

Teorie jako manifest

Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: NAMU 2013.

Nakladatelství AMU vydalo v minulém roce pod názvem *Ponorná řeka kinematografie* jednu z mála „řádných“ českých publikací věnovaných experimentálnímu filmu. Od vydání dodnes používaného lexikonu Stanislava Ulvera *Západní filmová avantgarda*¹⁾ uplynuly již desítky let, i samotná Ulverova kniha je založena na poznámkách staršího data. Podobně Čihákova publikace představuje resumé a přepracování autorových starších textů, jejichž první otištění sahá do let devadesátých. Spíše než aktuální myšlenkový rámec tak nabízí exkurz do myšlení o filmovém experimentu v uplynulých dekáдах.

Martin Čihák patří k našim předním pedagogům i tvůrcům filmového experimentu. Je považován za téměř nezpochybnitelnou autoritu s přetrvávajícím odkazem v práci řady studentů. Jako filmař byl aktivní od 80. let v kontextu tzv. českého amatérského filmu, na konci 90. let patřil mezi téměř kultovní postavy experimentální tvorby. Jeho společné filmy s Janem Daňhelem z let 1991–94, jmenovitě ADAM KADMON, patří s jistotou ke klasice žánru. Období devadesátých let, v němž můžeme spatřovat východiska Čihákova myšlení, jsou také specifickou transformační zónou nejen ve smyslu společenském, ale i technologickém. Dochází k obrodě tradičních institucí, mění se pohled na autorský i komerční film a zároveň se stále více prosazují elektronická

a digitální média na úkor médií tradičních. Jádrem Čihákova myšlení o filmu tak lze spatřit v neklidném období transformace, v němž jako opěrný bod nachází efemérní povahu světlopisného obrazu, respektive strukturální a materiální principy filmu jako zcela unikátního média. Tento způsob uvažování bychom v západoevropském kontextu mohli odhalit zpětně v několika instancích, z nichž mezi nejviditelnější patří britský film 70. let, vídeňská škola formálního filmu nebo německý materiální film konce 60. let. Zatímco v historických souvislostech můžeme vztahování se k novátorským prostředkům filmu považovat za gesto spíše sociální, nebo lépe anti-sociální, za pokus o revitalizaci zbytnělé kostry kinematografie zastoupené filmovým průmyslem, v 90. letech je jejím impulsem rehabilitace výtvarného či konceptuálního zacházení s filmem. Tento přístup ke kinematografii byl u nás v porevolučním období zcela neznámý. Byl to přitom právě Čihák, kdo našemu publiku poprvé uvedl filmy Kurta Krena a Petera Kubelky, brilantně interpretoval Michaela Snowa, Mayu Deren nebo Stana Brakhage. Téměř do konce 90. let byl experimentální film i de facto zapovězenou zónou pro filmové školství. Filmová akademie zůstávala v porevolučním desetiletí téměř zcela v zajetí tradice nové vlny a k její zásadnější obrodě došlo až v polovině první dekády 21. století. Čihákova pedagogická a badatel-

1) Stanislav Ulver, *Západní filmová avantgarda*. Praha: ČFÚ 1991.

ská práce se odehrávala souběžně v neakademickém či nefilmovém prostředí, jakým byla například Fakulta humanitních studií UK (tehdejší IZV UK), veřejné projekce a přednášky v kulturních centrech (Roxy/NoD) nebo na filmových festivalech (LFŠ Uherské Hradiště). Prostředí filmového školství začal výrazněji ovlivňovat až po roce 2002, kdy se stal proděkanem FAMU a začal pravidelně působit na katedře střihové skladby.

Ponornou řeku kinematografie je možné chápat spíše jako osobní manifest (autor sám nazývá svůj způsob psaní jako odbornou poezii) než jako informační příručku, která by čtenáře strukturovaně uvedla do dějin filmového experimentu. Čihákova pozice je v průběhu textu tu silněji, tu slaběji defenzivní, staví do neslučitelného protikladu kinematografii avantgardní a dominantní, čímž označuje zpravidla veškeré filmy nesoucí prvky narativity. Ve prospěch avantgardy uvádí puzení po odhalení pravé podstaty média, specifickou a nadřazenou formu tázání po pravdě a autenticitě. Druhou rovinou obrany je ostrá hranice mezi obrazem elektronickým či digitálním (v knize nerozlišuje mezi digitálním a analogovým videem) a filmovou matérií. Film jako médium, respektive jeho avantgardní podoby pro něj představují vrcholnou uměleckou formu, ideální nástroj vztahování se k světu. Čihák podobně jako Peter Gidal v 70. letech pojímá filmový experiment nikoliv jako pouhý nástroj, ale svého druhu ideografický systém s téměř náboženskými prvky, jež má v ideální podobě pro společnost až obroditelskou funkci.

Tato východiska Čihákovi dlouhodobě pomáhají ve strhující pedagogické praxi, o čemž by dnes mohly referovat desítky bývalých studentů. Namísto po kontextualizaci a širším pochopení se táže po podstatě a původu, snaží se mířit k jádru věci i za cenu přehlížení zdánlivě nepodstatných nuancí či historických konsekvencí. Pokud se zaměřuje na rozbor jednotlivých filmů, inklinuje ke skladebnému popisu, precizní analýze tvarovanosti a někdy až formalizovanému výkla-

du obrazových konstelací — například v tvorbě Waltra Ruttmanna. V rámci skladby knihy se pak věnuje odděleně podžánrům filmového experimentu a avantgardy, jako je film strukturální, absolutní, čistý film, film z nalezeného materiálu, spontánní film či film avantgardní. Jmenované oblasti vykládá napříč historickým spektrem mezi první avantgardou a devadesátými lety minulých dekad, ale i napříč obvyklému pojetí typologie filmového experimentu. Pod pojmem *sklížený film* tak například zahrnuje různé podoby práce s nalezeným materiálem, jež bývají spíše chápány jako prvky strukturální (Bruce Conner), materiální (Birgit Hein) nebo percepční (Paul Sharits). Do značné míry tak uvádí tradiční typologii v nový řád a daří se mu akcentovat potlačované nuance ve výkladu klasických avantgardních děl. V závěrečné kapitole „Sedmero osvětlujících řezů“ pak načrtává vlastní teorii kinogeometrie, v níž aplikuje předchozí témata na prostorovou konstelaci rotačního kužele. V tomto podobenství je možná nejsilnější místo *Ponorné řeky*. Uvádí předchozí poznatky v překvapivě logický a názorný soulad. Pro mnohé čtenáře knihy tak může být závěrečná kapitola místem, kde se dokonale osvětlí zdánlivě nepochopitelné nuance předchozích kapitol knihy.

Absentující příklon k autoritám se jeví na jednu stranu jako pozitivní a novátorský, stinnou stránkou tohoto přístupu je však právě zmíněná absence jiných myšlenkových rámců. Jako by se Čihákův text solitérně vznášel v časoprostoru, ve zcela vlastním univerzu, které předem potlačuje jiné způsoby nahlížení. Ačkoliv se detailně věnuje formálně-skladebným postupům, nedočteme se v jeho textu o imerzivních tendencích amerického filmu, trans- a intermediálních přístupech ani o širší kontextualizaci popisovaných filmů v rámci kultury a umění. Jádrem problému zůstává většinou samotná konstituce popisovaného díla a jeho percepční působení tak, jako by existovalo pouze v okamžiku jeho projekce. U textu uvedeném jako svého druhu autorský manifest je sice nevhodné poukazovat na nedostatek objektiv-

vity, je však škoda nepoznamenat, že v posledních desetiletích přispěl volnější výklad experimentálního filmu k jeho větší srozumitelnosti a sdělnosti. Pokud Čihák operuje s tématem z defenzivní pozice, začíná tak být stále méně jasné, vůči čemu tato obrana směřuje.

Experimentální film je oblast plně akceptovaná uměleckými kruhy, světovými muzei a filmovými archivy, stává se velkou oblastí inspirace současného post-konceptuálního umění, je vyučován na školách. A možná je to právě vyhroceně obranná strategie, která z něj činí hermetické a opuštěné místo. Z dnešního pohledu je možné jej logicky chápat spíše jako legitimní součást výtvarného či mediálního umění než jako vrcholnou podobu kinematografie, jak to naznačuje například výpravný sborník *Future Cinema*,²⁾ nebo nověji *Art and the Moving Image* editovaný Tanyou Leighton.³⁾ Přítomnost experimentu v dějinách filmu působí jakoby nepatřičně, stává se snadným cílem animosity. *Ponorná řeka* se do značné míry snaží jej udržet na místě snadného terče a staví na jeho obranu silnou argumentaci mediálního purismu. Nakonec ani tvůrci zmiňovaní v knize nebyli velkou většinou vzdělanými filmaři nebo se za filmaře vůbec nepovažovali. Čihák je často opouští právě v okamžiku, kdy by mohli dojít širšího výkladu v souvislostech širšího mediálního rámce. Typickým příkladem může být John Whitney, který je diskutován pouze v souvislosti s „filmovým“ charakterem jeho díla a ze spektra Čihákova zájmu se vytrácí ihned po prvním náznaku použití počítače v roce 1966 (!), ačkoliv i Whitenyova předchozí práce byla ve znamení konstrukce specifických nástrojů spíše než typicky filmových obrazů. Podobně je v knize nakládáno s britským experimentem 70. let (Malcolm LeGrice, William Raban, Anthony McCall). Prakticky všichni zastoupení autoři vycházeli z výtvarných tradic, avšak forma prostorových

instalací a happeningů v kinech je pro další Čihákových zájem diskvalifikuje. Čihák opomíjí i specifickou roli úzkého filmu jako demokratického média 60. a 70. let, které na rozdíl od velké studiové produkce mohl využívat téměř každý. Tuto roli však velmi záhy převzalo analogové video a film se stal exkluzivním médiem nejpozději na konci 80. let. Nastolení takto striktních pravidel staví pro pochopení experimentálního filmu řadu bariér, brání nám nejen v pochopení historických souvislostí, ale i možné aktuálnosti z hlediska dnešního pozorovatele.

Je dobré připomenout, že v takto vyhraněném postoji není Čihák osamocen. Podobně striktně se k avantgardě staví i její velký teoretik P. Adams Sitney, v 80. a 90. letech je zastáncem těchto pozic francouzská a holandská škola experimentálního filmu, jmenovitě Pip Chodorov nebo rotterdamský kolektiv Filmwerkplaats. Současnější způsob uvažování o experimentálním filmu však naznačuje poměrně otevřenější cestu. Filmový materiál se v posledních desetiletích stal pouze jedním z mnoha médií v univerzu obrazů. Jeho výrazová specifika můžeme respektovat, může a měl by být předmětem zodpovědné prezervace včetně projekčního mobiliáře. V post-digitálním věku je možné na něj nahlížet jako na médium transformované digitální zkušeností, která nijak nesnižuje jeho platnost, je jedním z řady historických obrazových formátů, jež nám jsou stále k dispozici. Pro chápání a interpretaci tradic experimentálního filmu a avantgardy se to zdá do budoucna nadějně východisko.

Martin Blažíček

2) Jeffrey Shaw – Peter Weibel (eds.), *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe; Cambridge: MIT Press 2003.

3) Tanya Leighton (ed.), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate Publishing 2008.