

Obzor

Metrický a metaforický film

Martin Mazanec (ed.): *Peter Kubelka*.
Olomouc: Pastiche filmz 2008, 143 stran.

Vydání monografického sborníku s jednoduchým názvem, jménem rakouského avantgardního filmového strukturalisty Petera Kubelky (nar. 1934), se pojí s jeho loňskou návštěvou v Olomouci, kde v rámci Přehlídky animovaného filmu (PAF) prezentoval svou celoživotní tvorbu. Kubelkovo jméno se u nás samozřejmě neobjevilo poprvé. Jeho experimenty se například na FAMU zabývá Martin Čihák, který na LFŠ v Uherském Hradišti v roce 2001 publikoval Kubelkův medailon. A právě ten ve zkrácené verzi nechal na začátku zmíněného sborníku přetisknout jeho editor Martin Mazanec. Za důležité ovšem považuji upozornit, že Čihák se Kubelkovým dílem, respektive principy tvorby tzv. vídeňské školy formálního filmu, kam vedle Kubelky patří například také Kurt Kren, zabývá již ve své studii s názvem „K teorii strukturálního filmu“.¹⁾

Zde Martin Čihák, jakkoliv je jeho přístup kritický, odkazuje nejprve na knihu P. Adamse Sitneyho *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–1978*,²⁾ konkrétně pak na její kapitolu Strukturální film, v níž je v evropském kontextu Kubelkovo dílo chápáno jako zcela zásadní a tvorba ostatních Rakušanů zůstává opomenuta. Čihák přebírá čtyři Sitneyem vytyčené základní charakteristiky strukturálního filmu (pevně fixované postavení kamery, využití flicker efektu, práci se smyčkami a „přefilmování“ statických i dynamických okének), které sám navíc rozšiřuje o pátý axiom – „záměnu (některých) abstraktních filmů za strukturální“. Poté mimo jiné konstatuje:

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.³⁾

Vraťme se ale k první ze čtyř částí Mazancovy monografie Petera Kubelky, nazvané „Kontext“. Čihák v úvodní kapitole pojmenované „Portrét“ označuje autorův druhý film, ADEBAR (1956–1957), doslova za zlomové dílo v dějinách kinematografie, jehož struktura vychází z respektování pravidel tzv. metrického systému, který je (jak Mazanec objasní až prostřednictvím Kubelkovy odpově-

1) Martin Čihák, K teorii strukturálního filmu. *Illuminace* 11, 1999, č. 3, s. 49–68.

2) P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–1978*. New York: Oxford University Press 1979.

3) M. Čihák, c. d., s. 50; srov. též online: <filmmakers.node9.org/files/060104050902.doc>, [cit. 22. 11. 2009].

di na s. 97) s tím strukturálním fakticky identický.⁴⁾ Čihák k tomu dodává, že Kubelka byl silně ovlivněn také postupy hudebního skladatele Antona Webera a „pokusil se o totální formalizaci časové formy“. Tento film sestávající z 1664 filmových okének (za vteřinu se jich promítá 24) trvá přesně 69 a 1/3 sekundy, jak Martin Mazanec uvádí na začátku poslední části tohoto sborníku, označené jako „Filmografie“.

Následující SCHWECHATER (1957–1958), původně reklamní zakázka na stejnojmenné pivo, experimentující rovněž s montáží „řady filmových okének jako funkce intervalů mezi nimi“, má 1440 okének, takže trvá přesně jednu minutu, a ARNULF RAINER z roku 1960, který již zcela rezignoval na fotografickou náplň obrazu, aby ji nahradil konfliktem prudce se střídajících černých a bílých ploch (osobně se domnívám, že tento experiment působí zejména stroboskopicky), je téměř šest a půlkrát delší. Martin Čihák upozorňuje mj. i na to, že Kubelka tentokrát zveřejnil jako autonomní výtvarné dílo také partituru (filmový materiál má technicky omezenou životnost, ale „partituru lze vytesat i do skály“ – a zachovat tak jakýsi recept na jeho znovuvytvoření), a v těchto souvislostech také zdůrazňuje, že „pro Kubelku není prázdné políčko ničím abstraktním, ba není ani absencí „něčeho“, nýbrž naopak je čistým proudem světla“.

Kubelkova jedinečná UNSERE AFRIKAREISE (Naše cesta do Afriky) vznikala v letech 1961 až 1966. Jde o „ojedinělou fúzi dokumentárního filmu s formálními pravidly metrického filmu“. Užité, originálně skladebně propojené záběry (to se samozřejmě týká i jejich zvukové složky: ruchů, hudby a mluveného slova) zde často v kontrapunktu vstupují do neočekávaných souvislostí, které ale skupinu bohatých rakouských turistů na safari v Súdánu neglorifikují (jak pravděpodobně očekávali), nýbrž naopak demystifikují a ironizují.

Toho jsou si samozřejmě Čihák i Mazanec dostatečně vědomi, nicméně důkladněji zkoumány budou tyto teze až v dalších kapitolách. Následující tři tituly PAUSE! (Pauza, 1975–1977), dosud nedokončené dílo DENKMAL FÜR DIE ALTE WELT (Monument starému světu – tzv. work in progress) a DICHUNG UND WAHRHEIT (Báseň i pravda, 1996–2003), zatím poslední Kubelkův film využívající found footage, jsou v „Portrétu“ jen zmíněny.

Opomenuty zde ovšem nejsou ani další Kubelkovy aktivity, jeho cesta do USA, inspirovaná setkáním s Mekasem a Sitneym na festivalu experimentálního filmu v belgickém Knokke Le-Zout v roce 1963, jeho kulinářské aktivity či založení hudebního uskupení Spatium Musicum, jehož název lze údajně překládat jako „hudební prostor“ nebo naopak „prostor múz“. V zásadě tedy Kubelka dochází k realizaci teoretické koncepce, propojující film, hudbu a vaření. I kulinářství totiž chápe jako „způsob uměleckého výrazu, jako nejstarší formulaci světového názoru, ze kterého se teprve vyvinula ostatní umění“ (s. 11).

Podívejme se tedy nyní na téma Peter Kubelka jako celek. Čtyři části Mazancovy monografie nazvané „Kontext“, „Texty PK“, „Přednášky PK“ a „Filmografie“ působí zdánlivě zcela klasicky, jakkoliv se formálně (a to nejen výtvarně, ale i obsahově – rozuměj metricky) Kubelkově tvorbě tak trochu blíží. Nejenže překlady původních českých textů do angličtiny nejsou umístěny až na konci knihy, ale například třetí kapitola⁵⁾ první části s názvem „Was ist Film“ (Co je to film) ob-

4) V češtině překlad pojmu „structural“ připouští dle kontextu nejméně dvě možnosti – tj. strukturní a strukturální. V případě kubelkovského sborníku je ovšem slovo „structural“ překládáno téměř výhradně jako „strukturální“. Tento termín se však střetává i s Kubelkovým vlastním označením – pojmem „metrický film“, prosazovaným kromě Kubelky samotného i dalšími Rakušany.

5) V knize jednotlivé příspěvky očíslovány nejsou, ale toto řešení se nabízí, pohlédneme-li na obsah. Českou i anglickou verzi s identickým obsahem vždy považuji za jednu kapitolu.

sahuje Kubelkův projekt z roku 1995, vytvořený ke 100. výročí kinematografie (což se dozvíme od Alexandera Horwatha na s. 134). Je to prostě jen osmistránkový seznam 62 experimentálních programů: od toho prvního, projekce diapositivů a dvouvteřinového Edisonova RECORD OF A SNEEZE (celkem je zde jmenováno 43 titulů), přes více než tříhodinové THE CHELSEA GIRLS Andyho Warhola v kombinaci s RAZOR BLADES Paula Sharitse (program 21) až po Kubelkovu vlastní tvorbu. To vše je doplněno pouze několikařádkovým úvodním doporučením, které zakončí konstatování: „[...] v rámci 62 programů je možné získat základní přehled.“

Z této perspektivy, tedy na základě seznamu filmů, jež doporučuje (i vzhledem k těm, které naopak jmenovány nebyly), je ovšem zajímavé pohlédnout na předchozí, tj. druhou kapitolu této knihy, „Rozhovor I.“, který Martin Mazanec s Kubelkou vedl v listopadu 2008. Vedle specifikace toho, co je to vlastně film, vedle hledání souvislostí mezi obrazem a zvukem či více nebo méně pozitivního vztahu k různým avantgardním filmařům se zřejmě jako nejvíce konfliktní bude jevit Kubelkův názor na filmaře francouzské nové vlny a Ingmara Bergmana:

Ty já nemám rád, a Bergmana už vůbec ne, protože tito lidé se snažili dělat umění tam, kde umění dělat nejde. S aparátem komerční kinematografie prostě neuděláte opravdu dobrý film, to je nemožné. Každý film, který se dostane do kin, je tak trochu hloupý [...] Pokaždé má stejný děj, stejnou strukturu – vždycky je tam mladý pár, příběh chlapce a dívky, struktura hlavních a vedlejších rolí; už to vnáší do filmu pohled, který je velmi statický a usedlý a který se nemůže dál vyvíjet [...] (s. 20).

Čtvrtá kapitola, jejímž autorem je rakouský avantgardista Peter Weibel, nese název „Vídeňský formální film – dějiny vzniku a výsledků“; přetištěna je ze sborníku *Film als Film*.⁶⁾ Kubelkova tvorba je v této obsáhlejší studii, jež samozřejmě není věnována jen tomuto filmaři, zkoumána zejména ve vztahu k Antonu Webernovi a principům strukturálního filmu v jeho počáteční fázi. Dosud nejmenovaná MOSAIK IM VERTRAUEN (Mozaika důvěry, 1954–1955), která vznikla ve spolupráci s Ferrym Radaxem, přináší řadu konfliktních konkrétních záběrů, přičemž se zde „zvuk a obraz spojují v novou jednotu za pomoci montáže, jejíž technika určuje celou strukturu filmu: namísto časové posloupnosti nastupuje simultánnost“ (s. 41). „Kubelkovo vizuální umění se tu přiblížilo hudebnímu,“ to pak způsobilo, že se „odvrátil od narativní montáže a sledoval stopu tonální formalizace časové formy [...] a pokračoval dále přes seminaraci [...]“. V zásadě tedy na základě svého vzdělání dochází k upřednostňování hudebních dvanáctitónových řešení. To vše pak Weibel ještě dále upřesňuje.

Předposlední kapitolu tohoto dílu zastupuje studie Zdeňka Hudce „Re-synchronizace, nikoli přestříhání“ s podtitulem „Symfonie Donbasu a restaurační entuziasmus Petera Kubelky“. Spíše než strukturální formou se tu ovšem její autor zabývá Vertovovou SYMFONIÍ DONBASU jako „zlomovým filmem v dějinách zvukového filmu“. Kubelky konkrétně se týká re-editace Vertovova díla, i když on se tomuto pojmu, jak zde Hudec upozorňuje, sám brání. V žádném případě se podle Kubelkových slov totiž nejedná o jeho vlastní verzi, nýbrž o pouhé restaurování neboli tzv. re-synchronizaci, tj. „korekci vztahu mezi původní zvukovou stopou a obrazem“ za pomoci černých okének ze zaváděcího pásu.

6) Birgit Hein – Wulf Herzogenrath (eds.), *Film als Film. 1910 bis Heute*. Köln: Kölnischer Kunstverein 1977, s. 174–179.

Poslední kapitola první části je v obsahu pojmenována „1. leden 1995“, což odpovídá dataci posledního ze zápisků publikovaných v této monografii, týkajících se vzpomínek Jonase Mekase na setkání s Kubelkou. Ta nejstarší z nich by mohla nést datum prosinec 1963, následuje rok 1971 atd. Některé z nich jsou z hlediska „existence“ avantgardního filmu dost originální, ať už jde například o filmy Stana Brakhagea, které měly v říjnu 1985 podle P. Adamse Sitneyho v San Francisku mimořádný úspěch, zatímco Peter Kubelka od Brakhagea slyšel, že je musel uvádět pod zcela jiným jménem, aby na ně vůbec někdo přišel. Tím pochopitelnější a akceptovatelnější je význam dvou posledních Mekasových vět, které tuto kapitolu uzavírají: „Umění nezná módní vlny, umění nestárne. Umění je.“

„Texty PK“ mají celkem tři velmi kratičké kapitoly: „Invisible Cinema“, „O vídeňském řízku“ a „Spatium Musicum“. Jejich význam byl naznačen už v Čihákově první kapitole a navíc jsou i vtipné, takže asi nezbývá, než abyste si například Schnitzel à la Kubelka dali (tj. přečetli) sami. Z Kubelkova pera jsou pak i následující Přednášky PK, konkrétně Teória metrického filmu (The Theory of Metrical Film, 1974/75) a Čo znamená pre ľudí jedenie a pitie (Was bedeutet Essen und Kochen).⁷⁾ Pro Kubelku jako autora jsou přednášky zcela zásadní a charakteristické, takže dvě z nich – o metrickém a metaforickém filmu – se konaly i na loňské přehlídce PAF v Olomouci. V rámci monografie, kterou se zde zabývám, zůstává samozřejmě jistou otázkou, zda v tomto případě neměly být publikovány v češtině – dodejme, že jen drobnou otázkou.

Závěrečná část nazvaná Filmografie začíná vedle již zmíněného výčtu Kubelkových filmů Rozhovorem II., který rovněž nese identický přídomek a který proběhl ve Vídni 21. listopadu 2008. Mazanec nejprve v krátkém úvodu znovu upozorňuje, že Kubelka své filmy dělí na „metrické“ a „metaforické“ a že ten nejnovější s duchampovskou nadsázkou označil jako prefabrikovaný. Poté se oba ještě jednou vracejí k explikaci pojmu metrický film. Kubelka upřesňuje, že snímky, jako je ADEBAR, mají tzv. průběžné metrum, které je přítomno také v hudbě nebo architektuře: „[...] každý stavební díl se vždy nachází v určitém vztahu k celku, délku chrámu může například tvořit dvanáct stejně velkých kamenných desek“, takže nejde jen o zvuk, ale také o obraz. Hudba měla pravidelné metrum odjakživa a tanec si osvojil metrum vizuální. Také Země obíhá kolem Slunce v pravidelných intervalech. „V tanci,“ jak Kubelka dodává, „zůstal metrický rytmus zachován, v narativním divadle už ne, ani v narativním filmu. Vizualita nemá rytmickou strukturu“ (s. 94). Metaforu, respektive tu „nejmenší metaforu“ naopak Kubelka chápe jako vztah mezi dvěma filmovými okénky – vzniká tak možnost vytvořit 24 filmových metafor za vteřinu, a to nejen vizuálních, nýbrž i zvukových. Za Kubelkovo první metaforické dílo lze považovat jeho vůbec nejstarší snímek MOSAIK IM VERTRAUEN, tím druhým je až jeho zřejmě vůbec nejlepší film UNSERE AFRIKAREISE, při jehož zpracování se Kubelka vždy zaměřil na některý z klíčových momentů, jako je dejme tomu výstřel z pušky. Poté bylo nutné určit (bylo to údajně tak trochu jako puzzle), jakým ho doplnit zvukem a jaký záběr bude následovat.

PAUSE! začíná vznikat až po téměř desetileté odmlce. I tady ovšem Kubelka postupuje stejně. Natočený materiál nejprve katalogizuje a pak z něj skládá „něco jako symfonii, něco podobného hudbě“:

7) Převzato z Martin K a ň u c h (ed.), *Hladné oko*. Bratislava: SFÚ 2001. V originále jde o dva různé zdroje: P. Adams S i t n e y (ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: New York University Press 1978, s. 139–159; Brigitte M e n n e – Johann Q u e t e s c h i n e r – Ingrid S e e b a c h e r (eds.), *VEROM*. Salzburg 1987, s. 257–273.

„Se zvukem jsem pracoval například tak, že jsem oddělil mikrofon a diváka [...] a připevnil jsem ho na tělo Arnulfa Rainera, někdy je dokonce vidět. To, co slyšíte, je přibližně to, co slyšel on, umocňuje to dynamiku těchto emocí. Jinak byly použité prostředky minimální; jediné, s čím se hodně pracovalo, byla montáž“ (s. 100).

Autorem následujících dvou kapitol je významný rakouský filmař (a teoretik) Peter Tscherkassky. První z nich se nazývá „Mosaik (Mozaika)“ a zaměřena je na Kubelkův první film *MOSAİK IM VERTRAUEN*,⁸⁾ který zde byl již zmíněn. Tscherkassky se ovšem tomuto nejvíc opomíjenému Kubelkovu dílu věnuje neobyčejně důkladně, podrobně ho popisuje a v několika dalších krátkých podkapitolách – časová struktura, charakter příběhu, strategie vyprávění, zvuk a tendence k abstrakci – poukazuje na specifické rysy Radaxovy a Kubelkovy tvorby.

Kapitola „Spojitý čas (Metrické filmy Petera Kubelky)“⁹⁾ se týká jeho tří raných experimentů (*ADEBAR*, *SCHWECHATER* a *ARNULF RAINER*) a lze ji označit jako jedinečnou estetickou analýzu. Snad nejlépe se mi podaří vyjádřit neobyčejně zasvěcený vztah Tscherkasského k umění obecně (nehovoří totiž pouze o filmu, ale také o výtvarném umění a hudbě) ocitováním delšího úryvku:

Tak jako ani zvuk nebo nános barvy neposkytují umělci nekonečné tvůrčí možnosti, nýbrž se pohybují ve spektru „předběžných rozhodnutí“ určených tradicí, pomocí nichž se vytváří kulturní příslušnost, omezuje extrémně zhuštěný kulturní výraz technický aparát kinematografie. Nejde o pouhý „aparát“, jež si Kubelka volí jako médium svého umění: Do tohoto přístroje se naše kultura vepsala naprosto nesrovnatelně tím, že jeho celková konstrukce a souhra všech jeho součástí dostala za úkol vyplnit přání naší společnosti reprodukovat přírodu se skutečností a mít je stále po ruce. V *ADEBARU* Kubelka poprvé nechává tuto aparaturu vyplout napovrch, přičemž se pokouší umělecky zviditelnit některé z jejích základních prvků: a) film jako organizaci času; b) film jako klid a pohyb; c) film jako přetvořené světlo (s. 121).

Tscherkassky tu samozřejmě přechází i k matematické a ryze formální interpretaci těchto Kubelkových děl – a totéž platí i v případě následujícího autora Petera Weibela, jehož příspěvek je nazván zcela elementárně *Peter Kubelka*¹⁰⁾ a který se zabývá třemi identickými filmy jako v předchozí kapitole Tscherkassky.

Následující dva typicky mekasovské příspěvky byly původně publikovány ve *Village Voice* a v *Soho Weekly News*.¹¹⁾ Vedle Kubelky a Mekase je v obou těchto „explikacích“ experimentů *UNSERE AFRIKAREISE* a *PAUSE!* mentálně přítomen i Stan Brakhage, který považoval Kubelku za nejvýznamnějšího žijícího filmaře. Mekasovy schopnosti interpretace vystupují napovrch zejména ve druhém případě. Označuje *PAUSE!* za Kubelkův triumf, dílo, které je extatické a v mnoha ohledech origi-

8) Autorizovaný výňatek z textu Peter T s c h e r k a s s k y, Die rekonstruierte Kinematografie zur Filmavantgarde in Österreich. In: Alexander H o r w a t h – Lisl P o n g e m – Gottfried S c h l e m m e r (eds.), *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*. Wien: Wespennest 1995, s. 9–92.

9) Peter T s c h e r k a s s k y, Die gefügte Zeit (Peter Kubelkas Metriche Filme). In: A. H o r w a t h – L. P o n g e m – G. S c h l e m m e r (eds.), c. d., pozn. č. 11, s. 113–125.

10) P. T s c h e r k a s s k y, c. d., pozn. č. 3, s. 216–218.

nální. Osobně se však obával, že tehdejší žánr „face art“ a osobnost tak významného umělce, jako je Arnulf Rainer, fakticky přehluší potenciál toho, oč by tu mělo jít především. Po několika záběrech, ale „[...] jak Rainer, tak umění zmizelo a rozložilo se na molekuly, okénka pohybů a výrazů, materiál, se kterým může volně nakládat Múza kinematografie [...] Kubelkovo skloubení obrazu a zvuku vstoupilo na neznámou půdu [...]“ (s. 132–133). Kromě toho Mekas dodává, že vedle Kubelkových teorií o metrickém filmu, vedle neemocionální a neúprosné realizace vstupuje toto dílo i do roviny klasické řecké tragédie.

Alexander Horwath píše o zatím posledním Kubelkově filmu *DICHTUNG UND WAHRHEIT*, a tím celou knihu uzavírá. Jeho text se nazývá „Na prahu ráje“¹²⁾ a začíná konstatováním, že toto dílo představuje „novou vrstvu modernistické archeologie“. Neomezuje se přitom jen na jeho analýzu, ale poté, co představí Petera Kubelku jako spoluředitele rakouského Filmmusea a kurátora i autora projektu „Co je to film“, se nejprve vrací k principům rané metrické avantgardy. Jde mu zejména o to, že otázka „dvaceti čtyř výbuchů obrazu a zvuku za sekundu“ nemá nic společného s naší každodenní skutečností, to, s čím se zde střetáváme, je „dodatečná krása na prahu iluzorního ráje“. Kubelka tak podle Horwatha svým způsobem dosáhl téhož jako John Cage.

Poté zajímavě explikuje *DICHTUNG UND WAHRHEIT* jako film, který po předchozí metrické a metaforické fázi (*UNSERE AFRIKAREISE*) začal být metafyzický. Zde poprvé Kubelka umožňuje, aby materiální složka média ustoupila do pozadí a nahradila ji magická schopnost „objevovat a zachycovat antropologická pravidla, rituály a mýty, a to na těch nejnepravděpodobnějších místech“. Pro Kubelku se tu opakování fyzického pohybu při tanci, ve filmu či v životě stává „elementárním zákonem vesmíru, z něhož se odvozují i ty nejsložitější systémy civilizace [...] Jednoduché ‚pravdy‘ se náhle stávají aktéry ‚básně‘ [...]“.

Jak vyplývá z ediční poznámky, a konec konců i stručné anotace na třetí straně obálky, Martin Mazanec zná dílo, ale i názory Petera Kubelky (i těch, kteří se jeho tvorbou zabývají) velmi dobře. Samozřejmě, že lze uvést i jména některých dalších autorů věnujících se Kubelkově tvorbě, kteří byli buď víceméně jen zmíněni (jako P. Adams Sitney), nebo opomenuti. Například jméno Gabriele Jutzové, autorky významné Kubelkovy monografie vydané ve Vídni v roce 1995, se objevuje jen v ediční poznámce. Pochopitelně, že celou řadu dalších, někdy dokonce zajímavých odkazů, lze nalézt na internetu.

Za drobný problém lze považovat i překlepy,¹³⁾ způsobené zřejmě příliš krátkým termínem dodání rukopisu do tiskárny. Někdy by pravděpodobně bylo také vhodnější volit při překladu trochu méně lidové výrazy, než jsou např. „mašíroval po [...] asi tři sta metrů širokém pruhu mezi lávo-

11) *Village Voice*, 13. 10. 1966; *Soho Weekly News*, 10. 2. 1977, s. 26–28.

12) Převzato z *Film Comment*, září/říjen 2004. Název filmu, jak vyplývá z redakční poznámky, odkazuje na Goetheho biografickou knihu *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (Z mého života: Báseň i pravda).

13) Namátkou vybírám: na s. 40: *Mosaika důvěry*, vzápětí *Mozaika důvěry*; na s. 46: „[...] jsme definitivně skoncovali s nehybností [...] kamery a jako první na světě jsme dokumentárně zaznamenaly zvuky [...]“; v Hudcově článku (s. 44–53) jsou uváděny názvy filmů v uvozovkách, zatímco jinde velkými písmeny; v otázkách u rozhovorů (viz např. s. 97, 98) je neadekvátně užíváno velké „V“ ve slově „vás“. Objevují se i klasické překlepy – v otázce na s. 113: „Prala jsme to sama?“, s. 116: Časová Struktura s velkým „S“, s. 140: materiál – místo materiálem; s. 114: free-jazz je třeba psát bez pomlčky, na s. 119 se objeví použití-vajíci; na s. 120 tradované hodnoty a normy místo „tradiční“; s. 121: „pouhý aparát“, jež si Kubelka volí, místo „jenž“; s. 130: „cloumají chudinou lvcí“ – ???; s. 140 Gabriele Jutz místo Jutz.

vými jazyky“ nebo „štrádoval nahoru ve svém nóbl nedělním obleku“ – jakkoliv jinak je samozřejmě zpráva o výbuchu Etny, kterou se Kubelka pokusil zaznamenat kamerou, velmi emotivní (jde o překlad textu Jonase Mekase, s. 57). Podobných příkladů by se dalo nalézt více. Ocenili bychom samozřejmě i rejstřík, přestože ten jistě není v tomto případě tím nejdůležitějším.

V rámci daného sborníku si vedle jeho zajímavého výtvarného řešení velkou pozornost zaslouží studie řadící dílo Petera Kubelky do širšího kontextu a odkazující tak kromě filmu i na další druhy umění, zejména architekturu, sochařství a hudbu, ale také poezii. Z naší perspektivy se tak tato publikace stává jedním z prvních záznamů na téma strukturální, nebo snad přesněji metrický a metaforický film. Z hlediska mezinárodního významu přispívá alespoň překladem Čihákova úvodu, dvěma novými rozhovory s Kubelkou a popisem jeho re-synchronizace SYMFONIE DONBASU, interpretované Zdeňkem Hudcem.

Stanislav Ulver