

I / STRUKTURÁLNÍ FILM

V české filmologické literatuře byl strukturální film dlouho, až do devadesátých let, prakticky neznámým pojmem, a tak nebylo vůbec divu, že se za strukturální často označovaly některé *hand made* filmy Lena Lyea, Harryho Smithe, Normana McLarena ap., tedy v podstatě všechny filmy, kde se nějakým způsobem objevila povrchová textura nejrůznějších materiálů, kůrou stromů počínaje, přes textilie až k oprýskanému zdivu. Pro nás bude asi nejlepší vyjít od definice Lászlóa Moholy-Nagy: „Strukturou nazýváme nezměnitelnou vnitřní výstavbu hmoty.“³³ V případě filmu lze hovořit o struktuře jako o celkovém systému vztahů (lat. *structura* – stavba, skladba, od *struo* – stavím, zřizuji). Půjde nám, a to musíme mít stále na mysli, o stavbu filmového tvaru, a ne o stavbu hmotné skutečnosti samé (přestože od ní vyjdeme a jí se budeme převážně zabírat), pomocí níž je tento tvar v průběhu projekce za přítomnosti diváků aktualizován. Nesmíme ale v tomto případě padnout do lákavého pokušení považovat tuto strukturu za něco statického, za něco, co by bylo možné vyznačit vzájemnou polohou prvků, tak jak nás k tomu mohou

³³ Moholy-Nagy, László. *Od materiálu k architektuře* (1929). Praha: Triáda, 2002, s. 34. Pro upřesnění ještě ocitujme dva důležité pojmy se strukturou často zaměňované, opět v citaci z Moholy-Nagy: „*Textura* je přirozeným způsobem vzniklá povrchová vrstva (organická epidermis) každé struktury.“ A dále ještě pojem *faktura*: „Jako fakturu označujeme smyslově vnímatelné stopy tvůrčí činnosti zanechané na materiálu, tedy změny, které jsou patrné na vnějším povrchu materiálu (umělá epidermis). Tyto změny mohou nastat buď spontánně (přírodními vlivy), anebo mechanicky, například pomocí stroje atd.“

svádět jednotlivé partitury strukturálních filmů. Musíme hledět skrze ně u vědomí toho, že struktura je určitou dynamickou soustavou přechodů, transformací filmových políček a tmy, které se uskutečňují teprve díky přítomnosti diváka při aktu filmové projekce. Strukturální film (a film vůbec) není tedy totožný ani s partiturou, ale o nic více není podoben tomu, co nacházíme prostým pohledem na filmovém páse.

P. Adams Sitney a cesta do Valdic

Jako první použil pojmu strukturální film americký kritik P. Adams Sitney v roce 1969 ve stejnojmenném článku pro 47. číslo časopisu *Film Culture*,³⁴ kde jej vymezil jako jedinečný proud v rámci avantgardy charakterizovaný čtyřmi „axiomy“. Prakticky doslovně zopakoval některé tyto myšlenky v knize *Visionary Film* (1974). Kromě výrazu *structural film* razí Sitney rovněž termín *cinema of structure*, což jej výrazně odlišuje od pozdějších britských teoretiků (Malcolm Le Grice a Peter Gidal), kteří důsledně razí pojem *film*, zatímco *cinema* používají spíše pro označení narativní kinematografie. Sitney píše: „Existuje strukturální film, ve kterém je tvar celého filmu dopředně určen... a je to právě tento tvar, který je hlavním rysem tohoto filmu... strukturální film klade důraz na svůj vlastní tvar a co se týče obsahu, který má, ten je minimalizován a spíše jen vedlejší (doprovodný) k celkovému vzezření filmu.“³⁵ Sitney rovněž uvádí čtyři základní charakteristiky strukturálního filmu, které zde volně citujeme:

1. pevně fixované postavení kamery
2. využití flickr efektu³⁶

³⁴ Na tento zásadní Sitneyův článek reagoval ve *Film Culture Reader* (New York: Praeger, 1970) George Maciunas, kde upozorňuje, že struktury lze nalézt nejen v jednoduchých, ale i ve složitých výrazových formách. Sám je označuje jako monomorfní a polymorfní struktury. Právě k polymorfním řadí především hudební formu fugy nebo sonáty a z filmů pak Kubelkova *Arnulfa Rainera* apod. Monomorfní struktury nazývá Maciunas neohaiku a řadí sem filmy Andyho Warhola či *Wavelength* (1967) Michaela Snowa.

³⁵ Sitney, P. Adams. *Structural Film* (1969). Cit. dle jeho knihy *Visionary Film*. New York: Oxford University Press, 1974, s. 407.

³⁶ Český ekvivalent pro *flicker effect* není zaveden a uměle jej vymýšlet (např. mžitkový účinek, jev) mi nepřipadá účelné, neboť v hovorové řeči čeští filmaři běžně užívají

3. práce se smyčkami, tedy bezprostřední opakování či variování téhož záběru

4. přefilmování fotografií, diapositivů či filmů

Domnívám se, že by se slušelo připojit ještě pátý axiom, který možná z výše uvedených vyplývá, ale rozhodně není dostatečně zřejmý, a proto tak často dochází k záměně některých absolutních filmů za strukturální.

Tedy za páté:

5. fotogenické podloží – tj. pohled na vůkolní realitu, a to jak prvotní (přímý záběr kamerou), tak druhotný (např. za fotografií, jak je v bodu čtvrtém), v žádném případě tedy ne pohled na nějaké uměle vytvořené geometrické či amorfní tvary; tento pátý axiom bychom proto mohli nazvat fotogenickým podložím strukturálního filmu

Jednoduše bychom mohli říci, že tyto filmy nemají žádný narativní ani poetický obsah. „Obsah“ strukturálních filmů odkazuje k samé podstatě filmu. Rovněž tak výrazové prostředky a postupy nejsou používány symbolicky, jako je tomu v „poetických“ filmech druhé a třetí avantgardy (od Mayi Derenové, přes Kennetha Angera až třeba k Bruci Connerovi), ale stávají se vlastním tématem filmu. 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 páse. 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 impulzů.³⁷

výraz flickr. Extrémním případem jazykozpytného „úsilí“ je kupříkladu uvádění filmu Tonyho Conrada *The Flicker* (1966) pod názvem *Knítař* v české verzi knihy Jerzyho Toeplitze *Kam spěje nový americký film*. Praha: Orbis, 1977, s. 221.

³⁷ Školometským příkladem tohoto postupu je prudké střídání trojúhelníků a kruhů v Légerově filmu *Le Ballet Mécanique*, který můžeme označit za jednoho z předchůdců strukturálního filmu.

V této chvíli by bylo třeba se alespoň na okamžik zastavit u pojmu flickr efekt. Abychom opravdu správně porozuměli významu flickr efektu, musíme ho chápat jako třístupňový proces, který zahrnuje:

1. jednotlivá separovaná filmová políčka
2. proměnu těchto políček pomocí projektoru do podoby diskontinuálních světelných impulzů
3. odezvu divákova zrakového a nervového systému na tyto světelné impulzy

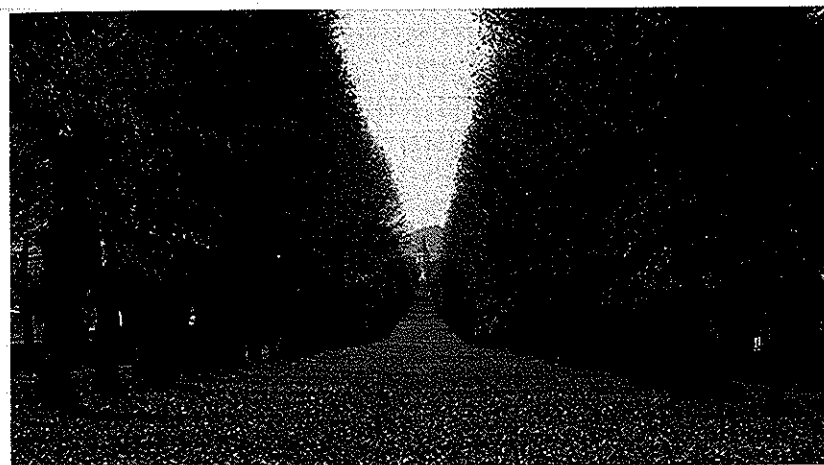
Historie flickr efektu je dlouhá přes dva tisíce let. Již roku 65 př. Kr. píše Lukrécius v *De rerum natura* o doznívání zrakového vjemu. Uvádí, že nahradíme-li velmi rychle pozorovaný předmět jiným, trvá ještě vidění prvního, když spatříme druhý.³⁸ Kolem roku 1800 byl objeven jev epileptického záchvatu způsobeného blikotajícím světlem, když lidé v kočáře dlouhými stromovými alejemi po drkotavých cestách trpěli epileptickými záchvaty a bolestmi hlavy, způsobenými právě stroboskopickým efektem. U nás byl v tomto směru učiněn historický krok již o téměř dvě stě let dříve. Je zcela nepochybné, že obdobnou zkušenost zažívali také cestující na trase z Jičína do Valdic, kde dal ve třicátých letech sedmnáctého století vysázet Albrecht z Valdštejna 1700 metrů dlouhé čtyřřadé stromořadí, ve kterém bylo původně vysázeno 1140 lip. Tato *Valdštejnova alej* je vpravdě prvním strukturálním „filmem“.³⁹ Podívejme se nyní na strukturu tohoto díla: budeme-li počítat s rychlostí kočáru 20 km/h (tj. přibližně 5,6 m/s)⁴⁰ a rozestupem lip zhruba 6 metrů ($1140 : 4 = 285$ lip v jedné řadě; $1700 : 285 = 5,96$ metru), vychází nám při osvětlení kolmém na linii aleje přerušení světelného toku jedenkrát během jedné vteřiny. Vzhledem k tomu, že světlo dopadá jen zřídka úplně kolmo, však dostaneme – díky čtyřřadému charakteru stromořadí – frekvenci

³⁸ Smrz, Karel. *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce, 1933, s. 81.

³⁹ Poznámka pro filmové vědce: Lze očekávat, že v německé literatuře bude tento film pravděpodobně označován jako *Gitschin – Waldsz Wanderung*, což ovšem jen přispěje k zmatení mezi strukturálním a spontánním filmem. Je třeba jen doufat, že anglofonní autoři se nepřikloní k tolik lákavému překladu *Reminiscences of a Journey to Walden*, což by celkové nepochopení ještě prohloubilo.

⁴⁰ Doba jízdy alejí při uvedené rychlosti trvala kolem 306 vteřin, tedy zhruba pět minut. Známe tedy alespoň přibližnou délku vůbec prvního strukturálního „filmu“.

dvojnásobnou (2 Hz). Což je samozřejmě údaj platící pro nízké (ranní či podvečerní) osvětlení, kdy je slunce nízko nad obzorem a výsledný efekt je tvořen pouze lipovými kmeny. V průběhu celého dne, kdy slunce pronikalo skrze koruny stromů, ovšem byla frekvence mnohem vyšší a výsledný vjem mnohem bohatěji strukturovaný. Na tyto výzkumy Valdštejnovy navázali zcela nevědomě, až počátkem šedesátých let dvacátého století, svými filmy Peter Kubelka (*Arnulf Rainer*) a Kurt Kren (*3/60 Bäume im Herbst*, 1960). V souvislosti s *Valdštejnovou alejí* se objevuje častá námitka zpochybňující jeho zařazení jak do strukturálního filmu, tak snaha upírat



mu jeho originalitu: „Ale vždyť *Valdštejnova alej* nebyla první, již před tím lidé mohli zažívat podobné účinky na cestách jinými alejemi či lesními cestami.“ Jistě, ale zde se dostáváme k základní charakteristice strukturálního filmu, totiž k tomu, že je vybudován podle předem daného schématu, veden jasnou a přesně (často algebraicky či geometricky) formulovanou ideou. Architekt celého projektu Giovanni Battista Pieroni chápal stromořadí jako zelenou spojnicí Valdštejnovy rezidence, letohrádku a kartuziánského kláštera na ose východu a západu slunce za letního slunovratu, čímž celý krajinný prostor provázal sítí vizuálních a ideových vztahů.⁴¹ V poslední řadě svědčí o prvenství *Valdštejnovy aleje* v historii

⁴¹ Není teď místo na to, rozebírat, že se jedná zároveň o jeden z raných vědomých případů *land artu*, neboť je součástí první raně barokní krajinné kompozice takového rozsahu v Čechách. V souvislosti s filmem představuje první případ tzv. *expanded cinema*.

strukturálního filmu i způsob jejího vysázení. Byla totiž vysázena celá naráz⁴², a nikoli postupně, strom za stromem. Zde je zárodek principu simultánního zobrazení času, tak jak s ním bude koncem osmdesátých let devatenáctého století pracovat Étienne-Jules Marey zcela v protikladu k sukcesivnímu, postupnému zpodobení času u Eadwearda Muybridgea. Ihned v samém zárodku se nám štěpí teprve budoucí film na dvě linie, které Peter Weibel bude označovat jako kinematografie a opseografie.⁴³

Další výzkumy, zejména v devatenáctém století, však již byly vedeny spíše snahou studovat flickr efekt i doznívání zrakových vjemů s cílem uměle vytvořit iluzi pohybu.⁴⁴ Ať už to byl opět náš Jan Evangelista Purkyně, který se roku 1819 zabýval dozníváním zrakového vjemu ve své disertační práci *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*, či Angličan Peter Mark Roget, jenž bedlivě pozoroval štěrbínami žaluzií svého okna venku projíždějící povozy, aby pak mohl v roce 1824 vystoupit v The Royal Society s pojednáním *Persistence of Vision With Regard to Moving Objects*. Tuto linii završil belgický fyzik Joseph A. F. Plateau, který koncem dvacátých let podnikal své výzkumy stroboskopického⁴⁵ jevu, tedy blikání a splývání obrazových vjemů. Tyto zákonitosti stroboskopického jevu formulované roku 1839 Plateauem objasňuje Peter Weibel svými slovy: „Rozložíme-li pohybový průběh (analýza)

Během let bude film „stažen“ a fixován na matérii filmové podložky a plochu jednoho plátna, aby se nakonec opět rozšířil do volného prostoru ve výbojích *expanded cinema* v sedmdesátých letech dvacátého století.

⁴² Údajně byli podél cesty rozestavěni vojáci, z nichž každý třimal stromek, který na signál daný výstřelem z děla zasadil do předem vyhloubené jamky. Důsledně vzato tedy celá alej nemohla být vysázena naráz, neboť zpoždění zvukového signálu mezi vojákem stojícím na začátku a na konci budoucí aleje činilo 5,15 vteřiny ($1700 : 330 = 5,15$). To však na celé skutečnosti nic nemění, neboť tato mírná fluktuace je tím, s čím se setkáme v řadě Krenových filmů, kde drobné odchýlení od přesně stanoveného řádu je místem pro tvořivý vstup náhody do celého díla.

⁴³ Jedná se o jeden z nejdůležitějších textů týkajících se strukturálního filmu, a to nejen tvorby Kurta Krena, k čemuž by mohl svádet název. Weibel, Peter. Kurt Krens Kunst: Opseographie statt Kinematographie. In: Scheugl, Hans (ed.). *Ex-Underground: Kurt Kren, seine Filme*. Wien: PVS Verleger, 1996.

⁴⁴ Srov. s tvrzením Jana Kučery v souvislosti s prapočátky kinematografie: „Základním popudem nebyla touha reprodukovat viděnou skutečnost, ale nýbrž uměle vytvořit pohyblivý tvar.“ Kučera, Jan. *Knihy o filmu*. Praha: Orbis, 1941, s. 202.

⁴⁵ *Strobos* (řec.) – víření nebo otáčení, *skopein* – vidět. Weibel, P., *Kurt Krens Kunst*, cit. 43 / op. cit., s. 52.

do minimálně 16 fází (obrázků) za vteřinu a budeme-li poté tyto fáze předvádět v průběhu jedné vteřiny (syntéza), tak se tyto fáze budou jevit zraku jako jednotný pohybový průběh. Stroboskopický efekt určuje frekvenci, od které jednotlivé, po sobě jdoucí obrazové vjemy budeme vnímat jako kontinuální, a tím vyvolají iluzi pohybu. Abychom zamezili mžítkám, resp. blikání světla, nestačí nám ovšem 24 obrázků za vteřinu. Abychom obdrželi potřebnou frekvenci 50 impulzů za vteřinu, musí být každý z 24 obrázků v době projekce, tj. v průběhu 1/24 vteřiny pomocí křídél rotační závěrky přerušen dvěma temnými pauzami.⁴⁶ V našem případě budeme počítat se základní frekvencí 24 obrázků za vteřinu a s rotační závěrkou dvoukřídlovou. To znamená, že v době zakrytí jedním křídlem dochází k posunu obrázku, při zakrytí druhým křídlem zůstává obrázek na místě a dochází pouze k přerušení světelného toku.

Z uvedeného popisu je patrné několik skutečností. Jednak oprávněnost diváků narativních filmů žádat vždy padesátiprocentní slevu vstupného, neboť z doby, po kterou sledují napínavý příběh, celou polovičku tráví v naprosté tmě a nevidí vůbec nic.⁴⁷ To je ovšem věc, která nás tak dalece nezajímá. Podstatné je, že tato tma je jedním ze základních zdrojů filmové iluze. U filmů, jež pracují zcela vědomě s flickr efektem, je však tma nedílnou součástí díla, neboť je to právě ona, která nás přivádí k chápání toho, co film ve skutečnosti je. Teoretické otázky o podstatě filmu jako takového naznačuje Peter Kubelka: „Film není pohyb. To je první věc. Film není pohyb. Film je projekcí statických obrazů, které se nepohybují, ale které následují ve velmi rychlém rytmu. A teprve vy (diváci) si do toho vkládáte dojem či iluzi pohybu. [...] Film je velmi rychlou projekcí světelných impulzů. Tyto světelné impulzy se vytvářejí ve chvíli, kdy film prosvětluje světlo projektoru – na plátně pak můžete nechat povstat tvar. [...] Máte možnost přidat světlu dimenzi času.“⁴⁸

A tak linie otevřená *Valdštejnovou alejí* dochází svého završení v roce 1966 filmem Tonyho Conrada *The Flicker*, který před úvodní

⁴⁶ Weibel, P., *Kurt Krens Kunst*, cit. 43 / op. cit., s. 52.

⁴⁷ Bylo by tedy zcela oprávněné, kdyby Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie žádal z každé vstupenky polovičku na rozvoj národní kinematografie. Tato „daň ze tmy“ by ovšem ještě nebyla žádnou zárukou toho, že ze tmy vzejde světlo v podobě jasnoživých filmů.

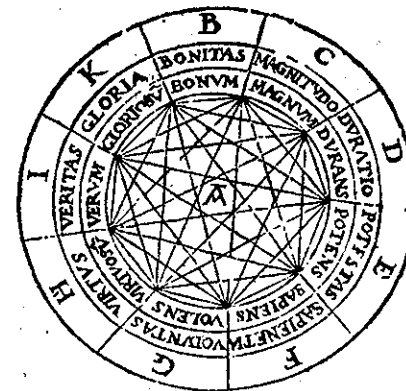
⁴⁸ Mekas, Jonas. An Interview with Peter Kubelka (1967). Cit. dle Sitney, P. A. (ed.), *Film Culture Reader*, cit. 2 / op. cit., s. 291.

titulky zařadil varování, že sledování tohoto filmu může způsobit halucinace, nebo dokonce epileptický záchvat. Skutečně v několika případech odcházeli diváci s palčivými bolestmi hlavy, což bylo lékaři následně diagnostikováno jako tzv. fotogenická migréna (photogenic migraine). Conradův film kombinuje světelné záblesky, které jsou harmonicky vztaženy k drnčení normální projekční frekvence, přičemž se film vyvíjí pomalu od normálního blikání projektoru, přes postupné narůstání frekvence až k drtivému střídání světlých a tmavých světelných impulzů. V tu chvíli někteří diváci obvykle začínají zažívat doprovodné vedlejší příznaky. Cesta z Jičína do Valdic je právě u konce, ale protože jsme zpátky v Čechách, sluší si připomenout, co se o Conradově filmu *The Flicker* mohl dozvědět český čtenář v polovině sedmdesátých let: „Film *Kmitač* se skládá výhradně z černých a bílých obdélníků s různou intenzitou černé a bílé tvořících různé vzory. Vzorů je 47, frekvence světelných záblesků se pohybuje v rozmezí od 24 do 4 za vteřinu. Efekt je spíše fyziologický než umělecký. Oči podrobené vizuální ‚masáži‘ začínají film vnímat jako představu, a to v barvách. Conrad prohlašuje, že jeho *Kmitač* vyvolává stejné následky, jako když člověk pevně přitiskne víčka k oční bulvě. [...] Ke skupině ‚kmitačů‘, kteří s oblibou používají triku opakování téhož obrazu jako v primitivních kinetoskopech, patří kromě Tonyho Conrada i George Landow, autor filmů *Bardo Follies* (1966) a *Tibetská kniha mrtvých* (*Tibetan Book of the Dead*, poprvé česky 1938), a Paul Sharits, tvůrce filmu *Paprsek – zbraň – Virus* (*Ray Gun Virus*, 1966), ve kterém je divák ‚bombardován‘ explozemi barev. [...] Jak tomu obvykle bývá v prohlášeních režisérů, která vycházejí na stránkách *Film Culture*, hemží se to i v Sharitsově programovém krédu ‚superchytrými‘ formulacemi. Jednoduše řečeno – cílem filmu je unavit divákův zrak proudem obrazů a unavit ho do té míry, aby až zavře víčka, viděl barevné vzory zapsané do jeho sítnice. Možná, že dávka bude tak silná a intenzivní, že se objeví na prázdné ploše bílého plátna. Pokud jde o dosah a účinnost takových experimentů barevného bombardování pomocí filmové produkce, nemohou na to dát vážnou odpověď umělci, nýbrž fyziologové a lékaři.“⁴⁹ Škoda jen, že z kontextu není příliš jasné, které zavření víček má Jerzy Toeplitz na mysli.

⁴⁹ Toeplitz, J., *Kam spěje nový americký film*, cit. 36 / op. cit., s. 221–222. *The Flicker* je zde důsledně uváděn jako *Kmitač*.

Podhoubí strukturálního filmu

Za praotce teorie strukturálního filmu můžeme považovat španělského scholastika a alchymistu Raimunda Lulla,⁵⁰ který pomocí svých otáčecích kruhových desek hledal, jak je možné stanovit formy všech možných myšlenkových kombinací za použití čistě mechanického prostředku. Tato Lullova koncepce našla uplatnění především v jeho hlavním díle *Ars magna* (1275), na něž v pozdějších dobách navázali Giordano Bruno i Gottfried W. Leibniz. Pomocí těchto svých soustředných kotoučů stanoval a řešil některá logická tvrzení, přičemž dokázal generovat více problémů, než dovedl řešit. Jeho „zařízení“ proto chápou, právě i v souvislosti se strukturálním filmem, nejen jako nástroj k tvorbě odpovědí, ale především na kladení otázek, o kterých jsme ani netušili, že si je můžeme položit.

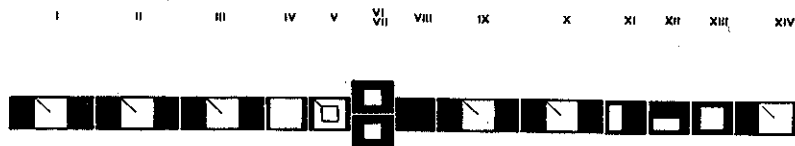


Při hledání novodobých předchůdců strukturálního filmu se nám jasně vyjeví linie filmů táhnoucích se od samého začátku kinematografie, neboť prakticky každý z filmových oborů alespoň nějakým svým dílem přispěl k uskutečnění tohoto radikálního řezu. Na počátku nelze vynechat italské tvůrce Bruna Corru a Arnalda Ginna s jejich článkem z roku 1912 *Musica chromatica*, ve kterém otvírají otázku vztahu barvy a hudby. Uveřejnili jej

⁵⁰ Raimundus Lullus (též Raymund Lull, Ramon Lull; 1232/35–1315) – lékař, filosof. Viz Lullův profil v českém vydání jeho spisu *Pojednání o Páté Esenci*. Praha: Volvox Globator, 1995.

poté, co již sami kolem roku 1910 vytvořili své první filmy, ručně malované přímo na filmový pás. K předchůdcům strukturálního filmu patří, především svou ranou tvorbou, Hans Richter, Walther Ruttmann i Viking Eggeling. Nejdůležitější je v tomto ohledu Ruttmannova stať z roku 1919 *Malerei mit der Zeit*, kde na základě zkušenosti s tvorbou soudobých německých avantgardistů vidí film jako nový druh moderního umění stojící mezi malířstvím a hudbou, ve kterém „je jedním z jeho nejdůležitějších stavebních prvků časorytmus (*Zeit-Rhythmus*) optické události“.⁵¹

Pozapomenutým předchůdcem strukturálního filmu je bezpochyby Werner Graeff, jehož filmové partitury z roku 1923 *Komposition I/22* a *Komposition II/22* jsou velmi blízké těm, jaké najdeme o pětadvacet let později u Kubelky a hlavně u Krena. Důležité je Graeffovo uvědomění si významu pomlky – pauzy. V popisu ke své partituře uvádí: „Černé okamžiky [doslova světlaprostě] u VIII a u XXX nepůsobí jen jak klidová pauza, nýbrž jako napětí, především proto, že se divák během předchozích okamžiků (mezi XX a XXIX) dostal do silného stavu vzrušení. [...] V této kompozici jde o pokus za pomoci elementárních optických a elementárních filmově-technických prostředků poskytnout divákům silné dojmy s takřka tělesnými účinky (úder, záškuby, tahy, tlaky apod.). Nejdůležitější roli při tom mají vytvořená obměňování mezi částečně očekávaným a úplně překvapivým.“⁵²



Z francouzských avantgardistů nás mohou zajímat jedině Henri Chomette a Fernand Léger (spolupracující s Dudley Murphym). V *Le Ballet Mécanique* se neimituje reálný pohyb pomocí animací, ale vytváří se rychlou montáží, narušováním vnitřní kontinuity záběrů, vystřížením několika okének, opakováním – a to i ve formě smyček. V žádném případě tu

⁵¹ Schobert, Walter. *Der Deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre*. München: Goethe-Institut, 1989, s. 105.

⁵² *Tamtéz*, s. 49.

nejde o vytvoření nějaké narativní akce, jako je tomu v *Entr'Acte* (1924). Otázkou je, do jaké míry je celý film opravdu Légerův a zda to nebyl právě Murphy, kdo do něj vnesl jedinečnosti ve francouzském kontextu nevidané. Chomette, předchůdce strukturálního filmu, je pro nás cenný nejen radikálním odmítnutím reprezentativního modu kinematografie, ale především „čistým“ uchopením zobrazované reality, hledáním jejích fotogenických vlastností, tedy bez toho, že by realitě vnucoval jakýkoli vnější estetismus (podobně jako to nalezneme u Krena v *15/67 TV* z roku 1967, *31/75 Asyl* z roku 1975 či v *37/78 Tree Again*, 1978 aj.). Důležitý je u Chometta rovněž důraz na rytmus, zde ovšem vycházející z vlastností snímaných objektů, a ne jako cosi vnějšně vtištěného, jak se s tím setkáváme u německých avantgardistů dvacátých let.

Ze zbývajících francouzských filmů je možné přijmout snad už jen Man Rayův *Le Retour à la raison* (1923), přičemž právě jeho využití rayogramů (rozsypaná krupice především) může být také zdrojem pozdějších omylů v pochopení toho, co je skutečně strukturální film. Takže ne pro krupici, ale pro odmítnutí příběhu i symboličnosti a obrácení pozornosti k fotogenii reálných objektů jej lze přičlenit do podhoubí strukturálního filmu.

Jedním z nejvýznamnějších předchůdců strukturálního filmu je ovšem Dziga Vertov⁵³, který ve svém filmu *Человек с киноаппаратом* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) zcela očividně ukazuje kameru jako nástroj analýzy pohybu a projektor jako nástroj jeho syntézy, čímž zcela zviditelňuje samu podstatu vytváření iluze pohybu v kinematografii. Rovněž tak Vertovovo hledání základního filmového prvku, kinogramu, nachází spojitost nejen s Graeffovým pochopením významu pauzy, ale najde své odezvy i v úvahách Kubelkových. Vertov již ve svém manifestu *MY* z roku 1922 říká:

„Film⁵⁴ je umění organizace nutných pohybů věcí v prostoru, odpovídající – s použitím rytmického uměleckého celku – vlastnostem materiálu i vnitřnímu rytmu každé věci.“

⁵³ Grafická podoba prakticky všech Vertovových „scénářů“ vykazuje značnou podobnost s partiturami strukturálního filmu, přičemž tím nemám na mysli podobnost vnějšího tvaru, ale vnitřního ustrojení. Poměrně rozsáhlý obrazový materiál nalezne čtenář v knize *Dziga Vertov*. Wien: Österreichisches Filmmuseum – Synema, 2006.

⁵⁴ V ruském originále však Vertov nepoužívá slova фильм (film), nýbrž jím vytvořený skvostný novotvar киночество (kinočestvo), aby se tak jasně vymezil vůči sšelmilé kinematografii. Viz rovněž Navrátil, Antonín. *Dziga Vertov*. Praha: ČsFÚ, 1974, s. 35.

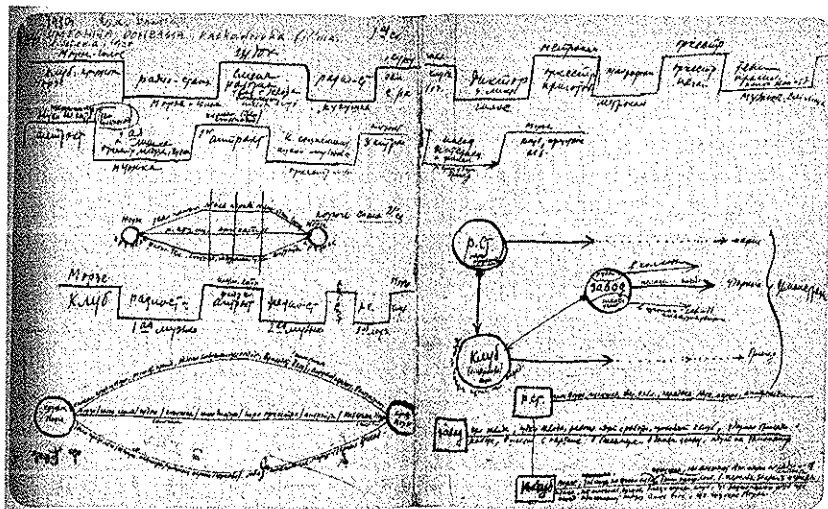
Materiálem – prvky umění pohybu – jsou intervaly (přechody od jednoho pohybu k druhému), nejen samotné pohyby. Právě intervaly vedou ke kinetickému řešení.

Organizace pohybu je organizací jeho prvků, tj. intervalů, ve větě. V každé větě je vzestup, vyvrcholení a zpomalení pohybu (a jsou vyjádřeny určitou mírou).

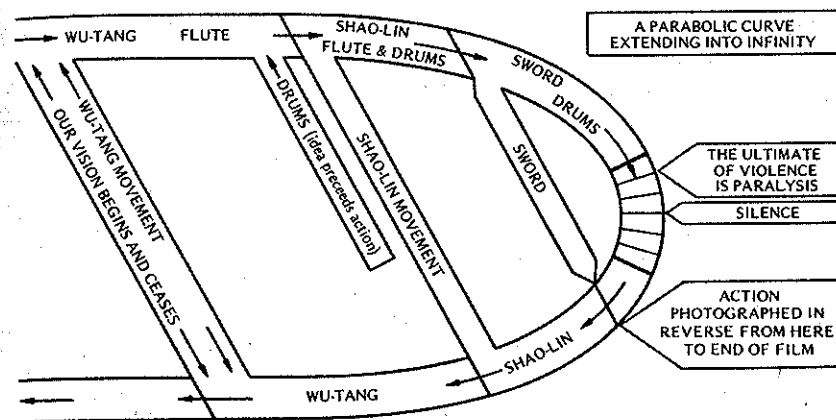
Dílo se buduje z vět stejně jako věta z intervalů pohybu.⁵⁵

Vertov se tu ve svých teoretických náhledech dostává až k tomu, co bude o třicet či čtyřicet let později nazváno soběpodobnostní strukturou filmového díla v úvahách inspirovaných fraktální geometrií Benoíta Mandelbrota.

Číselné rozpisy přesných délek jednotlivých záběrů pro některé sekvence z filmu *Человек с киноаппаратом* nejsou nepodobné těm Krenovým z let šedesátých až devadesátých. Sám proces zviditelnění vlastního aktu filmové projekce (včetně zviditelňování vztahu mezi obrazem v klidu, v pohybu a iluzivnosti vytvářené strhovacím mechanismem) dojde velkého uplatnění především v Evropě v letech šedesátých, a to jednak v díle



⁵⁵ Dziga Vertov, *MY* (1922). Citováno dle plného znění manifestu *MY* uvedeného in Navrátil, A., *Dziga Vertov*, cit. 54 / op. cit., s. 174–176, zejm. s. 175.



Malcolma Le Grice (např. *Little Dog for Roger*, 1967), ale hlavně ve filmech manželů Wilhelma a Birgit Heinových (kupř. *Rohfilm*, 1968), ve kterých sáhnou na samé dno filmové matérie. Je proto třeba „očistit“ Vertova, který je obzvláště některými dokumentaristy pejorativně označován za formalistu a z něhož si, na druhé straně, většina lidí odnesla pouze ono vykiřčené *жизнь врасплох* (*žizň vrasploch*), přičemž se zapomíná, že Vertov došel mnohem dál, totiž až k jakémusi *фильм врасплох* (*film vrasploch*).

Posledním z řady tvůrců, kteří tvoří podhoubí strukturálního filmu, je americká avantgardistka ukrajinského původu Maya Derenová. Do naší sledované linie ji zařazujeme především pro její film z roku 1948 *Meditation on Violence*, který je vystaven přesně podle tří stupňů tradičního čínského bojového umění, a tomu odpovídá i struktura celého filmu. Maya Derenová navíc pracuje v druhé polovině filmu se zpětným pohybem kamery (což ovšem běžný divák ani nepostřehne) ve snaze dobrat se cyklického pohybu bez počátku a konce. „Strukturálně“ pracuje i s hudbou, která tu nástupem jednotlivých nástrojů (např. bubnů) předznamenává výrazné obrazové změny, zatímco při zpětném chodu jednotlivé nástroje postupně mizí. Derenová zamýšlela využít strukturální principy rovněž ve filmu inspirovaném poezií haiku, k jehož realizaci už nedošlo.

Bilance předchůdců strukturálního filmu z jiných oborů filmové avantgardy se tedy jeví následovně: Corra a Ginna jsou cenní především pro svoji snahu transformovat strukturu hudebního díla do podoby čistě

barevných proměn realizovaných na filmovém pásu.⁵⁶ Němečtí absolutní filmaři přinesli na jedné straně odmítnutí narace a na straně druhé vyzdvihli časorytmus (*Zeit-Rhythmus*) optické události jako základní princip filmu. Graeff pochopil, že proti tomuto abstraktnímu kinetismu je třeba ponořit se do prázdnoty pauzy, která dává všemu okolnímu povstat. Chomette uchopí fotogenické vlastnosti reality (to souvisí s diskutabilním pátým bodem sitneyovské charakteristiky) a László Moholy-Nagy tematizuje světloprůsvitný charakter filmu při setkání světla a hmoty. Dziga Vertov se pokusí demaskovat sám princip vzniku i vnímání filmu a dojde až k matematizovaným strukturám sekvencí. Maya Derenová, odkojena baletními kreacemi, víceméně nevědomě nahlédne do prostorů, v nichž bude Kurt Kren vytvářet své grafy zcela intuitivně, věren matematické geometrického názoru.

P. Adams Sitney a *Mlékařka*

Vraťme se ale zpátky k Sitneymu. Kapitola o strukturálním filmu v jeho knize *Visionary film* je značně jednostranná. Přestože je psána na počátku sedmdesátých let, vůbec nebere na zřetel přínos evropských filmařů na tomto poli. To, že připomíná pouze Petera Kubelku, je možné vysvětlit známým sporem Kubelka × Kren, který tkví v tom, že Kubelka na své cestě do Spojených států amerických v šedesátých letech prohlásil, že v Rakousku neexistuje žádný jiný avantgardní filmař kromě něj. Sitney se ale ani v nejmenším nezmiňuje o filmech manželů Heinyových (*Rohfilm*), Malcolma Le Grice (*Little Dog for Roger*) či Freda Drummonda (*Shower Proof*, 1968). Namísto toho staví na první místo Andyho Warhola, o němž doslova říká: „Hlavním předchůdcem strukturálního filmu nebyl ani [Stan] Brakhage, ba ani Kubelka či [Robert] Breer. Byl to Andy Warhol.“⁵⁷ Sitney tu připomíná především trojici filmů *Sleep* (1963), *Eat* (1963) a *Empire* (1964) a vysoce oceňuje fixní postavení kamery a střih přímo v kameře. Ač bez přímé divácké zkušenosti s těmito filmy, troufám si tvrdit, že k obohacení filmové řeči strukturálního filmu přispěly pramálo. Mají své místo v dějinách amerického undergroundu, kde

⁵⁶ Viz kapitolu *Absolutní film*.

⁵⁷ Sitney, P. A., *Visionary Film*, cit. 35 / op. cit., s. 409.

tvorí určitý antiromantický pól vůči kultovnímu *Scorpio Rising* (1963) Kennetha Angera či mýtopoetickému *Dog Star Man* (1961–1964) Stana Brakhagea. Sitney ovšem na druhé straně zcela oprávněně vysoce hodnotí dílo Michaela Snowa, který spolu s Paulem Sharitsem vytváří základní rámec amerického strukturálního filmu. Snow svým úporně jednozáběrovým pojetím (*Wavelength*), Sharits naopak jako nejdůslednější autor tzv. *single frame* filmů, který ve svém díle *Ray Gun Virus* tematizuje problematiku čistého barevného flickr efektu se strohostí velmi blízkou Kubelkově opusu *Arnulf Rainer*.

Michael Snow⁵⁸ byl graduován v roce 1952 v Ontario College of Art a od roku 1963 žil plných deset let v New Yorku, kde také natočil v jednom z podkrovních bytů v Soho svůj nejznámější film *Wavelength*. Po dobu pětáctiřicetiminutové transfokace v něm Snow pomocí změny materiálu, barevných filtrů, změnou clony, několikanásobnou reexpozicí apod. vytváří zcela nový typ zkušenostního prostoru. Snow tu rovněž zavádí nové pojetí „zápletky“, jež je zcela vzdálena tomu, jak chápeme „děj“ v běžném hraném filmu. *Wavelength* byl natočen během jednoho týdne v prosinci 1966, předcházel mu však rok poznámek a podivně neartikulovaných úvah. Byl sestřihán a první kopie byla k vidění v květnu 1967. Chtěl jsem vytvořit jakousi sumarizaci svého nervového systému, nábožensky laděných domněnek a estetických idejí. Zamýšlel jsem jakýsi časový monument, ve kterém by byla stejně oslavena krása i chmura, chtěl jsem udělat jakousi definitivní výpověď o čistě filmovém prostoru a čase balančující mezi „iluzí“ a „skutečností“, a to vše se zřetelem k vidění.



⁵⁸ Michael Snow (1929) – všestranný umělec, činný v řadě oborů od malířství, sochařství, designu, k fotografii, filmu a vizuálním médiím. Snowova umělecká díla nalezneme v četných galeriích po celém světě (MoMA v New Yorku, National Gallery of Canada v Ottawě, Musée d'Art Moderne v Paříži), vytvořil také velkou sochu fanoušků na torontském Skydome Stadium.

Prostor začíná na oku kamery (resp. diváka), je ve vzduchu, pak na plátně a pak uvnitř plátna (v myslí). Film je plynulou pětáctyřicetiminutovou transfokací jdoucí z nejšířšího záběru až k úplně nejužšímu na konci. Film byl natáčen pevně fixovanou kamerou umístěnou na jednom konci osmdesát stop dlouhého podkroví a zaměřenou na protější konec, na řadu oken a ulici. Toto prostředí a akce, která se tu odehrává, jsou jakýmsi kosmickými ekvivalenty. Prostor (stejně jako transfokace) je narušen čtyřmi lidskými událostmi včetně smrti. V těchto případech se vždy objeví synchronní zvuk, hudba a mluvené slovo, objevují se současně s elektronickým zvukem generátoru produkujícího sinusoidu, která jde od nejnižších frekvencí (50 Hz) do nejvyšších (12 kHz) v průběhu celých čtyřiceti minut. Je to jakési totální *glissando*, zatímco film je spíše *crescendo* a rozprostrané spektrum umožňující využít darů prorocství i paměti, jak nám to může poskytnout pouze film a hudba.⁵⁹

Wavelength je jedinečným diváckým zážitkem, který se následně s každým novým zhlédnutím umocňuje. Právě proto, že divák ví, co ho čeká, může se od začátku přeladit na vlnovou délku autorovu a ponořit se do samotného aktu vidění. Sám Michael Snow se ve svých úvahách často odvolává na Paula Cézanna a ještě víc spatřuje své kořeny v díle Johannese Vermeera van Delfta.⁶⁰ Je to, myslím, stěžejní moment, neboť obecně uznávaný výklad avantgardy vždy vychází z kubismu a futurismu, což je ovšem ke škodě celého pochopení, a to nejen strukturálního filmu. Opustíme však nyní Sitneye i Snowa a vrátíme se k nizozemské malbě sedmnáctého století. Tam totiž nacházíme další z kořenů strukturálního filmu – nebo vůbec filmu jakožto filmu zbaveného vši služebnosti divadelní či literární.

Výchozím podnětem nám bude nejen Vermeerova *Mlékařka*, ale celé jeho malířské dílo. Vermeer totiž tematizuje samu plochu plátna a naprosto odlišným způsobem buduje obrazový prostor tím, že jej vrství nejen do hloubky za plátno, ale také dopředu před plátno. Díky tomuto prostorovému rozpětí jsme upozorněni na vlastní plochu malířského

⁵⁹ Sitney, P. A., *Visionary Film*, cit. 35 / op. cit., s. 413.

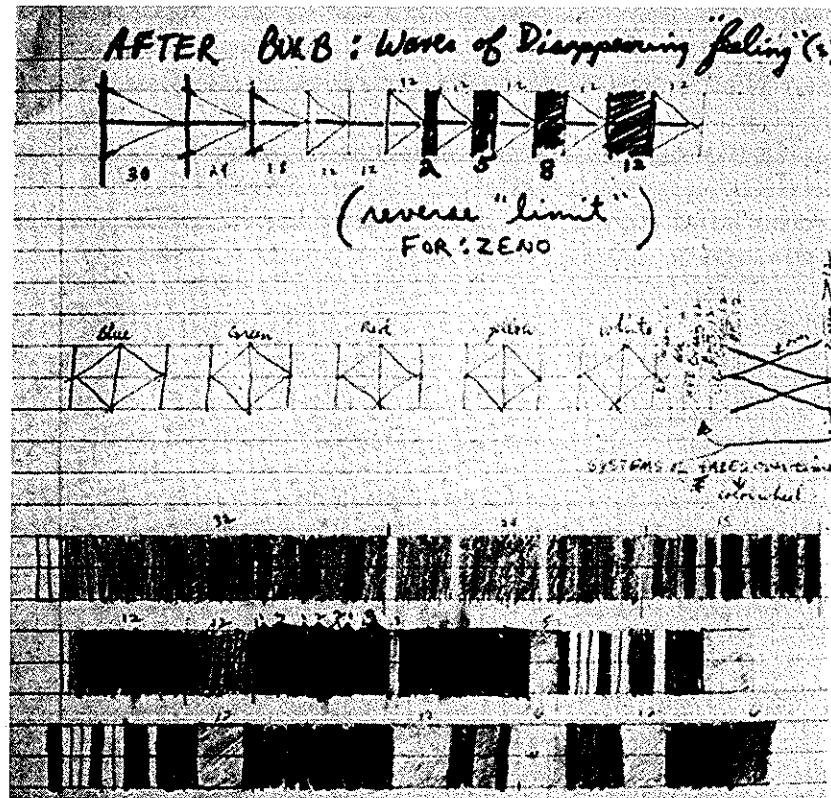
⁶⁰ Johannes Vermeer van Delft (1632–1675) – nizozemský malíř, majitel Mechelenské krčmy v Delftu (malíř Jan Steen měl kousek dál hospodu U Hada). Vermeerovým přítelem byl vynálezce mikroskopu a objevitel spermií Antoni van Leeuwenhoek, který mu stal modelem pro obrazy *Astronom* (1668) a *Geograf* (1669), což ovšem popírá José Pijoan, když tvrdí, že na zmíněných obrazech je sám autor. Po Vermeerově smrti se Leeuwenhoek stal správcem jeho pozůstalosti, ve které zůstalo jen něco málo přes tři desítky obrazů.

plátna. Rovněž Vermeerovo uchopení časovosti, kdy se dostává dovnitř okamžiku a kdy zviditelňuje jeho určitou časovou rozsažnost, jej zcela vycleňuje z tehdejších proudů malby. A třetím rozhodujícím momentem jeho obrazů je světlo, především setkávání světla a hmoty. Na ruku nám zde jde samozřejmě i zdánlivá bezobsažnost Vermeerových obrazů. Nejsou to pompézní líčení biblických výjevů ani žánrové obrázky zatuchlých holandských hostinců a nevěstinců, jak jsme zvyklí u jeho sousedů. Vlastně tady jakoby „o nic nejde“. Dívka prostě stojí u stolku a nalévá mléko – v tomhle prostém a jednoduchém aktu klíčí zárodek strukturálního filmu šedesátých let. Michael Snow je při tomto srovnání nesnesitelně akční, Peter Kubelka až zbytečně dynamizující – a tak jediný Kurt Kren (aniž to on sám kdy přiznal) se nejdůsledněji pokouší zpřítomnit sám akt vidění. Je zarážející, že tyto kvality dokázal v Krenově filmu odhalit právě Wim Wenders.⁶¹ K filmu *15/67 TV* napsal: „A takový malý báječný film Kurta Krena *TV*, s nímž si nikdo nevěděl rady, protože tvrdošíjně skrýval jakýkoli náznak toho, že ukazuje vidění, takže se už nedalo sledovat nic jiného než ono vidění.“⁶² Wenders ovšem uviděl, ale neprozřel, takže se uchýlil k titulu *Paris, Texas*, aby se posléze ukonejšil berlínskými anděly, aniž by přiznal, že hebrejské *ruáh* je rodu ženského, a nezbylo mu než přeladovat rádio při cestě do Lisabonu. Šustění andělských křídel zaslechl jen zpovzdálí a vermeerovské pokojíky pro něho zůstaly uzavřenou kabinetní kuriozitou.

⁶¹ Wim Wenders (1945) – německý režisér, jehož jedna z mladických poz spočívala v rebelii proti stávající „bátuškovské kinematografii“ a ještě prázdnější kokotérii s experimentálním filmem. Wendersovou základní motivací byla vždy snaha po sebeprosazení v oboru tradiční narativní kinematografie, což ovšem zpočátku poměrně zdařile maskoval ve své krátkometrážní tvorbě, realizované na formátu 16 mm: *The Same Player Shoots Again* (1968) a v roce 1969 trojici filmů: *Silver City*, *Drei Amerikanische LP's*, *Polizeifilm*. Později se zcela nepokrytě přiklonil k hollywoodské tradici a podbízivě uhranul část adolescentní mládeže i filmové kritiky sentimentálními příběhy z prostředí berlínských andělů *Der Himmel über Berlin* (1986). Celý život se vytrvale snažil předstírat svůj zájem o podstatu filmového umění a do svých filmů proto lživě vdechoval lechtivé otázky po smyslu, poslání a způsobu filmové tvorby (*Lighting Over Water*, 1980, spolu s Nicolaselem Rayem; *Chambre 666*, 1983; *Reverse Angle: Ein Brief aus New York*, 1982; *Stand der Dinge*, 1982; *Lisbon Story*, 1994; *Die Gebrüder Skladanowsky*, 1995; *Lumière et compagnie*, 1995; a mnoho dalších). Wendersovy filmy lze charakterizovat jako reakční předsunutou hřídku Hollywoodu (srovnej s pojmem avantgarda!), která má za cíl mystifikovat intelektuální část společnosti a udržet co možná nejdéle současnou reakční postavení narativní kinematografie, a to pod rouškou nabízení „jiných tzv. hlubších témat“.

⁶² Wenders, Wim. *Dech andělů*. Aurora: Praha, 1996, s. 12.

Z další tvorby Michaela Snowa si připomeňme alespoň padesátiminutový \leftrightarrow *Back and Forth* (1969), ve kterém pracuje se základním motivem opakovaného švenku (zleva, zprava a zpět) přes jednu a tutéž místnost, či více než tříhodinový *La Région Central* (1971), kde natáčí prázdnou krajinu severně od Montrealu pomocí speciálního, jím samým sestrojeného zařízení, které umožňuje kameře pohybovat se jakýmkoli směrem a téměř libovolnou rychlostí (pomalostí). Snow k tomu dodává: „Pojmenované, přesně rozvržené události: jako třeba odjezd autobusu, koncert, Vánoce, zatmění slunce atp., to není to, co mne zajímá. Subudálosti: nikoli ‚co je‘, nikoli ‚co není‘, ale to, co se stane mezitím. V tomhle případě: ‚Nic.‘“⁶³



⁶³ Snow, Michael. *The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier University Press, 1994, s. 67.

Druhý pól strukturálního filmu tvoří již zmiňovaný Paul Sharits⁶⁴, který k svému filmu *N: O: T: H: I: N: G* (1968) dodává: „Film odvrhne vše (všechny přítomné definice ‚něčeho‘), co by mu stálo v cestě být svou vlastní skutečností, odvrhne vše, co by mohlo divákovi zabraňovat ve vstupu do zcela nových rovin vědomí. Tématem filmu, lze-li to ovšem nazývat tématem, je, že se zabývá oním nesrozumitelným, nemožným, a zabývá se jím způsobem úzce a přesně konstruovaným. Film nechce ‚znamenat‘ něco (*something*) – bude ‚znamenat‘, a to zcela konkrétním způsobem, nic (*nothing*).“⁶⁵ Z reálných předmětů se tu na několika políčkách objevuje žárovka a na několika židle, jinak je celý film jakousi energetickou vibrací barev a rytmů inspirovaných jednou tibetskou mandalou: „Tato formálněpsychologická kompozice směřuje progresivně k stále intenzivnějším vibracím (pomocí symbolických barev bílé, žluté, červené a zelené), dokud není dosaženo středu mandaly. [...] Druhá polovina filmu je v jistém smyslu k té první inverzní... V podstatě se vůbec nezajímám o mystický symbolismus buddhismu, pouze o jeho mocnou, intuitivně povstávající imaginativní sílu.“⁶⁶

Paul Sharits zanechal v polovině šedesátých let malířství a obrátil svůj zájem k problematice vztahu mezi viděným a slyšeným. „[F]ilm, zvukový film, se mi jevil jako přirozené médium pro testování toho, jaká tajemství či poklady by mohly existovat ve vztahu mezi těmito dvěma způsoby vnímání.“⁶⁷ Sharits začíná vytvářet své první flikr filmy, někdy označované také jako *single frame* filmy, neboť jsou založeny na zásadní (obsahové) rozdílnosti dvou po sobě jdoucích políček. Ve filmu *Ray Gun Virus* se zabýval po dobu celých čtrnácti minut problematikou čistého barevného flikru, přičemž zvukovou složku filmu tvořil zvuk perforačních otvorů přecházející přes optickou hlavu projektoru (tzv. *sprocket soundtrack*). Vzhledem k tomu, že u 16mm filmu připadá jeden perforační otvor na jedno filmové políčko, pokusil se tím o realizaci nejelementárnější

⁶⁴ Paul Sharits (1943–1993) – filmem se začal zabývat v průběhu svých studií malířství. Tyto rané filmy nejsou v řadě filmografií vůbec zmiňovány, neboť nebyly typicky sharitsovské, měly v sobě totiž jakousi fragmentární naraci, a dokonce v nich vystupovali herci.

⁶⁵ Sharits, Paul. Notes on Films / 1966–1968. *Film Culture* 1969, č. 47, s. 15.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Sharits, Paul. Hearing: Seeing (1975). Cit dle Sitney, P. A. (ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives, 1978, s. 256.

„matice schopností 16mm filmu pro vizuální *re-presentaci*“.⁶⁸ Toto jednopolíčkové základní metrum zvuku (ale i obrazu) se později uplatnilo rovněž v jeho práci s mluveným slovem i psaným textem.⁶⁹ V roce 1966 vznikl také film *Piece Mandala (End War)*, složený ze statických fotografií nahé dvojice milenců, kde díky jejich rychlému pookénkovému sledu a proložení jednodolitými různobarevnými plochami vytváří svébytný druh pulzního pohybu. Pouze připomínám, že v žádném případě nejde o tradiční animaci, tedy o souslednost záběrů jen mírně se obsahově lišících, vytvořených s cílem vyvolat iluzivní dojem pohybu, nýbrž právě naopak. Celý výsledek navíc umocňuje horizontální rozdělení pozadí na zcela černou a zcela bílou, čímž podstatně určuje a ovlivňuje pohyb „hlavních figur“.⁷⁰ Právě tyto variace pozadí jsou opticky nejsilnějším činitelem podléjícím se na výsledném vjemu, tedy na vzniku čistě filmových (nereprezentativních) pohybů, které tu spatřujeme. Není bez zajímavosti, že Sharits o svých filmech hovoří jako o mandalách, chápaných ovšem nikoli v jejich esotericko-symbolickém smyslu, ale jako prostředku k rozvoji mocné, intuitivně povstávající imaginativní síly. Dalším vrcholným dílem Sharitsovy tvorby je film *T, O, U, C, H, I, N, G* (1968), ve kterém rozpracovává motiv latentního násilí či sebepoškození, které naznačil již v díle *Wrist Trick* (1966).⁷¹ Ovšem hledat v tomto opusu symboly v rovině reprezentace by bylo krajně zjednodušující, neboť tento film (stejně jako ostatní Sharitsova díla) je vázán na průběh projekce, a nikoli jen na význam obrazů, které jsou vrhány na plátno. *T, O, U, C, H, I, N, G* naprosto zřetelně ukazuje na ohromný potenciál, jež v sobě skrývají tyto *single frame* filmy zbavené jakéhokoli děje i iluzivního pohybu. V hraných snímcích je totiž potencialita filmu omezována tím, že veškerá snaha o působení na diváka je vždy vedena prostřednictvím herců a vázána na průběh děje, v *T, O, U, C, H, I, N, G* naproti tomu dochází k bezprostřednímu působení

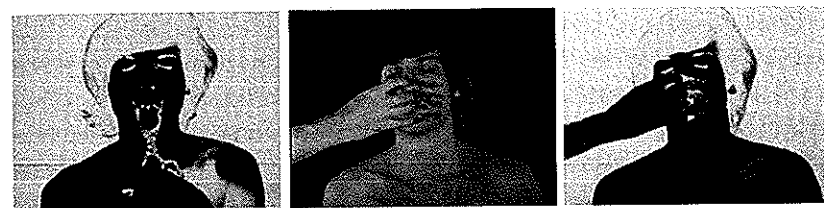
⁶⁸ Sitney, P. A. (ed.). *The Avant-Garde Film...*, cit. 67 / op. cit., s. 257.

⁶⁹ V roce 1966 vytvořil Sharits krátkou etudu *Word Movie/Fluxfilm 29*, pracující s alternací písmen, která byla zařazena jako součást rozsáhlého projektu *Fluxfilm* vytvořeného skupinou Fluxus, jejímž duchovním otcem byl Američan litevského původu George Maciunas. Podrobněji viz kapitolu *Sklížený film*.

⁷⁰ Jde o případ zcela odlišný od klasického animovaného filmu, kde se pohyb figury uskutečňuje na pozadí. Podobné snahy o celostní transformaci obrazové plochy a zrušení rozdílu mezi „figurami“ a pozadím bude provázet i tvorbu Roberta Breera (viz kapitolu *Sklížený film*).

⁷¹ Viz kapitolu *Sklížený film*.

s účinky doslova bytostnými. Pro každého zůstane nezapomenutelným opakující se deformovaný zvuk slov *destroy, destroy, destroy...*, která pronáší Sharitsův přítel, básník David Frank, jehož tvář dominuje celému filmu.



Sharitsova tvorba se koncem šedesátých let proměňuje a začínají je zajímat projekce na vícero pláten a také různé formy filmové instalace (např. film *Sound Strip/Film Strip* z roku 1971 pro čtyři promítací plochy plátna). Motivací k těmto a podobným instalacím, které sám Sharits označuje pojmem *locations*, je snaha přiblížit filmový zážitek tomu, jak hudba naplňuje či sama vytváří prostor.⁷² A vskutku, když po projekci uspořádané pro přátele Michael Snow prohlásil, že mu to připomíná Bachovy *Braniborské koncerty*, Sharits se zaradoval: „[Ludwig van] Beethoven či [Johann S.] Bach, na tom nesejde, ale byl jsem potěšen, že můj smysl pro muzikálnost díla nebyl výlučně mým osobním sebeklamem.“⁷³

Druhým významným Sharitsovým zájmem na počátku let sedmdesátých se stala „refotografie“ flickr filmů. Pomocí speciálního zařízení, které si sestrojil (v podstatě dle všeho odstranil na projektoru drapák, zahodil i sektor a prořízl si větší okeničku), mohl promítat vlastní předmět flickr filmů, tedy filmový pás jakožto kontinuálně plynoucí. Tím byla jednotlivá políčka smazána a ztratilo na významu dělení mezi nimi. Hlavním výrazovým prostředkem se stala změna rychlosti pásu, případně změna mezi různými rychlostmi téhož pásu při jejich doplňování barevnými filtry. V neposlední řadě zviditelnil Sharits i okrajové části filmu, tedy perforační otvory, popisky na materiálu a stopová čísla, např. *Inferential Current* (1971, 8 minut), *Analytical Studies I–IV* (1972–1976, každá část

⁷² Zajímavé by bylo srovnat toto Sharitsovo úsilí s chápáním prostoru hudby u Petera Kubelky (viz dále jeho profil).

⁷³ Sharits, P., *Hearing: Seeing*, cit. 67 / op. cit., s. 259.

zhruba 25 minut). Tady dospíváme k zcela nové dimenzi filmu zbytečného již své základní charakteristické vlastnosti, totiž projekce světelných impulzů a dostáváme se ke kontinuálnímu modulovanému světelnému toku, který bychom proto spíše než do klasického strukturálního filmu zařadili do rámce filmové performance, popřípadě do *expanded cinema*.

Znovu se nám tu navozuje otázka, kterou si mnoho diváků často klade podobně jako u *Mlékařky*: O čem to vlastně je? V běžném hraném filmu – a je lhostejno, zda je to běžný komerční akční film, či film tzv. umělecký, jde v podstatě o sdělení, a to v celé šíři tohoto pojmu, tedy od ryze informativního až po čistě emotivní, tedy „od jízdniho řádu až po báseň o železnici“.⁷⁴ Příkladem prvního („jízdniho řádu“) nám může být běžný akční film či sladkobolný příběh, v němž divákovy emoce nevycházejí z vlastních filmových kvalit díla, nýbrž pouze z předváděné reality. Od sdělování vnější akce se jde postupně směrem k emotivnímu sdělení a k akci vnitřní, k sdělování idejí (Sergej Ejzenštejn) či určitých psychických stavů a procesů (třeba Ingmar Bergman). Spolu s tím také dochází k využívání čistě filmových prostředků, za něž jsou v tomto typu kinematografie považovány kamera, střih, zvuk, dramaturgická výstavba, režie atp. Naproti tomu u strukturálního filmu lze o nějakém sdělení v klasickém slova smyslu (a to i ryze emotivním) mluvit jen stěží, ba dokonce vůbec ne. Strukturálnímu filmu, a to platí nejen o Sharitsovi, tedy nejde o žádné sdělení, ale o sdílení, přesněji o sdílení určitého společného stavu vědomí. Tady se nám může objevit velmi častá námitka: Vždyť přece ve filmu jde vždy o to, aby autor (režisér) dosáhl u diváka prostřednictvím zhlédnutého díla svého záměru! U běžného hraného filmu je tento proces značně omezen. Autor, který by i nakrásně chtěl dosáhnout onoho „společného stavu vědomí s divákem“, je omezen příběhem a postavami (herci) – a právě to mu brání v bezprostředním působení. Režisér je spoután postavami, kamerou, tím, že vlastně vše tlumočí prostřednictvím příběhu, že je závislý na procesu identifikace diváka s postavou, na nutnosti neustále budovat iluzivní filmový prostor, který více nebo méně odpovídá jakémusi prostoru „tam venku“. Je sevřen do kleští času: do nutnosti čas neustále stlačovat či natahovat, ale málokdy má možnost nechat čas *být*.

Jak vidno, z tohoto pohledu se veškeré „filmové řemeslo“ (nebo chceme-li filmový jazyk či řeč), jak se s ním studenti filmových škol

⁷⁴ Tyto příklady vždy uváděl prof. Ján Šmok.

seznamují (a filmové vědce nevyjímaje), jeví jako nesmírné sevření celé sféry kinematografie do velmi těsných okovů. Odtud pak vzniká to, co bychom mohli podle Gidala nazvat *strikturální* film,⁷⁵ tedy jakýsi opak filmu strukturálního. Strukturální film promlouvá k divákovi bezprostředně, tedy opravdu přímo, neboť je sám sebou. Pokusy o jeho „symbolický“ výklad míjejí cíl, neboť tu nejde o nějaké překládání (či přenášení, sdělování) významů, ale o sám akt uskutečnění v průběhu filmové projekce.

Jistěže lze žáky již v základní škole naučit rýsovat a konstruovat různé geometrické obrazce, řešit úlohy a třeba jim i „natlouct do hlavy“, jak lze rozdělit úsečku v poměru zlatého řezu. Dokud ale sami nenahlédnou, že je třeba skrze tyto obrazy nahlížet do světa geometrického a že teprve tam mohou spatřit, že výše zmiňované rozdělení úsečky je (jak říká Plátón *Timaiovi*) ze všech nejkrásnější, dotud nebude jejich život obohacen, stejně tak jako nebude obohacen život toho, pro koho Vermeerova *Mlékařka* zůstane jen plnotučným děvčetem nalévajícím mléko.⁷⁶

Vídeňská škola formálního filmu

Kolébku evropského strukturálního filmu je Vídeň. Budeme-li se tázat po kořenech, které vyústily ve vznik tzv. vídeňské školy formálního filmu, bylo by asi zbytečné hledat její zdroje v tradiční rakouské mentalitě, tereziánské architektuře či okázalosti někdejšího hlavního města mocnářství. Je tu ale i druhá stránka tradice rakouské metropole: především filosofický Vídeňský kruh (Kurt Gödel, Rudolf Carnap, Ludwig Wittgenstein aj.), dále příborský rodák Sigmund Freud a ovšem také průlom do tradiční hudby uskutečněný druhou vídeňskou školou. Zde je namístě, kromě všeobecně známého Arnolda Schönberga a Antona Weberna jmenovat i Josefa Mathiase Hauera (1883–1959), který sám sebe označil za duchovního objevitele dvanáctitónové hudby (první dílo již roku 1920). Stěžejním mezníkem, vedoucím ve svém důsledku k vzniku vídeňské školy formálního

⁷⁵ *Stricture* – stažení, stah, zúžení.

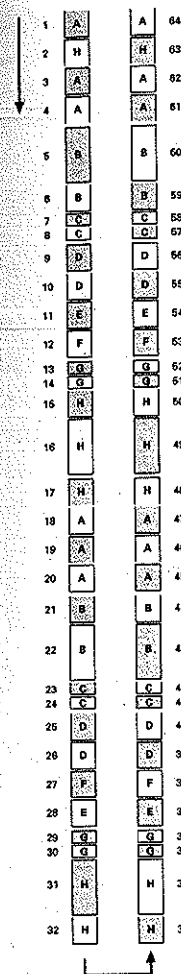
⁷⁶ V souvislosti s motivem mléka by bylo možné vystopovat „mléčnou dráhu“ ve filmové avantgardě, naznačenou alespoň trojicí následujících filmů: Sergej M. Ejzenštejn *Смапое и новое* (*Staroje i novoje*) z roku 1929, Kenneth Anger *Fireworks* (1947), Mathias Müller *Alpsee* (1994). Tato cesta však nikterak nespádá do rámce zde sledovaného strukturálního filmu.

filmu se stala stěžejní událost z roku 1952, kterou pod názvem *Der Verlust und das Gebeime* provedli Arnulf Rainer a Gerhard Rühm. Představili zde expresivní malby vytvářené naslepo, tzv. mediální grafiky, a další výtvarná díla čerpající z automatismu dvacátých let. Rühm zde předvedl své klavírní jednotónové variace a čteny byly texty takových autorů jako Francis Picabia, Georges Mathieu, Antoni Tàpies. V letech 1953 a 1954 se Rainer začal hlouběji věnovat matematizované problematice proporcí, kterou dokládal na dílech abstrakcionistů – Kazimira Maleviče a Pieta Mondriana. Nemalý vliv na formování rakouského kulturního prostředí té doby měl také básník, dramatik a autor akcí i happeningů Hans Carl Artmann, společně s Rühmem jeden ze spoluzakladatelů Wiener Dichterguppe (1958).

Ponecháme-li stranou jinak právem neopomenutelné osobnosti Herberta Veselyho, Ferryho Radaxe, Marca Adriana, Hanse Scheugla, Ernsta Schmidta a Petera Weibela, zůstanou nám v čele rakouských filmařů Peter Kubelka a Kurt Kren.

Peter Kubelka⁷⁷ byl ve své rané fázi silně ovlivněn právě formálními postupy Antona Webera a pokusil se o totální formalizaci časové formy. Sám nazýval svá díla jako tzv. metrické filmy, protože byly strukturovány přesně podle předem vytvořeného schématu – partitury. V roce 1957 realizoval svůj první film striktně vybudovaný na základě předem daného metrického systému *Adebar*, který se stal zlomovým dílem v dějinách kinematografie. V *Adebarovi* poprvé vytváří film jako zcela svébytné universum. Struktura díla vychází z hledání základního *metra* filmu. Klíčem se Kubelkovi stala vybraná pygmejská hudba, v níž základní

⁷⁷ Peter Kubelka (1934) – narodil se ve Vídni, dětství strávil na venkově v hornorakouském Taufkirchenu a svá gymnaziální studia v Linci a ve Welsu. V tomto období se věnoval především atletice a v roce 1953 se stal juniorským mistrem Rakouska v hodů diskem. V té době byl již studentem filmového oddělení Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (HMDK) ve Vídni; souběžně se zahájením filmových studií se začal Kubelka aktivně věnovat judu. Polovina padesátých let se stala v Kubelkově životě zlomovou. V letech 1954–1956 studoval v Římě na Centro Sperimentale di Cinematografia, v Rakousku natočil svůj první významný film *Mosaik im Vertrauen* (1955) a navázal přátelské styky s řadou rakouských umělců (Gerhard Rühm, Arnulf Rainer, Fritz Wotruba, Friedrich Heer, Otto Mauer, Konrad Bayer, Markus Prachensky aj.). V roce 1956 promítal *Mosaik im Vertrauen* v Paříži, kde se seznámil s Henri Langloisem. V roce 1957 realizoval svůj první film striktně vybudovaný na základě předem daného metrického systému *Adebar*, který se stal zlomovým dílem v dějinách kinematografie.



fráze trvala 26 filmových okének. „V mojom filme má každý prvok tú istú dĺžku, dvojitú dĺžku, alebo polovičnú dĺžku. Základná dĺžka prvkov je 26 filmových políčok, polovičná 13, dvojitá 52. Tým najdôležitejším je pritom pravidelnosť vizuálnych prvkov.“⁷⁸ Neopominutelnou skutočnosťou je i fakt, že vedľa tohoto metrického systému zůstává pro Kubelku důležitá obrazová náplň záběrů, zde kopírovaných na vysoce kontrastní materiál, a tou je dotyk – neuskutečněný, nenaplněný dotyk dvou lidských bytostí. Ve filmu *Adebar* můžeme identifikovat celkem čtyři základní způsoby variací: „...první se týká vlastního obsahu záběru, druhý jeho formy, třetí jeho délky a čtvrtý vztahu pozitiv/negativ.“⁷⁹ Je třeba se v tuto chvíli zastavit u samotného pojmu filmová partitura, neboť ta je pravým základem metrického filmu. Partitura je totiž jakýmsi mezistavem mezi klasickým filmovým scénářem a hudební partiturou. A právě tato partitura je Kubelkovi základem, tvoří jakési „teoretické universum“, nebo, chcete-li, systém, ve kterém jsou jednotlivé elementy řazeny na základě vztahu k celkovému systému podle předem daného výstavbového principu.⁸⁰ Základní jednotky jsou uskupeny nejen do cyklických permutačních smyček, ale i do jakýchsi „strunovitě“ vibrujících pohybů,

⁷⁸ Kubelka, Peter. *Tebria metrického filmu* (1974/1975). In: Kaňuch, Martin (ed.), *Hladné oko*. Sborník textů z mezinárodního semináře o experimentálním filmu, Banská Štiavnica 24.–26. listopadu 2000. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko, 2001, s. 36. – Shodně in: Mazanec, Martin (ed.). *Peter Kubelka*. Olomouc: Pastiche filmz – Edice PAF, 2008, s. 70.

⁷⁹ Masi, Stefano. Die Gemeiselte Zeit. In: Jutz, Gabriele; Tscherkassky, Peter (eds.). *Peter Kubelka*. Wien: PVS Verleger, 1995, s. 76.

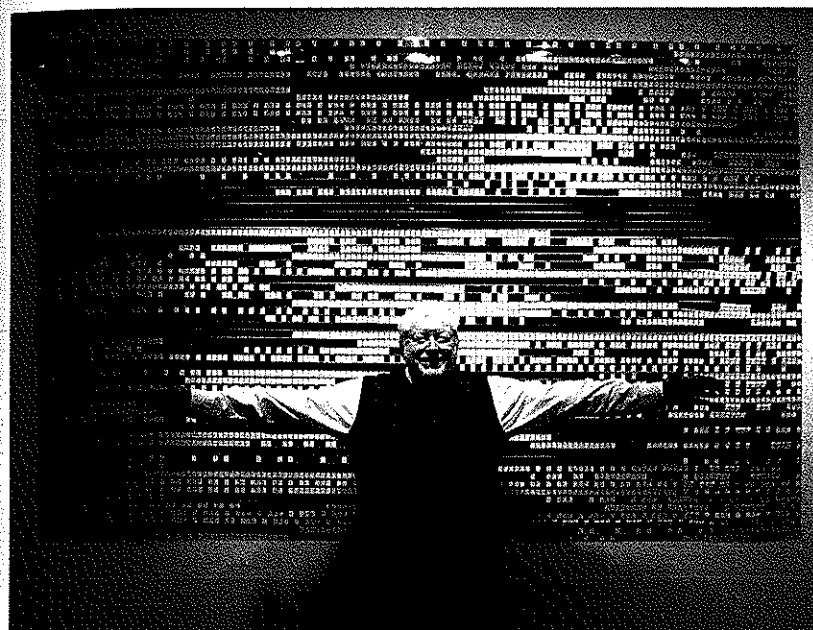
⁸⁰ Délka filmu *Adebar* byla stanovena následovně: $26 \times 4 \times 16 = 1664$ políčok, tj. 69 a $\frac{1}{3}$ vteřiny (při frekvenci 24 obrázků za vteřinu).

návratů, očekávání. Kubelka k tomu ve své teoretické stati *O metrickém filmu* píše: „Adebar byl mým druhým filmem, do té doby jsem, vyjma mých čistě osobních fantazií, viděl jen normální, komerční film, neklaoudoucí si žádných velkých nároků. Postrádal jsem u filmu uspokojiví formu. Už tehdy jsem měl pocit, že také ve filmu dlí uloženy veškeré kvality a krásy, kterých dosáhly jiné umělecké obory. Viděl jsem, jak krásné byly budovy postavené v klasickém stylu; viděl jsem řecký chrám a architekturu renesance. Zaobíral jsem se hudbou, věděl jsem o rytmických strukturách v hudbě, a jak hudba činí zakoušení času něčím zcela velkolepým. Ve filmu neexistovalo nic s tím srovnatelného. Čas, ve kterém se filmy odbývají (normální, ať dobré, či špatné filmy, které vyprávějí příběh), je čas bez jakékoli formy; neuvěřitelně beztvary čas. Proto jsem chtěl udělat něco, co by zraku vyvolalo stejně harmonický čas, tak jaký vytváří hudba pro ucho, harmonický, rytmický, metrický čas. [...] Chtěl jsem filmové médium dovést tak daleko, aby mohlo stát rovnocenně vedle hudby a malířství. Chtěl jsem etablovat film jako sílu, která by se dala měřit s ostatními druhy umění. Kromě toho jsem chtěl také dopodrobna prozkoumat jeho hranice a obcovat s ním tak čistě, jak jen vůbec možno.“⁸¹

V roce 1958 vznikl film *Schwechater*,⁸² který byl původně reklamní zakázkou na stejnojmenné pivo, v níž Kubelka dále precizoval (k nelibosti pivovarnického zadavatele) svůj „metrický systém“ a filmovou montáž dovedl od organizace tematické k organizaci řady, tedy přesněji, řady filmových okének jako funkce intervalů mezi nimi. Kubelka si předem stanovil tento rozpis struktury výsledného díla: „Střídají se obrazová políčka s černými, a to takto: 1 okno černé, 1 okno obrázků, 2 okna černá, 2 okna obrázků, 4 černá, 4 obrázky, 8 černých, 8 obrazových, 16 černých a 16 obrazových oken – a pak se celý proces opakuje. Film obsahuje

⁸¹ Kubelka, Peter. *Die Theorie des metrischen Films* (1974/1975). In: Jutz, G.; Tscherkassky, P. (eds.), cit. 79 / op. cit., s. 48.

⁸² Téhož roku byl Kubelka pozván na světovou výstavu v Bruselu, aby zde promítl své filmy. Bohužel *Schwechater* nesměl být, na nátlak rakouského pivovaru, promítán. V Bruselu se Kubelka setkal s americkými avantgardisty Stanem Brakhagem, Kennethem Angerem a Robertem Breerem. Jonas Mekas o tomto filmu prohlásil: „Kubelkův film je jako kus krystalu nebo jako nějaký jiný objekt přírody; vůbec nevypadá na to, že byl vytvořen člověkem.“ *Amerikanské & Engleské underground film* (programová brožura). Copenhagen: Off Off Art-cinema, podzim 1996.



rovněž 12 pasáží červených oken, která se směrem ke konci filmu objevují stále častěji, rovněž tak se prodlužují až k závěrečnému (červenému) záběru, v němž se objeví název piva Schwechater. [...] Celková délka filmu je stanovena na 1440 filmových políček a v průběhu celého filmu se musejí alternovat pouze čtyři základní záběry.“⁸³ Právě ona černá políčka tu vytvářejí jakousi formu pomlky či pauzy. Pauza je tu chápána jako jedinečná událost v poli rytmu, což navazuje na Bouleze, který říká: „Hudba není uměním tónů, ale kontrapunktem zvuku a ticha.“⁸⁴ Odtud se pak odvíjí Kubelkův výrok, že „film promlouvá mezi jednotlivými políčky“.⁸⁵

Maximálním dotažením Kubelkových formalistních tendencí je bezpochyby film *Arnulf Rainer*, v němž o dva roky později zcela rezignoval

⁸³ Kubelka, P., *Die Theorie des metrischen Films*, cit. 79 / op. cit., s. 60.

⁸⁴ Cit. např. dle Weibel, Peter. *Viennese Formal Film*. In: Weibel, P. (ed.). *Beyond Art: Third Culture. A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*. Wien – New York: Springer, 2005, s. 142.

⁸⁵ Mekas, J., An Interview with Peter Kubelka. Cit. dle Sitney, P. A. (ed.), *Film Culture Reader*, cit. 2 / op. cit., s. 292.

na předmětnou náplň záběrů a který je celý složen pouze z černých a bílých políček. Na první pohled by se mohlo jevit, že absence předmětné náplně je v rozporu s fotogenickým podlozím strukturálního filmu, jak jsme ho uvedli na začátku, ale není tomu tak, neboť pro Kubelku není prázdné políčko ničím abstraktním, ba není ani absencí „něčeho“, nýbrž naopak, je čistým proudem světla. „Můj film *Arnulf Rainer* je dokumentace; je to objektivní film; je sám o sobě světem, mohli bychom tak říci, ve kterém se zabýváme a zahřmí čtyřadvacetkrát za vteřinu. [...] Nedělal jsem prostě a jednoduše cokoli. Pracoval jsem s materiálem smyslově, to znamená, že jsem vytvořil několik základních prvků a z těchto elementů jsem udělal smyčky, které jsem si prohlédl, ochutnal je. Když máte černou – bílou – černou – bílou a uděláte z toho smyčku, je to nezapomenutelná chuť. To je vůbec nejsilnější element. Pak můžete mít [políčka] tři černá – tři bílá, dvě černá – dvě bílá nebo jedno černé – dvě bílá, jedno černé – dvě bílá, jako vlnu. Nechci to vysvětlovat podrobněji, existují ještě jiná pravidla, jako třeba alternace formy pozitiv–negativ v rámci času a světla; a vy můžete, pokud vše víte o pozitivu a negativu černobílého obrazu, udělat vše černé, nebo naopak. [...] Tento film (*Arnulf Rainer*) přežije celé dějiny filmu, protože ho může každý zopakovat. Je zapsán do partitury, takže nemůže jednoduše zmizet. Může být podle mé partitury exaktně a bezchybně znovu zhotoven. Někdy bych chtěl vytesat tu partituru do kamene, do žuly, potom vydrží 200 000 let, pokud nebude zničena. Černobílý film má normálně životnost kolem padesáti let. Dnes už to není více než 15 let, protože chemikálie a materiály jsou mnohem horší, než tomu bylo v roce 1905. Barevný film vydrží asi tak deset let, pak barvy vyblednou. Na celém světě neexistuje metoda jak konzervovat, uchovat barevný film. Ale *Arnulf Rainer* bude existovat navždy.“⁸⁶

Roku 1961 navštívil Kubelka se skupinou rakouských turistů africké safari v Súdánu, kde natočil materiál pro svůj budoucí film *Unsere Afrikareise*.⁸⁷ V tomto filmu Kubelka zdánlivě opouští svůj vyhraněný formalismus a vytváří ojedinělou fúzi dokumentárního filmu s formálními pravidly metrického filmu. Základními skladebnými elementy jsou pro něho tzv. synchronní události – jde o přesně promyšlené spojení obrazu a zvuku (ruch, hudba, mluvené slovo), které má vytvářet nový význam

⁸⁶ Sitney, P. A. (ed.), *Film Culture Reader*, cit. 2 / op. cit., s. 67.

⁸⁷ Film byl dokončen až v roce 1966 u Stana Brakhagea v Coloradu.

a jež je nositelem sdělení. Jistý striktní formalismus však Kubelka přesto zachovává, a to především ve formě vnitřních smyček v rámci sekvencí či opakování téhož záběru, kdy ovšem tento návrat nebo opakování „téhož“ je návratem k situaci vývojově již posunutě (např. Ivce běží, je zastřelena, je mrtva). Pevná a promyšlená skladba celého díla se projevuje zejména na precizním (často kontrapunktickém) propojení obrazu a zvukové složky filmu, tedy ruchů, útržků dialogů, jakož i použitím úryvků soudobých hudebních šlágrů. Jde v podstatě o eizenštejnovskou vertikální montáž spojenou se strukturálními výstavbovými principy metrického filmu. Kubelkova „synchronní událost“ promyšleným způsobem odděluje (resp. spojuje) obrazovou a zvukovou složku filmu, čímž podněcuje divákovy asociativní schopnosti a klade na něho nárok jako na aktivního spolutvůrce promítaného díla.

Vlastní Kubelkova filmová tvorba v sedmdesátých letech poněkud ustává. Do stejného období spadá i Kubelkův prohlubující se zájem o vaření, a hlavně jeho teoretické koncepce propojující film, hudbu a vaření. Vaření chápe Kubelka jako „nejstarší způsob uměleckého výrazu, jako nejstarší formulaci světového názoru, ze kterého se teprve vyvinula ostatní umění. [...] Vařením člověk vyjadřoval své porozumění pro universum, a to mnohem dříve než malířstvím.“⁸⁸ Roku 1978 byl Peter Kubelka pozván do Staatliche Kunsthochschule ve Frankfurtu nad Mohanem, aby zde vybudoval filmové oddělení. Po dvou letech byl jmenován profesorem a toto své pracoviště přeměnil v katedru „pro film a vaření“. Tímto činem bylo vaření poprvé uznáno jako svěbytný umělecký obor a stalo se vysokoškolským předmětem.

Následující léta věnoval Kubelka především pedagogické činnosti, muzicírování⁸⁹ a vaření. V devadesátých letech se v rámci svého hlavního

⁸⁸ Kubelka, Peter. *Was bedeutet Essen und Kochen für die Menschen* (1987). In: Jutz, G.; Tscherkassky, P. (eds.), cit. 79 / op. cit., s. 176. Ve slovenském překladu *Co znamená pre ľudí jedenie a pitie* ve sborníku *Hladné oko*, kde jsou uveřejněny i další Kubelkovy texty: *Teória metrického filmu; Spatium Musicum; Priestor hudby; O videňském řízku; Viedeň, USA, Anthology Film Archives*. In: Kaňuch, M., *Hladné oko*, cit. 78 / op. cit.

⁸⁹ Počátkem osmdesátých let založil Kubelka hudební uskupení *Spatium Musicum*, které se vyznačovalo zcela proměnlivým obsazením a se kterým v průběhu let provedl řadu koncertů v Evropě a Americe. Kubelku zajímalo především využití akustických vlastností prostoru. „Tyto prostory, ve kterých muzicírujeme, mají pro nás velký význam, protože spoluručují formu našich koncertů. Kromě jiného hrálo *Spatium Musicum* také koncerty, při kterých posluchači následovali hudebníky – například jsme procházeli různými

tématu *Poživatelná či jedlá metafora (Die eßbare Metapher)* snažil v řadě netradičních přednášek a vystoupení přiblížit své chápání světa nikoli skrze slova, ale prostřednictvím viděného, slyšeného a samozřejmě také ochutnávaného. Pro lepší porozumění Kubelkova chápání skladby, a to jak filmové, tak stran vaření, budiž nám ukázka jeho textu.

*Peter Kubelka: O vídeňském řízku*⁹⁰

Z kýty mladé panenské kravičky odřežeme tenký plátek čerstvého masa a pružnými údery jej do měkka naklepeme. Ozdobíme ho jemnými, vysráženými solnými krystaly. Zahalíme jej nejprve závojem z rozdrčených semen rostliny, pak jej odějeme v šat z rozšlehaných čerstvých nenarozených kuřátek a nakonec jej oblékneme do kabátu z rozstrouhaného chleba (tedy do ruin starého uměleckého díla).

Nyní toto nové, člověkem stvořené jsoucno vystavíme onomu elementárnímu prvku, který dává životu vzkvétat: slunečnímu světlu, v jeho koncentrované formě – ohni. Hrozivá moc ohně budiž zmírněna kovovým štítem pokrytým roztavenou esencí mateřského kravského mléka.

Jen krátkou chvílí žije toto jsoucno v extatickém stavu bytostné smažnosti; výraz vesmíru člověkem podmaněného a podle jeho mínění zlepšeného. Tak je vůkolní svět člověkem poznáván, ochutnáván a s člověkem sjednocen, spolknut.

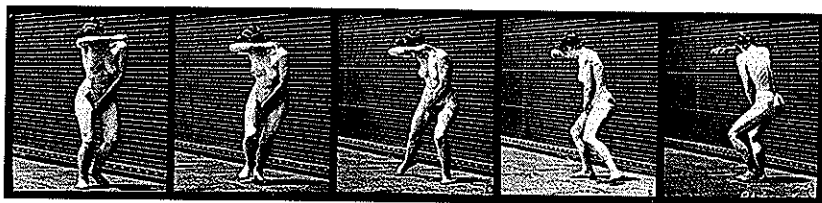
Vzhledem k častému opakování tohoto aktu – a to již od nepaměti, nepřivádí už dnes většinu lidí v onen, jemu vlastní, nezměrný úžas. Rakouská verze tohoto dobytí veškerenstva lidstvem zní důvěrně známým jménem „vídeňský řízek“.

prostory v klášteře Santa Chiara v Neapoli –, a tak mohli zažívat, jak se prostřednictvím architektury hudba proměňuje. Tempo naší hudby podřizujeme akustice a akustika rovněž ovlivňuje výběr skladeb a nástrojů. Zcela vědomě rezignujeme na jakékoli použití zesilovačů či na jakýkoli záznam hudby, tedy přesně vzato na to, abychom hudbu přeměňovali v elektrické signály... Chtěli bychom uchopit a dokonale poznat celý *historický prostor* našeho hudebního dědictví, od rané polyfonie středověku až k současné hudbě... Chápeme hudbu jako *nonverbální Písmo svaté*, ve kterém se zjevuje světonázorové dědictví naší kultury. Tím, že hrájeme, posvěcujeme vzácné okamžiky našeho pobývání v prostoru a čase.“ Peter Kubelka ve stati *Spatium Musicum* (1989). In: Jutz, G.; Tscherkassky, P. (eds.), *cit.* 79 / *op. cit.*, s. 158. (Viz též *Hladné oko*, *cit.* 78 / *op. cit.*, s. 60.)

⁹⁰ Kubelka, Peter. *Über das Wiener Schmitzel* (1974). In: Jutz, G.; Tscherkassky, P. (eds.), *cit.* 79 / *op. cit.*, s. 168. Český in: Mazanec, M. (ed.), *Peter Kubelka*, *cit.* 78 / *op. cit.*

Zatímco Kubelka je ve své rané tvorbě striktně formální a jeho formalismus je založen na číselných řadách a kombinatorice, druhý významný (ba přímo nejvýznamnější) představitel vídeňského strukturálního filmu, Kurt Kren⁹¹, je ve svém přístupu k filmu nejenom spontánnější, ale především „geometričtější“ (než „algebraický“ Kubelka). Bylo by dokonce možné říci, že mezi oběma autory zeje přibližně taková propast jako mezi řeckou matematikou geometrického názoru (Kren) a arabským algebraickým kalkulem (Kubelka). Tento rozdíl není jen ve vnější tvářnosti jejich partitur, ale v tom, jak rozdílně chápou film. Základem Krenových partitur-kaderplánů je zejména intuice a spontánní fascinace geometrickým tvarem, který je základem většiny jeho filmů. Když se díváme na Krenovy filmy, není nezbytně nutné analyzovat autorovu techniku (i když se tomu za chvíli budeme věnovat) či jeho systém. Není nutné je „prokouknout“, důležité je především vnímat. Peter Weibel hovoří v souvislosti s Krenovým dílem o tzv. *opseografii*, kterou staví do opozice vůči kinematografii, a tvrdí: „Kren organizuje jednotlivé intervaly tak, aby rozbil pohyb, a tím narušil běžný způsob vidění kontinuálního proudu podnětů. Filmové záběry mu jsou materiálem k organizování percepčních procesů,

⁹¹ Kurt Kren (1929–1998) – jako desetiletého jej rodiče po anšlusu Rakouska poslali do Nizozemska ve snaze uchránit jej před pronásledováním pro židovský původ. Do Rakouska se Kren vrátil až roku 1947 a v roce 1950 nastoupil na místo úředníka v Rakouské národní bance, kde pracoval až do roku 1968, kdy byl nucen místo opustit. Počátkem padesátých let se Kren zapojuje do okruhu umělců soustředěných kolem baru Strohkoffer. Počátky vlastní Krenovy filmařské tvorby spadají do poloviny padesátých let, kdy natáčí první filmy na formát 8 mm (*Das Walk*, 1956; *Klavier Salon I. Stock*, 1956). V roce 1957 vzniká první Krenův film na formátu 16 mm *1/57 Versuch mit synthetischem Ton* (1957). Od té doby začíná Kren svá díla označovat vždy zlomkem, kde čitatel je pořadovým dílem opusu a jmenovatel určuje vřočení. Roku 1966 se Kurt Kren zúčastnil prvního zahraničního vystoupení vídeňských akcionistů na DIAS (*Destruction in Art Symposium*) v Londýně a o rok později se podílí na založení Austria Filmmakers Cooperative. V bouřlivém roce 1968, především po happeningu Güntera Bruse na vídeňské univerzitě, pátrá policie po Krenových filmech. Nenalezne je, ale zabaví mu alespoň množství odstřížků a zbytků. Kren je pro sympatizování s akcionisty skandalizován v tisku a opouští místo úředníka v bance. První polovinu sedmdesátých let prožil Kurt Kren v SRN a v roce 1978 odchází na celých deset let do Spojených států amerických, kde se žije jako námezdní dělník, zahradník či hlídač v muzeu. Po návratu do Rakouska je Kren již uznávanou společenskou osobností a získává několik komerčních zakázek a k stoletému výročí kinematografie natáčí na objednávku *49/95 tausendjahrekino* (1995). Kurt Kren navštívil krátce před svou smrtí Prahu, kde byla v NFA v květnu 1998 uspořádána retrospektivní přehlídka jeho filmů.



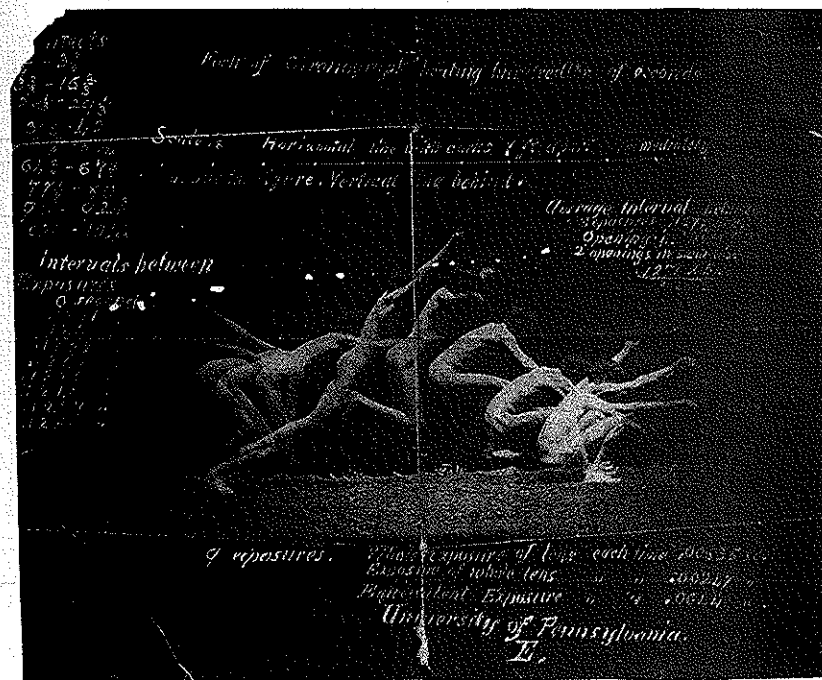
a nikoli k předstírání pohybu.⁹² Tím zařazuje Krena nikoli do linie počínající Muybridgem, který otevřel cestu ke kinematografii jakožto „písmu pohybu“ (*Schrift der Bewegung*), nýbrž do linie tkvící svými počátky v pokusech francouzského experimentálního fyziologa Étienna-Julese Mareye, jenž je průkopníkem toho, co Weibel nazývá opseografií čili „písmem vidění“ (*Schrift des Sehens*), jež nás vede ke Krenovým „obrazům vnímání“. Diametrálně rozdílné je zde hledisko času, s nímž oba tyto proudy obcují. Zatímco kinematografie pracuje s následným záznamem jednotlivých pohybových fází, a obecně tudíž s časem postupně, sekvenčně představeným (zpodoběným), jehož důsledkem může být i náhlý přesun v této posloupnosti, tj. montáž (střih) jako nástroj (natahování a smršťování času, jakož i prostoru), Mareyova metoda, spočívající v záznamu několika pohybových fází na jednu fotografickou desku, je – na druhé straně – základem simultánně vyjádřeného času, což ve svých důsledcích našlo uplatnění v kubismu a futurismu. *Akt sestupující ze schodů* Marcela Duchampa není tedy spojujícím můstkem ke kinematografii, jak bývá mylně vykládáno, ale stojí na zcela jiných základech než řady obrázků z *Animal Locomotion*.⁹³ „Základem pro budoucnost experimentálního filmu se stala skutečnost, že Marey nejen objevil grafickou metodu k znázornění a k analýze pohybu, nýbrž také k jeho komponování a syntéze. Jeho grafická metoda notace základních elementů pohybu, tedy jakožto partitury filmových políček [Kader], byla později rozvíjena právě experimentálními filmaři.“⁹⁴

⁹² Weibel, P., *Kurt Krens Kunst*, cit. 43 / op. cit., s. 87. Existuje i spolehlivý slovenský překlad tohoto článku pod názvem *Umenie Kurta Krena: Opseografia namiesto kinematografie* ve sborníku *Hladné oko*, cit. 78 / op. cit., s. 80–91.

⁹³ Eadward Muybridge (1830–1904) – průkopník kinematografie. V roce 1885 vydal jedenáctisvazkové dílo *Animal Locomotion*, ve kterém uveřejnil na dvacet tisíc snímků, různých pohybových sekvencí. Publikace byla zamýšlena především jako soubor předloh pro výtvarníky.

⁹⁴ Weibel, P., *Kurt Krens Kunst*, cit. 43 / op. cit., s. 55.

„Muybridge následovali ti umělci, kteří se zajímali o pohyb, dynamiku, montáž a imitaci reálného života; Mareye ti, kterým záleželo na vidění, na přerušení a na konstrukci filmové reality. Kinematografie nakonec využila aparát poskytnutou iluzi pohybu, aby postavila film do služeb literatury, divadla a opery. Opseografie naproti tomu chce film rozvíjet dále jako autonomní umění a vytvořit z něho umění vidění (vnímání).“⁹⁵ Weibel ještě dále rozvíjí toto radikální rozdělení, které vnáší jako řez do celé historie filmu, srovnáním mezi vývojem v experimentální psychologii a v avantgardním filmu: „Počátky experimentální psychologie časově korespondují s počátky filmu; počátky filmu jako svěbytné umělecké formy ve dvacátých a třicátých letech v Evropě odpovídají dobám prvního rozkvětu (*Wahrnehmungspsychologie*) psychologie vnímání. A dále se psychologie vnímání rozvinula v americkém exilu, kolem roku 1950, tedy v časové shodě s prosazením se nezávislého filmu po světě.“⁹⁶



⁹⁵ Weibel, P., *Kurt Krens Kunst*, cit. 43 / op. cit., s. 57.

⁹⁶ *Tamtéž*, s. 73.

Krenova vlastní tvorba daleko přesahuje rámec tradičního strukturálního filmu. Jestliže ruští avantgardisté ve dvacátých letech vyprosili montáž z pout služebnosti příběhu, Kren provedl další revoluční zlom v kinematografii v letech šedesátých. Ve svém díle atakuje oba dva hlavní proudy montáže – jak narativní (David W. Griffith), tak asociativní (Ejzenštejn) – a nahrazuje je na jedné straně geometricky organizovanou strukturou a na straně druhé svobodným volným gestem, blízkým tomu, co Jonas Mekas později označí (nikoli u Krena, ale u sebe) jako metodu okamžité strukturace reality, tedy jednoduše řečeno okamžitý „střih v kameře“ během natáčení.⁹⁷ „Kren etabloval jako základní téma filmu nikoli jeho kinetiku, nýbrž proces jeho vnímání“⁹⁸, proto Weibel dokonce srovnává přínos Krenův s takovými osobnostmi, jako byl Alan Turing či Kurt Gödel, a to v tom smyslu, že jej považuje za zakladatele fyziologie filmu.⁹⁹

„V díle Kurta Krena dominuje Mareyho linie, tedy obraz vnímání. Přebírá Vertovovo filmové písmo, avšak ne na demonstraci pohybu, ale vnímání. Organizuje intervaly pro přerušení pohybu, a tím i pro přerušení procesu vidění, plynulého toku vjemů. Filmová políčka se stávají materiálem organizace procesu vnímání, ne pohybových iluzí. Z tohoto důvodu nebylo možné, aby Kren vytvářel narativní filmy, dokonce ani dokumentární. Vytvořil mnoho filmů výlučně s problematikou vnímání, samozřejmě i s aspekty pohybové problematiky... S jistotou velké umělecké intuice náměsíčníka, Kren proměnil kinematografii jako zápis pohybu na opseografii jakožto zápis vnímání. A tak se mu podařilo zcela stranou převládajícího proudu avantgardního filmu, který se opíral o simulaci pohybu, znovu uchopit staré téma z prehistorie filmu, a sice problém vnímání. Byl to jediný Duchamp¹⁰⁰, kdo v první fázi avantgardního filmu připomněl toto téma svými rotoreliéfy a optickými strojků.“¹⁰¹

⁹⁷ Viz kapitolu *Spontánní film*.

⁹⁸ Weibel, P., *Kurt Krens Kunst*, cit. 43 / op. cit., s. 74.

⁹⁹ *Tamtéž*.

¹⁰⁰ Marcel Duchamp natočil v roce 1926 film *Anémic Cinema*, v němž využil, kromě jiného, také svých otáčejících se rotoreliéfů, kterými zviditelnil iluzivní dojem pohybu i prostoru.

¹⁰¹ Weibel, P., *Kurt Krens Kunst*, cit. 43 / op. cit., s. 74.

Tvorbu Kurta Krena lze z časového hlediska rozdělit na pět následujících období:

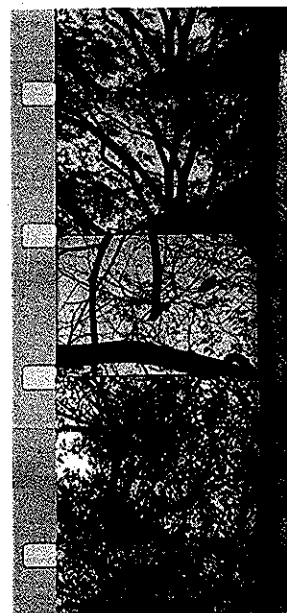
1. období (1957–1962), v němž natočil pět filmů, v nichž postupně precizuje práci s grafickou partiturou nazývanou *Kaderplan*

2. období (1964–1967) je typické spoluprací s vídeňskými akcionisty Otto Mühlem a Günterem Brusem při jejich materiálových akcích

3. období (1967–1978), započaté filmem *15/67 TV*, je charakteristické Krenovým návratem k vlastní tvorbě a především hledáním nových výrazových možností – jedná se o nejpestřejší období Krenovy tvorby, které kromě typicky strukturálních snímků zahrnuje i pokusy o kreslený film, *found footage* či projekty směřující k *expanded cinema*; vrcholným dílem tohoto období je strukturálně budovaný film *31/75 Asyl*

4. období (1978–1989) zahrnuje období Krenova pobytu ve Spojených státech amerických, kde vytváří kromě jiného nový typ ryze spontánních *bad home movies*

5. období (1989–1998), kdy po návratu do Rakouska realizuje také několik komerčních zakázek, v nichž je mu však poskytnuta plná tvůrčí volnost

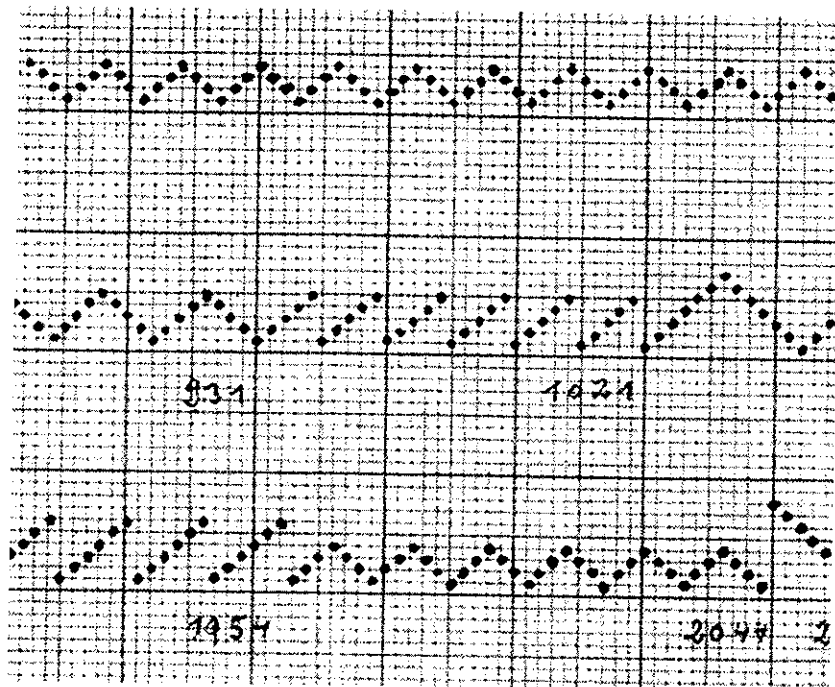


Podívejme se nyní krátce na stavbu Krenova filmu *3/60 Bäume im Herbst* z roku 1960, který Malcolm Le Grice považuje za první strukturální film vůbec. Na ukázkou zde uvádím část jeho partitury neboli, jak říká Kren, *Kaderplan* (viz graf na následující straně). Na vodorovné linii je pořadí záběrů, na svislé ose (originál je na milimetrovém papíře) je vyznačena délka záběru (v počtu okének) – tedy první záběr trvá jedno okénko, druhý dvě, třetí tři, čtvrtý čtyři, pátý pět, šestý opět čtyři, sedmý tři atd. Přičemž tento přesný rozpis je dán před natáčením a Kren poté již „jen“ chodil vídeňskými parky a přesně podle něj natáčel různá větvoví, takže film vznikl pookénkovým snímáním přímo v kameře. Jako nejdelší možný záběr si Kren ve své

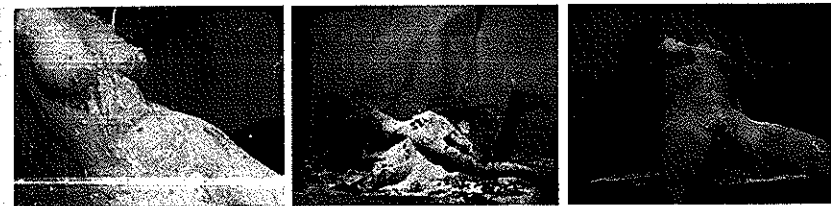
partituru stanovil délku osmi obrázků, stejně jako tomu bylo v jeho předcházejícím filmu *2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test* (1960).

Film *6/64 Mama und Papa* (*Materialaktion Otto Mühl*, 1964) je typickou ukázkou Krenovy spolupráce s akcionistou Otto Mühlem i dokladem toho, že Kren nebyl pouhým zaznamenávatelem materiálové akce, ale natočený materiál dále strukturuje podle grafické partitury. Tento film Kren sestříhal ve své pracovní době, když pracoval jako úředník v Rakouské národní bance.

V pozdější době Kren pracoval se schémata mnohem komplexnějšími a využíval i vícenásobných expozičních (jako např. ve filmu *33/77 Keine Donau*, 1977; nebo ve svém autoportrétu *36/78 Rischart*, 1978). Jediným způsobem využil rovněž řady masek ve svém mistrovském díle *31/75 Asyl*. Jde o jediný záběr předjarní krajiny s cestou a stromy, který vznikl během jedenadvaceti dní, kdy byl tentýž materiál vždy znovu exponován, a to přes různé masky. Na obrázku (na s. 58) je zachycen kaderplan, který ukazuje schéma postupného exponování filmu. Tedy



kupříkladu – první den natáčení bylo exponováno prvních dvacet jedna metrů materiálu přes jednu z masek, pak byla závěrka uzavřena a exponovalo se až v rozmezí mezi 29. a 41. metrem, poté opět závěrka uzavřena a další její otevření přichází až mezi 46. a 53. metrem atd. Rovněž v následující dny postupoval Kren přesně podle předem daného schématu. Výsledkem je vznik nového typu obrazu, který není možné vytvořit jinak než prostřednictvím filmové kamery: v jednom obraze se tak setkáváme s krajinou pokrytou sněhem i úplně rozátou. Krenovi tady nejde o Ruttmannovo „malířství v čase“ (*Malerei mit der Zeit*), nýbrž o „patření času samého“ (*Sehen der Zeit*) neboli chronoskopii.¹⁰²

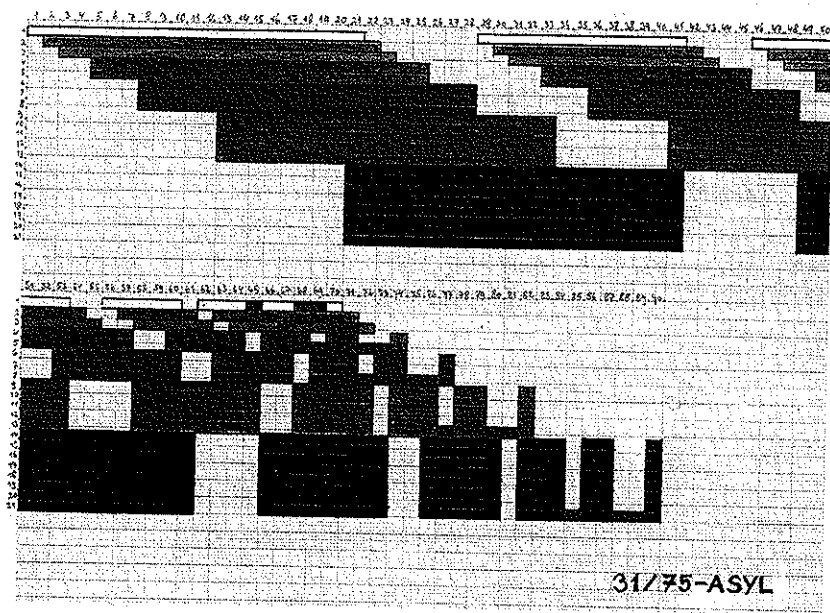


Jiným příkladem Krenovy práce je použití fotografií, resp. diapositivů, které jsou podle zadaného schématu nasnímány (zde se tedy naplňuje Sitneyův čtvrtý axiom, obdobně jako u Sharitse). Ve svém filmu *2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test* využil jako předlohu tváře lidí ze stejnojmenného psychologického testu, kde bylo 48 fotografií rozděleno do šesti různých skupin, z nichž každá obsahovala osm různých typů. Variováním těchto tváří, případně jejich detailů, vytváří jakýsi cyklický pohyb, v němž jedna tvář přechází v druhou, a to tak, že vnímáme i tváře, které ve filmu vůbec nejsou a které vznikají v našem vnímání v důsledku rychlých (jen několikaokénkových) obrazových změn. Jako by tu nikdo nebyl sám sebou, každý je každým a nikým. Takový film lze pochopitelně vidět několikrát a pokaždé jej budeme vnímat zcela odlišně. Sám Kren v tomto ohledu připomněl, že jednou ve Vídni se s ním chtěl někdo vsadit o sto šilinků, že když viděl film podruhé a potřetí, že to nebyl tentýž film. Jindy mu lidé tvrdili, že mezi tvářemi spatřili Adolfa Hitlera či jiné známé osobnosti, které se ovšem ve filmu vůbec neobjeví. Film se tak stává jedinečným a naprosto neopakovatelným percepčním zážitkem, kdy

¹⁰² Weibel, P., *Kurt Krens Kunst*, cit. 43 / op. cit., s. 80.

se výsledný tvar (obraz vnímání) radikálně liší od „hmotné“ skutečnosti přítomné na filmovém páse. Právě o této jedinečnosti a neopakovatelnosti svědčí i epizoda z Mnichova, kde na šrot opilý Kren nepoznal svůj vlastní film a domnívaje se, že jej někdo kopíruje, rozlícen vrhl na plátno láhev s vínem.

Dostáváme se tak k závěrečné otázce, kde je prostor svobody strukturálního filmu, je-li vše dopředeně striktně vázáno pevným schématem. Tedy jakákoli – ať jednoduchá, nebo sebekomplikovanější – číselná řada (či schéma) vytváří svou vlastní vnitřní záběrovou dynamiku, a sice v závislosti na velikosti záběru, kompozici, tonalitě, tj. obecně v závislosti na „čitelnosti“ záběru. Například v *3/60 Bäume im Herbst*, který je snímán pookénkově ruční kamerou, dochází už v osm oken dlouhém záběru k určitému třesu, jenž je zcela nepravidelný, rovněž tak některé větoví je přehlednější, jiné složitější, a tak můžeme ve výsledku vnímat jako stejně (různě) dlouhé ty záběry, které jsou na filmovém páse různě (stejně) dlouhé. Zde se tedy otevírá skulina pro vstup náhody, jež oživuje fixní strukturální schéma a činí z něj živoucí organismus, takže divák už nesleduje film, ale své vlastní vnímání filmu.



Následovníci

V polovině let šedesátých vstupují na scénu evropského strukturálního filmu v Německu manželé Wilhelm a Birgit Heinovi, kteří sblíží „čistý“ strukturální film s materiálními postupy blízkými *hand made* a *found footage* filmům.¹⁰³ V britském strukturálním filmu se na sklonku šedesátého desetiletí těší velké oblibě především využití smyček a triků realizovaných optickou kopírkou. Mohli bychom dokonce mluvit o tom, že právě kopírka se počátkem sedmdesátých let stává jedním z hlavních tvůrčích nástrojů ve filmech autorů, jako je Graeme Ewens, David Crosswaite, Roger Hammond, Mike Legget a další. Této generaci však časově předchází tvorba zakladatelů anglického strukturálního filmu Malcolm Le Grice a Freda Drummonda. Ve svém filmu *Little Dog for Roger* využil Malcolm Le Grice starých rodinných snímků, které natočil jeho otec na formát 9,5 mm a podrobil je různým kopírovacím technikám, jež napodobují strhování a pohyb filmu v okeničce projektoru. Cílem je zpřítomnit divákovi podstatu filmu jakožto sledu nehybných obrazů a demaskovat tím iluzi pohybu, na které je většinový film založen. Film Freda Drummonda *Shower Proof* je orchestrací opakujících se motivů, v nichž nespátříme opravdu nic jiného než muže a ženu v koupelně, jak vstupují do sprchy, čistí si zuby, utírají se ručníkem apod. Drummond používá na mnoha místech vysoce kontrastního filmového materiálu, takže obraz přechází z reality do čistě abstraktních tvarů – vyloučením veškerých polotónů a redukcí do černé a bílé – a opět zpátky, přičemž celý postup se v různých variacích několikrát opakuje.

Dalším významným strukturálním filmařem byl Američan Hollis Frampton, jehož filmy se vyznačovaly logicky precizní strukturou.¹⁰⁴ „Ve filmu *Zorns Lemma* (1970) se Hollis Frampton pokusil vypořádat především s problematikou reálného a iluzivního času i změn pohybových průběhů a činí tyto problémy filmu pro diváka zakusitelnými.“¹⁰⁵ Hollis Frampton vychází z 24 písmen abecedy a z promítací frekvence 24 obrázků za vteřinu – toto číslo pro něho tvoří základní strukturální jednotku celého

¹⁰³ Viz kapitolu *Sklížený film*.

¹⁰⁴ Jonas Mekas charakterizuje jeho filmy jako „cvičení matematické logiky transponované do filmu“.

¹⁰⁵ Hein, Birgit. *Film im Underground*. Frankfurt am Main – Berlin – Wien: Ullstein, 1971, s. 108.

filmu. „Zorn's Lemma začíná mluvenou řečí, postupuje k psané řeči a dostává se v *Section II* k centrálnímu problému: lingvistické (znázornění symbolické) versus vizuální (znázornění bezprostřední) zkušenosti.“¹⁰⁶ Frampton považuje kinematografii, resp. film, za jeden z posledních druhů umění, který je schopen ovlivnit naše vědomí prostřednictvím smyslů. Ve svém následujícím filmu *Hapax Legomena I (nostalgia)* z roku 1971 použil jako výchozí materiál třináct svých oblíbených fotografií, které spálil na horké plotýnce. Tato destrukce statických obrazů a jejich proměna v obraz pohyblivý byla zároveň demonstrací Framptonova přechodu od fotografie k filmu.

K renesanci strukturálních tendencí experimentálního filmu dochází v polovině sedmdesátých let zejména ve Francii. Většinou se již nejedná o čistě strukturální filmy, nýbrž díla, která v sobě spojují strukturální principy s materiálovými tendencemi či znovu oživeným zájmem o *hand made* film a jeho kombinaci s reálným obrazem, případně obrazem čistě abstraktním. Aby se tento francouzský směr odlišil a jistým způsobem i distancoval od anglického pojmu *structural film*, v té podobě, jak jej vymezil P. A. Sitney, upřednostňují jeho autoři pro nás poněkud neobvyklé označení „strukturelní“ případně „poststrukturelní“ film. Připomeňme v této souvislosti alespoň filmy Pierra Rovera (*Black and Light*, 1974), Guye Fihmana (*Ultra-rouge infra-violet*, 1974), Dominique Willoughbyho (*Balloeillades*, 1978) či Claudine Eizykmanové (*V. W. Vitesses Women*, 1974; *Lapse*, 1976–1981). K posledně jmenovaným filmům jejich autorka uvádí: „U filmu *V. W. Vitesses Women* jsem experimentovala s interfotogramickou fragmentací, naopak u filmu *Lapse* šlo o fragmentaci intrafotogramickou, vytvářenou jedenácti různými druhy zrnitosti v pěti sekvencích, které tvoří film.“¹⁰⁷ Abychom zabránili zmatečnosti v porozumění těmto možná poněkud komplikovaným tvrzením, musíme si uvědomit, že pod pojmem fotogram se ve francouzštině rozumí to, co u nás obvykle nazýváme jednotlivým filmovým políčkem (*frame*, *Kader*).¹⁰⁸ Z toho vyplývá,

¹⁰⁶ Bershon, Wanda. Zorn's Lemma. Cit. dle Peterson, James. *Dreams of Chaos, Visions of Order*. Detroit: Wayne State University Press, 1994, s. 92.

¹⁰⁷ Claudine Eizykman, cit. dle *Cinéma experimental*, sborník textů k cyklu 28. LFŠ v Uherském Hradišti. Uherské Hradiště: LFŠ, 2002, s. 55.

¹⁰⁸ A nikoli fotogram, jak se užívá v češtině, kdy je ekvivalentem pro rayogram, tedy obraz vytvářený přímým kopírováním předmětů (průsvitných, poloprůsvitných, neprůsvitných) na citlivou fotografickou vrstvu bez použití kamery či filmového aparátu.

že pod pojmem interfotogramické roztržitosti (fragmentace) rozumíme v podstatě střety mezi po sobě jdoucími a svým „obsahem“ radikálně se lišícími filmovými políčky, zatímco výraz intrafotogramický naopak odkazuje k proměnám uvnitř rámce obrazového políčka, kdy důraz není položen na obsahovou změnu, ale na změnu materiálně-texturálních, případně strukturálních vztahů, např. zrnitosti, kontrastu, barevné tonality. Otevírá se nám tak jeden z výrazných posunů, typický právě pro období „poststrukturního“ filmu, kterým je zájem o filmové zrno, a tedy cestou nejen „do nitra“ jednoho záběru, ale dokonce do samého nitra jediného filmového políčka. Touto cestou šel kupříkladu i kanadský tvůrce Greg Boa ve svém filmu *In Light and Motion* (2001), jehož základem je jediný záběr postavy vcházející do prosklených dveří, který byl následně podroben strukturujícím postupům sevřeným do proměnlivě se opakující filmové smyčky. Tento typ smyčky je zcela odlišný od klasického mecha-



nického opakování ve smyslu bludného nekonečna, jak o něm mluvím u Légera v souvislosti se sekvencí pradleny v *Le Ballet Mécanique*.¹⁰⁹ Cyklická smyčka u Grega Boy nevystupuje jako pocit sevřenosti, ale jako hledání a čerpání nových možností k uskutečnění. Dokonce se zde neseťkáme ani s náznakem úzkosti z uvěznění do bludného nekonečna, ale naopak s radostí z čerpání možností a jejich završení, s cílem analyzovat vztah mezi cykličností a linearitou. Lineární záběr je neustále dokola variován a podroben jasnému strukturálnímu schématu, jehož naplňování ústí v nové rozvinutí lineární formy završené důrazem na vlastní filmové políčko. Greg Boa popisuje svůj film následovně: „Záběr je dále rozkládán s cílem menšího a menšího rozlišení dvojího charakteru, účelem je odpoutat diváka od iluze obrazu a přiblížit jej skutečnému filmu. Obrazové rozlišení bylo snižováno s každou smyčkou (filmové zrno více

¹⁰⁹ Viz kapitolu *Čistý film*.

a více narůstá), podobně je tomu i v lineárním rozlišení: počet ojedinělých obrazů je předkládán v intervalu jedné vteřiny, dokud se z akce původního záběru nestane jediný ‚stálý‘ nerozeznatelně abstraktní obraz zrna. Narůstajícího filmového zrna bylo dosaženo optickým kopírováním záběru při jeho neustálém zmenšování s každým opakováním a následným navrácením do původní velikosti. Princip rozkládání filmových okének:

1. A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-K-L-M-N-O-P...
2. A-A-C-C-E-E-G-G-I-I-K-K-M-M-O-O...
3. A-A-A-D-D-D-G-G-G-J-J-J-M-M-M-P...
4. A-A-A-A-E-E-E-E-I-I-I-I-M-M-M-M...
5. A-A-A-A-A-F-F-F-F-F-K-K-K-K-P... atd.

Principem není zpomalování, akce je pouze předkládána ve zmenšujícím se počtu obrazových výjevů. Záběr, který je ve smyčce, trvá 2,5 vteřiny, má tedy 60 okének. Z toho plyne, že celý proces se musí šedesátkrát opakovat, než skončí, přičemž jedno okénko musí být udržováno po celou dobu, poté teprve film končí.¹¹⁰

V Čechách¹¹¹ se strukturální film objevuje až v druhé polovině let devadesátých¹¹² a je svázán především s dílem Martina Blažíčka, který ve svých filmech spojuje čistě výtvarné postupy *hand made* filmů a filmové koláže s přesnou (tu více, tu méně) strukturální výstavbou. Ve filmu *Test* (1997) využil nalezených zbytků populárně-naučného filmu o srdci a (jeho téma) „fyziologii lidského transformoval do fyziologie filmu“¹¹³ tak, že materiál zpracoval do formy materiálových koláží, v nichž vychází

¹¹⁰ Mazanec, Martin. *In Light and Motion*. Bakalářská práce. Olomouc: FF UP, 2003. Citováno z osobní korespondence autora s Gregem Bou.

¹¹¹ Alespoň krátká zmínka o tendencích k strukturálnímu filmu v Maďarsku a Polsku. V roce 1972 vytvořil Maďar Gábor Bódy šestiminutovou studii *Vaidászat kis rókára* s podtitulem *Szintaktikai csoportok* (Syntaktické skupiny), v níž se snaží realizovat své koncepte strukturálního filmu. Jisté tendence k strukturálnímu filmu najdeme rovněž v dílech Poláků Wojciecha Bruszewského, Józefa Robakowského či Ryszarda Waška, která ovšem směřují spíše do oblasti konceptuálního umění a *expanded cinema*.

¹¹² Určité, strukturální principy doprovázely tvorbu Petra Skaly již od konce šedesátých let, blíže o jeho tvorbě v kapitole *Absolutní film*. Rovněž bychom určité vlivy strukturálního filmu mohli najít i v některých raných pracích českého videoartu, ten ale spadá mimo námi sledovaný proud filmu.

¹¹³ Volně dle osobního svědectví Martina Blažíčka.

od čísel na zaváděcím pásu, přes zviditelnění perforačních otvorů a stopových čísel a prostoru mezi jednotlivými políčky, alternaci negativu a pozitivu až k fliker efektu v obraze „blikající“ žárovky. Přesně podle předem dané grafické partitury. „Jakmile ‚prolezou‘ struktury projektořem (stejně jako krev srdcem nebo potrava střevem), stroj se vyčistí a zjeví se Světlo, metafyzický princip, který vše přenáší a oživuje na projekčním plátně. Následuje tedy čtvrtá autorem dotočená matérie filmu, kdy z fliker-efektu vystupuje logicky žárovka, ‚srdce projektořem‘, podstata vidění, generátor světla či vyšší moc. Pak může přijít už jen konec – zase v podobě ‚obřích‘ písmen koncového zaváděcího pásu filmu, kdy námi naposled fyzicky projede nápis ORIGINAL KOPIE a spolu s kníkotem hudby se vytratí do ztracena. Závěrečné zopakování titulku TEST uzavorkuje náš intenzivní zážitek. Byli jsme otestováni ‚in vivo‘.“¹¹⁴

Na druhém pólu českého strukturálního filmu stojí Martin Ježek, který vytváří své hrané, avšak nenarativní filmy na základě přesných schémat. Například ve filmu *Vertikální plán* (1997) je mu takovým závazným schématem struktura menstruačního kalendáře. Na přelomu tisíciletí se Ježkova práce s řízenou náhodou vycházející z předem dané struktury dále

uplatňuje i v oblasti, kterou bychom označili jako dokumentární film. Snad nejtypičtější ukázkou je film zkráceně označovaný jako *24 hodin Novák* (1998), jehož celý název je již klíčem k porozumění strukturálnímu schématu: *24 hodin = 369 × 2 sec. + 20,86 sec. (Novák)*. „Ježek ještě jako student katedry střihu na FAMU měl coby školní cvičení vytvořit cca desetiminutový portrét. Rozhodl se natáčet přítele Filipa Nováka po dobu 24 hodin – od půlnoci do půlnoci dalšího dne – tak, že během každé hodiny spustil vždy devátou minutu kameru, aby natočil jednu minutu materiálu. Z něho pak vybral celkem 369 dvouvteřinových záběrů, které zpracoval za sebe střihovým způsobem



¹¹⁴ Růžičková, Alice. Martin Blažíček pod jemnými prsty světla... *Cinepur* 10, 2001, č. 17, s. 25.

do 12 etud. Závěrečný záběr s pointou celého příběhu pak trvá oněch proponovaných 20,86 vteřiny. Tedy *portrét strukturální*.¹¹⁵

Oba zmínění autoři, Martin Blažíček a Martin Ježek¹¹⁶, natočili v roce 2000 společně film *Hlas v Telefonu* podle povídky Richarda Weimera s podtitulem „ze zápisů N. N.“, který je ojedinělou ukázkou strukturálně materiálových postupů propojených s příběhem. Některé pasáže, pojaté v duchu strukturálního/materiálního filmu, tu jsou hlavním hybatelem děje, resp. vnitřního vývoje postavy, zatímco záběry s reálným hercem vývoj postavy takřka vůbec neposouvají.¹¹⁷

Peter Gidal – proti všem

Nejvýznamnější a v jistém smyslu i nejradiálněji ve svém uchopení teorie strukturálního filmu je Angličan Peter Gidal. V roce 1975 vychází v revue *Studio International* rozsáhlá stať s názvem *Theory & Definition of the Structural/Materialist Film*, jejíž význam nespočívá jen v ostrém odmítnutí toho, co nazývá dominantní kinematografií. Gidal, věrný své levicové orientaci, tu často mluví o „ideologickém škrtičství“ běžného hraného filmu a rovněž se velmi rychle vypořádává s autory, kteří jsou ve filmologických kruzích považováni za tzv. umělecké. „To, co by někteří režiséři, kteří se sami označují za levicové, rádi vysvětlili v pojmech dialektiky, je ve skutečnosti pouhá kamufláž pro identifikaci, přičemž nabízejí stále stejné staré zboží. Podívejte třeba na [Michelangela] Antonioniho nebo

¹¹⁵ Růžičková, Alice. Ohledávání hranic dokumentárních žánrů. *Cinepur* 11, 2002, č. 19, s. 44.

¹¹⁶ Martin Ježek zůstal i v následujícím desetiletí bezpochyby nejvěrnějším rozměrovatelem strukturálního filmu v Čechách a podílel se i na jednom z nejvýznamnějších filmových počínů počátku druhého desetiletí tohoto století – filmovém triptychu *KKK*, jehož premiéra se odehrála v pražském kinu Oko dne 23. ledna 2013. Celovečerní filmová událost *KKK*, tematizující různost krajinné tvárnosti, sestává ze tří samostatných částí, realizovaných třemi autory, na tři různé filmové formáty: Jan Daňhel: *Kousek /Zkoumej tajgu, to velké spící zvíře!*, film Super 8 mm, délka 27 minut; Martin Ježek: *Křížová cesta /14 návštěv, 14 zastavení, 14 pohnutí srdce!*, film 16 mm, délka 25 minut; Miroslav Bambušek: *Kotouč /Sluneční film!*, formát 35 mm, délka 21 minut.

¹¹⁷ Poznámka pro ty, kteří film neviděli: není myslitelné si představovat, že by strukturální pasáže měly nějaký „subjektivistický charakter“, rozhodně ne tak prvoplánově, jako je tomu třeba v klasickém filmu, např. v „průletu černou dírou“ v *2001: A Space Odyssey* (1968) Stanleyho Kubricka.

mnohem méně talentovaného [Bernarda] Bertolucciho, [Piera P.] Pasoliniho, [Joseph] Loseye, nemluvě už vůbec o oddaných pravičáckých režisérech, jako je [John] Ford, Kazan, Bergman a [Ken] Russell.¹¹⁸

Význam Gidalovy práce je o to cennější, že míří i do vlastních řad a upozorňuje na úskalí povrchního, teoreticky neujasněného chápání strukturálního filmu. „V anglosaském strukturálním/materiálním filmu je potlačen *jakýkoli pokus* o teorii. Vyvinutá (zejména francouzská) teorie (ne, nezbytně ta, jež se týká filmu) je buď neschopná zabývat se filmem, anebo postuluje zpátečnické, iluzionistické, postbazinovské projevy. New American Cinema se svým obrozeným romantismem takřka zmišřel (v plném květu) ze světa nebo pokračuje ve svých pseudonarativních pokusech a zůstává tu jen pár anglických tvůrců (jeden Kanadčan a jeden Australan) strukturálního/materiálního filmu, kteří přežívají, aniž by si cokoli začali s teoreticko-historickým přístupem.“¹¹⁹

Sám název stati *Theory & Definition of the Structural/Materialist Film* odkazuje k těsnému sepětí strukturálního a materialistického filmu. Opravdu je třeba slovo *materialist* chápat jako materialistický, a ne pouze materiální či snad materiálový.¹²⁰ Gidalova práce vyšla ve chvíli, kdy prakticky končí zlatá éra materiálního/strukturálního filmu, takže si může dovolit vyjmenovat svoji řadu titulů, které do této skupiny náležejí.¹²¹ Gidalův seznam je opravdu zvláštní, a to nejen proto, že zde zahrnuje i díla přesahující rámec strukturálního filmu a blížící se svou koncepcí spíše k *expanded cinema* (např. pro tři plátna určený *Diagonal* Williama Rabana z roku 1973). Také absence manželů Heinových v tomto seznamu je na pováženu, stejně jako redukce Sharitsova díla na třímínutovou pasáž z filmu *Fluxusu*. Rovněž zařazení Krenova filmu z roku 1971 *27/71 Auf den Pfaueninsel* (mínutový *freihändig* záznam výletu s Brusem) se mi nezdá případné, zatímco jiná Krenova díla patřící do strukturálního filmu zůstávají opomenuta (*4/61 Mauern-Positiv-Negativ und Weg* z roku 1961, *28/73 Zeitaufnahme/n!* z roku 1973, *6/64 Mama und Papa* aj.). Možná tu hraje určitou roli snaha upřednostnit

¹¹⁸ Gidal, Peter. Teorie & definice strukturálního/materiálního filmu. *Ilumina* 11, 1999, č. 3, s. 32.

¹¹⁹ *Tamtéž*, s. 44.

¹²⁰ Přesto se tady držíme citované verze českého překladu.

¹²¹ Gidal, P., *Teorie & definice...*, cit. 118 / op. cit., s. 46–47.

anglické tvůrce¹²² na úkor jiných evropských zemí. Nebylo by ani divu, neboť anglická avantgarda let šedesátých (a teoretické práce o ní nevyjímaje) se potýká s komplexem jisté „zpožděnosti“. Díky hnutí *free cinema* vlastně nebyla ve Velké Británii v první polovině šedesátých let pocítována potřeba vymezit se vůči hranému filmu a kvůli jisté kvalitě *free cinema* vychlo podhoubí anglické avantgardy dočista. Zlomovým rokem se stává rok 1966, kdy Bob Cobbing organizuje v Londýně *Destruction in Art Symposium* (DIAS), na němž poprvé vystupují i vídeňští akcionisté a jsou zde promítány také Krenovy filmy. Cobbing rovněž organizuje první projekce filmů hnutí New American Cinema. Koncem roku vzniká – byt z podnětu Američanů žijících v Británii – London Filmmakers' Co-op (LFMC), který se stane nejen platformou avantgardních filmařů, ale přeroste i v jednu z nejvýznamnějších distribučních společností „podzemního“ filmu. Tehdy nastupuje první vlna tvůrců: Malcolm Le Grice, Peter Gidal, David Larher, Jeff Keen, Anthony Scott. Po nich pak přijde začátkem roku 1970 „další vlna“, jako jsou Graeme Ewens, David Crosswaite, Roger Hammond a jiní, jejichž hlavním tvůrčím nástrojem se stává filmová kopírka. Dílo jiného významného filmaře té doby, Davida Dyea, označované jako *sculptural cinema*, však již spadá mimo rámec námi sledované linie.

Vraťme se zpátky k některým stěžejním Gidalovým myšlenkám: „Strukturální/materiální film chce být neiluzivní. V procesu vzniku filmu se užívají takové postupy, které ústí v demystifikaci nebo pokus o demystifikaci filmového procesu. [...] Každý film je záznamem (ne reprezentací a ne reprodukcí) svého vlastního vznikání. Produkce vztahů (záběru vůči záběru, záběru vůči políčku, filmového zrna vůči políčku aj.) je základní funkcí, která je v přímém protikladu k reprodukci vztahů.“¹²³ K bližšímu vysvětlení materiálního filmu Gidal dodává: „Jestliže výsledné dílo magicky potlačuje postupy, které existují v procesu jeho vzniku, pak takové dílo není materiální (materialistické).“¹²⁴

K často zmiňovanému pojmu obsah Gidal píše: „Ve skutečnosti je pravý obsah formou, forma se stává obsahem. Formou rozumíme formální

¹²² Do tohoto seznamu ostatně Gidal zařadil také tři své filmy: *Clouds, Hall, Room Film 1973*.

¹²³ Gidal, P., *Teorie & definice...*, cit. 118 / op. cit., s. 30.

¹²⁴ *Tamtéž*, s. 36.

Some such works of structural/materialist film are the following:

Little Dog For Roger, Yes No Maybe Not. (Malcolm Le Grice)

Wavelength, Back and Forth, Central Region (Michael Snow)

Trees in Autumn, TV, Szondi Test, Auf der Pfaueninsel (Kurt Kren)

Diagonal (William Raban)

Adebar, Schwechater (Peter Kubelka)

Process Red, Zorns Lemma (Hollis Frampton)

The problematic *Erlanger Programme* (Roger Hammond)

Deck (Gill Eatherley)

Film No. 1, Man With a Movie Camera (David Crosswaite)

Word Movie, 3 min section Razor in Fluxus (Paul Sharits)

My own Clouds, Hall, Room Film 1973

Green Cut Gate (Fred Drummond)

operaci, nikoli kompozici.“¹²⁵ Posun oproti Sitneyho statickému chápání strukturálního filmu je evidentní. Pro Gidala je film – stejně jako jeho sledování divákem – především proces. Upozorňuje na řadu formalismů, které jsou v rozporu s jeho chápáním strukturálního filmu. Za všechny jmenujme alespoň příklad s použitím černého blanku: „Užití černého blanku, vestříženého do filmu tak, jako by byl ‚obrazem‘ času, kdy byla kamera vypnuta, je jednou z nejnebezpečnějších mystifikací... užití černého blanku nastoluje přímou reprezentaci času, kterou ovšem ve skutečnosti není. Nastoluje přímou reprezentaci akce, již bychom nazvali ‚motor kamery je vypnut‘, ale není jí. Tak se jedná o reprezentaci, která nepředstavuje sebe samu. Staví sebe samu jako obraz něčeho jiného, čím ve skutečnosti není.“¹²⁶

A nelze zakončit tuto připomínku jednoho z nejvýznamnějších textů filmové historie jinak než Gidalovým tvrzením z roku 1975, které i dnes zůstává stále pravdivé: „Pokud se týká teoretické praxe filmové teorie, zdá se, že se zatím s ničím ani nezačalo.“¹²⁷

¹²⁵ Gidal, P., *Teorie & definice...*, cit. 118 / op. cit., s. 31.

¹²⁶ *Tamtéž*, s. 43.

¹²⁷ *Tamtéž*, s. 45.