

teorie

Zpomalující filmy Jamese Benninga a Sharon Lockhartové

Scott MacDonald ve své esejí představuje tvorbu Jamese Benninga a Sharon Lockhartové, především pak jejich jednozáběrové několik desítek minut trvající snímky.

Scott MacDonald



BNSF (James Benning, 2012)

Americký profesor historie umění Scott MacDonald pracuje nyní na novém projektu zaměřeném na schopnost kinematografie dokumentovat realitu, ačkoliv zachycená skutečnost je podle něj vždy čas: místo umístěné v čase. Tato esej představující a analyzující tzv. zpomalující film Jamese Benninga a Sharon Lockhartové je součástí tohoto nového projektu a vychází z dlouhodobého sledování jejich tvorby. Ta, jak sám říká, stále napíná jeho i divákovu trpělivost.

Ke konci šedesátých let zrychlila reklama v amerických televizích své tempo. Typický reklamní spot byl takovou montáží obrazu a zvuku, jejíž forma napodobovala širší způsoby spotřeby, které reklama prosazovala svým obsahem: zatímco nás žádala, abychom více jedli, pili, kupovali a používali ten který výrobek, chtěla také, abychom si navykli zpracovat více a více obrazů za minutu. Nikoho nepřekvapí, že si filmoví tvůrci začali brzy uvědomovat hrozby, které tendence zrychlovat přináší – přinejmenším mentální, když už ne environmentální. Výsledkem byla snaha nezávislých tvůrců točit filmy, které tento trend zvrátí. Chtěli zpomalit tempo konzumace obrazů.

Bruce Baillie, Robert Nelson, Larry Gottheim, J. J. Murphy, Robert Huot, Hollis Frampton a další experimentovali s jednozáběrovými filmy, jejichž trvání se odvíjelo od (obvykle dvou) použitých pásek 16mm filmu: třicetimetrového (necelé tři minuty) nebo devadesátimetrového (asi jedenáct minut). V jiných případech proces konzumace obrazů zpomalovaly prodlužované záběry. *Landscape (for Manon)* (*Krajina (pro Manon)*, 1987)

Petera Huttona je klasickým příkladem.¹⁾ Film zahajuje sérii relativně dlouhých záběrů: prvních šest trvá 27, 27, 11, 27, 18 a 27 vteřin. Pak ale film ještě zpomaluje: v jeho polovině zůstane každý záběr na plátně po dobu téměř padesáti vteřin. Huttonovo rozhodnutí točit film černobíle, aby oddělil jeden záběr od druhého krátkým zatměním, a použít předcházející zvuk vytváří dojem, že jednotlivé záběry jsou ještě více poklidné, než by mohla naznačovat jejich opravdová délka. Hutton vždy usiloval o to, aby pro diváky vytvořil „trochu odkladu“ – ať už filmoval prostředí venkova (jako v *Landscape* nebo v později natočeném snímku *Skagafjörður* (2004)), nebo prostory města (jako v seriálu *New York Portraits*).

Od devadesátých let se James Benning a Sharon Lockhartová ve svém díle věnovali otázce, do jaké míry lze napínat divákovu trpělivost při kontemplaci městských a venkovských prostředí. Každý z filmů řazených do Kalifornské trilogie – zemědělský *El Valley Centro* (1999), urbánní *Los* (2000) a *Sogobi* (2001), který se soustředí na zbytky divočiny v kalifornské krajině – sestává z třiceti pěti dvouapůlminutových záběrů. Benning požadoval (alespoň zpočátku), aby se každý z filmů promítal zvláštní den. V roce 1997 dokončila Sharon Lockhartová film *Goshogaoka*: šest desetiminutových záběrů pohybů /

sestav japonského basketbalového teamu. Po *Goshogaoka* následovalo *Teatro Amazonas* (1999), čtyřicetiminutový jednozáběrový film natočený na 35mm materiál zachycující divadelní publikum ve městě Manaus v Brazílii, a *NŌ* (2003), který vytváří iluzi jediného třicetivouapůlminutového záběru na dva japonské rolníky pracující na poli (*NŌ* obsahuje téměř neviditelné střihy). Experimentální prodlužování délky záběrů ve filmech Sharon Lockhartové ovlivnilo Benninga, který použil desetiminutové záběry v pozoruhodném diptychu sestávajícím z třináctizáběrového filmu *13 Lakes* (2004), zachycujícího třináct různých amerických jezer, a *Ten Skies* (2004), deseti záběrů oblohy natočených kolem Benningova domova na severu Los Angeles. Lockhartová se vrátila k desetiminutovému záběru v roce 2007 ve filmu *Pine Flat*, složeném z dvanácti záběrů dětí ve venkovském prostředí malého města v pohorí Sierra Nevada v Kalifornii.



Goshogaoka

Tyto filmy jsou podle mě pokusem znovu naučit diváky vnímat. Opětovně trénovat vnímání znamenalo vytvořit odpor proti rozhodujícímu vlivu moderních korporací, které prosazovaly hysterickou konzumaci svých výrobků, trendu, jenž má závažné environmentální důsledky. Mladí lidé vyrůstající v novém tisíciletí, v mediální krajině zahlcené reklamou, jsou neustále vedeni k tomu více jíst, více nakupovat, více cestovat, naplňovat své životy větším množstvím věcí a aktivit – a nikdy nezpomalit, nikdy se nezamyslet nad tím, kde jsou a jak jejich konzumní návyky proměňují planetu. Mnoho výše zmíněných filmů jsem používal ve svých hodinách a zjistil jsem, že jakmile studenti uvyknou požadavkům, které na ně tyto neobvyklé divácké zážitky kladou, začínou je vnímat jako formu osvobození od stavu mentálního zahlcení.

Digitální revoluce pomohla každodenní život ještě zrychlit. Díky ní se „multitasking“ – obvykle ve smyslu simultánní konzumace obrazů, dat a energetických zdrojů ve stále se zrychlujícím tempu – stal rutinou. Umožnila však také filmovým tvůrcům a tvůrkyním (a některé z nich donutila) rozvést možnosti toho, čemu se, s odkazem na hnutí „pomaleho jídla“ (totiž jídla organického původu), začalo říkat „pomalá kinematografie“. Dva obzvlášť zajímavé příklady jsou *Double Tide* (*Dvoji odliv*, 2009) Sharon Lockhartové a *BNSF* (2012) Jamese Benninga. V *Double Tide* nabízí Lockhartová prožitek dvou třičtvrtěhodinových záběrů na ženu (Jen Casadová) sbírající škeble na břehu moře v oblasti Seal Cove ve státě Maine. Dvojité odliv, ke kterému zde vzácně dochází, jí umožňuje vyrazet na lov během jediného dne dvakrát, za rozbřesku i v podvečer (každý z obou „záběrů“ se ve skutečnosti skládá z několika záběrů, ale přesun od jednoho k druhému je prakticky vzato neznatelný). *Double Tide* byl natočen na 16mm film a potom byl za účelem distribuce přenesen na digitální video s vysokým rozlišením.

Existují i další filmy natočené v jednom záběru, které jsou dokonce delší než ty čtyřicetipětiminutové v *Double Tide* (významným příkladem je devadesátiminutová *Ruská archa* (*Russkij kovčeg*, 2002) Alexandra Sokurova), ty však obvykle rozvíjejí buď nějaké výrazné jednání, či složitou narativní situaci (anebo obojí). Jednání v *Double Tide* oproti tomu spočívá v pomalém pohybu, kterým Casadová postupuje z jednoho místa na druhé uvnitř značně rozsáhlého území vymezeného obrazovým polem ve svém opakovaném shýbání se a prohmatávání bahna. Casadová je zabírána v dlouhém záběru, takže detaily její činnosti nejsou patrné: ve skutečnosti není postavou v narativním slova smyslu, je dělnicí, kterou zdálky pozorujeme při těžké práci. „Jednáním“ v tomto filmu

můžeme rozumět spojení trpělivé práce vykonávané Casadovou a postupných změn, ke kterým dochází v jejím okolí. První záběr se z větší části noří v mlze, jež občas pokryje části obklopující krajiny a jemným způsobem proměňuje osvětlení. Pozvolné vytráčení se dne ve druhém, večerním záběru, natáčeném z trochu jiné perspektivy, vyvolává odlišný registr subtilních světelných variací. Někdy může divák v dále rozeznat jakési postavy, nejspíš další sběrače škeblí. Minimální vizuální jednání se ve filmu odehrává v kontextu rozmanitých zvuků prostředí, jejichž původce je nejčastěji mimo záběr.

Sharon Lockhart - Goshogaoka



Divákova „tvrdá práce“ při sledování filmu *Double Tide* – dřina, pro kterou je sběr škeblí metaforou – může být náležitě oceněna. Prožitek těch z diváků, kteří svou trpělivost podrobí nárokům kladeným filmem, je plný klidu a krásy v klasickém smyslu. Když Lockhartová pracovala na svém filmu, byla si vědoma silné tradice americké krajinomalby 19. století a *Double Tide* v různých chvílích evokuje Thomase Colea, Fredericka Churcha, Winslowa Homera, George Innesse, Martina Johnson Headea a další luministy a tonalisty – malíře předchozí generace, z nichž mnozí podnítili zájem o přírodní prostředí a umožnili jeho ocenění.²⁾ *Double Tide* je zkratka chvalozpěv na tradiční formy práce a na „pomalé“ způsoby získávání potravin natočený stylem, který evokuje první environmentálně uvědomělá hnutí v americkém výtvarném umění a zároveň svou kontemplativností nabízí protíváhu k médiu přetížené zkušenosti moderních diváků.

Dialog Sharon Lockhartové a Jamese Benninga trvá již přes dvě desetiletí. Po roce 2007 Benning přechází na digitální natáčení, což mu umožňuje pokračovat v díle, které Lockhartová započala filmem *Double Tide*: rozšíří možnosti jednozáběrového filmu daleko za hranici čtyřiceti pěti minut zdánlivě nepřetržitého obrazu. Snímek *BNSF* (počáteční písmena názvu železniční společnosti Burlington Northern Santa Fe) je Benningův doposud nejextrémnější experiment v oblasti trvání: nepřetržitá stodevadesátičtyřminutová jednozáběrová zkušenost.³⁾ Obrazový materiál natočil v polovině srpna 2012, „asi osm mil na západ od kalifornského města Amboy, podél staré Route 66, jež je mimo obraz – žádné auto neprošlo během více než tří hodin...“ od 16:00 do 19:15 („bylo bezmála čtyřicet stupňů“).⁴⁾

Benninga vždy přitahovalo jak přirozené prostředí, tak industriální zóny, včetně obrovské železniční sítě, která slouží americkému průmyslu. Jeho uhranutí železnicemi v posledních dekádách jen posílilo, třebaže ve společnosti, alespoň ve Spojených státech, železnice obecně ztrácí svou evokativnost. Před *BNSF* představoval nejpracovanější průzkum železničního systému snímek *RR* (2007): čtyřicet tří nepřetržitých záběrů vlakových souprav postupujících americkou krajinou. Každý záběr začíná v momentě, kdy vlak vstoupí do obrazu, a trvá až do chvíle, kdy vlak záběr opustí.

Na jedné rovině lze *RR* a *BNSF* porozumět jako implicitním aluzím ke kanonickému snímku *Přijezd vlaku na nádraží v La Ciotat* (*L'arrivée d'un train à la Ciotat*, 1895) bratří Lumièreů, (jednozáběrovému) filmu, ve kterém mnozí spatřují emblém příchodu filmového média na konci století průmyslové revoluce. Sjednocení trvání záběru a přítomnosti vlaku v záběru ve filmu *RR* je poctou sdíleným mechanickým a chemickým technologiím železnice a kinematografie: obě zahrnují pohyb po „trati“ (železničních kolejkách, stopách obrazu a zvuku upevněných pomocí bodců/ perforací). Obě představují technologie pohybu (jak tuto myšlenku formuloval již Wolfgang Schivelbusch před padesáti lety), které vytvářejí nové způsoby vnímání světa.⁵⁾ Je možné, že Benning věděl, že *RR* bude jeho posledním na celuloid natočeným filmem (alespoň v dohledné budoucnosti), a chtěl se jím rozloučit s tím, co dlouho považoval za své oblíbené médium.



Double Tide

Fungování filmu neboli „posledního stroje“ v rámci kultury, jak je popisuje Hollis Frampton, nabízí cestu k uchopení Benningova obratu k digitální technologii krátce po dokončení filmu *RR* a k ocenění způsobu, jakým využívá nové médium k tomu, aby se znovu věnoval prodlužování trvání (a vlakům jako tématu):

Když se jedna éra pozvolna rozpouští v druhé, staré způsoby tělesného přežívání se prostřednictvím některých jedinců přetavují do nových způsobů přežívání duchovního. Ty pak nazýváme uměním. Přivádějí k životu lidské vědomí: sytí je city, vtiskávají formu obsahu vnímání, stvrzují, napodobují, posilují procesy vnímání.⁽⁶⁾

Širokoformátový obraz v *BNSF* (přibližně 16 × 7) vyjevuje zaprášenou cestu, telefonní sloupky (není hned jasné, že cesta vede podél kolejí) a jakousi pouštní vegetaci. V pozadí se objevují vzdálené hřebeny pohoří Bristol Mountains na jižním okraji Mojavského národního parku. Kompozice obraz připomíná – podobně jako obrazový materiál v *Double Tide* – tradici krajinomalby. Udusaná silnice, která se postupně ztrácí v dálce, evokuje cesty a stezky, jež vedou oko diváka do hlubin zobrazené krajiny v malbách Clauda Lorraina, a dva nejbližší telefonní sloupky hrají podobnou roli jako stromy v krajinách hudsonské školy a školy Skalnatých hor: fungují jako obrysy kulís, které rámuji rozlehlé výhledy.

Zpočátku, dokud v dálce neuslyšíme vzdálené hvízdnutí lokomotivy, se *BNSF* jeví jako filmová krajinomalba. Vzápětí však zleva do obrazového pole vjíždí vlak, pomalu si rází cestu po trati, která vede vlak pozvolna směrem dolů, do hlubin obrazového prostoru, a pak horizontálně, směrem k pravému okraji obrazového pole. Během více než tří hodin, které *BNSF* trvá, projede obrazovým polem třináct vlaků – pět směřuje na východ, osm na západ. Je zřejmé, že železnice je v těchto místech silně vytížená, podle Benninga se jedná o jeden z nejrůznějších železničních úseků v Americe – projíždí zde průměrně třicet šest vlaků denně.⁽⁷⁾

Příjezd vlaků do krajiny, která se zdá být relativně netknutá, připomíná nejen některé konkrétní krajiny z 19. století – například obraz *Řeka v Catskills* (*River in the Catskills*, 1843) Thomase Colea⁽⁸⁾ –, ale také klasiku amerických studií, knihu *The Machine in the Garden* (*Stroj v zahradě*, 1964) Leo Marxe. Ta sleduje, jakým způsobem americká literatura zaznamenává příchod průmyslové revoluce do amerického ráje (například pravidelně se objevující vlaky Fitchburgské železniční společnosti, které jezdí kolem rybníku Walden v Thoreauově *Waldenu*).



SHARON LOCKHART 'DOUBLE TIDE' (II)

from [Revista Lumière](#)

10:15 |



V *BNSF* narážíme na tři druhy jednání. Tím nejzřetelnějším je pohyb vlaků. Jejich velikost a druh přepravovaného nákladu se silně proměňují: některé vlaky táhnou kontejnerové vagony naložené jedním či dvěma kontejnery, jiné sestávají z cisternových či vysokostěnných vozů a další se používají k přepravě automobilů. Především díky minimalistické povaze snímku způsobuje příjezd každého vlaku okamžité napětí, neboť není známo, jak dlouhý daný vlak bude. Některé soupravy jsou tak rozsáhlé, že zatímco lokomotiva opouští v levé přední části obrazové pole, v pravé části, dobrou míli daleko, do obrazu stále ještě vstupují další vagony.

Druhá forma jednání – postupná transformace přirozené krajiny – je méně zjevná. Největší pozornost upoutává vítr: můžeme si všimnout, jak pohybuje větvemi keřků v přední části obrazu, a zaznamenat také postupný pohyb mraků. Zajímavější jsou jemné posuny ve světle a stínu, které lze sledovat na vrcholcích vzdálených hor a v prostoru planiny mezi kolejemi a horami. Hra světla a stínu, jejímž zdrojem je pohyb slunce za kamerou a proměnlivá hustota mraků, které plují po nebi, vytváří až magický dojem: určitá vzdálená hora může divákům připadat černá (film je barevný), vzápětí však zmizí a stane se znovu nedílnou součástí horského pásma.

Poslední formu „jednání“ představuje přechod mezi okamžiky, ve kterých si prohlížíme krajinu a očekáváme pohyb, a příjezdem a odjezdem vlaků. Jakmile uslyšíme a vzápětí uvidíme, že se vlak blíží – a dokud neopustí obrazové pole –, jeho pohyb ovládá naši pozornost. A když posloucháme, jak vlak, který již nevidíme, mizí v dálí, znovu objevujeme zvuky krajiny a různé druhy drobného pohybu – postupně se dostávají do popředí našeho vědomí.

Co bylo v *Double Tide* skutečné, je v prožitku *BNSF* metaforou. Divákovo „úsilí“, s nímž u Lockhartové prohledával obraz ve snaze zachytit něco, nač by se mohl dívat, se zrcadlí v lopotivém hledání škeblí na břehu Seal Cole. *BNSF* nabízí odlišnou metaforu, která v posledku předvádí paradox filmu samého, alespoň v kontextu té filmové tvorby, již se začalo říkat „ekokinematografie“. Benning při natáčení *BNSF* a diváci, kteří se shromáždili, aby jeho film zhlédli, jsou uvězněni mezi dvěma skutečnostmi: na jednu stranu s čím dál jasnějším vědomím obdivujeme způsob Benningova zobrazování přírodní krajiny, jejíž pozvolné, vždy přítomné proměny vnímáme jen díky tomu, jak Benning postupně proměňuje naše vidění a slyšení. Avšak Benningova práce s naším perceptuálním vědomím je zas a znovu přerušována odjezdy a příjezdy vlaků, které zahlcují smysly a jichž nelze nedbat. Tyto vlaky jsou samozřejmě základní součástí spotřebního průmyslu a vytrvalé posunování naší pozornosti mezi požadavky (relativně) přírodní krajiny a mechanismem průmyslu tak symbolizuje zkušenost, kterou mnozí z nás prožívají i mimo kino: snahu žít uvědoměle, s poctivým vědomím dopadu našeho konání na životní prostředí uprostřed větší, spotřebně orientované společnosti, která bez ustání přerušuje naše nejlepší možné záměry a nutí nás opětovně hledat cestu zpět k plnému vědomí.





BNSF

Pro velkou výstavu pořádanou v galerii Kunsthaus Graz ve Štýrském Hradci v Rakousku v roce 2014 Benning vytvořil instalaci „RR/BNSF“, ve které proti sobě postavil *RR* a *BNSF*. Oba filmy uvedl několika citacemi z Thoreauova Waldena, včetně následujících:

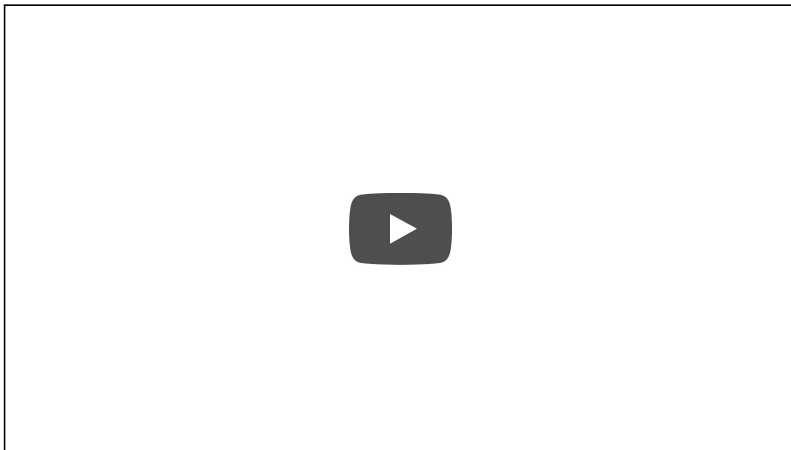
Hvizd lokomotivy proniká mými lesy v létě v zimě jako skřek jestřába plachtícího nad dvorem některého farmáře. [...] Tady máš své koloniální zboží, venkove; tady máš svůj denní proviant, krajánku! Žádný farmář není totiž tak nezávislý na svém hospodářství, aby jim mohl říci ne. A tady ti za to všechno platím, všeští pišťala venkovanů; a rychlostí dvaceti mil za hodinu se jako dlouhá beranidla řítí proti městským hradbám fošny a dostatek židlí, aby na nich mohli spočinout všichni unavení a ustaraní, kteří město obývají. S takovouhle bytelnou, neotesanou zdvořilostí nabízí venkov městu křeslo. Všechny stráně s indiánskými borůvkami se orvou, všechny klikvové louky se shrabou do města. Nahoru přichází bavlna, dolů jdou tkaniny; nahoru přichází hedvábí, dolů jde vlna; nahoru přicházejí knihy, ale dolů jde intelekt, který je píše.⁹⁾

Ted', když všechny ty vagóny přejelely a celý nepokojný svět s nimi a ryby v rybníce už nepociťují jejich dunění, jsem osamělejší než kdy předtím. Po zbývající hodiny dlouhého odpoledne mě z mého rozjímání vytrhuje občas snad jen slabé hrčení kočáru či fúry na vzdálené silnici.¹⁰⁾

BNSF vytváří v mnoha ohledech stejnou zkušenost, jakou zde Thoreau popisuje.¹¹⁾

Benningovy filmy často umožňují divákům, aby přemítali a meditovali, aby používali filmovou zkušenost jako protiváhu k předpokladu, že základní povinností člověka je konzumovat. V současné době jsou nejvýraznějším spotřebním zbožím produkty digitální revoluce: notebooky, tablety, digitální telefony a iPody se staly všudypřítomné – dokonce i v kinech. Tyto výrobky – elektronické spíše než mechanické – představují novou podobu průmyslu a vymezují nový prostor pro rozvoj možností spotřebního chování: naučili jsme se dělat a konzumovat několik věcí různými způsoby v jednom okamžiku. Benningova cesta od celuloidu k digitálnímu filmu je reflexí tohoto vývoje (který je, pochopitelně, její součástí). Benning však zároveň, jak je pro něj typické, používá možnosti, které mu digitální kamera zpřístupnila, k tomu, aby – ve smyslu Hollise Framptona – vtisknul formu obsahu vnímání a posílil procesy vědomí. Digitální filmování je – v parafrázi na výrok Godfreye Reggia – Benningův „trojský kůň“: také Benning při své práci používá momentálně se vyskytující, běžné prostředky k tomu, aby je zviditelnil a podrobil zkoumání.¹²⁾

Poslední rovina paradoxu, implicitně přítomná v celém Benningově díle a obzvláště pak v *BNSF*, je skutečnost, že film nikdy nebyl ekologicky nezáťažovým médiem. Chemické zpracování fotografie a celuloidového filmu vždy způsobovalo závažné environmentální škody. Aby toho nebylo dost, filmaři – jak ti, kteří byli součástí filmového průmyslu, tak zástupci některých druhů nezávislého filmu – se leckdy pyšnili tím, že pro svůj dvouhodinový snímek natočili stovky hodin materiálu: k čertu s odpadem a nevyhnutelnou environmentální zátěží! I filmoví tvůrci jako Benning a Lockhartová, kteří natáčeli s větší opatrností a menším množstvím nevyužitého materiálu, přispěli k téže škodě, přinejmenším tehdy, když pracovali s celuloidem. Benningův obrat k digitálnímu filmu – změna, která byla s ohledem na zavedené způsoby produkce, distribuce a projekce v současném filmovém průmyslu prakticky nevyhnutelná – neznamená, že environmentální zátěž není už na pořadu dne. Nové, digitální režimy jak v oblasti průmyslové, tak více umělecké formy kinematografie, včetně těch nejradikálnějších případů „pomalého filmu“, si žádají nové digitální projekory s vysokým rozlišením, které potřebují k provozu nemalé množství elektrické energie. Zcela jistě se v budoucnu budeme muset tuto environmentální ztrátu, k níž naše fascinace novými digitálními technologiemi nevyhnutelně přispívá, naučit odčinit.



Přeložila Tereza Hadravová.

Citované filmy:

8 ½ x 11 (James Benning, 1974)
11 x 14 (James Benning, 1976)
13 Lakes (James Benning, 2004)
BNSF (James Benning, 2012)
Double Tide (Dvoji odliv), Sharon Lockhart, 2009)
El Valley Centro (James Benning, 1999)
Goshogaoka (Sharon Lockhart, 1997)
Landscape (for Manon) (Krajina (pro Manon)), Peter Hutton, 1987)
Los (James Benning, 2000)
New York Portraits (Portréty New Yorku), Peter Hutton, 1979–1990)
Nightfall (James Benning, 2012)
NŌ (Sharon Lockhart, 2003)
One Way Boogie Woogie (James Benning, 1977)
Pine Flat (Sharon Lockhart, 2007)
Příjezd vlaku na nádraží v La Ciotat (L'arrivée d'un train à la Ciotat), Louis Lumière a Auguste Lumière, 1895)
RR (James Benning, 2007)
Ruhr (Porúří), James Benning, 2009)
Ruská archa (Russkij kovčeg), Alexandr Sokurov, 2003)
Skagafjörður (Peter Hutton, 2004)
Sogobi (James Benning, 2001)
Teatro Amazonas (Sharon Lockhart, 1999)
Ten Skies (James Benning, 2004)

Poznámky:

1) Otcem této tendence je samozřejmě Andy Warhol, který ve své rané filmové tvorbě nejen často používal záběry v délce filmové role, ale také požadoval, aby byly výsledné filmy promítány nikoli v rychlosti 24 obrazových polí za vteřinu, ale 16 obrazových polí za vteřinu. Hutton byl od samého počátku stoupencem trpělivé kinematografie. A snímky jako *One Way Boogie Woogie* (1977), *8 ½ x 11* (1974) či *11 x 14* (1976) ukazují, že James Benning pracoval ve stejné době podobným způsobem. *One Way Boogie Woogie* je sledem jednonutových záběrů příměstské krajiny v Milwaukee; *8 ½ x 11* a *11 x 14* jsou v prvním případě půlhodinovým, v druhém celovečerním příběhem, který používá prodloužené záběry na několik postav, jejichž cesty se v průběhu filmu protínají (v *8 ½ x 11*) nebo rozdělují (v *11 x 14*). Hutton a Benning byli přátelé a po desetiletí sledovali a obdivovali jeden druhého (Hutton zemřel v roce 2016).

2) Na tyto souvislosti jsem se Lockhartové přímo zeptal. Lockhartová: „[Winslow] Homer je samozřejmě ve státě Maine neustále přítomen a muzea v Nové Anglii jsou plná těch malířů, jež jste zmínil. Mnohými malíři jsem se zabývala a o rybaření a pobřežní krajině jsem přečetla vše, co jsem sehnala. Moje inspirace však nevyčází z vyhraněné americké perspektivy. Byl tu také Millet, Manet, Turner... A těsně předtím, než jsem odjela na východní pobřeží, jsem v Getty viděla úžasnou výstavu Courbetových obrazů zachycujících krajinu a moře.“

3) První film, který Benning natočil po svém obratu k digitálnímu filmu, *Ruhr* (*Porúří*, 2009) završuje jednozáběrová hodinová sekvence hasící věže (věže, ve které se z uhlí vyrábí koks) v Duisburgu. Duisburská věž je podle Benninga světový unikát: nejvýkonnější hasící věž na světě (viz <http://twitchfilm.com/2010/03/darkest-american-elsewhere-ruhr-a-few-questions-for-james-benning.html>). V roce 2012 Benning natočil *Nightfall*, kontinuální devadesátosmiminutový záběr lesa v kalifornském pohoří Sierra Nevada. Jediný dlouhý záběr je nejvýznačnějším stylistickým gestem Jamese Benninga.

4) Benning (v emailu autorovi textu 19. srpna 2014): „Moje kamera pojme dvě S × S karty [Sony 32 GB paměťové karty], každá dokáže natočit asi 58 minut, takže abych dostal přes tři hodiny, musím karty přehrát. Ale mohu jednu kartu vyměnit, když druhá natáčí, takže s tím nebyl žádný problém. Po přibližně dvou hodinách nahrávání mi začaly docházet baterky, takže jsem je musel jednou vyměnit, což znamenalo desetivteřinové přerušení, jež se mi ovšem podařilo zakrýt. Technicky vzato jsou to tedy dva záběry, ale není proč to zdůrazňovat, protože jejich napojení je neznatelné.“

5) Viz Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century* (Berkeley: University of California Press, 1977).

6) Viz Hollis Frampton, „For a Metahistory of Film” in *Circles of Confusion* (Rochester, NY: Visual Studies Workshop, 1993): 112.

7) Email autorovi, 19. srpna 2014.

8) V Coleově malbě je lokomotiva uvnitř panoramatického pohledu na přední hřbety pohoří Catskills téměř neviditelná – zdá se být takřka přirozenou součástí této krajiny. S největší pravděpodobností obraz vyjadřuje zdravou rovnováhu přírody a kultury, která, jak Cole věřil, zůstane v údolí řeky Hudson zachována.

9) Henry David Thoreau, *Walden aneb Život v lesích* (Praha: Odeon, 1991), s. 107.

10) Tamtéž, s. 113.

11) Součástí Benningovy výstavy ve Štýrském Hradci byl také jeho projekt „Two Cabins“, který je instalací a filmem zároveň. Zaměřuje se na Thoreauovu chýši na břehu rybníka Walden a na domek, který Theodore J. Kaczynski – „Unabomber“ – postavil v Montaně.

12) Viz rozhovor Godfrey Reggia se Scottem MacDonaldem. Scott MacDonald, *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press), s. 391.