanie jej tela bolo nutné zosúladiť so smerom pohľadu mužov z filmíku TALIANI SA OTÁČAJÚ spojením rovnako orientovaných záberov.

No Welles nemontuje len obrazy, ale takisto zvuk a výpovede osôb na kameru s hlasmi mimo záberu i s vlastným komentárom, a týmto prebytkom zvukových podnetov, ktoré spolu nie vždy priamo súvisia, vytvára efekt nepretržitej, hoci delokalizovanej komunikácie.⁶⁾ Táto delokalizácia je ostatne niekoľkokrát priznaná: v úvodnej sekvencii na staničnom nástupišti sa Welles presúva k napnutému bielemu plátnu, k neutrálnej ploche, ktorá sa stáva dokonalým filmovým ne-miestom. Prestrihom na polocelok sa Welles ocitá, stále na rovnakom pozadí, v celkom inom priestore – vo svojej strižni, kde nanovo priznáva manipuláciu s už hotovým materiálom. Zastaví výpoveď Elmyra de Horyho jediným stisnutím čarovného gombíka, a falošným spojom tento záber vzápätí ukáže zredukovaný a exponovaný na miniplátne strihacieho pultu. Pravda alebo faloš výpovede sa tak stáva druhoradou, a v popredí odteraz definitívne tróni umelý proces vytvárania správy, hoci sa obe roviny (mechanická rovina produkcie a afektívna rovina prezentácie) neustále prestupujú.

Tento princíp je v poslednej časti filmu nanovo demonštrovaný v pôvabnom strihovom klamstve o stretnutí Oje Kodar s Picassom, korunovanom klamstvom komentára, hovoriaceho o vzniku 22 portrétov, ktorých majiteľkou sa mala slečna Kodar stať, o ich sfalšovaní fiktívnym strýkom onej slečny a o takisto fiktívnej výstave týchto falzifikátov. Napriek Wellesovej ľsti o „hodine pravdy“ a sedemnástich minútach klamstva nasledujúcich bezprostredne po tejto hodine, sa však v tejto sekvencii, v porovnaní s tými

5) Nie je nezaujímavé porovnať tento postup s Godardovým priznaním nesynchronného snímania a následného „montovania“ záberov v ČÍŇANKE (1969). Nejde len o priznanie kamery tým, že kameraman nasmeruje objektív na zrkadlo, čím sa „zveční!“ vo vnútri filmu, ale napríklad aj o prestrihy na Véronique pri diskusii: Véronique má totiž v každom novom zábere oblečený iný sveter, hoci scéna z časového hľadiska vyzerá spojitá.

6) Na ukážku uvádzam prepis jedného z „dialógov“:

Welles (v strižni): We hanky panky men have always been with you.

de Hory (doma): That's a fact.

Welles (m.o.): What's new?

Irving (m.o.): The expert!

Welles (m.o. – v obraze Irving u seba doma): The expert!

de Hory (doma): The so-called expert

Welles (m.o.): Experts are the new moral,

de Hory (doma): who are greatly pretentious...

predošlými, vzťah pravda-lož nijako zvlášť nemení. Epizóda o Picassovi je len hyperbolizovanou ilustráciou Wellesových predchádzajúcich postupov a jediný rozdiel je v tom, že táto ilustrácia je fikciou, kým príbeh de Horyho a Irvinga majú čosi ako „reálny“ predobraz. Keďže z technického hľadiska je F AKO FALZIFKÁT predovšetkým lekciami montáže, Wellesovým cieľom je predostrieť v ňom čo najviac možných príkladov účinku spájania záberov, tak afektívneho, ako i naratívneho – od známeho Kulešovho efektu spojenia neutrálneho detailu tváre s iným, afektívne pôsobiacim záberom, až po sofistikované pôsobenie komentára na neutrálne vizuálny materiál. Kulešovský príklad je síce trochu pootočený, keďže práve expresívnosť Picassovej tváre na fotografiách, spojená s „neutrálnou“ Ojinou prítomnosťou, vytvára falošný efekt Picassovej reakcie na Ojinu krásu. Podobne aj komentár falšuje neutralnosť záberov a dodáva im afektívny náboj, ktorý by bez neho zrejme nemali.⁷⁾ Okrem nevypovedaného, bezhlasého a čisto vizuálneho komentovania výpovedí postáv filmu vstrihnutými zábermi (ako je to v prípade de Horyho nadšeného rozprávania o živote na Ibize, pričom Welles do jeho slov montuje zábery s pesimistickejším vyznením) používa Welles ešte lesť kombinácie svojho autorského komentára s výpoveďami, ktoré občas sám vyslovuje ako jedna z postáv svojho vlastného filmu. Na jednej strane sa Welles totiž stavia presne na tú istú úroveň ako de Hory a Irving, no paradoxne má nad nimi podstatne väčšiu moc, pretože neustále ich výpovede aj ich prítomnosť v kontexte celého filmu manipuluje.

Zvuková bohatosť komentára a hlasov, často zmixovaných do jedného prehovoru, však presne zodpovedá spôsobu mixovania obrazov. Tým vzniká originálny produkt zložený z množstva častí, kde autorstvo doslova fluktuuje a nedá sa dourčiť, podobne ako v prípade románsko-gotickej katedrály v Chartres, pred ktorou sa Welles zamýšľa nad márnosťou inštancie autora. No napriek všetkej režisérovej pokore (som len šarlatán, mág a klamár) je F AKO FALZIFKÁT produktom, kde je posledný zostrih, definitívny a dominantný *director's cut*, jednoznačnou a nespochybniteľnou signatúrou.

Na záver sa k montáži vrátim z trochu inej strany. Najsamozrejmejším spôsobom, ako tento Wellesov spôsob práce postihnúť, odhaliť a pochváliť ako legitímny a plodný, sa mi totiž zdala byť práve montáž kópií: vyskladať tento text okrem iného aj z hotového, sfalšovať ho a zároveň ho nespochybniteľne „vyprodukovať“ ako originál. Mnoho vecí v tomto texte sú kópie, aj keď text nechce byť falzifikát a už vôbec nie plagiát. No na predošlých stranách som kumulovala a kombinovala mnohé známe informácie, omieľala istú sumu už tisíckrát použitých slov – a od samého začiatku váhala, či tento článok vlastne potrebuje autora. Ale keďže mi ide o chválu (wellesovskej) montáže, patrí sa za tú moju prevziať aspoň zodpovednosť. V dobrom aj v zlom.

Mária Ferenčuhová

7) Podobný príklad pôsobenia komentára vo vzťahu s ukazovaným nájdeme napríklad aj vo filme Chrisa Markera *LA LETTRE DE SIBÉRIE* (1957), kde je jeden sled záberov zopakovaný trikrát, zakaždým s iným komentárom, raz neutrálnym, raz „prozápadným“ a skeptickým a raz nadšene budovateľským. Zábery sú zakaždým dotované novým významom, ktorého jediným zdrojom bol komentár.