

SVET JE OBRAZ A ZVUK (rozprávanie o rozprávaní experimentálneho filmu)

Nahrazuji melancholii odvahou,
pochybnost jistotou, beznaděj nadějí, zlé
dobrým, nářky povinností, skepsi vírou,
sofismata chladnou rozvahou a pýchu
skromností.

Lautrémont

Poznáte to: „ááá, to je nejaký experiment“

O klasifikáciu, či rozdeľovanie filmov, ktoré sa označujú prívlastkom experimentálny sa vždy len pokúšame. Ťažká je už odpoveď na otázku čo už je, čo ešte nie je, čo je takmer, čo má príznaky ako... experimentálny film (zdá sa, že k definícii experimentu by sme sa dopracovali ľahšie popisom toho, čo experimentálnym nie je, a to „čo nám ostane“ ním bude¹). Vyčerpaní selekciou (a zúfalstvom koľko filmov sme nevideli, koľko ich nepoznáme) upadáme do iného druhu bezmocnosti, pokúšame sa kategorizovať. Vzájomné príbuznosti experimentálnych filmov majú rôzne podoby. Niektoré sa prekrývajú „v niečom“, iné „v inom“. Napríklad šialenstvo menom Obsah a Forma. Filmy sú si blízke obsahom (alebo jeho neprítomnosťou), avšak formálne sa úplne rozchádzajú. Alebo naopak, oba filmy pozostávajú z niekoľkonásobných expozícií, ale jeden zobrazuje viacero motívov, kým druhý rytmicky variuje ten istý motív. Situáciu navyše môže zamotať zvuková stopa. Prvý film má rytmickú zvukovú slučku z autentického Nixonovho prejavu, druhý film pracuje so spomaleným spevom Franka Sinatra v jednej stope a zrýchleným detským hlasom – rozprávajúcim rozprávku o červenej čiapočke – v stope druhej. A to je len jeden z problémov, ktoré sa vynoria pri pokuse o členenie tejto exotickéj rodiny filmov. Mohli by sme pokračovať. Čo so základnými filmovými rodmi fiction a non-fiction²? Čo s pojmi hraný a dokumentárny³? Do akej miery zohľadňovať autentické? Aká je jeho špecifika?... Zdá sa že najbezpečnejším je faktografické delenie (rok vzniku, krajina pôvodu...), ale uspokojí?

Pokúsme sa najprv pohľadať vlastnosti avantgardných, undergroundových, alternatívnych, nezávislých... experimentálnych snímok. Zhodneme sa na tom, že sa odlišujú od väčšiny, sú iné, a sú divné (Čihák, Bregant). Odlišujú sa svojou divnosťou. Prečo sú divné? Ponúkanú odpoveď: *divák na ne nie je zvyknutý*, dopĺňam ďalším – prečo? Prečo dnes nie sú hlavným

¹Michal Bregant hovorí o *inakosti* týchto filmov /Pozri: Hranice (ve) filmu. (Zborník príspevkov z konferencie), Národní filmový archiv, Praha, 1999, s. 65-74./ Ale - sú iné ako všetko ostatné? Sú nezaraditeľným zvyškom? Je vykrytý celý priestor? Iné filmy ako *ostatné* a *iné* už nie sú?

²A ako rád experiment pracuje so všetkými druhmi non-fictin, so spravodajským, publicistickým, dokumentárnym, populárno-vedeckým, náučným, či vedeckým filmom.

³V prihláškach na filmové festivaly sa často stretávame s rozdelením na hrané, dokumentárne, animované a experimentálne filmy. Mihálik člení filmové rody na: dokumentárny, hraný, kreslený, bábkový a „čistý“ film, pričom pod „čistým“ filmom rozumie *nezobrazujúci rod filmovej tvorby, ktorý vychádza z voľnej tvorivej fantázie a predstavivosti, z potlačenia logiky konania a deja, z rytmického striedania optických a akustických kvalít, prípadne motívov. Patria sem všetky prejavy abstraktného filmu, časť avantgardy dvadsiatych rokov, ktorá zámerne smerovala k tvorbe nezobrazujúcich „vizuálnych symfónií“, ale i časť tvorby kanadského filmára Normana Mc Larena a podobne. Pre rod „čistého“ filmu môžeme považovať za zdroje hudobnosť a hudbu s rytmicko-tempovým faktorom, nezobrazujúce formy výtvarnosti a architektonickosti spolu s ikonicko-plastickým a tvarovo-proporčným faktorom.* (Mihálik, P.: Kapitoly z dejín filmovej teórie. Tatran, Bratislava 1983, s. 277.)

prúdom kinematografie (a naopak)? Divák na ne nie je zvyknutý, pretože sa rozhodol nezvyknúť si na ne. Odmietol ich. Prečo? Pretože im nerozumel, nechápal ich. Teda experimentálne filmy sú „menej zrozumiteľné“, alebo: zrozumiteľné (alebo aj zrozumiteľne nezrozumiteľné) pre menej divákov. Pýtať sa opäť prečo, znamená odklon od pátrania po vlastnostiach, ale nazdávam sa, že jedným z dôvodov (azda hlavným) je „nefunkčnosť“ väčšiny experimentálnych filmov. Divák pri prijímaní očakáva - smútok, radosť, strach, chce pozorovať (rozpoznávať) svoju skúsenosť, skúsenosť iných, chce (akúkoľvek) informáciu, chce porovnávať vybavený ním zo sveta navnímaným. A prehovára k nemu sled obrazov a zvukov (alebo jeden obraz bez zvuku), a nič z toho v nich nenachádza, sled ktorému (a ktorého užitočnosti, funkčnosti) nerozumie⁴. Jediným (prirodzeným) pocitom je hnev, takýto film ho uráža. Je to pochopiteľná forma sebeobrany, pretože ak by pripustil, že sa nemýli to na čo sa pozerá a čo počúva (čo sa mu prihovára), mýlil by sa on. Samozrejme sú i tolerantnejší diváci, ktorí po nenaplnení očakávaní priateľsky rezignujú so slovami: *ááá, to je nejaký experiment, to je mimo mňa* (vlastne hovoria: *mimo mojej skúsenosti*). Avšak práve preto sa experimentálny film nestal hlavným prúdom kinematografie. Je určený úzkemu okruhu skúseností⁵. Divných skúseností?⁶

Divák teda nerozumie. Čomu? Divným obsahom a divným formám (zväčša kombinácia oboch). Z toho vyplýva, že ďalšou vlastnosťou experimentálneho filmu je jeho divný vzťah k realite. No, rád ju nemá, neverí jej. Niežeby nebola predmetom jeho pozorovania, skôr

⁴ *Při vnímání se snažíme strukturovat svůj smyslový výstup v souladu se svými kódovanými daty, poněvadž tímto způsobem dostává význam* (zvýraznil J.A.). *Vidíme domy a stromy, dřevo a kámen, čtverce a kruhy, letadla a lodi atd. Jen je-li smyslový výstup takto strukturován, máme pocit jistoty a můžeme jít za uspokojováním svých pudů. V podmínkách, které neznáme, podnikáme aktivní pátrání, abychom si mohli vytvořit přiměřenou kognitivní „mapu“. Neznalost se pocituje jako hrozba nebo výzva. Jestliže sme vystaveni velikému nebezpečí, většinou pro nás znamená hrozbu, proti níž musíme hledat přiměřenou ochranu v podobě dalšího poznání, které je dosažitelné. Jestliže se nám však podaří neobvyklé senzorní vstupy úspěšně strukturovat, budeme považovat neznámé za příležitost k dalším podobným uspokojením a budeme postupovat s pocitem vzrušujícího dobrodružství.* (Adcock, C. J.: *Základy psychologie*. Orbis, Praha 1973, s. 164.)

⁵ Pozor! Nehierarchizujeme, „úzký okruh“ môže asociovať akúsi nadradenosť (nadradený underground?), či vyvolenosť. Nie, nie, hovorme tomu jednoducho *inde*. Hoci autori, ako i priaznivci experimentálnych filmov, neraz podľahnú sladkosti predsavty, že jedinou možnou filmovou honotou, je film experimentálny. Všetko ostatné je väčšia, alebo menšia komercia. Pochopiteľná forma sebeobrany...

Napríklad Jerzy Toeplitz hovorí ku knihe Sheldona Reana *Úvod do americkej podzemnej kinematografie: Dá sa z nej usúdiť, že všetko, čo vzniká „v podzemí“, je ak aj nie nevšedné, tak aspoň nesmierne zaujímavé. Parker Tyler, známy newyorský filmový kritik, v štyridsiatych rokoch blízky surrealizmu, podáva vo svojej knihe nazvanej Podzemný film – kritické dejiny citlivý rozbor vzniku, vývoja a perspektívy podzemnej kinematografie, ktorý je na hony vzdialený od akéhokoľvek nadšenia a chválospevu. Tyler tvrdí, že filmoví tvorcovia zhromaždení pod zástavou „podzemia“, zaujímajú stanovisko „anti“ (antiestablishment, antiumenie, antidejiny, atď.), sa podobajú skotčiacim deťom a sú nepríčetne zamilovaní sami do seba. Tyler konštatuje, že chybou mnohých mladých filmových tvorcov je to, že začínajú predpokladom, že každá forma antiumenia je zaujímavá a významná už sama o sebe, ak vyjadruje pocity tvorcu.* (Toeplitz, J.: *Kam spěje NOVÝ AMERICKÝ FILM*. Orbis, Praha, 1977, s. 207-208.)

⁶ *Umelec spracúva vlastné zážitky, obraz skutočnosti, ktorý sa v ňom vytvoril, čo má hlboko siahajúce subjektívne korene. Iné je, že sa tento obraz stane v diele objektívnym – veď vyjadruje zážitky charakteristické aj pre mnohých iných ľudí a ich črty zachytené na základe svojich skúseností. Vo chvíli tvorby sa však umelec dostáva do osobitného vzťahu sám so sebou, časť jeho osobnosti, ktorá tvorí dielo, čerpá zo zážitkov a spomienok.* (Buda, B.: *Empatia – psychológia vcítienia a vžitia sa do druhého*. Psychoprof, Nové Zámky 1994, s. 295.) Vieme, že pre experimentálny film je charakteristická väčšia miera „autorského“, ktorá býva často tak dôslednou introspekciou, že zúži okruh „empatieschopných“ divákov. *Je to autorská kinematografia v najčistejšej forme. (...) Sheldon Rean ju výstižne a tiež obrazne nazval explóziou osobných vyznaní v rôznych formách, štýloch a smeroch. Podzemný film vytvára jediný človek, je zaň zodpovedný jediný umelec, a ten vo väčšine prípadov zastáva štvorakú funkciu, je producentom, režisérom, kameramanom i strihačom súčasne.* (Toeplitz, J.: *Kam spěje NOVÝ AMERICKÝ FILM*. Orbis, Praha, 1977, s. 237.)

naopak. Podivín experiment rád preniká pod jej povrch, vie byť hyperrealista (Warhol) i surrealista (Bunuel, Cocteau). Priateľstvo to však nie je. Realita je ním často - **v obsahu i forme, obraze i zvuku** - poškriabaná, dorýpaná, zafarbená, zamastená, perforovaná, ignorovaná, zdvojená, násobená, neostrá, rozpitá, presvietená, zatmená, asynchrónna, podexponovaná, prexponovaná, zrýchlená, spomalená, rozkývaná, neprirodzene statická, zamrznutá, baktériami rozkladaná, cez rôzne materiály nazeraná, makrodetailná, atď.⁷ Experimentálny film je experiment s realitou. Jej opticko-akustický úchop povrch nekopíruje, ale rozkrýva (zakrýva, maskuje?) ho. Príznakovými vlastnosťami sú teda i buričstvo a protest. Ale rozlišujme: na jednej strane ide o „nesúhlas“ s realitou samotnou, na strane druhej o odmietanie konvenčných (realite nadbiehajúcich) spôsobov jej audiovizuálneho zaznamenávania. Experimentálny film je takmer vždy trochu revolucionár. Má jeho vlastnosti.

Na záver sa zmieňme o vzťahu experimentálneho filmu a pojmu *umelecké*. Vieme, že syntetická povaha filmu ponúka možnosť využívať všetky ostatné umelecké disciplíny. V rôznej miere to i robí. Pokúsme sa prejsť priamo k problému: hraný, alebo dokumentárny film môže (nemusí) byť umelecký. Môže nebyť umelecký, film experimentálny?... Znamená to, že viacej využíva (viacej sa k nim prikláňa) ostatné umenia? Alebo je svojbytné „pravým“ (čistým, bez prítomnosti „neumeleckého“) filmovým umením?⁸ Alebo sú filmy Lena Laya, či Normana McLarena v prvom rade umením výtvarným? Zdá sa, že experimentálny film (v plnej rôznosti svojich podôb) sa - na rozdiel od svojich filmových kolegov - vždy zabára do sféry umenia. Nielen líniami, kompozíciami, štruktúrami, tvarmi, farbami (výtvarné umenie, architektúra), tónmi, rytmami, skladbami, melódiami (hudobné

⁷ Realitu „upravujúce“ spôsoby videnia, ktoré sú príznačné pre avantgardných režisérov, charakterizoval i Kracauer. Pozri: Scheugel, H., und Schmidt jr., E.: Eine Subgeschichte des Films, Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, s. 82.

Ak autorov experimentálnych filmov - ich prevažnej časti - vnímame (a my sa o to v texte /neskôr/ pokúšame) ako básnikov, môžeme si v tejto súvislosti pripomenúť slová Ladislava Klímu, ktorý básnika považuje za cudzinca v realite, básnik *vidí realitu dŕsně rozloženou, zkomolenou, metamorfozovanou k nepoznání* (Dopis Ant. Křížovi z 28.10.1918, Boj o vše, denníky a korešpondencia z rokov 1909 až 1917, vyd. J. Kabeš, 1941. Citované podľa: Chalupický J.: Ladislav Klíma. In: Klíma, L.: VICTORIA AETERNA, Arkýř, Praha 1992, s. 260.)

⁸Podľa môjho názoru vo filme nesmiete chcieť zobraziť alebo zachytiť reálny svet, nesmiete chcieť pomocou kamery vyprodukovať zobrazenie reálneho sveta, ale musíte tento svet artikulovať, ako to robíte pri hovorení alebo kreslení. (Kubelka, P.: Teória metrického filmu. In:...)

Nekompromisný zástanca a režisér experimentálnych filmov Hans Richter, ktorý po emigrácii do USA založil experimentálnu dielňu (začínali v nej hlavný predstavitelia nezávislého amerického filmu, okrem iných Jonas Mekas a Shirley Clarková), o tom hovorí: *Neistota, či film ako taký (to znamená film pre zábavu) ťaží najväčšou mierou z divadla, literatúry či krásnych umení, končí pochybnosťami v hlavách mnohých filmových historikov a kritikov, či film vôbec je, alebo, či vôbec niekedy bude svojbytným umením*. Nádeje vkladá práve do experimentálnych filmových foriem: *Experimentálny film bol vytvorený ľuďmi zaujímavými sa o špecifický filmový výraz. Neboli ovplyvnení filmovo-výrobnými zlovykmi, ani nutnosťou zachycovať život aký je, ani finančnými problémami. História týchto nezávislých umelcov, známych od počiatku dvadsiatych rokov pod názvom avantgardisti, môže byť chápaná ako história vedomého pokusu o prekonanie reprodukcie a objavenie voľného použitia všetkých prostriedkov filmového vyjadrovania*. (Richter, H.: Film jako svébytný umělecký útvar. In: Film je umění. Sborník statí. Orbis, Praha 1963, s. 275-277.)

Stan Brakhage, autor viac ako dvesto experimentálnych titulov hovorí: *Zasvetil som svoj život tomu, čo sa v Amerike nevýstižne nazýva „experimentálny film“, pretože som umelec, a ako taký som presvedčený, že sloboda osobného prejavu (to je to, čo nazývajú „experimentom“ tí ľudia, ktorí tomu nerozumejú) je prirodzeným počiatkom každého umenia. Film ako umenie je len vo svojich začiatkoch, takže najvýraznejšie filmy našej doby budú na mnohých pôsobiť ako experimentálne. Pre umelca nie je miesto vo filmových ateliéroch, pretože tam si osvojili divadelné a literárne formy a to tak, že v najlepšom prípade obohatili možnosti divadelného umenia, horšom prípade možnosti románu*. (Citované podľa: Experimentální film. Sborník textů k cyklu 26. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2000, s. 11.)

umenie), textami (literatúra), pohybom (tanečné umenie), atď., ale i výberom tém, kladením otázok, pozorovaním sveta, vyjadrovaním sa k nemu. Experimentálny film má vlastnosti umelca⁹.

Labyrint?

Po naznačení niektorých vlastností a rozpoznávacích symptómov sa vráťme k roztriedeniu experimentálnych filmov. Z tých, s ktorými som sa stretol, sa mi (až na niekoľko nejasností a poznámok) javí prehľadným rozdelenie účinené - v divnej skúsenosti dobre zorientovaným - Martinom Čihákom¹⁰. Rozoznáva avantgardný, abstraktný, čistý, štruktúrally, *skližený* a spontánny film. Vyberme niekoľko charakteristík dokladaných filmovými príkladmi.

Avantgarný film – ešte možnosť rozlišovať hraný, dokumentárny a animovaný film. Podivná realita je väčšinou vytváraná pred kamerou a zaznamenávaná. Tento film ešte používa veľkosti záberov (VC, C, PD, D, VD) ako „klasická“ kinematografia, pričom uprednostňuje veľký detail. Hraný avantgardný film je postavený na rozprávaní, ale ťažko hovorí o *príbehu*, ide skôr o vrstvenie udalostí, ktoré navzájom ani nemusia súvisieť (ak tomu dobre rozumiem, dej zachováva, čo i divnú, chronológiu). Montáž plní asociatívnu funkciu, vytvára protikladný kontrast, vnáša do filmu symboličnosť a metaforičnosť. Klasický dialóg je takmer úplne vylúčený.

Príklady z dvadsiatych rokov (Francúzsko, Nemecko): René Claire: *Entre Acte*, Luis Bunuel: *Un chien andalou*, Hans Richter: *Vormittags spuk*. Rozkvet v USA štyridsiatych rokov reprezentujú mená ako Sydney Peterson, Maya Derain, Keneth Anger, a v rokoch šesťdesiatych Jonas Mekas a Stan Braghage.

Avantgardný film býva výrazne autorský, až do takej miery, že je autorovou sebareflexiou – napr. *Afternoon* (1943, Maya Derain), *Fireworks* (1947, Keneth Anger), *Dog Star Man* (1961-64, Stan Braghage). Čihák spomína i zvláštnosť avantgardného filmu, ktorú pomenúva ako *film jedného gesta* – napr. *A study in Choreografy for Camera* (Maya Derain), *Puce Moment* (Keneth Anger), alebo *Kassel 9.12.1967, 19:45* (Adolf Winkelman).

V dvadsiatych a tridsiatych rokoch je avantgardný film *predvojom*, päťdesiate a šesťdesiate sú príznačne *paralelnosťou* k dominantnej kinematografii (zakladanie vlastných združení, distribučnej siete, atď.), a obdobie tretie, označuje Čihák ako *arriergarde*.

Abstraktný film – rozlišuje dva „výrobné“ postupy: 1. abstraktný svet je vytváraný pred kamerou a zaznamenaný, 2. kamera pri procese vzniku filmu absentuje, autor pracuje (najrôznejšími výtvarnými postupmi) priamo na filmový pás. Technika, ktorej sa hovorí i *hand-made*¹¹.

⁹ Dopĺňa sa to i s vyššie spomínanou vlastnosťou - „nezrozumiteľnosťou“ (nekomunikatívnosťou /pre masy/), ktorá je v dvadsiatom storočí – a experimentálny film je jeho umením - charakteristická (v porovnaní so storočiami predchádzajúcimi) pre ktorýkoľvek druh umenia. Potvrzuje to i fakt, že experimentálny film sa takmer okamžite po zrode filmu rozhodol „napádať“ realitu paralelne s výtvarným a literárnym umením (surrealizmus, dadaizmus). Teda sa pridal k prúdu, ktorým sa uberalo umenie. Ponúka sa otázka, čo ak by sa film vynoril v čase skôr? Bol by stáročia „iba“ realitom. Rubens predsa tiež mohol zarámovať a vystaviť paletu spolu s handrou na utieranie štetcov. A neurobil to. Dokazuje to, aký veľký podiel má vynález zachytávania reality (fotografie a filmu), na odklone od (dovtedajšieho) „prvoplánového“ záujmu umenia o ňu?

¹⁰ Čihák, M.: Ponorná řeka kinematografie. In: CINE PUR, 8. ročník, číslo 13, s. 24-33.

¹¹ Za jej objaviteľa je považovaný Novozélandčan Len Lye (1901-1980). K tejto metóde patrí aj tzv. *batikovanie* filmu, s ktorým v štyridsiatych rokoch prišiel Američan Harry Smith. Filmový pás posial krúžkami samolepiek a následne farbíl. Po zaschnutí farby ho pretrel vazelínou, pinzetou pozbieral jednotlivé krúžky, a odkryté miesta nasprejoval farbou. Potom celý film vyčistil v odmastňovacom roztoku. K hand-made filmu patrí aj technika tzv. *rayogramov* (nazvaná podľa jej autora – Mana Raya), kde ide o svetelnú expozíciu rôznych predmetov, priložených na filmový pás. Touto technikou sú urobené niektoré časti jeho filmu *Le retour a la raison* (1929). Ďalšou možnosťou je prílepovanie jemných predmetov (napr. vlasy, vlákna, atď.) priamo na film, ako to urobil

Prvý prúd rozkvital v dvadsiatych rokoch v Nemecku (Ruttman, Richter, Fischinger, Eggeling), neskôr sa ďalej rozvíjal v USA (na čom má podiel i emigrácia hlavných predstaviteľov z Nemecka). Na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov záujem o tento druh tvorby opadá a akési znovuskriesenie (ktoré bude skôr nemilosrdnou ranou z milosti) nastane s využitím technických novinek – najprv osciloskopov a nimi vytváranými krivkami (McLaren, Hy Hirsch a bratia Whitneyovci) a poťažmo s príchodom pra-computerov (Vanderbeek, a iní)¹², pričom väčšina filmov sa utopí v slobode možností ponúkaných strojom¹³.

Čistý film - pojem často nesprávne používaný aj na označovanie abstraktných a avantgardných filmov. Čistý film je rýdzo fotogenický¹⁴, myslená je fotogénia ako ju chápal Delluc, ako: vlastný poetický aspekt vecí a ľudí, ktorý môže byť odhalený výhradne rečou fotografie, alebo kinematografu. Čistý film nehľadá abstraktné prvky v realite, ale hodnoty v realite prítomné, také ktoré je možné vyťažiť iba využitím vlastností svetloteľlivej filmovej vrstvy, použitých optických prostriedkov a vlastného pohybu filmového pásu¹⁵. Ďalšími znakmi sú dôraz na rytmus a neprítomnosť dramatických, či dokumentárnych prvkov. Rytmus – na rozdiel od abstraktného filmu, kde je vytváraný vonkajškovo – musíme hľadať vo fotogénii zobrazovaného.

Hlavným predstaviteľom je Henri Chomette, so svojimi dvoma filmami *Jeux de reflets, de lumiere et vitesse* (1925) a *Cinq minutes de cinemapur* (1926). S čistým filmom sa spájajú i niektoré práce Mana Raya, Jeana Epstaina, alebo Laszlo Moholy-Nagya. Z neskoršieho obdobia je to napríklad *Sirius remembered* (1959) Stana Brakhaga.

Štruktúrálly film – nemá nič spoločné so štrukturalizmom, ako ho poznáme z filozofie, ani štruktúrami na filmovom páse. Za označením *štruktúrálly* je skrytá predovšetkým montáž. Tá vytvára (štruktúrovaním záberov) rytmus, ktorý sa však nepodobá rytmu abstraktných filmov. Rytmus štruktúrállych filmov rád využíva medzizáberovú pauzu. Charakteristické je používanie tzv. flicker-efektu a rôznych záberových sľučiek, upozorňujúcich na fakt, že filmový pohyb je ilúziou. Pri týchto filmoch nenájdeme „obsah“, sú to filmové Skladby¹⁶, tvorené často podľa vopred danej schémy.

Za hymnu tohoto typu filmov môžeme považovať dielo *Arnulf Reiner* (1960), od rakúskeho experimentátora Petra Kubelku¹⁷. Striedanie záberov - čiernej a bielej - je zapísané aj do partitúry, podľa ktorej je možné film kedykoľvek nanovo natočiť. Ďalším rakúskym predstaviteľom štruktúrállyho filmu je Kurt Kren¹⁸.

Zlatým vekom štruktúrállyho filmu bola druhá polovica šesťdesiatych rokov. V tom čase vznikajú štruktúrálly filmy nielen v Európe, ale i v Anglicku (Malcolm Le Grice, Fred Drummond, Peter Gidal, David Crosswaite) a na americkom kontinente (Paul Shartis, Michael Snow).

Sklížený film – tvorba z použitých – zväčša filmových – fragmentov, pričom starý materiál dostáva úplne nový význam. Jedným prúdom je filmová koláž, ktorá pracuje s časťami „nájdenných“, alebo „pohľadaných“ filmov (starých týždenníkov, reklám, hraných

Stan Brakhage v *Mothlight* (1963), keď filmovú surovinu polepil úlomkami rastlín a motýlými krídlami.

¹² Čihák, M.: Ponorná řeka kinematografie. In: CINE PUR, 8. ročník, číslo 13, s. 29.

^{12,13} Tamtiež.

¹³ Čo je vlastne tretím prístupom pri výrobe abstraktných filmov, nielen neprítomnosť kamery, ale filmového pásu.

¹⁴ Tamtiež, s. 30.

¹⁵ Tamtiež.

¹⁶ Niekedy minimalistické – Michael Snow *Wavelength* (1967).

¹⁷ V dejinách štruktúrállyho filmu majú dôležité miesto aj Kubelkov *Adebar* (1957) a *Schwechater* (1958).

¹⁸ Napríklad filmy: *12/60 48 Köpfe aus dem Sondi Test*, *3/60 Bäume im Herbst*, *6/64 Mama und Papa*, *15/67 TV*.

alebo inštruktážnych filmov) , ale aj s výstrižkami fotografií z časopisov spracovaných do podoby koláží. Ďalším prúdom je tzv. *found-footage*, doslova *nájdenný materiál*.

K najvýznamnejším predstaviteľom prvého prúdu patrí Američan Stan Vanderbeek. Vo svojich filmových kolážach spracúva vystrihnuté a zlepené materiály (*Science Friction*, 1959), neskôr pracuje so starými filmovými týždenníkmi (*Breath Death*, 1964). Filmové koláže Larryho Jordana (*Dou Concertantes*, 1964 / *Our Lady of the Sphere*, 1969 / *The Rhyme of the Ancient Mariner*, 1977) využívajú staré rytiny (Gustava Doreho, a iných autorov). S *found-footage* sa spájajú mená ako Bruce Conner – ktorý vo filme *A Movie* (1958) zostrihal do celku rôzne katastrofické obrazy a vo filme *Report* (1967) „zamiešal“ do autentických záberov poslednej jazdy prezidenta Kennedyho zábery z reklamy, či populárno-náučných filmov – alebo Matthias Müller, ten vo filme *Home Stories* (1990) pospájal (na základe podobnosti) rôzne akcie z klasických hollywoodskych filmov.

Spontánny film – montáž spojená s natáčaním, film je strihaný priamo v kamere. Paralelu je možné vidieť v automatickom písaní, alebo action painting. *Základným výrazovým prostriedkom spontánneho filmu je tzv. metóda „flash and freeze“, pri ktorej jeden veľmi krátky, tonálne výrazne odlišný záber (mnohokrát len jedno filmové políčko), vložený medzi dva navzájom podobné zábery, zotrvá akoby „zamrznutý“ v našom vnímaní oveľa dlhšiu dobu, ako je jeho „skutočná“ dĺžka trvania vo filme*¹⁹.

Za priekopnícky môžeme považovať film Oskara Fischingera *München - Berlin Wanderung* (1927). Hlavným predstaviteľom spontánneho filmu je Američan litovského pôvodu Jonas Mekas. Kameru používa ako nástroj na zaznamenávanie svojho vnímania prežívaného, ako nástroj na „písanie“ denníka. V *Notes on the Circus* (1966) je to jeho videnie cirkusového predstavenia Film je súčasťou, niekoľko rokov natáčaného, diela *Dairies, Notes And Sketches /Walden/*.

Z ďalších pokusov o rozdelenie divných filmov spomeňme to, ktoré urobila Marille Hahne. Definuje štyri pojmy: avantgardný, experimentálny, undergroundový a nezávislý film. **Avantgardný film** – predvoj (pojem prevzatý z vojenskej terminológie), ktorý odvážne razí novú cestu, zároveň je v opozícii voči komerčnému produkčnému systému. Okrem iných, sem patria autori: Germaine Dulac, Marcel Duchamp, René Clair, Oskar Fischinger, Hans Richter, Viking Eggeling, Lotte Reininger, Fernand Léger. Avantgardný film vrcholí v neskorých štyridsiatych. **Experimentálny film** – v čase po druhej svetovej vojne, sa týmto pojmom označujú všetky umelecké filmy, ktoré vznikajú mimo komerčného filmového priemyslu. Mnohí filmári považujú svoje experimenty za odrazový mostík ku komerčnej tvorbe. Začiatkom šesťdesiatych rokov nastúpila zmena spoločenského vedomia. So založením New American Cinema Group (1960) sa chápu experimentálne filmy ako zvláštne, svojrázne, samostatné, ako nekomerčná subkultúra s novou výzvou pre film. Experimentálny film odchádza do ilegality (underground). **Undergroundový film** – paralelne s hippie-generáciou sa rozvíja nová americká línia. Sexualita a senzibilita, čiastočne cez vedomé porušovanie tabu na jednej strane a politický engagement na druhej strane - sú póly viac alebo menej dobrovoľného undergroundu. Všeobecný front existuje počas študentských nepokojov (1968/69). V USA je undergroundový film časťou alternatívneho životného štýlu. **Nezávislý film** - New American Cinema bola prvým nekomerčným hnutím vo filme, ktoré vytvorilo na nezávislých formách produkcie vlastný organizačný a distribučný systém. New Yorker Filmmakers Cooperative našli koncom šesťdesiatych rokov v Európe veľa napodobovateľov

¹⁹ Čihák, M.: Ponorná řeka kinematografie. In: CINE PUR, 8. ročník, číslo 13, s. 32.

(dôvodom bol i relatívny úspech v USA). Z tohoto poznatku sa rozvinul pojem „nezávislé filmy“, ktorý je azda najrozsiahljším a najvšobecnejším pomenovaním vôbec.²⁰

Stanislav Ulver ostáva pri rozdeľovaní sledovaného okruhu filmov len pri pojme avantgarda. Rozoznáva prvú, druhú, tretiu filmovú avantgardu a semiavantgardu. **Prvá filmová avantgarda** – európske avantgardné filmy natočené Európanmi do roku 1947, tj. do doby, keď Hans Richter dokončil svoj film *Dreams That Money Can Buy*. **Druhá filmová avantgarda** – americké avantgardné filmy natočené približne do roku 1956, tj. filmy predundergroundové. **Tretia filmová avantgarda** – filmový underground, prevažne americký a ohraničený polovicou sedemdesiatych a začiatkom osemdesiatych rokov. **Semiavantgarda** – filmy, ktoré neboli natočené v tzv. nezávislých produkciách, ale vykazujú niektoré avantgardné rysy – časovo neobmedzená kategória.²¹

Pripomeňme ešte sedem umeleckých kategórií, ktoré stanovil P. Adams Sitney²² v súvislosti s nástupom New American Cinema: 1. **nová forma rozprávania** (Gregory Makropolus, Andy Warhol), 2. **animácie - alebo trikový film** (Harry Smith, Robert Breer, Jerome Hill), 3. - 4. – **denník vo filmovej forme a filmový portrét** (Ken Jacobs, Taylor Mead, Jonas Mekas, Harry Smith, Stan Brakhage, Gregory Makropolus), 5. **nový „sociálny film“** (Ed Emeshwiller, Robert Nelson), 6. -7. - **abstraktný film**, dva hlavné prúdy: **formálny** (Peter Kubelka, Stan Brakhage) a **mystický** (John Cavanaugh)²³.

Iný kompas?

Pokúsme sa teraz o trochu netradičné vytvárania vzájomných súvislostí medzi jednotlivými experimentálnymi filmami. Všímať si budeme rôzne rôzne aspekty, pričom dôraz bude kladený na pomenovanie „najprevládajúcejšieho“ prvku, ktorým sa film vyznačuje. Nech nás nemätie, že niekedy je oným prvkom čas, inokedy filmový materiál, či dokonca autorské sebapozorovanie. Toto rozdelenie nemá ambíciu dôkladne (ani povrchne) „poupratovať“, skôr poukázať na spoločné. A zároveň poukázať na pokazenú predstavu tvrdenia, že experimentálnym filmom môže byť „čokoľvek“.

Začnime filmami, v ktorých dominuje (akosi výrazne sa prejavuje, je viac ako – zastúpené) umenie **VÝTVARNÉ**. Čiastočne by sme si mohli pomôcť Toeplitzom: *filmoví výtvarníci sa venujú predovšetkým otázkam formy, rýdzo estetickým filmovým efektom*²⁴. Nevšímajúc si „vklad strihu“ a zamerajúc sa na „obsah“ záberu, môžeme hriechne spojiť „Čihákov“ abstraktný film s filmom čistým a zaradiť do tejto skupiny ním uvadené filmy a kritériá.

²⁰ Viacej pozri: Hahne, M.: *Experimentalfilm in den USA – ein geschichtlicher Überblick*. IN: Petzke, I.: *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Deutschen Filmmuseum Frankfurt 1989, s. 63-78.

²¹ Ulver, S.: *Západní filmová avantgarda*. Český filmový ústav, Praha 1991, s. 5.

Ulver pri tomto rozdelení vychádzal z koncepcie Jonasa Mekasa.

²² P. Adams Sitney vydal v roku 1970 štyristo stranovú antológiu článkov z časopisu *Film Culture*, ktorý zachytával pohyb „nezávislej“ americkej kinematografie. Sitney je aj autorom knihy *Visionary film*.

²³ Viacej pozri: *Kinemathek. Freunde der Deutschen Kinemathek*, Berlin, piaty ročník, č. 37, November 1967, s. 2-8.

²⁴ Toeplitz, J.: *Kam spěje NOVÝ AMERICKÝ FILM*. Orbis, Praha, 1977, s. 218.

Nejde pritom len o rôzne druhy **animácií** - predkamerových, počítačových, či „ručných“²⁵. „Výtvarným“ filmom takto môže byť aj MOTHLIGHT /1963, 4min/ Stana Brakhagea, kde (ako sme už spomínali) autor ponalepoval krídla hmyzu a časti rastlín priamo na filmový pás. Pravda, nemusí ísť len o abstraktné animácie. Napríklad Nick Gordon-Smith pracuje vo filme BIRD XEROT /1983, 8min/ s „mihotáním“ línii a tvarov, ktoré sa zlievajú do vtáčích hláv, chvostov atď. Obrazy sú sprevádzané experimentálne „pípajúcimi“ zvukmi. V HEAVEN OF ANIMALS /1984, 8min/ zase prekrýva a variuje viacero konkrétnych obrazových motívov (ľudské tváre, opica, a iné).

Ďalej sú to i práce, v ktorých je „výtvarne“ uchopená **realita**, napríklad Kubelkov ADEBAR /1957, 1min/, alebo ECHO /1982, 10min/ Bastiana Clevého. V ADEBARE sú to torzá tancujúcich postáv zaznamenané v kontraste, takže postavy sú siluetami²⁶. V ECHU sú zase rýchlymi švenkami - a pohybmi kamery vôbec - vytvárané akési dynamické akvarely

²⁵ Patria sem napríklad filmy amerických abstrakcionistov: FIVE FILM EXERCISES /1943, 12min/ Johna a Jamesa Whitneyovcov, EARLY ABSTRACTIONS - No1-No4 /10min/ Harryho Smitha, KALEIDOSKOPE /1935-38, 4min/, COLOR CRY /1959, 3min/, RHYTHM /1957, 1min/, FREE RADICALS /1958, 5min/, PARTICLES IN SPACE /1961-66, 5min/ Lena Lyea, FIDDLEDE-DE-DEE /1947, 3min/ Normana McLarena, YANTRA /1950-57, 8min/ Jamesa Whitneyho, LAPIS /1963-66/, THEMIS /1940, 3min/, CONTRATHEMIS /1941, 3min/, ABSTRACT EXPERIMENTS /1940-41, 3min/, SPELEAN DANCE /1942, 2min/, COLOR SEQUENCE /1943, 2min/, THEMES IN VARIATION /1945, 4min/, FUGUE /1949, 5min/ Dwinella Granta, a mnohé ďalšie.

²⁶ Predpokladám, že všetkým znalcom a odborníkom experimentálneho filmu sa v tejto chvíli ježia vlasy a chlpy, pretože zaradiť klenot štrukturálneho filmu medzi **výtvarné** filmy, sa im - vytrhnuté z kontextu - musí javiť ako nehorázna demagógia. Pripomínam, že si všimáme obsah záberu, pričom si uvedomujeme ako prepracovanou je strihová skladba: *Vidieť, ako sa veci dejú v rovnakom rytme, bolo, ako by som sa zrodil do dokonale nového vizuálneho sveta. V mojom filme má každý prvok tú istú dĺžku, dvojité dĺžku alebo polovičnú dĺžku. Základná dĺžka prvkov je 26 filmových políčok, polovičná 13, dvojité 52. Tým najdôležitejším je pritom pravidelnosť vizuálnych prvkov. (...) Pre tento film som zvolil veľmi starú, primitívnu a extatickú hudbu – pygmejskú hudbu s frázou, ktorá bola dlhá presne 26 alebo 52 filmových políčok. Museli sa tiež hodiť k mojej téme stretnutia a rozchodu, resp. k vôli a nemožnosti sa dotknúť. Preto ide vo všetkých týchto formách aj o spojenie dvoch ľudí do jednej formy. Potom som začal analyzovať zmenu políčok, všetko manuálne. Zvlášť dôležitý bol prvý obraz, uvádzajúci celú tému. Prišiel som na tri typy. Ujasnilo sa mi, že sú dôležité tri body. Mal som napríklad dvoch tanečníkov stojacich vedľa seba ako siluety. Potom urobia tanečný pohyb, žena vyklzne a muž zostane vzadu sám. Na konci som mal tieto tri fázy: východiskovú pozíciu, rozvinutie a konečnú pozíciu. Prvé políčko som 26-krát skopíroval, aby som z o delenosti urobil statický prvok. Ďalším prvkom bol retazec zmien (vyklznutie jednej postavy) a posledným prvkom bola multiplikácia posledného políčka, dlhá rovnako 26 filmových políčok. Ďalší raz to bolo mimochodom, trochu iné. Pohybový prvok bol dlhý 52 filmových políčok, dvojitý prvok, a koniec 26 políčok. (...) Videl som to pred sebou ako architektúru. Stavba je stále rovnako vysoká. Teda, povedal som si, mal by som urobiť nasledovné: svetelný sendvič. Sekundu by som mal svetlo, to znamená, že každý milimeter štvorcový dostáva sekundu svetlo, a v nasledujúcej sekunde zasiahne každý milimeter štvorcový plátna tma. Mal svoje stĺpy: rozhodol som sa použiť všetky prvky pozitívne a negatívne. Najskôr je časť plátna biela, potom je biela iná časť plátna, ale každú časť plátna som naplnil takpovediac rovnakými množstvami svetla. V tom som zrazu našiel harmóniu, mieru. Prirodzene bude málo ľudí, ktorí si to prvom alebo druhom raze všimnú. Ale budú mať pocit, že svetlo má harmóniu, budú cítiť rovnomernosť. Film bude potom zrazu nerozdeliteľný ako grécky chrám. (...) Rozhodol som sa, že nechám každý z vybratých prvkov stretnúť sa s každým druhým. Mám prvok jeden, dva, tri, štyri a prvok päť. Týchto päť prvkov som chcel umiestniť do jedného radu, v ktorom nebude žiadne so stretnutí dôležitejšie než všetky ostatné. Prvok jeden sa stretne s prvkom dva, dva s tri, tri so štyri a prvok štyri sa stretne s prvkom päť. Prvok päť sa stretne s prvkom jeden, a znovu začneme s jednotkou. Jednotka sa už stretla s dvojkou, takže teraz sa stretne s prvkom tri, trojka sa už stretla so štvorkou, stretne sa teraz s päťkou, päťka sa už stretla s jednotkou, a tak sa teraz stretne s dvojkou, dvojka sa už stretla s trojkou, takže teraz sa stretne so štvorkou. Tak mám svoju druhú strofu. Každé opakovanie obsahuje znovu všetky prvky, každý len raz, a každý prvok sa stretne s iným ako pri prvom raze. Všetky tieto artikulácie vznikajú tým, že sa stretnú dva prvky. Ustanovil som ešte iný princíp poriadku, totiž že sa nikdy nemajú stretnúť dva pozitívy. Za každým pozitívom má nasledovať negatív. Pozitív sa nikdy nemôže stretnúť s negatívom. (Kubelka, P.: Teória metrického filmu.)*

v pohybe²⁷. Obrazy stromov, listov, domu, interiéru len tušíme, a realitu prostredí zazrieme len v dvoch krátkych chvíľach, keď sa kamera a strih čiastočne „upokojí“.

Špecifickou skupinou týchto filmov sú diela kde najdôležitejšiu úlohu zohráva **kompozícia** obrazu. Ukážkovo (od hlavy po päty) „kompozičnými“ sú filmy A DAY IN NEW YORK Francisa Thompsona, BRIDGES-GO-ROUND /1958, 7min/ Shirley Clarkeovej a VISION OF A CITY /1957, 8min/ Larryho Jordana. V prvom z filmov je realita predmetov, budov, prostredí násobená a opticky deformovaná (efekt krivého zrkadla). Kamera kompozíciám „naklonené“ prostredia vyhľadáva: konštrukcie na rozostavaných stavbách, okná, dlažby, mriežky. Komponuje i na pomaranči, vajci, čísloch, písacom stroji, autách, chodcoch, pričom videné je často znásobené (napríklad viacero točiacich sa identických obrazov pomaranča), alebo deformované, čo spôsobuje že obyčajné neraz nadobúda futuristický rozmer (budovy, vrtuľníky, autá, atď.). Kompozície obrazov BRIDGES-GO-ROUND sú prevažne využitím kompozícií mosta (jeho dvojexpozícia, jazdou kamery zachytené zábradlie, kovové nity v detaile, lampy, atď.), štylizovaných i farebne (zelená, fialová, žltá, červená). Posledný film je zložený z odrazov obrazov. Ľudia na chodníkoch, autá... život mesta, je zachytený v odrazoch výkladov, zrkadiel, fliaš, okien, reklamných nápisov, okien áut. Tieto členia a štrukturujú obraz, vytvárajú originálne kompozície. Pre všetky tri filmy (hlavne pre A DAY IN NEW YORK a VISION OF A CITY) je príznačný i dokumentaristický aspekt, veď zachytávajú autentické prostredia a atmosféry, ale to čo ich radí k experimentu (nie sú to dokumentárne filmy, i keď... mohli by sme ich označiť za - silne štylizovaný dokument) je práve opísaná forma. Dodajme, že ide o „čistotu“ formy, to znamená skutočnosť, že celé sú zložené výhradne z bedlivo nakomponovaného materiálu²⁸. Túto „čistotu“, či „úplnosť“ môžeme vzťahovať i na vyššie (a nižšie) uvádzané filmy.

²⁷ Spomeňme si na slová Fracoisa Lyotarda: *Je konečne treba, aby bolo jasné, že nám neprislúcha byť dodávateľmi reality, ale vynachádzať náznaky poukazujúce na mysliteľné, ktoré nemôže byť prezentované (...)* Kant sám naznačuje smer, ktorým je potrebné sa uberať, keď možný index neprezentovateľného pomenováva slovami bez tvaru, neprítomnosť tvaru. *Hovorí tiež o prázdnej abstrakcii, akú zakúša predstavivosť pri nejakej prezentácii nekonečna (iná neprezentovateľná idea), že táto abstrakcia sama je akoby prezentáciou nekonečna, jeho negatívnu prezentáciou. Cituje príkaz „Nezobrazíš si Boha napodobením...“ atď. (Exodus 20,4) ako najvznešenejšiu pasáž bibliu (...)* bude samozrejme (obraz, poznámka J. A.) niečo „prezentovať“, ale negatívne, bude sa teda vyhýbať figurácii či napodobovaniu, bude „biele“ ako nejaký Malevičov štvorec, bude ukazovať len tým, že nedovolí vidieť, bude prinášať slasť len tým, že vyvolá nepríjemný pocit. *V týchto smerniciach je možné rozpoznať axiómy maliarskych avantgárd (...)* Nehodlám tu podrobne analyzovať spôsob, akým rôzne avantgardy realitu takpovediac pokorili a diskvalifikovali tým, že preskúmavali oné prostriedky, ktorými je možné vyvolávať vieru v ňu, totiž výtvarné techniky. *Farebná atmosféra, kresba, miešanie farieb, lineárna perspektíva, povaha podkladu a povaha nástroja, „faktúra“, spôsob zavesenia, múzeum: avantgardy donekonečna demaskujú triky prezentácie, ktoré umožňujú podrobiť myšlienku pohľadu a odvrátiť ju od toho, čo je neprezentovateľné.* (Lyotard, J. F.: O postmodernismu. Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993, s. 24-28.)

A Vasilij Kandinskij píše: *Vylúčenie predmetnosti z maliarstva kladie skutočne veľmi veľké nároky na schopnosť vnútorne prežívať čisto umeleckú formu. Od diváka sa totiž žiada, aby bol v tomto smere neobyčajne inteligentný. Je to nevyhnutný predpoklad. A v tejto atmosfére sa zase oveľa, oveľa neskôr vytvorí čisté umenie. Jeho neopísateľnú krásu vidíme teraz len v letných a prchavých snoch.* (Kandinskij, V.: Stupne. Fragment, Bratislava 1994, s. 46.)

Zákon, ktorý riadil veľké premeny vo výtvarnom umení, je až vzrušujúco jednoduchý. Najskôr sa malujú veci, potom pocity a nakoniec idey. Znamená to, že maliarova pozornosť sa najskôr zameriavala na vonkajšiu realitu, potom na subjektívne a nakoniec na intersubjektívne stavy. (Ortega y Gasset, Ch.: Eseje o umení. Archa, Bratislava 1994, s. 59.)

²⁸ Dôležitá (porovnáme s filmom dokumentárnym) je i absencia hovoreného slova, obraz je spojený len s hudbou (alebo bez nej). Nemožno to však vnímať ako pravidlo, keďže poznáme aj veľa dokumentárnych filmov bez hovoreného slova. Všimnime si, že tento „jav“ je blízky i formám, ktoré sa zvyčajne označujú ako umelecký dokument.

K filmom, u ktorých je rozpoznateľný presah z výtvarného umenia, u ktorých je ich neodmysliteľnou súčasťou, patria aj nekonkrétne (nepredmetné, abstraktné...) kompozície obrazu. Jedným z takýchto diel je HOCHHAUS /1986, 8min/ Thomasa Hanka. Striedanie kontrastne čiernobielych geometrických štruktúr ukrýva nafotený panelák, dodatočne prekopírovaný na filmový pás.

Poznáme experimentálne filmy, ktoré by sme mohli označiť ako **DOKUMENTÁRNE**. Forma sa v prvom rade nepohráva s líniami, tvarmi, kompozíciami, farbami, či strihom, ale sprostredkúva autentickú atmosféru prostredí a udalostí. HAITI /1938, 15min/ Rudyho Burckharta a BAGATELL FOR WILLARD MAAS /1961, 7min/ Marie Menkenovej, sú akýmiisi experimentálnymi štúdiami prostredí.

V prvom z filmov sledujeme najprv len obrazy krajiny bez ľudí, neskôr trhovisko a chudobné obydlia domorodcov, pričom dôležitou súčasťou k videnému je zasnená hudba Erica Satieho. Keď deň vystrieda noc, mení sa hudba podľa atmosféry na „domorodú“ (v obraze sledujeme v krčme popíjajúcich a tancujúcich ľudí), naopak, nový deň a rytmus života v meste sprevádza i nový hudobný motív. Krehkosť (a experimentálnosť) tohto útvaru spočíva práve v súlade hudobného a obrazového, ale aj v čistote kamery - je prevažne statická, ak švenkuje pohyb je (v rôznych prostrediach) takmer rovnaký, jazda nasnímaná z idúceho auta je dlhá a nepretržitá. Na podobnom lyrickom „súlade“ je postavený i druhý film. Túlanie v exteriéroch a interiéroch Versailles, sprevádzané hudbou Teji Ito, kladie dôraz na videnie v detaile (pozlátené časti plotov, obrazov, sôch). Nepravidelne sú vo filme rozosiate krátke rapid montáže. Pre obidva filmy je charakteristické, že v obraze neopúšťajú realitu, na rozdiel od filmov A DAY IN NEW YORK²⁹ a VISION OF A CITY, kde dominuje (prevláda?) nad obsahom záberu (nad dokumentovaným³⁰) forma³¹. Čistý výraz má aj (CALCUTTA) GO /1993, 9min/ Hansa Scheugla, kde „realistická“ kamera zachytáva život v meste len pohľadom z idúceho auta.

Je skupina filmov, kde - odhliadnuc od (de)formy akú si experiment volí – do popredia vystupuje ČAS. Presnejšie, reflexia plynutia času. Opäť sa nám do cesty postaví otázka „dokumentárnosti“ týchto diel, ale nazbierajme odvahu a pokúsme sa nevsímať si ju.

Jednými z ľahšie čitateľných foriem zameraných na čas (tak ako sme ho vymedzili) sú DIARES NOTES & SKETCHES /1969-84/ a CIRCUS NOTEBOOK /1969/ Jonasa Mekasa. Ide o akési filmové denníky zložené zo záberov, ktoré si autor zaznamenával ručnou kamerou³². Obrazy povyberané z „každodennosti“ majú - napriek rôznosti prostredí a času, v ktorom boli zachytené - rovnakú formu: „zhustený“ čas má podobu krátkych záberov, ktoré sú navyše často zrýchlené. Popri dynamickom strihu a pohybe v zábere, sú pre Mekasov rukopis (časopis?) v týchto filmoch príznačné: „roztrasená“ kamera, neostrosť záberu,

²⁹ Hoci je v tomto filme aj „dokumentaristicky“ chronologicky zachytené plynutie dňa v New Yorku – od prebúdzania po nočný život „najprevládajúcejším“ prvkom je „hranie sa“ filmových prostriedkov. Istú analógiu by sme mohli uvidieť vo Vertovovom ČELOVEK S KINOAPPARATOM a Ruttmannovom filme BERLIN, DIE SINFONIE DER GHROßSTADT kde tiež vstupuje do hry aspekt dokumentárneho, avšak ako druhoradý.

³⁰ *Dokumentárnosť vo filme a vo filmovom umení vyjadruje schopnosť odrážať jednotlivé aspekty reality, determinovanú technikou a jej možnosťami.* (Mihálik, P.: Kapitoly z filmovej teórie. Bratislava 1983, s. 259.) Mihálik rozlišuje kategóriu dokumentárnosti a kategóriu realistickosti, pričom: *Dokumentárnosť odpovedá na otázku, čo z aspektov a hodnôt reality môžu zaznamenať filmová kamera a mikrofón, realistickosť zasa odpovedá na otázku, ako sa tieto aspekty a hodnoty prezentujú vo vzťahu ku skutočnosti, odkiaľ ich tvorca vybral a tvorivým spôsobom zorganizoval.* (Tamtiež.)

³¹ Ide o to, že samotná štylizácia obrazu v týchto filmoch skutočnosť (realitu) pretvára, štylizácia tvorí nové obsahy. Vychádzame z predpokladu, že dokumentárny film by si nemal „vymýšľať“, čo mu nebráni v interpretácii reality.

³² Okrem iných tu v neštylizovaných „súkromných“ situáciách stretneme Lennona, Rosselliniho, Yoko Ono, Warhola, Cavalcantiho, Ginsberga, Brusa, Nitscha, Paika, Richtera.

dvojexpozícia, veľkosť záberu sa vyhýba detailu. Pozeranie týchto filmov pripomína efekt, ktorý vzniká pretáčaním videokazety cez obraz.

Z úplne odlišného hľadiska sa ku plynutiu času vzťahuje SIRIUS REMEMBERED /1959, 12min/ Stana Brakhagea. Istú paralelu (týkajúcu sa formy zobrazenia) môžeme vidieť vo filme ECHO Bastiana Cléveho. Zásadný rozdiel spočíva v tom, že Brakhageov film je nositeľom „obsahu“, ktorý tvorí rozklad psa zaznamenaný počas obdobia jedného roka. Rozdiel je však aj vo forme, rýchle a krátke švenky síce znejasňujú videné - čo spôsobuje (podobne ako v ECHU), že z konárov kríkov (listov, atď.) sa stávajú „abstraktné obrazy v pohybe“ (aj využívaním dvojexpozícií) – ale (ručná) kamera tento pohyb „riedi“ (až nepochopiteľne presne krátkymi) chvíľami, v ktorých nám umožňuje zazrieť „realitu“. Deje sa tak aj v rámci jedného záberu, to znamená, že kamera zo „statického“ (pokojnejšieho) pohľadu (napríklad detailné prizeranie sa psovi) do švenku „vystrelí“, alebo do neho zo švenku „padá“³³. Naznačená forma je tak jednotná a čistá, že napriek veľkému časovému rozostupu realizácie jednotlivých záberov, máme pocit, akoby by bol film natočený v priebehu jedného, dvoch dní.

Vo filme Petra Emanuela Goldmana PESTILENT CITY /1965/ je život v meste plynúceho času vidенý spomalenými zábermi. Spomalenie času (pozorované cez spomalenie pohybu) je zvláštnou „chybou“ reality. Tento trik - osobitne zameraný (upozorňujúci) na plynutie – umožňuje dôslednejšie pozorovať ináč banálne deje a situácie. Dôslednejšie nielen v zmysle, že máme viac času (zapaľovanie cigarety netrvá päť, ale desať sekúnd), ale aj v zmysle novej kvality vidенého. „Obyčajný“ obraz zamračenej ženy kráčajúcej po chodníku a upravujúcej si vlasy, dostáva po spomalení akýsi - jej gesto, stav, myšlienky - odhaľujúci (pristihujúci) rozmer. V PESTILENT CITY sú použité aj iné triky a obrazové štylizácie, napríklad zrýchlený pohyb pri záberoch na ľudí náhliacich sa v metre, prvé a posledné zábery sú v negatíve. Použitie spomínaných výrazových prostriedkov je pritom aj v službách sociologického aspektu zobrazenej témy. Kamera vyhľadáva „odstavených“ (posedávajúcich, ležiacich) ľudí z okraja (bezdomovci, alkoholicy, atď.), ktorých strih často „kombinuje“ s „bezstarostnými“ chodcami. Na „depresii“ obrazov sa výrazne podieľa minimalistická, jednotlivé atmosféry dopĺňajúca, hudba.

Podrobnejšie sa o experimentálnych filmoch vzťahujúcich sa k reflexii času rozhovori jedna z nasledujúcich kapitol.

Ďalšiu skupinu vymedzuje - experimentálnym formám zvlášť blízky pojem (týka sa aj „miery autorského“ o ktorom sme už hovorili) - **SEBAPOZOROVANIE**.

Môže mať podobu predvianočnej prechádzky mestom, ktorú Adolf Winkelmann sformuloval vo filme KASSEL, 9.12.67 /8min/. Ide o niekoľko dlhých záberov, urobených statickou kamerou namierenou na prechádzajúceho sa. Dôležitý moment zohráva jeho podivne nezainteresovaný výraz tváre, v kontraste s okoloidúcimi chodcami - tí zväčša reagujú úsmevom a prekvapením, čo je pravdepodobne spôsobené konštrukciou, ktorú si na seba autor pripevnil, aby totálne fixoval kameru. Rovnako dôležitý je aj efekt, ktorý vzniká: Winkelman je nielen staticky snímaný, aj jeho pohyb je akosi špecificky meravý, čo vyvoláva

³³ Predpokladám, že čitateľ film pozná, pretože popis (tak špecifickej) práce kamery a strihu je v inom prípade takmer „nefukčný“. Martin Čihák o ňom píše: *Brakhage tu prichádza* (vo filme Dog Star Man, poznámka J.A.) *s úplne novým pojatím filmovej kamery, ktorého niektoré prvky predznamenbal už v „Sirovi“.* *Neide tu len o akýsi zvláštny a nespútaný pohyb ručnej kamery, ale predovšetkým o dokonalé prepojenie kamery a strihu, keď kamera nie je neutrálnym pozorovateľom akcie, ale stáva sa jej aktívnym spoluúčastníkom.* (Experimentálny film. Sborník textů k cyklu 26. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2000, s. 11.)

Pripomeňme napríklad päť krát za sebou opakujúci sa pohyb kamery, v ktorom sa z mŕtvolu psa „šplhá“ po kmeni stromu.

dojem jeho „vykrojenosti“ z prostredia. Okrem nemennej časti kompozície obrazu³⁴ sú nezanedbateľnou súčasťou „jednoty“ diela i gregoriánske spevy, znejúce počas celej prechádzky. Lutz Mommartz v SELBSTSCHÜSSE /1967, 7min/ tiež sebaskúmavo nasmeruje objektív kamery na seba. Vzájomná vzdialenosť je však v neustálom pohybe. Mommartz experimentuje s možnosťami (a odolnosťou) ručnej kamery. Je to zápas, v ktorom je kamera - za zvuku španielskeho tanga, pochodovej hudby, kráčania, smiechu, cmukania, dýchania, a rôznych iných (niekedy ťažko identifikovateľných) ruchov - utekajúca, naháňajúca, je bozkávaná, odhodená, vyhadzovaná, atď. Využívaný je aj trik spomaleného a zrýchleného záberu.

Tvorba Kurta Krena prechádzala viacerými obdobiami³⁵, tzv. druhé obdobie, ktoré sa viaže na spoluprácu s viedenskými akcionistami, bolo zamerané na pozorovanie tela. Sebazmračovanie v 10/65 – SELBSTVERSTÜMMELUNG /1965, 5min/, jedenie, pitie a vylučovanie v 16/67 – 20. SEPTEMBER /1967, 7min/ sa spája s akciami Güntera Brusa. Bombardovanie (obaľovanie?) ženského tela rôznymi surovinami a simulácia adolescentno-prenatálnych stavov v 6/64 – MAMA UND PAPA /1964, 4min/ sú prvou Krenovou spoluprácou s Ottom Muehlom. Ak by sme chceli veľmi naivne a laicky sprehľadniť divnosť týchto filmov, mohli by sme povedať: už samotné obsahy záberov (zaznamenávajúce „nezrozumiteľné“³⁶ deje /SELBSTVERSTÜMMELUNG, MAMA UND PAPA/) zabezpečujú filmu experimentálnosť. Ale my vieme, že Kren je dôsledný predovšetkým v experimentovaní s formou. Najviac sa jeho meno skloňuje v súvislosti s pojmom štruktúrny film³⁷ - teda s montážou, v ktorej prichádza s úplne novátorským prístupom strihovej skladby - no nezabúdajme, že Kren nespochybňuje len zdanlivý pohyb, ktorého otrokmi sme pri vnímaní filmu. Experimentuje aj s rôznymi inými – zobrazenie reality napádajúcimi – možnosťami³⁸.

³⁴ Nezabúdajme, čo sme si vymedzili na začiatku nášho delenia: klásť dôraz na pomenovanie „najprevládajúcejšieho“ prvku, ktorým sa film vyznačuje. Vidíme, že vo Winkelmanovom filme má dôležité miesto kompozícia obrazu, napriek tomu sme ho zaradili do „sebazporovavacích“ experimentov. Rovnako by sa dalo namietat, že KASSEL sa vzťahuje hlavne k reflexii času, alebo ho dokonca priradiť k „dokumentárnym“ experimentom. Pripúšťame, že vymedzovanie „najprevládajúcejšieho“ prvku je viac ako subjektívnou záležitosťou, pre veľkú priepustnosť a pretekanie „prvkov“, ktoré sa vzájomne spolupodieľajú na filmovom diele ako celku. Pochopiteľne, pri experimentálnych filmoch je situácia zamotanejšia, pretože jeden výrazový prostriedok (napríklad pohyb kamery) určuje celú stavbu (nielen formu, ale i obsah) diela. Fakt, ktorý bol tiež vymedzený na začiatku tohoto rozdelenia: hľadanie spoločného.

³⁵I. 1957-62 natočil päť filmov, novátorský prístup vo výstavbe filmu-štrukturovaný podľa vopred danej schémy.

II. 1964-67 spolupráca s viedenskými akcionistami Ottom Muehlom a Günтером Brasom.

III. 1967-78 návrat ku vlastnej tvorbe, príznačné je aj experimentovanie s rôznymi technikami.

IV. 1978-89 odchod do USA, okrem klasických štruktúrnych filmov sa venuje aj spontánnemu filmovaniu.

V. 1989-98 návrat do Rakúska, už uznávaný, realizuje niekoľko objednávok v duchu štruktúrneho filmu.

(Krátenejší text: Experimentální film. Sborník textů k cyklu 26. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2000, s. 14.) Viaczej pozri: Scheugel, H. a kol.: Ex Underground Kurt Kren. PVS Verlenger, Wien 1996.

³⁶ Pozri strana 1-2.

³⁷ S pojmom štruktúrny film prišiel americký filmový kritik P. Adams Sitney. Základnými rysom je tvar, ktorý je vopred určený, obsah je minimalizovaný. Sitney uvádza štyri charakteristiky: 1. Pevne fixované postavenie kamery, 2. Využitie flicker efektu, 3. Práca so slučkami, teda bezprostredné opakovanie toho istého záberu, prípadne v rôznych variáciách a obmenách, 4. Prefilmovanie fotografií, diapozitívov či filmov. (Voľne parafrázované Martinom Čihákom, In: Experimentální film, sborník textů k cyklu 27. Letní filmové školy v Uherském Hradišti, 2001, s. 28.)

³⁸ Kren sa neuspokojuje s tým, že nám ukazuje film ako umenie zdanlivého pohybu, ale oboznamuje nás s vnímaním zdanlivého. Na štyroch základných faktoroch čistého kina – svetla, pohybu, materiálu a vnímania – postavil Kren svoj umelecký vesmír, experimentoval najmä s materiálom, svetlom a vnímaním. (...) Kren využíva všetky tieto možnosti, ako aj techniky prelínania, techniku slučky, viacnásobné expozície, posun obrazu, pozitívny aj negatívny materiál v kópii, kreslenú či vyrývanú optickú zvukovú stopu, snímanie po jednotlivých okienkach atď. Kren využíva rytie (škrabanie), farebný zavádzací pás, svetelné „šlajery“, prelínania, zámerne správny osvit, neostrosti, prudké či trhané švenky, používa pásy obrazov, kde je každé filmové políčko obrazom

Zvláštnu podobu sebazpozorovania môžeme vidieť v „realistickom“ 29/ 73 READY MADE / 1973, 16min/, kde umelec štyri krát za sebou číta príhovor pre nemeckú televíziu (nikdy neodvysielaný). Kren štyri zábery, ktoré mali byť následne zostrihané do štyroch minút, zaradil v surovom stave za seba. Iným náhľadom na seba je autoportét 36/78 Rischart /1978, 3min/, zložený z niekoľkonásobných expozícií Krenovej tváre.

Taka Mura vo filme LOVE /1962-63, 12min/ a Carolee Scheemann vo filme FUSES / 1967, 25min/ pozorujú telesnosť intímnu. LOVE ukazuje spletené telá milujúcej sa dvojice iba v detailných záberoch. Tvary chlupov, zubov, bradavky, povrchu kože vôbec, vystupujú - „prikryté“ veľkosťou záberu – v nekonkrétnych kompozíciách. Divák dopĺňa, domýšľa celky, nevidené viditeľného. Kamera nazerá do otvorov tela, strih niektoré zábery viaže na základe tvarovej podobnosti (otváranie úst, oka, vagíny). Film sprevádza nejasný ruch, akési hučanie, ktoré miestami vypadáva. FUSES je výtvarne štylizovanejší a konkrétnejší (prítomnosť polodetailov a celkov). Maskovanie reálneho sa uskutočňuje prostredníctvom svetla (veľká časť obrazu ponorená do tmy) a rôznymi poškodeniami filmového materiálu (farebné mapy, blikania, škrabance), ale aj neostrosťou záberu, dvojexpozíciami a rapid montážou. V jednej časti sa pozeráme na minútu „čistého“ (preexponovaného) filmu. Tematicky príbuzný je aj experiment Claudie Schillinger BETWEEN /1989, 6min/. Krátka erotická predstava má podobu kombinácie farebných a (dominujúcich) čiernobielych záberov. Obraz je v podstate realistický (chvíľami ním horizontálne prechádza čierny pás), hoci nešetří detailom (na vagínu a zvláštne komponované torzá tela ukájajúcej sa). Dôležitou je zvuková skladba, v ktorej sa asynchrónne striedajú autentické ruchy, vzdychy, štebotanie vtákov, či hudobný motív.

V nasledujúcej skupine sa stretne s filmami odkazujúcimi na svoju základnú surovinu – na **MATERIÁL** filmu (filmový pás). Malcom Le Grice sa v LITTLE DOG FOR ROGER / 1967-68, 13min/ pohráva na pôde filmového políčka. Amatérske zábery nájdeného filmu sú umne prekopírované do priestoru, ktorého vnímanie sa spája so statickosťou. Zábery, zachytávajúce behajúceho psa, bežia v jednotlivých políčkach filmového pásu, ktorý sa pomaly posúva. Hra vertikálno-horizontálneho „nedorozumenia“ filmového pohybu sa prehlbuje, keď v niektorých častiach sú políčka „zamrznuté“ a posúvajúci film nám ukazuje „prirodzene“ rozfázovaný pohyb. *Permutácie a metamorfózy obrazu vychádzajú z morfológie tvorby*³⁹. Malcom Le Grice experimentuje aj so zvukovou stopou, s hudobným motívom, ktorý chvíľami vypadáva.

S „filmom vo filme“ (doslova, teda – s filmom vo filmovom páse) pracuje aj S1 /1985, 15min/ Christoph Janetzka. V kompozíciách obrazu využíva delenia, ktoré vytvárajú časti (detaily) filmového pásu. Do týchto plôch umiestňuje fragmentárne zábery, ktorých dej nie sú dôležité (napr. do perforácie umiestnený obraz, zachytávajúci detail ruky, ktorá niečo ohmatáva). Experimentuje i zvuk, nielen prácou s ruchmi, ale i s fragmentami hovoreného slova, ktoré miestami podlieha rôznym vzájomným prekrytiám. Čiastočne môžeme odkazy na materiál filmového pásu vidieť aj v druhej polovici filmu FREEZE FRAME /1983, 10min/ Petra Tscherkasskeho. Okrem špecifickej práce so zastavením pohybu (mŕtvolkami) je to časť, kde horizontálne predelený obraz ponúka ilúziu „posunutého filmu“ (poznáte to z kina), avšak u Tscherasskeho je dej v hornej a spodnej časti rozdielny, na konci filmu zase sledujeme trhajúci sa (horiaci) film. Treba dodať, že FREEZE FRAME je dôrazný v komponovaní

fotografie, atd. – skrátka všetko, čo mu dovoľuje filmový materiál a prístroje. (...) Čím menej strihov, tým väčšia ilúzia plynulého pohybu a prirodzeného sveta. Čím je strihov viac, tým je simulácia pohybu a reality obmedzenejšia. Pretože strih je nehybný. Rýchly strih narúša pohyb a presúva pozornosť na filmové vnímanie (Wiebel, P.: Umenie Kurta Krena: Opseografia namiesto kinematografie.)

³⁹ Nitoslawska, M.: Nowe tendencje w filmie awantgardowym. In: Film awantgardowy w Polsce i na swiecie. Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989, s. 130.

obrazu⁴⁰, v ktorom okrem priestoru hojne využíva svetlom maľované „abstraktno“, prelínačky, dvojexpozície, či negatívne zábery a hlavne majstrovské - popisu sa vzpierajúce - experimentovanie s ruchom (hudbou?).

Iným spôsobom odkazuje na filmový materiál nemecká skupina Schmelzdahin, ktorá necháva realitu - zväčša nájdených - filmov „spracovať“ baktériám a mikroorganizmom. Napríklad tým, že filmový pás zakopáva do zeme, alebo ponára do rybníka. Invalidná (a nedôležitá) realita v záberoch filmu STADT IN FLAMEN /1984, 6min/ „horí“ v mapách a štruktúrach takto napadnutej suroviny.

Pod skupinou filmov v ktorej vystupuje ako dominantný (experiment z filmu robiaci) výrazový prostriedok **STRIH**, musíme chápať hlavne filmy štruktúrne⁴¹. Vieme, že strih a montáž sú v podstate skladačkou. Striháme zábery, ktoré potom montujeme (skladáme) do celkov. Pripomeňme si, že okrem iného je pre štruktúrny film príznačné opakovanie, variovanie niekoľkých identických záberov, pričom ich dĺžka (krátkosť) sa neraz obmedzuje na jedno filmové políčko. Z toho teda vyplýva, že (niekedy) ide o akési bombardovanie nášho zraku - často aj sluchu, keďže spomínaný princíp opakovania a krátkosti sa v týchto filmoch neraz aplikuje i na prácu so zvukom - obrazmi, ide o experiment s našim vnímaním⁴².

SCHWECHATER /1958, 1min/ Petra Kubelku je dôsledne prepracovanou (poskladanou) skladbou⁴³ v duchu autorovej teórie metrického filmu. Podobne Paul Shartis vo filme T,O,U,C,H,I,N,G /1968, 12min/, alebo Tony a Beverly Conrad vo filme STRIGHT AND NARROW /1970, 10min/ útočia na divákové vedomie prostredníctvom „paľby“ statických

⁴⁰ Nielen FREEZE FRAME, ale aj iné Tcherkasskeho filmy, napr. TABULA RASA /19??, 17min/ a PARALLEL SPACE /19??, 17min/.

⁴¹ Pozri 5. stranu a poznámku č. 35.

⁴² V rodine filmových výtvarníkov sa značne odlišuje Tony Conrad, režisér filmu Kmitač (The Flicker). Tiež síce používa vo filme výtvarné zložky, ale robí to ináč a s iným cieľom ako jeho starší kolegovia. (...) K filmu prišiel prostredníctvom hudby, pretože sa niekoľko rokov zaoberal experimentami v modernej hudbe. (...) Ide mu o to, aby získal zvláštne efekty pomocou „bombardovania“ divákov svetlom projekcie. Film Kmitač sa skladá výhradne z čiernych a bielych obdĺžnikov s rôznou intenzitou čiernej a bielej, tvoriacich rôzne vzory. Vzorov je 47, frekvencia svetelných „zábleskov“ sa pohybuje v rozmedzí od 24 do 4 za sekundu. Efekt je skôr fyziologický ako umelecký. Oči podrobené vizuálnej „masáži“, začínajú film vnímať ako predstavu, a to vo farbách. Conrad prehlasuje, že jeho Kmitač vyvoláva rovnaké následky, ako keď človek pevne prítlačí viečka k očnej bulve. Tvrdí, že sa stáva, že divák toto bombardovanie nevydrží a nastane u neho nervová kríza približne podobná epileptickému záchvatu. Iní zase prirovnávajú pôsobenie „kmitania“ k narkotikám, ktoré vyvolávajú vydráždenie. (Toeplitz, J.: Kam spěje NOVÝ AMERICKÝ FILM. Orbis, Praha, 1977, s. 220-221.)

⁴³ Ako východiskový materiál som mal dvojminútový film. Rozložil som ho do viacerých prvkov. Chceli jednu minútu. To je presne 1440 filmových políčok. Sú dva tóny, vysoký a hlboký. Na zvukovej stope vidíte dva druhy celkom pravidelných vln, sínusových vln. Najvyšším pravidlom je striedanie obrazu a ne-obrazu: čierne políčko, obrazové políčko / dve čierne políčka, dve obrazové políčka / štyri čierne políčka, štyri obrazové políčka atď. / jeden-jede, dva-dva, štyri-štyri, tridsaťdva-tridsaťdva atď. 32 čiernych políčok je už takpovediac bod pokoja. Chcel by som tiež krátko vysvetliť obrazy. Z dvojminútového materiálu som vybral niekoľko obrazových elementov. Jedným je napríklad detail fľaše, z ktorej sa nalieva pivo. Tento prvok trvá 16 políčok. Mal som negatív. Potom som z neho urobil pozitív a skopíroval som ho mnoho, mnoho ráz, až kým som nedostal toľko opakovaní 16 políčok, ako bola celková dĺžka 1440 políčok. Opakovanie tohto jedného prvku bolo teda také dlhé ako celý film. Potom som mal ešte jeden iný, pomalší prvok, na ktorom si žena práve sadá za stôl. Ten bol dlhý vyše 50 políčok. Všetky prvky tvoria formálne skupiny, a to takto... mal som dva pásy 1440 políčok. Hotový film mal podľa stanovených pravidiel dostať políčka z každého z týchto pásov. Keď som sa rozhodol, že do filmu má prísť obraz, povedzme z pásu A, muselo toto políčko získať presne tú pozíciu, ktorú by malo na základe sledu 16 políčok. Tento systém zaručoval, že rytmy týchto prvkov vydržia neporušené po celý film. Keď sa na konci filmu objaví fľaša, je to tiež nové opakovanie presne tohto pohybu, ktorý sa realizuje po celý film. Ak máte pri políčku 1320 obraz z pásu A, môžete presne vypočítať, ktorý to je. Tieto vizuálne rytmy sa navzájom prenikajú a prenikajú aj vašimi zmyslami. (...) Použil som červenú farbu, pretože etiketa na fľaši je červená. Schwechater má túto farbu. Iným dôvodom bolo, že som mal podľa objednávky urobiť farebný film, a preto som tam musel vnieť trochu farby. (Kubelka, P.: Teória metrického filmu.)

záberov⁴⁴. Vo filme T,O,U,C,H,I,N,G je to napríklad muž s vyplazeným jazykom, ktorý zvierajú roztvorené nožnice, alebo záber na „spojenie“ mužského a ženského rozkroku. Jednotlivé písmená názvu (t o u c h i n g) sú tiež súčasťou tejto premyslenej skladby, sú rozložené v istej pravidelnosti na ploche dvanásť minút trvajúceho filmu⁴⁵. Adekvátny „synchron“ k obrazom ponúka zvuková stopa – stále sa opakujúce (deformované): destroy, destroy... Ako sme už povedali, so strihom sa spája aj experimentovanie v tvorbe Kurta Krena. Napríklad jeho 15/67 TV /1967, 4min/ pracuje s piatimi zábermi, ktoré autor dvadsaťjeden krát prekopíroval, tie potom v istej schéme podriadil rytmus tvoriacemu opakovaniu. Kým v tomto filme je zachytených päť pohľadov z kaviarne, v 3/60 BÄUME IM HERBST /1960, 5min/ sú podľa vopred vytvorenej grafickej partitúry obmieňané zábery, ktorých obsahy tvoria stromy a konáre.

Vo výpovediach experimentálnych filmov často figuruje pojem **AUTENTICKÝ**. Nielen v jeho konvenčnom význame. Autentický v zmysle nešlyzovaný, ale aj v zmysle „pôvodný“ (v surovom stave, „osamote“ banálny), teda v nových kontextoch – nie tých, ku ktorým sme zvyknutí tento materiál priradovať - zaradený (Čihákov *sklizený film*). Najlepšie si to pomenujeme na konkrétnych filmoch. Jednou z polôh môže byť UNSERE AFRIKAREISE / 1966, 12min/ Petera Kubelku. Pripomeňme, že s autentickým materiálom pracoval už vo svojom prvom filme MOSAIK IM VERTRAUEN /1955, 16min/, kde do hraných častí včlenil autentické zábery z automobilových pretekov. Film UNSERE AFRIKAREISE je zložený z „dovolenkového“ materiálu, avšak jednotlivé zábery sú zostrihané do celku kde *pevná a premyslená skladba celého diela sa prejavuje predovšetkým na precíznom (miestami často kontrapunktickom) prepojení obrazov a ruchov, resp. zvukovej zložky filmu, teda ruchov, útržkov dialógov ako i použitím úryvkov dobových hudobných šlágrov*⁴⁶. S „dovolenkovým“ materiálom – autorkou natočeným, nájdeným, alebo na „blšáku“ kúpeným – pracuje vo svojich filmoch aj rakúska experimentátorka Lisl Ponger⁴⁷.

Inou polohou je využívanie autentických materiálov z rodu dokumentárneho filmu. DER NARRATIVE FILM /1988, 5min/ Ulricha Lappoka tvoria autentické zábery **spravodajské**. Autor zostrihal rôzne, prevažne katastrofické, udalosti (napr. vyťahovanie topiaceho sa) ku ktorým načítal svoju výpoveď, svoje vnímanie sveta. Podobne ako Lappok, pracoval s katastrofickými spravodajskými zábermi aj Bruce Conner v MOVIE /1958/, v ďalšom filme REPORT /1967/ sa zamerával na jednu udalosť, atentát na Kennedyho. V tomto filme sa miešajú autentické zábery poslednej jazdy prezidenta, so zábermi z býčích zápasov, reklám, náučno-vedeckých filmov, prestrihávané aj zábermi zavádzacieho pásu (na jednom mieste má priestor dvoch neprerušených minút).

Množstvo príkladov na začleňovanie spravodajských záberov nájdeme vo filmovom undergrounde bývalej NDR⁴⁸. Napríklad Thomas Werner v GUTEN TAG BERLIN /1987/

⁴⁴ Projektor je vlastne audiovizuálnou pištoľou. Filmové plátno sa pozerá do hladiska, cieľom je sietnica tohoto plátna. Tvorčí zámer: chvíľkové „zabitie“ divákovho normatívneho vedomia. Posledným „obrazom“ filmu je jemná modrá (dosiahnutá, ale neplánovaná) a divákovi je ponechané, aby rekonštruoval samého seba. Divák je ponechaný osamote s filmovým plátnom, na ktoré môže jeho sietnica vrhnúť (premietat) vlastné vzory. (Shartis, P.: Notes on Films (1966-1968). Film Culture, č. 47, Summer 1969. Citované podľa: Toeplitz, J.: Kam spěje NOVÝ AMERICKÝ FILM. Orbis, Praha, 1977, s. 221-222.)

⁴⁵ V inom Shartisovom filme WORLD MOVIE/FluxFILM 29 /1966/ sa obmieňajú „iba“ písmená. V PIECE MANDALA (END WAR) /1966/ zase fotografie nahej milujúcej sa dvojice.

⁴⁶ Čihák, M.: Experimentální film, sborník textů k cyklu 27. Letní filmové školy v Uherském Hradišti, 2001, s. 18.

⁴⁷ Napríklad vo filmoch: PASSAGEN /1996, 12min/, PANORAMA /1998, 1,30min/, DÉJA VU /1999, 21min/, SOUVENIRS /1982, 12min /

⁴⁸ Napríklad vo filmoch: Lutz Dammbeck HOMMAGE A LA SARRAZ /1981/, Gino Hahnemann SEPTEMBER SEPTEMBER /1986/, Volker Le Wandowski REPORT /1987/, Ramon Köppel – Welsh KONRAD! SPRACH

použil dlhé zábery propagačného filmu, ktoré ukazujú každodennú harmóniu, ulice mesta žiariace spokojnosťou. Do tohto farebného materiálu vložil hrané čiernobiele – ilúziu stranícky formulovanej reality spochybňujúce – zábery.

Poslednú skupinu experimentálnych filmov môžeme pracovne označiť ako **HRANÝ** experiment. Rozpoznávame ho podľa – neraz divného, no predsa – príbehu. V podstate hovoríme o kategórii „Čihákovho“ avantgardného filmu. Divná realita je zväčša vytváraná pred kamerou, takže takmer vždy ide o rôzne odtiene surreálneho obsahu. Formálne sa s obľubou využívajú filmové triky, ktoré väčšinou nájdeme už u Vertova (prelínačky, dvojexpozície, mŕtvolky, spomalený a zrýchlený záber, spätný chod...). Príklady môžeme vidieť v americkej avantgarde štyridsiatych rokov (tzv. druhá filmová avantgarda)⁴⁹. Spomínané triky nachádzame napríklad v THE CAGE /1947, 28min/ a THE LEAD SHOES /1949, 16:30min/ Sidney Petersona, THE LEAD SHOES /1948, 22min/ Jamesa Broughtona, IMAGE IN THE SNOW /1943-48, 29min/ Willarda Maasa. Pochopiteľne, tématicky (i formálne) sú diela rozdielne. Kým Maasova filmová poéma je plná (miestami až patetickej) úzkosti a nepríjemných otázok, pátrajúcich po základných otázkach bytia, Petersonove experimenty sú hravo-absurdnými „groteskami“, v ktorých surreálno a dada vystupuje neraz v podobe vtípu a gagu. V THE CAGE si maliar natiera farbu na chlieb, s páskou cez tvár si prezerá oko v ruke⁵⁰, oko figuruje ako terč na strelnici, umelec s vtáčou klietkou na hlave, atď. Gag je často tvorený aj prostredníctvom („klasického“) filmového triku. Bláznivá naháňačka za umelcovým vylúpnutým okom, zahŕňa množstvo dvojexpozícií (napríklad veľký detail oka a chodci v meste), „zmiznutí“ zo záberu, či optických deformácií obrazu. „Bláznivo“ dynamické sú aj pohyby kamery. Osobitne je využitý trik spätného chodu - pri realizácii filmu utekala skupinka niekoľkých ľudí nacvičeným spôsobom (pomedzi nič netušiacich chodcov) smerom dozadu. Po aplikovaní triku sú jedinými „normálnymi“ v dave mesta, pričom všetci dozadu chodiaci sa za nimi nechápavo (a v predstihu) obzerajú. So spätným chodom sa Peterson pohráva aj v THE LEAD SHOES. Narozdiel od toho, Broughton neexperimentuje s výrazovými prostriedkami filmu (i keď používa trik „zmiznutia“), dalo by sa povedať, že MOTHERS DAY používa rozzáberovanie „klasického“ hraného filmu. „Nezrozumiteľno“ je ukotvené v príbehu.

Nesmieme zabudnúť na tvorbu Mayi Deren. Ku spomínaným filmom by sme mohli priradiť jej MESHES OF THE AFTERNOON /1943, 14min/, AT LAND /1944, 14min/ a čiastočne aj A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA /3min/, pre ktoré je príznačné budovanie špecificky filmového priestoru (na pozadí snového). Prítomný je aj v neskorších experimentoch RITUAL IN TRANSFIGURED TIME /1946, 14min/, MEDITATION ON VIOLENCE /1948, 13min/ a THE VERY EYE OF NIGHT /15min/, ale je už „pretancovaný“ umením pohybu.

Výrazným predstaviteľom druhej filmovej avantgardy je Kenneth Anger. Napriek tomu, že jeho tvorba prechádzala viacerými obdobiami⁵¹, vytváranie divných realít (divných dejov) je príznačné pre každé z nich. FIREWORKS /1947, 5min/, PUCE MOMENT /1949/, RABBIT S MOON /1950/, KUSTOM KAR KOMANDOS /1965, 3min/, či SCORPIO RISING /1963/ sú nasýtené zdanlivo priehľadnou symbolikou, ktorá nie je naivnou, skôr ironizujúcou (napr. ejakulácia vo forme ohňostroja). Anger realitu štylizuje a ornamentalizuje.

DIE FRAU MAMA /1989/. Viac pozri: Adamove, J.: Diplomová práca. VŠMU, Bratislava 1999, s. 30-37.

⁴⁹ Môžeme ich vidieť už vo francúzskej a nemeckej avantgarde zo začiatku storočia (tzv. prvá avantgarda), rovnako ako v prácach súčasných filmárov.

⁵⁰ Málokto z nás si v tejto súvislosti nespomenie na ruku s ústami v LE SANG D UN POÈTE Jeana Cocteaua.

⁵¹ Na Angerovom diele môžeme veľmi jasne vysledovať líniu, ktorá vedie od tzv. filmu tranzu rokov štyridsiatych k mýtopoetickému filmu rokov šesťdesiatych. (Čihák, M.: Experimentální film, sborník textů k cyklu 27. Letní filmové školy v Uherském Hradišti, 2001, s. 10.)

V jeho filmoch kulminujú pojmy ako mýtus, iniciácia, satanizmus, či fetišizmus. S posledným menovaným sa spája dôraz na výber a filmové predstavenie „rekvizít“ a kostýmov. To znamená, že Anger fetiš nielen ukazuje, fetišisticky ho i uchopuje. Leštenie nablýskanej karosérie auta bielou kožušinou v KUSTOM KAR KOMANDOS pripomína - aj vďaka rozzáberovaniu – milosný akt. Posadnutosťou „netrpí“ len protagonista, ale i jeho pozorovateľ – kamera, ktorá sa rada prizerá zblízka. Podobne je v SCORPIO RISING predmetom zmyslového opojenia chróm a koža motoriek, ale aj koža búnd a výstroja „tvrdých“ chlapcov moto-gangu. V úcte, precíznosti a vážnosti s akou obliekajúci sa motorkár uchopuje jednotlivé časti „deanovského kostýmu“, môžeme rozpoznať amerického kovboja, ktorý sa chystá na rozhodujúce taseenie koltov.

Za hraný experiment môžeme označiť aj ranný DESIST FILM Stana Brakhagea - večierok bizarne sa baviacej partie mládežníkov, ktorá prežíva čas „prvej cigarety“. „Amatérsky“ pohyb ručnej kamery vytvára zdanie spontánneho záznamu reálnych udalostí⁵². Kamera vyhľadáva aj zvláštne videnie, napríklad snímanie cez sklo fľaše. Dôležitou súčasťou záberov je experimentálna hudba.

Pokúsili sme sa rozšíriť nazeranie na experimentálne filmy zdôraznením spoločných rysov, ktoré môžu mať rôznu povahu. Vybrané filmy sme vzťahovali k pojmom výtvarný, dokumentárny, plynutie času, sebaopozorovanie, materiál filmu, strih, autenticita, hraný. Chceli sme poukázať na skutočnosť, že delenie experimentálnych filmov už tiež podlieha istým „nedotknuteľným“ rozdeleniam, ktoré však môžu byť v istom zmysle zavádzajúce, je možné ich relativizovať. Pokúsili sme sa zamerať pozornosť na samotný základ, teda na význam pojmu **experimentálny**, pomenovať pre „čo“ je ten-ktorý film označovaný ako experimentálny.

Sme si vedomí toho, že prítomnosť všetkých aspektov je vystopovateľná takmer v každom filme. A to v rôznej miere, a práve o tú ide. Pripúšťame však, že naše nazeranie je subjektívne, že niekto by ako „prevládajúci prvok“ volil iný aspekt (ak by vôbec pristúpil na takéto nazeranie). Napríklad UNSERE AFRIKAREISE by mohla spadať pod dokumentárny film⁵³. Jeden konkrétnejší príklad: REPORT pracuje s autentickým materiálom, ale za mozaiku z neho vytvorenú je zodpovedný strih. Ten vytvára i špecifický filmový pohyb, tým, že niektoré zábery po sebe opakuje, pričom zopakovanému záberu „chýba“ niekoľko prvých políčok toho predchádzajúceho, o tie je zopakovaný záber dlhší.

Jednotlivé aspekty sa vo filmoch vždy vzájomne prerastajú, jeden podmieňuje druhý. Napriek tomu sme považovali za dôležité poukázať na možnosť uvidieť ich „svojbytnosť“, pretože ona neraz určuje experimentálny výraz celého diela. Zároveň pripúšťa, že napríklad tzv. štruktúrny film môže mať, v závislosti od materiálu s akým pracuje (nájdenny film, záznam akcie, inscenovaná predkamerová realita, atď.) rôzny charakter.

Vráťme sa ešte na začiatok, ku časti, v ktorej sme hľadali spoločné vlastnosti experimentálnych filmov. Po náhľade na niektoré konkrétne diela sme si mohli všimnúť dva osobitne často sa objavujúce postupy. Jedným z nich je využívanie triku spomaleného záberu,

⁵² Toeplitz v súvislosti s ním píše: *Nejeden postup využitý neskôr francúzskou nouvelle vague alebo newyorskými avantgardistami mal už dávno predtým svoje miesto u Brakhagea. Herec snímaný voľnou kamerou, neučesanosť záberu a agresívnosť zvukovej ilustrácie – to všetko bolo už v sedemminútovom snímku o mladých rebelantoch.* (Toeplitz, J.: V Hollywoodu i mimo Hollywood. Orbis, Praha 1967, s.180.)

⁵³ Rovnako by tam mohli patriť A DAY IN NEW YORK, BRIDGES-GO-ROUND, VISION OF A CITY, DIARES NOTES & SKETCHES, PESTILENT CITY, KASSEL, 9.12.67, FUSES a ďalšie. Pod strih by sme mohli zaradiť: 10/65 – SELBSTVERSTÜMMELUNG, 16/67 – 20. SEPTEMBER, 6/64 – MAMA UND PAPA, SIRIUS REMEMBERED, ADEBAR, ECHO, LITTLE DOG FOR ROGER, FREEZE FRAME. Pod výtvarné: LOVE, STADT IN FLAMEN, T,O,U,C,H,I,N,G. Pod sebaopozorovacie: FIREWORKS. Atď.

druhým – rozvíjaný vo viacerých polohách – je práca s opakovaním (záberu, pohybu kamery, rozvíjanie motívu). Po spomalenom zábere siahajú „štýlovo“ rozdielni experimentátori (napr. THE CAGE, THE, PESTILENT CITY, SELBSTSCHÜSSE, REPORT, LEAD SHOES). Rovnako je to s úplným umŕtvením pohybu, nájdeme ho v dielach, medzi ktorými nejstujú výrazné spojivosti (napr. FREEZE FRAME, STADT IN FLAMEN, REPORT, a mnohé ďalšie). To isté platí o opakovaní. Napríklad zábery so zopakovaným pohybom kamery: v THE CAGE sa kamera jedenásťkrát za sebou spúšťa po fasáde domu, v SIRIOVI sa zase päťkrát zasebou šplhá po kmeni stromu. Časté je aj opakovanie v podobe „rozhodenia“ rovnakých alebo takmer rovnakých záberov do celku, ktorých úlohou je neraz dielo „zväzovať“ (veľmi povrchná formulácia, ide skôr o príbuznosť so skladbou akú poznáme z poézie). Napríklad v THE CAGE je týmto leitmotívom nahá modelka, ktorá v nepravidelne pravidelných intervaloch prebehne svojou chodbou, až v závere filmu sa jej podarí vkĺznuť do županu (župan skáče na ňu, pretože pohyby sú inscenované pre trik spätného pohybu). V THE LEAD SHOES sú väčšie obrazové celky pozošívane záberom na dievčatko skáčuce „škôlku“. „Extrémistom“ vo využívaní identického záberu (variovanie niekoľkých rovnakých záberov) je tzv. štruktúrny film. Sú aj diela stojace akosi na pomedzí, David Rimmer vo filme MIGGRATION /1966, 12min/ ponúka množstvo „rozdielných“ záberov ale i celú „sadu“ leitmotívov. Poznáme aj asociatívne opakovanie, vychádzajúce z podobnosti pohybu vnútri záberu. Matthias Müller vo filme ALPSEE /1994, 15min/ radí za seba zábery zachytávajúce otváranie zásuviek, dverí a dvierok, okeníc (spolu jedenásť záberov), zábery s rôznymi hodinkami (7x). Do tejto metódy „zaťahuje“ aj citácie zo starých filmov, vyberá tematicky príbuzné scény v ktorých matka objíma chlapca (10x). Už sme hovorili o tom, ako s opakovaním pohybu pracuje REPORT. Podobne (i keď významovo vzdialene) využíva zopakovanie filmového pohybu Martin Arnold. PIECE TOUCHE /1989, 15min/ a PASAGE A LACTE /1993, 12min/ sú krátkymi výňatkami z klasických filmov - pôvodne banálne situácie (príchod muža do miestnosti v ktorej sedí žena, alebo rodina pri obede) - natiahnutými na niekoľko minút. Autor sa hrá spôsobom „tam a späť“, muž vchádzajúci do miestnosti otvára a zatvára dvere na niekoľko fáz, kým sa mu podarí vojsť, a nastáva rovnako ťažká fáza zatvárania... Rimmer „opakuje“ aj vo zvuku, v prvom filme len divnými ruchmi, v druhom pracuje aj s nezrozumiteľnými fragmentami hovoreného slova.

Zdá sa, že experimentálny film si častým používaním (obľúbením) niektorých postupov, vyplývajúcich z možností vyjadrovacích prostriedkov filmu, vybudoval svoje konvencie. Netýka sa to len spomaleného záberu a opakovania. Príznačné je aj „nadužívanie“ negatívnych, detailných, neostrých, či perforáciu priznávajúcich záberov. A tak tvorca musí byť čoraz opatrnejší, aby sa z neho nestal experimentátor, ktorý v laboratóriu vynachádza gýč.

Poézia (slovo/obraz)

Čas(dočasnosc/smrt)

Reflexia(seba/sebou)

Slová a obrazy. Ako blízko majú k sebe reč slova a reč obrazu dokazuje i Lundkvistova báseň *Na začiatku nebolo slovo*. Namiesto slova *slovo* sme dosadili slovo film (neuvažujme teraz o tom, že film disponuje i možnosťou začleniť do obrazu alebo zvuku i slovo).

Na začiatku nebol film...

Na začiatku nebol film,

ten vznikol neskôr a neľahko.

Film je číry ľudský výtvar, výsledok veľkého úsilia pokolení,

keď vystúpili z vody a skrotili oheň,

film je zrkadlo, v ktorom si smieme prezerať
vonkajšie veci v nás a vnútorné vôkol seba,
film slúži skutočnosti a zároveň jej vládne,
film sa podriaďuje pravde i ľži rovnako ochotne,
film je slobodný a film je uväznený,
je chrániacim úkrytom i smrtiacou zbraňou.

Film je žalúdok, čo drobí kamene,
film môže byť horou väčšmi než hora sama,
všetky bitky sú takisto (a predovšetkým) bitkami o film,
filmy stoja proti sebe, ten istý film proti sebe na rôznych miestach,
film skrýva, alebo odhaľuje toho, kto ho používa,
film je verný, film je záludný,
film nikdy nie je identický s niečím.

Film jednoducho premieňa, pozdvihuje, alebo sťahuje do hĺbky,
film sa dá použiť na všetko,
film je zakázaný, film vie pohoršiť,
film veľbia pre jeho krásu,
film, ktorý je telom, ktorý je plodom, ktorý je myšlienkou,
film: letiaci kameň, iskriaca kométa,
zelený list na ústach, palica v ruke,
biela sėpia, nezničiteľný kvet,
film: prostriedok, ktorým človek formuje seba a svoj svet.

Nie, na začiatku nebol film,
ešte si nevydobil svoje právo,
ešte sa neoslobodil od cudzích bremien, falošných poslaní, otrockej
služby.

Ale čas filmu raz príde, keď človek naň dozrie:
potom bude film plameňom, a nespáli,
pravdou, a nezabije,
krásou, a nemusí za to pykať⁵⁴.

Ako sme videli, to, čo pracovne nazývame - a čo sa „všeobecne“ označuje ako - experimentálny film, má veľa podôb. Teraz sa zameráme na fakt, že prevažná časť týchto filmov má nemálo spoločného s umením básnickým⁵⁵. Nie je to len spôsob vyjadrovania (forma /skladba/), ale podozrivá je i (predovšetkým) príbuznosť námetov a obsahov. Ďalším argumentom podobnosti spôsobu pôsobenia je vnímateľov „zážitok“. A preto sa prikloníme k označeniu (azda nie nepresnejšiemu) **audiovizuálna poézia**⁵⁶. K veci: v čom je sila poézie? Poézia je emocionálna veda o čase.

*Ja mám mať Boulonského lesa plné ústa?
Mňa majú rozčítlivieť morské akvarely?
Veď
mojou láskou
bol „Pohrebný ústav“
videný oblôčikom zo stotretej cely.
Každý deň slnko zbadáte
a povieť:
„Tie lúčky sú tuším bezcenné.“
No ja by som dal vtedy*

⁵⁴ Lundkvist, A.: Nádhera sveta. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1987, s. 105.

⁵⁵ Hudba, maliarstvo, sochárstvo, architektúra, tanec, básne, dráma, aj múza, ktorej som dal prezývku DESIATA MÚZA – FILM, sú všetko osídla, do ktorých sa človek pokúša chytiť pre seba poéziu. (Cocteau, J.: Poézia. Tatran, Bratislava 1969, s. 77.)

⁵⁶ Čo je úlohou poézie? Odhaľovať – v plnom význame tohoto slova. Prekvapujúce veci, ktoré nás obklopujú a ktoré naše zmysly mechanicky zaregistrovali, poézia ukazuje v osviežujúcom svetle. Je zbytočné hľadať kdesi v dialke bizarné predmety a pocity na ohúrenie tých, čo spia s otvorenými očami. (Cocteau, J.: Poézia. Tatran, Bratislava 1969, s. 83-85.)

všetko na svete
za jeden zlatý trblet
na stene.⁵⁷

*Stále mi ležia v hlave ľudia, ktorí stavajú budovy a potom tu odrazu už nie sú. Alebo film s davovou scénou a všetci sú mŕtvi. Je to desivé*⁵⁸.

Poézia bojuje s časom od elementárnej podoby - v ktorej zachytáva prítomnosť pocitu, situácie, atmosféry - (*Zapadlo slnko. Stromy meditujú ako sochy*⁵⁹), cez jeho širšiu reflexiu (ako sladko srdce spomína na dni už postrácané⁶⁰), až po jeho pristihnutie vo forme usvedčenia (*Čas a vesmír má farbu noci. Farbu tichej noci...Všetky orloje nás podvádzajú*⁶¹). Či už sa poézia pokúša čas zachytávať, prehľadávať, konštatovať, negovať, ignorovať, skrotiť, dobehnúť, oklamať, pokoriť, osláviť, poprieť, opľuť, pohľadiť..., jej predmetom skúmania je takmer vždy Čas⁶².

Demonštrujme povedané na niekoľkých príkladoch:

*Celú noc dážd pracoval ako treba.
Pražil na oleji, a keď už nešvrčí,
valí sa para spod pokrievky neba,
zem dymí ako hriec plný šči.*⁶³
...

*Ako chod nenávratných snov
Pamätám si dni slnovratov
Každý z nich jedinečný bol,
aj keď opakovaním miatol.*

*Kládol som si ich k spomienkam
a dodnes v duši skrývam krásu
jedinečných dní, keď sa nám
marí, že ustal galop času.*⁶⁵
...

*Pamätáš sa na tie novembrové raňajky –
na studené čierne hrozno so slabou príchutou
korku, v ktorom bolo zabalené,
na tvrdé rožky s horúcim bielym mäsom
a hustú, medom sladenú čokoládu?
A na večierky, džin a tangá?
Na roztrhané sieťky na vlasy a stratené manžetové gombíky?
Kam sa len podeli, všetky
tie krásne dievčatá, tie hodiny neviazanosti?*⁶⁴
...

*Lesy znova zelené sú -
nuž nech tešia nás dnes tieto,
aj keď inú zeleň nesú:
iným žičme toto leto!*⁶⁶
...

Zjednodušene by sa dalo povedať, že básnik je človek, ktorý je postihnutý „citlivejším“ (intenzívnym, permanentným, chorobným...) uvedomovaním si času. V naznačenej súvislosti sa nám nenásilne vynorili dva pojmy: v čase determinované **plynutie** (čas minulý, prítomný, budúci - minulé v prítomnom, prítomné v minulom, budúce v prítomnom, prítomné v budúcom, budúce minulom, atď.), a z neho vyplývajúca **dočasnosť** (pominateľnosť / konečnosť). Básnik tieto pojmy neustále opakuje a variuje. Dôraz je zväčša kladený na minulé, v kontexte ktorého sa potom samozrejme otvárajú i ostané (časové) konotácie. Napríklad spomienky na detstvo – minulosť (ako to uvidíme neskôr, osobitne frekventovaný „prvok“ v experimentálnych filmoch), nemožno oddeliť od času v ktorom sú zaznamenávané – prítomnosť, ani od času na ktorý neustále vplývajú - budúcnosť.

⁵⁷ Majakovskij, V.: Mladíctvo. In: Veľavážení súdruhovia. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1972, s. 117-119.

⁵⁸ Warhol, A.: Od A k B a zase zpět. Archa, Zlín 1990, s. 92.

⁵⁹ Lorca, F.G.: Krev noci. Mladá fronta, Praha 1991, s. 43.

⁶⁰ Lorca, F.G.: Tamtiež, s. 14.

⁶¹ Lorca, F.G.: Tamtiež, s. 127.

⁶² Autor si pritom svoju „diagnózu“ ani nemusí uvedomiť, zachytáva napríklad okamih: prietoku lásky, hrdzavého snenia, útoku prírody, piesní hnevu, plaču hojdačky, atď., avšak **zachytáva** takmer vždy čas, konzervuje chvíľu, atmosféru, pocit.

⁶³ Pasternak, B.: Kohúty. In: Plačúci sad. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990, s. 65.

⁶⁴ Rexroth, K.: Medzi dvoma vojnami. In: Pavučiny bytia. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993, s. 9.

⁶⁵ Pasternak, B.: Jedinečné dni. In: Tamtiež, s. 101.

⁶⁶ Goethe, W. F.: Minulosť v prítomnosti. In: Farebný odlesk. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991, s. 124.

*Dve po polnoci. Hodina nočnej modlitby,
keď kostol v pološere akoby sa hmýril démonmi.
Toto je hodina temnôt a hodina hostín.
Hodina mojich flámov.*

„A hriech môj vždy je predomnou.“

*A zatiaľ čo predriekame žalmy, moje spomienky
rušia bohoslužby ako rádio, ako musicbox.
Vracajú sa mi staré scény z filmov, nočné mory,
Hodiny samoty v hoteloch, bály, cesty, bozky, bary.⁶⁷
...*

*Ne, Čase, nechlub se, že se já měním taky:
i když ční hroty tvých pyramid sebevšš,
ani to není nic nového pro mé zraky
Návrat minulosti. i to tu bývalo, i to je staré již!
Žijeme krátce, a proto se nám zdá divem
vše co nám vydáváš za pomník z dávných čas,
a třebaže jsme už slyšeli o tom dřívě
říkáme, že by to nebylo, nebýt nás.
Pro mne však nejste, ty a tvoje letopisy,
nežasnú nad tím, co má nebo míval svět,
vždyť všechno, to, co je, i to, co bylo kdysi,
je zdání, kterým nás šálí tvůj věčný let.⁶⁸
...*

Vrátme sa k dočasnosti. Uvedomovanie si plynutia času je zrastené s uvedomovaním si jeho konečnosti (myslíme biologickú konečnosť uvedomujúceho si), teda uvedomovaním si smrti. S trochou irónie a nepresností by sme mohli povedať: prebieha v strede medzi poslednou sekundou času a prvou (ne)sekundou nečasu. A práve k onomu bodu sa viažu kilometre poetického textu, o ktorý sa tiež (špecificky) zaujímajú „slovesá času“: poézia chce smrť zachytávať, prehľadávať, konštatovať, negovať, ignorovať, skrotiť, dobehnúť, oklamať, pokoriť, osláviť, poprieť, opľuť, pohladiť... Ak básnik hovorí (v čase) o čase - alebo vystupuje nad, či mimo čas - fenoménu pominuteľného sa sotva vyhne. Pretože uvedomovanie si smrti úzko súvisí s uvedomovaním si života, teda času. S uvedomovaním si, *Že je prineskoro zotrvať v nenarodení. Prineskoro zotrvať*⁶⁹.

*A! A! My sme na tom horšie! Sme v keli! A ty si z toho von, Smrť ťa
nechala uniknúť, Smrť mala zľutovanie, skoncovala si so svojím
storočím, skoncovala si s Bohom, skoncovala si svojou cestou –
Napokon si skoncovala sama so sebou – Čistá – Naspäť do
temnoty Neviniatka pred svojho Otca, pred nás všetkých – pred
svet –
Tam odpočívaj. Pre teba niet viac utrpenia. Viem, tam, kam si odišla,
je ti dobre..
Nikdy viac kvety na letných poliach New Yorku, už nikdy radosť,
nikdy viac strach pred Louisom,
a nikdy viac jeho sladkosti a poháriky, jeho stredoškolské dekády,
dlžoby, lásky, vystrašené telefonické rozhovory, lôžka počatia,
príbuzní, ruky.*

...
*Krá krá volanie času zbaveného nôh a krídel v okamihu vesmíru.
Pane Pane ozvena na nebi vietor v potrhanom lístí rev pamäti.
krá krá všetky tie roky moje narodenie akýsi sen krá krá New York
autobus zodratá topánka nesmierna stredná škola krá krá všetky,
Vízie Pána
Pane Pane Pane krá krá krá Pane Pane Pane krá krá krá Pane⁷⁰*

*Tak Jazdci v zbrani na konci Kontinentov po
okraji útesov obídu polostrovy
-Poludnie, jeho vyhne, jeho veľký poriadok...
Okrídlené morské výbežky si v dialke otvárajú cestu
belasej peny.
Chrámy sa blištia všetkou svojou soľou
Bohovia sa budia v kreme
Muž na hliadke, tamto hore, uprostred okrov
a bledých kried, odrubuje na železnom rohu
červené poludnie.*

*Poludnie, jeho blesk, jeho znamenia, Poludnie
jeho dravce na fóre a jeho škrek sokola rároha nad
pustobou kotvíš!...*

– *My ktorí zomrieme, azda raz vyhlásime
nesmrteľnosť človeka v ohnisku okamihu.
Uzурpátor sa dvíha na stolicu zo slonoviny.
Milenec zo seba zmýva svoje noci.
A muž so zlatou maskou vyzlieka zo seba zlato
na počesť Mora.⁷¹*

Bez reflexie plynúceho (bez smrti), by poézia „schudla“ (umrela?). Pokúsime sa poukázať na niekoľko postupov, ktoré potvrdia, že reč slova a reč obrazu⁷² môžu byť len rôznymi

⁶⁷ Cardenal, E.: 2 Hod. In: Meditácie v lietadle DC 3. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990, s. 59.

⁶⁸ Shakespeare, W.: Sonety. Mladá fronta, Praha 1970, s. 124-125.

⁶⁹ Schjerven, T.: Mlieko noci. Antológia súčasnej nórskej poézie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992, s. 114.

⁷⁰ Ginsberg, A.: KADIŠ za Naomi Ginsbergovou. In: Vytie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991, s. 59-60, 88.

⁷¹ Perse, S. J.: Poludnie, jeho dravce, jeho hladomory... In: Úzke sú koráby, úzke je naše lôžko – ARMES. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992, s. 145-146.

⁷² Pôrodný jazyk se z hľadiska historického patrne vyvíjel od promluvy k řeči, která se jako soubor realizovaných promluv pomalu formovala v systém (určitá systémová pravidla však lze nalézt již na úrovni prvotních promluv) a během vývoje se tyto tři formy existence verbální (později i písemné) komunikace neustále dialekticky ovlivňovaly. Přitom se stále pevněji utvářel systém jazyka, který si však jako systém uvědomovaly

formami na vyjadrenie identického dôrazu, dôrazu na zachytenie (sebaopozorujúcej) emócie. Obe formy dokážu tvrdiť to isté: *Vošiel som do pralesa času*⁷³, to isté, pretože *forma má byť formou ducha. Nie spôsobom, ako isté veci povedať, ale ako ich myslieť*⁷⁴ (podčiarkol J. A.), keďže *poézia napodobuje skutočnosť, o ktorej náš svet má iba nejasné tušenie*⁷⁵.

Spomínanie nevyhnutne súvisí so sebaopozorovaním a sebaohmatávaním. Pokúsiť sa materializovať spomínanie nie je ničím iným, ako pokus o zhmotňovanie uložených a usúvzťažnených zmyslových vnemov⁷⁶. Prehrabávať sa v pamäti znamená nazerať na seba sebou, *lebo čo iné je pamäť ako schopnosť, ktorou získavame obrazy minulých percepcií*⁷⁷. Formovať a formulovať takto preskúmanú osobnú identitu z myšlienok do umeleckej výpovede, ponúka možnosť konfrontácie, ako i sebaopoznávania (sebaidentifikácie) iným osobným identitám.

Vráťme sa ešte ku pamäti. Základnú surovinu pre zapamätovávanie získavame teda prostredníctvom zmyslov. Aby sa nám situácia nekomplikovala, môžeme z procesu zapamätávania vylúčiť čuch, chuť a hmat⁷⁸, ako i špekulácie o ich spôsobe a forme ukladania sa do pamäťových stôp. Keďže sa zaoberáme audiovizuálnym umením, bude nás zaujímať materiál získavaný prostredníctvom zraku a sluchu. Je možné, že sa mýlim, ale zdá sa že percepcie získané zrakom sa v našich pamätiach nemôžu ukladať v iných formách, ako

teprve velice vyspělé jazyky (viz doba vzniku prvních gramatik, slovníků). Poměrně brzy se stabilizovala především gramatika (ve smyslu morfologie a syntaxe), proměnlivější částí systémů zůstal proces označování (vytváření slovní zásoby, vztahy v paradigmatické rovině). Proces vývoje filmu vykazuje obdobné peripetie, ale na mnohem komplikovanější úrovni, protože jde o kombinaci ikonického znaku – analogického zobrazení se systémem tónů (hudba, zvuky) a přirozeného jazyka, umožňující vyjadřování v čase, a tedy vyprávění. (Bernard, J.: Jazyk, kinematografie, komunikace. Národní filmový archiv, Praha 1995, s. 46-47.)

⁷³ Lorca, F.G.: Krev noci. Mladá fronta, Praha 1991, s. 125.

⁷⁴ Cocteau, J.: Poézia. Tatran, Bratislava 1996, s. 77.

⁷⁵ Tamtiež, s. 79.

⁷⁶ Zkušenost je dvojí: 1. Vnímání vnějších předmětů smysly (sensation, tento termín u Locka znamená zpravidla vjemy, někdy však smyslové poděty) a 2. Vnímání vnitřních dějů v mysli (reflexion). Locke jako první razil pojem účiny vědomí, kdy člověk není schopen mít najednou mnoho idejí. Totožnost osoby vykládá Locke vědomím, že já nyní i tak, jak si vzpomínám na svou minulost, jsem tatáž osoba. Toto vědomí sebe je základem osobní identity. (Hoskovec, J.: Tajemství experimentální psychologie. Academia, Praha 1992, s. 32.)

⁷⁷ *Pretože len pamäť nás oboznamuje s nepretržitou a rozsahom tohto sledu percepcií, treba ju pokladať najmä pre túto príčinu za prameň osobnej totožnosti. Keby sme nemali pamäť, nepoznali by sme príčinnosť osobnej totožnosti.* (Hume, D.: Traktát o ľudskej prirodzenosti. In: Novoveká empirická a osvietená filozofia. Antológia z diel filozofov. Vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1967, s. 220-221)

Predstavte si, že ste odrazu všetko zabudli. Vidíte, počujete, hmatáte, vnímate vôňu, chuť atď., ale nemáte s čím porovnávať pocity vznikajúce vo vedomí, lebo sú úplne nové a nepochopiteľné, nevyvolávajú nijaké asociácie (...) A ako sa to prejavuje na rozume? Vlastne o akom rozume môžeme vtedy hovoriť? Lebo pamäť je základ rozumu, to je to, čo je nevyhnutné na zachovanie podstaty ľudskej osobnosti. Vďaka nej minulosť žije v našej prítomnosti v podobe vedomostí, myšlienkových obrazov, zvykov, vzťahov atď. (Nikiforov, A.: Etudy o rozume. Smena, Bratislava 1985, s. 78.)

⁷⁸ Skôr „prehliadať“, pretože *Syntéza vnímaných podnetov a ich pamäťových stôp do simultánných skupín je jedným z najdôležitejších predpokladov nielen perceptívnych a pamäťových procesov, ale aj niektorých foriem zložitej intelektovej činnosti.* (Lurja, A. R.: Ľudský mozog a psychické procesy. Neurologicko – psychologické štúdie. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1975, s. 77-78). Jednotlivé vnemy sa zmyslom ponúkajú zväčša „pohromade“ - horiacu cigaretu nevnímame len zrakom, alei čuchom / nevnímame len chuť a tvar práve jedného jablka, ale jedenie i počujeme, atď.

Avšak primárnymi pre naše myslenie sú zmysly zraku a sluchu: *Hoci napríklad zmysly čuchu a chuti disponujú bohatstvom odtieňov, nemajú na ľudské myslenie zásadný vplyv. Človek ich využíva, ale ťažko by nimi mohol premýšľať. (...) Tieto dva zmysly (zrak a sluch, poznámka J.A.) sú teda pre uplatnenie inteligencie médiá par excellence. Zrak napomáha hmatu, ale hmat by sám osebe nemohol súperiť so zrakom.* (Arnheim, R.: Visual Thinking. University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1971, s. 18.)

v obrazoch⁷⁹. To, čo bolo uložené ako „videné“, si pri procese spomínania (alebo myslenia) môžeme „oživiť“ (vybaviť) ako videné (obraz/y)⁸⁰. Samozrejme ich „kvalita“ nezodpovedá reálnemu vnemu, ale podlieha rôznym stupňom „kompresie“⁸¹, ktorý závisí od mnohých faktorov (emočný stupeň vzruchu, hodnota informácie⁸², atď.). Pripomeňme si teraz Mihálikovu definíciu filmového materiálu: *materiálom filmu sú množiny svetelných a zvukových vln z optickej a akustickej skutočnosti, zaznamenané na svetlo a zvukocitlivý pás, ktoré sú schopné sa prezentovať a vytvárať pohybujúce sa optickoakustické zobrazenia – analogóny tejto skutočnosti*⁸³. V nami sledovanej súvislosti, by sme mohli povedať: materiálom pamäte sú (aj) množiny svetelných a zvukových vln z optickej a akustickej skutočnosti, zaznamenané na ...?, ktoré sú schopné sa prezentovať (projekcia v mysli) a vytvárať pohybujúce sa optickoakustické zobrazenia – analogóny skutočnosti⁸⁴.

Spomeňme si na spôsoby akými vyjadruje „klasický“ film **spomínanie**: zvlhnený (alebo ináč deformovaný - „natahnutý“, zdvojený, atď.) obraz, „mliečny“ obraz, čiernobiely obraz, neostrý obraz, spomalený pohyb, rapid montáž, „vypadávajúci“ obraz, neprítomnosť zvuku, rôzne štylizovaný zvuk (napr. echovanie, spomalenie hlasu, ruchov, hudby)⁸⁵. Ak by sme si

⁷⁹ O. Pötzl hovoril o „sklade“ optických obrazov predmetov (Die Aphasielehre vom Standpunkt der klinischen Psychiatrie. Leipzig, 1928). *Ako dokazujú súčasné výskumy, zrakové vnímanie sa uskutočňuje dvojakými procesmi: systémom procesov vzruchu v oddelených bodoch sietnice a systémom pohybov očí. Oba tieto procesy tvoria práve tú činnosť „ohmatávania“ jednotlivých znakov, ktorými sa získava syntetický obraz predmetu. (...) A. A. Zavarzin (1950) dokázal, že na uskutočnenie priestorových syntéz, ktoré majú podstatnú úlohu pri zrakovom odrážaní vonkajšieho sveta, nevyhnutne treba, aby centrálné nervové aparáty nadobudli špecifickú „obrazovkovú“ štruktúru. Táto štruktúra je príznačná pre zadné oddiely hemisfér, a predovšetkým pre kôrovú štruktúru centrálného ukončenia zrakových a kožných analyzátorov. Na druhej strane „obrazovkový“ princíp výstavby kôry je neadekvátny pre orgány, ktoré zabezpečujú sukcesívne syntézy jednotlivých vzruchov a vypracovanie pružných dynamických stereotypov.* (Lurja, A. R.: Ľudský mozog a psychické procesy. Neurologicko – psychologické štúdie. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1975, s.75-76, 80.)

⁸⁰ Bolo by zaujímavé položiť otázku, ako sa v pamäti ukladá **pohyb** (obrazu). Zdá sa, že analógii s filmom sa opäť nevyhneme, majú zrakom sťahované obrazy po uskladnení podobu „hromady“ stratických záberov?

⁸¹ *Náš zrakový systém oko-mozog nefunguje ako videokamera, verne zaznamenávajúci to, čo je von. Namiesto toho sa chová ako počítačový grafický program, ktorý digitalizuje vstupné informácie z videokamery (našich očí) a vytvára obrazy využitím mnohých vnútorných počítačových operácií (nášho mozgu).* (Cumminsová, D.: Základy experimentálnej psychologie. Portál, s. r. o., Praha 1998, s. 54)

⁸² Viacej pozri: Vztahový rámec kognitívnych procesů. In: Adcock, C. J.: Základy psychologie. Orbis, Praha 1973, s. 128-175.

Vieme, že vybavovanie predstáv podlieha princípu determinizmu, tzv. asociačným zákonom. Tie môžu byť primárne, alebo sekundárne. **Primárne** a) zákon dotyku v priestore a čase (napr. návšteva rodiska vyvoláva predstavy, ktoré sa viažu k tomuto priestoru a času), b) zákon podobnosti a kontrastu (napr. pri pohľade na obraz známeho maliara sa nám vybavujú jeho ďalšie práce, alebo obrazy s protikladnou technikou). V nami sledovanej súvislosti sú dôležité **sekundárne** zákonitosti: a) zákon novosti (novšie predstavy sa vybavujú skôr staré), b) zákon časovoosti (častejšie opakovanie predstavy sa vybavujú skôr, ako tie, ktoré sa vyskytujú menej často), c) zákon živosti (viac krát prežité predstavy sa vybavujú skôr). (Viacej pozri: Pardel, T.: Psychológia. Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., Bratislava 1982, s. 197.)

⁸³ Mihálik, P.: Kapitoly z filmovej teórie. Tatran, Bratislava 1983, s. 54-55.

⁸⁴ *Filmový obraz sa teda zdá byť podobný mentálnemu obrazu v tom zmysle, ako ho ponímal Taine a zástanci teórie asociácie: obraz raz a navždy vrytý do pamäti sa môže pomocou vedomia kedykoľvek privolať a ako taký vybaviť. S tým malým rozdielom, že pamäťou je tu filmový pás.* /zvýraznil J. A./ (Mitry, J.: Participace a identifikace. In: Film a divák. Filmologický sborník II. Filmový ústav, Praha 1967, s. 57.)

Už si nemôžem myslieť, to čo si chcem myslieť. Pohyblivé obrázky sa usadili na miesto mojich myšlienok. (Duhamel, G.: Scenes de la vie future. 2e éd., Paris 1930, s. 52. Citované podľa: Benjamin, W.: Iluminácie. Kalligram, Bratislava 1999, s. 224.)

⁸⁵ *Predstavy vznikajú na základe vnemov a vnemom sa aj podobajú svojou názornosťou. Od vnemov sa odlišujú týmito znakmi: a) sú menej jasné a zreteľné, nemajú takú životnosť, b) nie sú také úplné, v predstave môže niečo chýbať /farba, tvar, detail/ - sú fragmentárnejšie, c) nie sú také stále ako vnemy, striedajú sa.* (Pardel, T.: Psychológia. Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., Bratislava 1982, s. 196.)

dovolili tieto štylizované časti vyňať z „realistických“ celkov, a prezentovali ich ako samostatné filmy, dostaneme sa k podozrivej príbuznosti s rečou filmu experimentálneho⁸⁶. Samozrejme väčšinou sa hraný (ale i štylizovaný dokumentárny, ako i animovaný) film uchyluje k naivným a klišéovitým formuláciám spomínania (použijúc jednu - či kombináciu dvoch, troch – spomínaných štylizácií). To čo platí pre audiovizualizáciu spomínania, vzťahuje sa aj k audiovizualizácii **predstavovania si, snívania⁸⁷, blúznenia, „vidín“, halucinácií⁸⁸** a nakoniec i na audiovizualizáciu **premýšľania**. To znamená k procesom prebiehajúcim v ľudskom mozgu, k procesom pracujúcim s obrazovo-zvukovým materiálom.

Z povedaného vyplýva mnoho. Zámerne nepokračujeme rozoberaním pojmov, ktoré prirodzene prichádzajú na rad: pojmy **obrazotvornosť** a **predstavivosť** (ako aj pojmy ako vedomie a podvedomie), ktoré sú úzko prepojené so spomínaním. Tieto pojmy sa nám objavajú v náhľade na niektoré experimentálne filmy v nasledujúcej kapitole. V tejto chvíli je dôležité podporiť tézu, že poézia je emocionálnou vedou o čase. Ak sa totiž básnik pokúša „prichytiť“ (reflektovať) čas (chvíľu, atmosféru, situáciu... ich pomínutelnosť), jeho materiálom je vždy (niekoľkoročná, alebo niekoľkosekundová) spomienka. Pričom vnímané (a uložené) videním a počutím, nemusí byť ako výpoveď sprostredkované pojmami⁸⁹, môže byť „prichytené“ – môže mať rovnaký „vstup“ ako „výstup“ - videním a počutím⁹⁰. Predstavme si, že všetko, čo sme počas nášho života videli a počuli (stále si zámerne všímame len zrakové a sluchové vnímanie) je zaznamenané v našej pamäti⁹¹ (ako už bolo povedané – skomprimované podľa miery dôležitosti). Ak si ďalej predstavíme, že všetko, čo sme prežili je zároveň

Pardel hovorí o odlišnosti predstáv od vnemov. A spomínanie možno zaradiť do „sféry“ predstáv (vybavenín -Pardel).

⁸⁶ *Považujem preto za zbytočné predvídať existenciu „čistého filmu“, pokiaľ sa nezmenia hmotné existenčné podmienky filmu alebo pokiaľ sa nevyvinie vnímavosť obecnstva. Napriek tomu, sa čistý film už ohlasuje. Útržkovite sa s ním stretávame v celom rade filmov: úryvok filmu sa totiž zrejme stáva čistou kinematografiou, akonáhle prebúda v divákovi zážitky čisto vizuálnymi prostriedkami (...) A preto hlavnou úlohou dnešného „režiséra“ je vnášať pomocou určitej lsti čo najviac rýdzo vizuálnych tém do scenára urobeného tak, aby uspokojil všetkých.* (Clair, R.: Po zralé úvaze. Orbis, Praha 1964, s. 84-85.)

⁸⁷ *Sen poznáme väčšinou zo spomienky, ktorá sa nám zdá byť fragmentárna a dostavuje sa po precitnutí. Je to skladba obvykle vizuálnych (ale aj iných) zmyslových dojmov, ktoré nám predstierajú zážitok, a môžu sa v to miešať aj iné myšlienkové pochody.* (Freud, S.: Totem a tabu / Vtip. Práh, Praha 1991, s. 111.)

Keď snívam, je vedomé vnímanie prerušené spánkom. Obrazy, ktoré sa vytvárajú v mojej duši zložitým mechanizmom „ochablosti“ alebo „uvoľnenia“, sú rovnakého druhu ako mentálne obrazy. Z hľadiska vedomia je ich produkcia identická. Ovšem neznamenajú protiklad bezprostrednej skutočnosti: nahrádzajú ju. Stávajú sa teda pseudorealitou, do ktorej prúdu som zavlečený, na ktorej participujem a úplne jej verím. V mojom vedomí sa všetko odohráva tak, ako keby som toto fiktívne dianie skutočne prežíval a to do tej miery, že do svojho sna zahrňam aj cudzie vnemy zvonku: vírenie bubnov z mesta je bubnovaním k poprave a buchnutie dverí zvukom dopadu guillotiny. (...) Koniec-koncov nám divákovi nahradzuje filmový obraz skutočnosť rovnako ako mentálny obraz v našom sne. (Mitry, J.: Participace a identifikace. In: Film a divák. Filmologický sborník II. Filmový ústav, Praha 1967, s. 57.)

⁸⁸ *Psychiater Pötzl napríklad experimentálne sledoval halucinácie alkoholikov vo fáze deliria tremens, ktoré boli prežívané v apercepčnom priestore nemocných úplne trojdimenzionálne alebo sa aspoň prejavovali veľmi živo a zmyslovo konkrétne, takže ich nemocní označovali „ako v kine“ a hovorili, že sa v nich „predvádza nejaký film“. Niekedy boli videné čiernobiely a ako nejaký trikový film, niekedy sa v nich pestrých farbách pohybovali figúry predvádzajúce dej, ktorého trvanie bolo vždy krátke a približovalo sa v momentným snímkom filmu.* (Pondělíček, I.: Svět k obrazu svému. NFA, Praha 1999, s. 188.) O Pötzlovi viacej pozri: Lhotský, J.: Der Film als Experimental und Heilmethode. Wien 1950, s. 98 – 125.

⁸⁹ Sledujeme vzťah obraz – slovo. Samozrejme, že sprostredkovanie môže mať veľa umeleckých foriem.

⁹⁰ *Na rozdiel od literatúry je vizuálnym umením však film, nie je to dopĺňovanie, ale priame premietanie predstáv, pohyblivých obrazov. Ako je známe, v literatúre navádza a určuje čitateľovu vizualizáciu jazyk, slová sprístupňujúce viacmenej abstraktné pojmy. Vizualizácia je tu sprostredkovaná, pretože práve jazyk literárneho diela je akýmsi prostredníkom medzi čitateľom a kvázirealitou, zobrazenou v diele.* (Pondělíček, I.: Svět k obrazu svému. NFA, Praha 1999, s. 187.)

zaznamenávané audiovizuálnou technikou, musíme sa začať pozerať na možnosti audiovizuálneho umenia, ako na možnosť takmer autentického materializovania (sprostredkovania) skutočných (zrakovo-sluchových) spomienok. A všetky audiovizuálne záznamy, ktoré kedy boli urobené sú v istom zmysle čiastočnými (zrakovo-sluchovými) fragmentami pamäti ľudstva (sveta, bytia a súcna). To znamená, že by sme z tohoto materiálu mohli pomerne autenticky zrekonštruovať „niekým“ videné a počuté, jeho vnem (teda spomienku), pričom onen „niekto“ by už žiadnu spomienku nemal (bol by mŕtvy).

Nie, neodbočili sme od našej témy. Ohýbanie pojmu autentické (vnemy, spomínanie), nás zdanlivo priblížilo k realite, a tú experimentálny film „podozrieva“. Avšak často na to používa práve autentický audiovizuálny záznam. Ak sme hovorili, že poézia je „boj“ s časom, audiovizuálna poézia má k dispozícii silnú zbraň: (opticko-akustický) „záznam času“⁹². Ginsbergove *Nikdy viac kvety na letných poliach New Yorku, už nikdy radosť, nikdy viac strach pred Louisom*, by mohlo byť rovnako pôsobivé v obrazoch: Neostré a spomalené autentické zábery zachytávajúce Ginsbergovu matku na letných poliach New Yorku, premietané na nahého Ginsberga stojaceho uprostred kvetinárstva bez kvetov, flešovito prestrihávané autentickými zábermi detailného záberu na smejúcu sa matku a zháňajúceho sa chlapa. Zvuk: obľúbený šláger Ginsbergovej matky (ktorý pri obrazových flešoch vypadáva) a v slučke sa opakujúce nikdyviacnikdyviacnikdyviac, pričom by išlo o koláž z autentických hlasov Ginsberga a jeho matky (matka - nikdy/viac - Ginsberg). Cítite ako bol zlomený a pokorený - tak obávaný a nedostupný - fenomén pomínutelnosti? Ale nejde len o prácu s autentickým materiálom, ktorý sa nejako vzťahuje k autorovi diela. Pozrime sa teraz na spôsob (experimentálneho/divného) audiovizuálneho uvažovania v tvorbe Matthiasa Müllera a Mika Hoolbooma.

Svet nie je text, svet je obraz a zvuk

*Pokiaľ je pre filmového autora jeho dielo výrazom jeho myslenia, jeho subjektivity, spôsobu videnia a cítenia, stáva sa film určitým druhom zvečnenia zvláštneho okamihu jeho „ja“ – prinajmenšom ho aspoň zachytáva pred jeho vlastným svedomím*⁹³.

Nemecký filmár-experimentátor Matthias Müller sa zaoberal témou „ja“ do tej miery, že založil festival autobiografických filmov „ICH etc.“. Ale nezamotávajme sa do faktografického šumu, dôležité sú autorove práce, o ktorých by sa dalo povedať, že sú akýmsi slovníkom základných výrazových „pojmov“ experimentálneho filmu. Müller pracuje so

⁹¹ *Predpokladá sa, že vôbec nedochádza k absolútnemu zabúdaniu toho, čo sme si predtým osvojili, že nejestvuje zabúdanie, ale narušenie spomínania čiže vybavovania potrebnej informácie. V prospech toho hovorí fakt, že pri emocionálnom napätí si niekedy spomenieme na zdanlivo už zabudnuté. Zaujímavé pozorovania robil W. Penfield, ktorý počas neurochirurgickej operácie pod lokálnou anestézou dráždil slabým elektrickým prúdom niektoré časti spánkovej kôry a takto vyvolával u chorých najneočakávanejšie spomienky.* (Nikiforov, A.: *Etudy o rozume*. Smena, Bratislava 1985, s. 90.)

⁹² *Mojou tézou je, že spolu so začiatkom umenia pohyblivých obrázkov, teda približne s rokom 1900 sa skončila éra umenia sústredeneho na priestor. Filmom sme začali vyvíjať techniku pohľadu, ktorý sa presúva v čase a pokúša sa posunúť hranice času. Oslobodenie pohľadu sa pohybuje smerom k času. Pohľad, akt vnímania, ktorý bol po stáročia nevedome a implicitne definovaný vďaka návyku ako udalosť v priestore, ako vnímanie udalosti, priebehu v priestore, sa vďaka priemyselnej revolúcii stáva v telematickej civilizácii udalosťou v čase, vnímaním udalosti v čase. Hranicu reality netvorí už priestor, ale čas. Revolúcia tejto veľkej divadelnej hry o techno-transformácii sveta spočíva v tom, že pohľad mení rozmer a médium: priestor na / za čas.* (Wiebel, P.: *Umenie Kurta Krena*: Opseoafia namiesto kinematografie.)

⁹³ *Mitry, J.: Participace a identifikace. In: Film a divák. Filmologický sborník II. Filmový ústav, Praha 1967, s. 57.*

spomaleným záberom, dvojexpozíciami, prelínačkami, veľkými detailami, opakovaním, atď. Tieto výrazové prosriedky mu slúžia na odvážne (a pekelné pôsobivé) nazerania do procesov prebiehajúcich v uzavretom priestore mysle. V tomto zmysle je z jeho filmov najdôslednejší AUS DER FERNE-THE MEMO BOOK /1989, 27min/, audiovizualizujúci pohyb aktu spomínania, ale aj predstáv, vidín, premýšľania. To znamená, že filmové zábery vystupujú v podobe materiálu pamäte⁹⁴. Netýka sa to samozrejme len obrazu, spolu s ním spomína a premýšľa aj zvuková stopa. Prerastene vytvárajú audiovizualizovaný tok navzájom poprekrývaných (obrazovo-zvukových) myšlienok. Téma (nie jednoducho vystopovateľná) sa odvíja od smrteľne chorobného stavu (AIDS), ten však nie je predmetom úvah. Je to uvažovanie na pozadí akútneho poznania konečnosti. Prebudené uvedomovanie si smrti, ktoré odkrýva nové pozorovanie súvislostí, čerpajúcich z „navnímaného“ a uloženého materiálu. Podrobnejšie sme sa tým už zaoberali: uvedomovanie si smrti je zároveň uvedomovaním si plynutia, a práve pre tvorbu poézie je ono permanentné uvedomovanie si plynutia času charakteristické. Müller balí snový dej do viacvýznamových „pohybujúcich sa“ (ručná kamera) dvojexpozícií. Prevažne je pre ne príznačný pomalý pohyb, pripomínajúci kolísanie spôsobené vodnou hladinou - kolísanie obrazomyšlienok, ale neraz sa dvojexpozície zmietajú aj v búrke mysle pohnutej. Na predmety je často nazerané v detaile, pričom najčastejšie objavujúcim sa je detail oka. Režisér rád rovnaký záber zopakuje, a to aj niekoľkokrát po sebe (otáčajúca sa hlava, otvárajúce sa oko, a mnohé ďalšie). „Hrdina“ filmu prechádza v sebanazeraní rôznymi fázami. Je zrejmé, že ide o osobnú krízu, pád. Nasleduje hľadanie bezpečia v spomienkach, odkrývanie istôt (ale aj pochybností) v archetypálne uchopenom zdroji prírodného. Nasleduje pokus o sebaočistenie v sebaopoznaní (sebaopríznaní). Nemožno povedať, že v závere prichádza trvalé vyrovnanie, čo teda? Ústredná postava nachádza istý druh úľavy, v podobe ťažkého vydýchnutia, upokojených myšlienok. Ale je to pokoj s príznakom poznania (a vyčerpania z tohoto poznania) smrti, poznania Badelairovho *Anywhere out of the world*⁹⁵.

Vráťme sa ku spomienkam. V jednej časti filmu sa objavia autentické zábery, na ktorých vidíme točiacu sa dvojicu detí. Spomalený záber spomienky na detstvo je prestrihávaný hlavnou postavou filmu. Po profile mužovej tváre, ktorá je čiastočne prikrývá tmou, prechádzajú prúžky svetla. Muž pritom hľadá smerom k zdroju svetla, hľadá do minulosti, nazerá na šťastné detstvo. Prostredníctvom svetla vstupuje do času. Svetelné prúžky na jeho tvári môžeme vnímať nielen ako odraz točiaceho sa vnútorného kinematografu, ale i ako „skener“, ktorý sťahuje spomienky zo „zdroja“.

Musí nás napadnúť: je to tak trochu nespravodlivé. Sme vybavení na zaznamenávanie vizuálnych vnemov, avšak chýba nám projektor (okrem toho vnútorného). Sme pohybujúcimi sa audiovizuálnymi rekordérmí, ktoré sú plné obrazov a zvukov⁹⁶, no nemajú adekvátny výstup. Je to ako keby sme bezmocne sedeli v strižni s množstvom materiálu, ktorý sme nakrútili (navníkali), postrihali do rôznych celkov (obrazov sveta), ale môžeme o nich len rozprávať. Nemôžeme ich prezentovať. Audiovizuálne vnemy (spomienky) – ako i ich myšliou (obrazotvornosťou a predstavivosťou) pretvorené podoby – môžeme **iba** verbálne formulovať, opisovať prostredníctvom kódu. Samozrejme môžeme siahnuť po filme ale to už je len rekonštrukcia vnemu, predstavy, či úvahy. Náš materinský jazyk je v podstate cudzí jazyk.

⁹⁴ Výstižne to napísala Sandra Riterová: *V tvorbe nemeckého experimentátora Matthiаса Müllera sa prejavuje posadnutosť vnútorným pôsobením mysle vo filme, ktorý sa stáva médiom individuálnej pamäti. M. M. rozprestiera prekrývajúce sa obrazy myšlienok na plátno, skúma druhý a tretí rozmer obrazov v čase, aby ho presiahol.* (Seminárna práca, vypracovaná na tému experimentálny film, KfV, VŠMU Bratislava)

⁹⁵ Baudelaire, Ch.: *Kvety zla.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993, s. 111.

⁹⁶ Tie môžeme vďaka hlasu aspoň napodobňovať.

pracuje iba s obrazom a zvukom (ruchom, hudbou), môžeme naň aplikovať pozmenenú schému (1B):

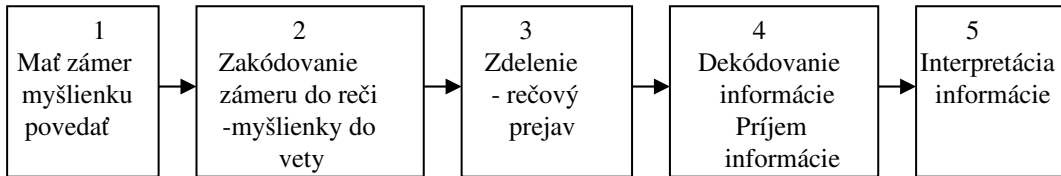
Objektívna skutočnosť

Analogónový odraz skutočnosti

JAV ————— obraz javu /vnem/ — /obrazo/myšlienka

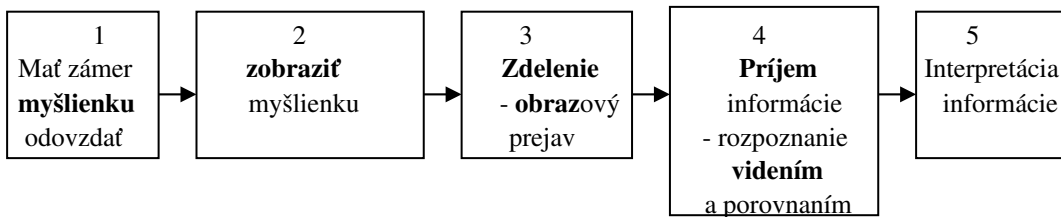
/Denotát/ Denotácia

Pripomeňme si model komunikácie, ktorý poznáme z teórie informácie:

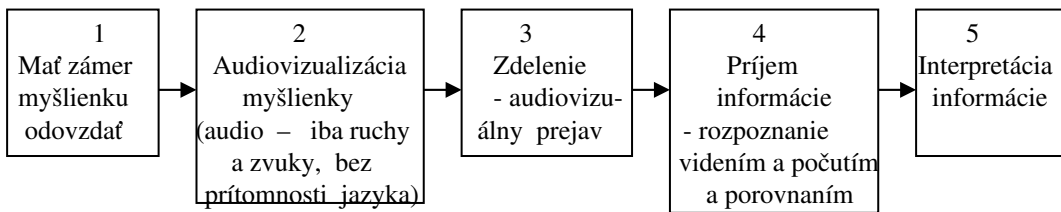


odosielateľ - prijímateľ

Model má v nami sledovanej súvislosti podobu:

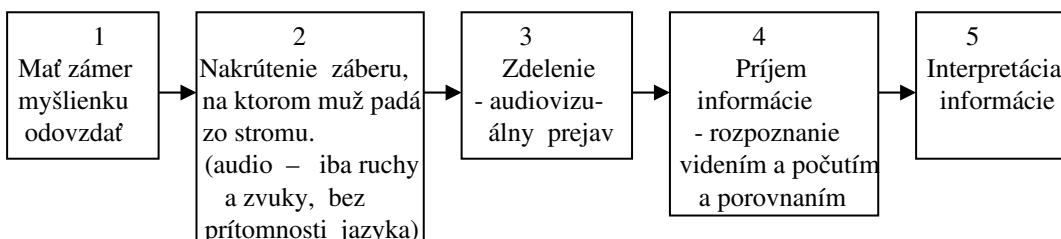


odosielateľ - prijímateľ

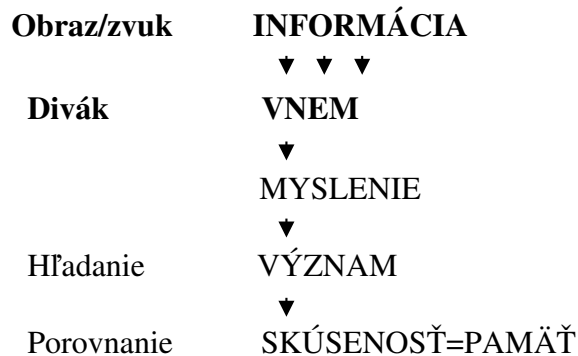


odosielateľ - prijímateľ

Vidíme možnosť vyhnúť sa lingvistickému kódu, teda jazyku. Ak sa na vec pozrieme z hľadiska rozdelenia na prvú a druhú signálnu sústavu (I. P. Pavlov) - kde prvá zabezpečuje odraz skutočnosti v podobe vnemov a predstáv (kopírovanie zdroja informácie), druhá je založená na slove (signále signálov) – môžeme hovoriť o pohybe, ktorý sa „materiálovo“ obmedzuje na pohyb v prvej signálnej sústave. Príklad:



Dôležitú úlohu zohráva audivizuálna skúsenosť - množstvo viditeľného/počutého a uloženého materiálu - pretože pri prijímaní informácie sa uskutočňuje porovnanie:



Pripomeňme si: podnety pôsobia na naše zmyslové orgány. Prostredníctvom ich podráždenia vyvolávajú pocity. *Podráždenie vyvoláva v nervovom tkanive receptora vzruch. Vzruch sa v mozgu premieňa na psychický jav – na fakt vedomia*¹⁰³. Fyziologický základ pocitov zabezpečuje činnosť analyzátorov. Ich „prácu“ možno rozčleniť na tri etapy: príjem - prenos – odovzdanie. To znamená, že analyzátor je zložený:

1. z periférnej časti – receptora, v ktorej fyzikálna, či chemická energia sa na základe podráždenia premieňa na fyziologický proces
2. aferentných – dostredivých nervov, ktoré vedú vzruch do nervových ústredí
3. ústredia analyzátorov /podkôrových a kôrových/, v ktorých dochádza k pretvoreniu nervových impulzov na psychické javy – uvedomenie si celistvosti vlastného materiálneho sveta¹⁰⁴

Schéma 1B platí v istom zmysle pre ktorékoľvek audiovizuálne dielo, ktoré vo zvuku a obraze nepoužilo text (hovorené, alebo písané slovo). Viem, je možné namietať: na to, aby sme rozumeli filmu, musíme poznať jeho „reč“ (naučiť sa ju), tá síce nemá vymedzené jazykové jednotky, ale je pre ňu charakteristický istý druh syntaxe. Teda priradovania, tvorba skladby. Za najpríznačnejšiu pre „reč“ obrazov môžeme označiť práve obrazovú skladbu. Pričom je dôležité pripomenúť, že jednotlivé obrazy (zábery) sa nemusia líšiť len rôznosťou obsahov (prostredí, dejov, atď.), ale aj rôznosťou pohľadu (veľkosť záberu: detail, celok, atď.). Avšak, skúsenosť s „rečou“ obrazov - so skladbou obrazov - má človek osvojenú už celé tisícročia. Vychádzam z predpokladu, že procesy prebiehajúce v ľudskom mozgu, ktoré sa vzťahujú k „práci“ s obrazom – sen, vidina, halucinácia, predstava, spomienka – prebiehali v mysliach ľudí rovnako, dlho pred vynájdením kinematografie. Inými slovami, otrok v starom Egypte mohol mať po namáhavom dni sen, v ktorom sa mu radili „zábery“: padajúci kváder, pohár vody, pohľad do slnka, nahnevaný výraz tváre dozorca, atď.¹⁰⁵. Pričom veľkosti „záberov“ boli rozdielne, podľa vzdialonosti z akej bola udalosť videná a na čo bola zameraná

¹⁰³ Pardel, T.: Psychológia. Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., Bratislava 1982, s. 174.

¹⁰⁴ Pardel, T.: Psychológia. Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., Bratislava 1982, s. 175.

Rozoznávame vonkajšie a vnútorné analyzáto. **Vonkajšie:** diaľkové - zrakový, sluchový, čuchový, a dotykové – chuťové, tlakové, tepelné, bolesti. **Vnútorné:** proprioceptory: polohy, pohybu a rovnováhy, a vnútornostné receptory: trávenia, dýchania, vylučovania, krvného obehu, sexu

¹⁰⁵ To isté platí napríklad pre halucináciu: Ak roľník v stredovekom Francúzsku pojedol semiačka halucinogénnej rastliny Durman obyčajný (*Datura stramonium*)...

pozornosť zrkovného receptora¹⁰⁶. V súvislosti s pozornosťou si pripomeňme: vigilita (vigilio-bdiem) dosahuje rôzne úrovne, od prostého vnímania po pozornosť. Pozornosť je najvyšší stupeň vigility, najširší príjem informácií. *Pozornosť je taký stav bdlosti, v ktorom sa vedomie sústreďuje, zameria na niektoré objekty odrazu, kým iné sa prehliadajú. Ide o také vyladenie vedomia, ktoré umožňuje najoptimálnejší príjem istého druhu informácií*¹⁰⁷. Charakteristická je pre pozornosť teda i selektivita. *Pozornosť sa z fyziologického hľadiska spája v prvom rade so vzrušením istých nervových centier v mozgu, ktoré zabezpečujú vyčlenenie tých podnetov, ktoré sú v danom momente pre subjekt najdôležitejšie, pričom ostatné oblasti mozgovej kôry sú v stave útlmu*¹⁰⁸. Uchtomskij nazval zákonitosť, podľa ktorej sa javy pozornosti riadia princípom *dominanty*, pričom dominantna je prevládajúce ohnisko vzrušenia v mozgovej kôre. Z vlastností pozornosti – sústredenosť, rozsah, stálosť a kolísanie, intenzita, rozdeľovanie, prenášanie – je pre vnímanie filmu osobitne zaujímavou stálosť a kolísanie: *Experimentálne pokusy s jednoduchými geometrickými figúrami ukazujú, že ak sústredene sledujeme určitý obraz, dochádza po 1,5 – 2,5 sek. k jeho zmene, raz ho vnímame ako odseknutú pyramídu, inokedy dutý kváder a pod. Tento jav sa nazýva kolísanie alebo fluktuácia pozornosti*¹⁰⁹. Dôležité je pripomenúť rozlíšenie pozornosti na mimovoľnú a úmyselnú. Prvú z nich zabezpečuje orientačno-pátrací reflex: čo je to?

Položme si ďalšiu otázku: prečo sa sila vplyvu prichádzajúcej a na vedomie pôsobiacej textovej informácie nevyrovná „paralýze“, ktorú spôsobuje informácia obrazová? Prečo pri čítaní knihy nevzniká (v rovnako silnej miere) efekt „sebazabudnutia“ (sebaidentifikácie), ktorý vzniká počas vnímania audiovizuálnej informácie?¹¹⁰ Pri porovnaní skúsenosi (vnem – predstava¹¹¹ – porovnanie) audiovizuálnej je obídený kód. **Svet nie je text, svet je obraz a zvuk.** Svet sú obrazy a zvuky v našej pamäti, ktoré sú pomenované. Základnou surovinou skúsenosti, teda sveta, nie sú slová, ku ktorým priradíme obrazy.

Aj o literárnej poézii by sme mohli povedať, že je vzbura jazykom proti jazyku. Proti jeho diktátu, proti jeho pravidlám. Poézia poukazuje na možnosť úniku, úniku od presnosti významu pojmu, či významu jednotlivých slovných spojení. Úniku od tyranie jednoznačného, od limitujúcich a zväzujúcich možností jazyka. Literárna poézia je dezercia, v nedokonalosti jazyka väznenej myšlienky, smerom k obrazu. Smerom k čistému prameňu vnemu, smerom k čistote myšlienky.

Je čas vrátiť sa k otázke položenej v úvode. Aký je vzťah myslenia a obrazu? Nereprezentuje kinematografia - nie je najlepším dôkazom jeho autonómnosti - predovšetkým myslenie v obrazoch?¹¹² Teda myslenie pracujúce s odrazmi sveta (myslenie svetom), nie

¹⁰⁶ Vieme, že pre vnímanie je príznačná výberovosť.

¹⁰⁷ Pardel, T.: Psychológia. Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., Bratislava 1982, s. 221.

¹⁰⁸ Pardel, T.: Psychológia. Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., Bratislava 1982, s. 221.

¹⁰⁹ Pardel, T.: Psychológia. Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., Bratislava 1982, s. 222.

¹¹⁰ Samozrejme, pri čítaní knihy sa oddávame inému druhu obrazotvorného pôžitku, príjem informácie v kóde sa slobodne („nekonkrétne“) pohybuje v priestore pamäťových skladov a dosadzuje si (porovnáva) - na základe skúsenosti, predstavivosti a obrazotvornosti získané – predstavy, ktoré sa s označovaným spájajú. Z toho vyplýva, že tento proces príjmu informácie je omnoho individuálnejší a tvorivejší, avšak pre svoju „namáhavosť“ aj neautentickejší (nie tak až tak paralyzujúci). Nechtiac sme sa takto dostali aj ku vzťahu obraz – slovo v súvislosti scenár-film. Rovnako zaujímavou témou, ktorá sa tu ponúka, je abstraktné myslenie v obraze – abstraktné myslenie v pojmoch.

¹¹¹ *Predstavy sú pomerne konkrétne a názorné, vynárajú sa vo forme obrazov. V porovnaní s pôvodným vnemom sú menej jasné. Ďalšou vlastnosťou predstáv je ich útržkovitosť a nekompletnosť. Málokedy si možno predstaviť presný obraz predmetu, ktorý sme vnímali v minulosti. Významnú úlohu pritom zohráva aj dlhodobá pamäť, ktorá prenáša z minulosti získané skúsenosti a poznatky.* (Ruisel, I.: Záhady pamäti. Slovak Academic Press, Bratislava 1995, s. 77.)

označeniami sveta. Je vôbec možné myslieť iba v obrazoch?¹¹³ Celé toto rozprávanie sa môže javiť ako ťaženie obrazného myslenia proti mysleniu pojmovému, slovnému. Nie, nejde o presadzovanie princípu dominantnosti. Ide o poukaz na dôležitosť obrazného, prisúdiť mu dôstojnejšie miesto. Obrazy sfahované zo sveta videním, nie sú predsa len služobníkmi, v podstate neexistujúceho, slova. Slová vďačia za bytie obrazom, preto by nemali náfukane tvrdiť, že myslieť je možné len prostredníctvom nich.

Biblia síce hovorí, že na počiatku bolo slovo, ale v tej istej Biblii sa stretne s Kazateľom, ktorý sa rozhodol *vypátrať a vyskúmať všetko čo sa deje pod slnkom*¹¹⁴, a pri popise onoho poznávania šesťnásťkrát povie: videl som (resp. som videl)¹¹⁵. Azda ešte dôležitejším je zistenie, že Kazateľ by – poznajúc možnosti audiovizuálneho záznamu – musel (a verím, že rád) prehodnotiť svoje slová: *Niet pamiatky po prvotných veciach, ani na neskoršie, čo nastanú, nebude spomienky u tých, ktorí budú neskôr*¹¹⁶. Bol na začiatku zvuk a obraz?

Vráťme sa ku konkrétnym filmom. Kým v AUS DER FERNE-THE MEMO BOOK roztvára Müller „knihu“ spomienok len prostredníctvom obrazov a zvukov, v SLEEPY HAVEN /1993, 27min/ je zobrazovaný svet vedomých a podvedomých predstáv, pocitov miestami komentovaný aj hovoreným slovom. V obraze, ruchoch a hudbe je rozpoznateľný autorov rukopis: spomalené zábery, dvojexpozície, prelínačky, negatívne a detailné zábery, opakovanie deja v susediacich záberoch (ruka 8x, trhanie látky, refaze, lana), či ohmatávanie televíznej obrazovky z tmy vynoreným chodidlom - to všetko sú postupy, ktoré nachádzame aj v THE MEMO BOOK. Rozdiel je vo farebnosti - SLEEPY HAVEN je ponorený do rôznych odtieňov modrej – ale aj v téme. Druhý z filmov je pri introspektívnom prehľadávaní osobnosti viacej zameraný na otázky telesného. Sebaohmatávanie povrchu (tela) je pokusom o identifikáciu obrazov a zvukov uzavretých v podvedomí. Pokusom o postihnutie vlastnej identity cez dôsledné pomenovanie pocíťovaného. Úzkosť telesného, ako úzkosť bytia. Otváranie, trhanie, ale aj potreba „schovať“ sa (prikryť, uniknúť), nezobrazuje len neistotu a otrokárstvo sexuálneho-pudového, ale aj pozorovanie vzrušenia (pozorovanie vzrušením), (seba)poznávanie, sebaopomenovanie, sebanazeranie. A predovšetkým seba-vedomie. Z čoho

¹¹² Dokonca myslenie vo zvukoch (ruchoch). Veď ak počujeme: zubársku vrtačku / výkrik / rinčanie padajúcich predmetov / buchnutie dverí / rýchle kroky, vieme na základe (audiovizuálnej) skúsenosti **pochopiť** situáciu, ktorú sled zvukov predstavuje. Samozrejme predstava o pacientovi, ktorý pre bolestivosť zákroku ušiel zo zubnej ambulancie nie je presná a konkrétna, ale je isté, že zrefazenie ruchov nepochopíme ako pílenie a pád stromu... Potrebujeme na pochopenie deja sprostredkovaného sledom týchto zvukov jazyk? Vychádzame z predpokladu, že triedenie, myšlienkové rozdelenie javov do skupín a podskupín, sa uskutočňuje v podobe simultánných zhlukov. Zjednodušene môžeme povedať, že k obrazu zatvárajúcich sa dverí máme priradené synchronne ruchy s obrazom súvisiace – vŕzganie, buchnutie, škripanie, atď. – a označujúce slová.

¹¹³ *Poruchy reči sa zvyčajne spájajú so zmenou charakteru myslenia. Chorý si uchováva obrazné myslenie* (podčiarkol J. A.), *ale keďže stráca možnosť formovať myšlienku do rozvinutého rečového výroku, nevie jej dať presnú gramatickú formu. Prejavuje sa aj narušená schopnosť myslieť v abstraktných kategóriách a v súvislosti s tým sa do istej miery zužuje okruh intelektuálnej činnosti. Myslenie sa ochudobňuje, zjednodušuje, konkretizuje.* (Nikiforov, A.: Etudy o rozume. Smena, Bratislava 1985, s. 116.)

¹¹⁴ Biblia. Tranoscius, Liptovský Mikuláš 1978, s. 569.

¹¹⁵ V tejto súvislosti si pripomeňme niektoré „klasické“ ľudové príslovia a porekadlá: Lepšie raz vidieť ako stokrát počuť, , nechod' mi na oči, viac ver svojim očiam ako ľudským rečiam, čo oči nevidia srdce nebolí, ústa zatváraj - oči otváraj, z očí zišlo z pamäti vyšlo. Na pomoc si môžeme zavolať aj skutočnosť menom: očitý svedok...

¹¹⁶ Biblia. Tranoscius, Liptovský Mikuláš 1978, s. 568.

potom prirodzene vyplýva i „uvedomovanie si“ nevedomia¹¹⁷. Príznačná je i prítomnosť konfliktu¹¹⁸.

Pristavme sa pri pojme vedomie, pretože je kľúčom k Müllerovým filmom. *Vedomie je uvedomovanie si vlastných myšlienok a pocitov, ako aj toho, čo sa deje okolo. Táto definícia má vnútorný rozmer (t.j. vlastné myšlienky a pocity) a rovnako tak aj rozmer vonkajší (t.j. uvedomovanie si toho, čo prebieha vonku). Tieto dva aspekty sa v nás premiešavajú v ktoromkoľvek danom okamihu. To je ono „ja“, ku ktorému poukazujeme, keď hovoríme o nás samotných a o našich prežitkoch*¹¹⁹. Čiže ide o schopnosť uvedomovať si seba, o sebareflexiu. Müller, pochopil, že film je jedinečné médium na zaznamenanie („materializovanie“) onoho „sebapostihu“. Stavia sa pred kameru ako pred zrkadlo, v ktorom sa odráža (jeho telo, jeho oko, jeho výraz, jeho pohlavie, atď.), čiže pozoruje sa očami okolia. Zároveň premyslenými obrazovo-zvukovými štylizáciami „inscenuje“ vnútorné myšlienky a pocity, ku ktorým patrí snorenie v obrazoch pamäti (teda obrazoch seba, tvoriacich jeho „ja“), ale aj obrazoch predstavivosti a obrazotvornosti. Niekedy túto sebareflexiu, sebapocit, dopĺňa uvažovaním „nahlas“. Slová znejú monotónne, reč je plynulá, zameraná na presné a pokojné vyjadrenie prežívaného. Akoby reč nechcela vyplašiť a prerušiť tok myšlienok, je to vnútorná reč, ktorá odkazuje na proces myslenia a uvažovania. A nejde len o uvedomovanie si seba, ale aj o uvedomovanie si samotného procesu uvedomovania si. Asociatívne blúdenie myslou a pamäťou je pritom hnané neustálou pochybnosťou a úzkosťou, vyplývajúcou z pozorovania, poznávania a poznania plynutia (času), poznania konečnosti. Podobnosť tohto druhu sebapozorovania (pozorovania s neustálymi odkazmi na pomínutelnosť) môžeme nájsť v tvorbe amerického videoumelca Billa Violu, hoci ten ho realizuje v priestore neštylizovaného a autentického¹²⁰. Neustále pochybovanie, odkazovanie na prítomnosť prítomnosti, je v inom Müllerovom filme - PENSÃO GLOBO /1997, 14min/ - vyjadrená obrazom, ktorý je neustále v dvojexpozícii, a to tak, že zábery zobrazujú rovnaké deje a situácie, len jeden zo záberov „mešká“.

Rovnakými témami a príbuzným rukopisom sa vyznačuje aj PASSING ON /19??, 21min/ Mike Hoolbooma. Kanadský režisér sa viac zameriava na proces spomínania, v ktorom hojne využíva amatérske autentické zábery (najčastejšie zachytávajú hrajúce sa deti). Z arzenálu vyjadrovacích prostriedkov, patriacich k „štylu“ experimentálneho filmu, u neho nachádzame:

¹¹⁷ V nevedomí, podobne ako v myslení detí a primitívov, prevláda konkrétnosť, obrazovosť, animizmus a pod. Nevedomie sa neriadi princípom reality, lebo jeho najvyšším princípom je princíp slasti. (...) V systéme nevedomia sa v dôsledku princípu slasti často nahrádza vonkajšia realita, pre vnímanie ktorej nemá nevedomie vybudovaný aparát, realitou subjektívno-psychickou. (Pardel, T. – Koščo, J.: Kapitoly zo všeobecnej psychológie. Predmet a systém psychologických vied. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1975, s. 71.)

¹¹⁸ Termínom konflikt (*conflictus*, lat. *stretnutie, zrážka / confliĝo* lat. *zraziť sa, zraziť sa bojom, zápasit, poučiť sa*) sa označuje stretnutie dvoch protichodných alebo súperiacich situácií, názorov a zámerov. (Pardel, T.: Kapitoly zo všeobecnej psychológie. Motivácia ľudskej činnosti a správania. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1977, s. 174.)

V Müllerovom filme má konflikt viacero polôh: homo-heterosexuálne, vedomé-podvedomé, potreba pocitu istoty- permanentné uvedomovanie si konečnosti.

¹¹⁹ Cumminsová, D.: Záhady experimentální psychologie. Portál, Praha 1998, s. 79.

Pojem vedomia si môžeme vyčleniť aj na základe experimentálnych faktov, zaznamenávajúcich prechody zo stavov bezvedomia k vedomiu. *Pri obnove vedomých funkcií sa ako základná podmienka obnovuje viglancia, t.j. bdely stav, ktorý sa zabezpečuje činnosťou retikulárnej formácie. V ďalšej fáze nasledujú základné prejavy psychiky: orientácia o sebe (po niekoľkodennom bezvedomí v dôsledku úrazu sa pacient vyjadril: „Tak vyzerá ten, na ktorého sa pamätám). Orientácia o mieste („kde som). Orientácia o čase („čo je dnes“, „koľko je hodín“) a pod. Z toho možno vyvodit, že vedomie vzniklo v súvislosti s oddelením „ja“ od „nie ja“.* (Pardel, T.: Psychológia. Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., Bratislava 1982, s. 138.)

¹²⁰ Napríklad v jeho filme THE PASSING /19??, 60min/

dvojexpozície, zaraďovanie negatívnych záberov, otočených („dole hlavou“) záberov, množstvo detailných záberov (dominuje obraz oka), preexponovaných záberov, rapidmontáž, prevzaté zábery (napr. zápas sumo, zápasníci opakujú v slučke rovnaký pohyb), striedanie ČB, farebných, filtrovaných záberov, atď. Pre Hoolbooma je príznačné, že spomínanie v obraze tvaruje zmenami hudby, ktorá mení nálady a atmosféry videného. To autor aj popisnejšie komentuje (napr. toto sú obrazy mojej tety...), všetko je určené divákovi. Hoolboom mu rozpráva svoje emotívne zážitky, sny a predstavy, rozpráva mu o svojom živote, o osude svojich príbuzných. O tom ako sa vidí, ako ho asi vidia iní. Spomínanie na minulé je prestrihávané prítomnosťou. Tú reprezentuje pozorovanie seba, vlastného – umierajúceho (AIDS) - tela. Mohlo by sa zdať, že Hoolboom pracuje s jednoduchými rovnicami minulosť=šťastie, prítomnosť=smútok. Nie, i keď nostalgii za prežitým sa nevyhne - zábery na príbuzných, o ktorých vieme, že umreli si to vynucujú. Autor s nadhľadom a odvahou konštatuje: toto som ja. Na ukážku si odcitujme časť monológu z jeho filmu *LETTERS FROM HOME*, ktorý sa tiež zaoberá témou smrti: *Po rokoch pozerania filmov, sú moje sny plnšie titulkových sekvencií a zatmieváčiek. Pred šiestimi mesiacmi, keď už som si myslel že zomriem, videl som nepretržite bežiaci nápis: Koniec šou, posledný víkend. Jedného dňa zostane nápis stáť, a bude iba lepšie. Komické, vždy som si myslel, že potom príde veľká úlava. Ale tak to nebolo, bolo to skôr ako sklamanie. Pretože to znamenalo pokračovať ďalej, kde by bolo lepšie to vzdať. Myslím na osemsto raňajok, ktoré ma čakajú, na deväť mesiacov čistenia zubov (...) Opäť zápal pľúc. Potom ležíš doma v malej kaluži potu a John prichádza s kvetmi, ktoré odtrhol v policajnom okrsku. Úradníci mávajú najlepšie kvety, povie. Objíma Ťa a ty musíš sľúbiť, že neodídeš. Zrazu pochopíš, že tvoja smrť nepatrí tebe. Patrí ostatným, ako druh posledného daru od teba, ako... to posledné, čím prispeješ. Pozeráš mu do očí a vieš: (pri posledných vetách vidíme Hoolboomovu usmievajúcu sa tvár v prelínačke s oblakmi, hudobné motívy stíchnu) *Smrť predsa nie je koniec. A anjeli ešte nie sú tak ďaleko. Potom zaspíš.* Trvalý úškrn na autorovej tvári odbúra možnú prítomnosť pátosu. Režisér sa posmieva smrti aj vo filme *FRANKS COCK /1993/*, kde obraz rozdelil do štyroch rovnakých častí. Do jednej umiestnil svoju „hovoriacu hlavu“, ktorá s úsmevom rozpráva svoj príbeh (prvé sexuálne skúsenosti, rozpoznanie svojej homosexuality, zdesenie rodičov – obvinenie jeho frajerky z nešikovnosti, podrobný opis súložie, a hlavne sa hovorí o jeho vzťahu s Frankom). V ďalších dvoch častiach bežia, erotické (miestami pornografické) zábery a v poslednom obraze vidíme akési pohybujúce sa bunky. Jednotlivé obrazy obrazu, chvíľami „zhasínajú“, alebo sa preskupujú. V závere ostáva len obraz s autorom, ktorý doteraz rozprával všetko jedným dychom. Divák sa odrazu dozvie, že Frank umiera: *Dnes ráno povedal: Telo nemyslí na pokrok. Jeho náboženstvom je prítomnosť, nie budúcnosť. Povedal vždy nejaký žart. Ani trochu sa nezmenil. Iba, že umiera. A bude mi chýbať. Najlepší priateľ, ktorého som mal.* Hoolboom je majstrom v zmene nálady: zo zanieteneho rozprávania, spadne v posledných troch vetách do hrozivej vážnosti. Nemožno ju vnímať, ako smútok, autor sa prestane usmievať a konštatuje: všetci tu umrieme.*

Vo filmoch Matthiasa Müllera a Mika Hoolbooma môžeme vidieť, že experimentálny film vie vystupovať v podobe audiovizuálnej poézie. Prichytávať čas, vyberať z pamäti obrazy, zvuky a slová minulého, zachytávať autorom pociťovanú chvíľu, atmosféru, situáciu prostredníctvom seba pozorovania, pretože neexistuje spôsob *ako by sme mohli skúsenosti pozorovať priamo, okrem pozorovania samých seba*¹²¹. Jedna z postáv vo Wendersovom Lisabonskom príbehu hovorí: *Chceme napodobovať Boha a preto máme umelcov. Umelci chcú znovu stvoriť svet, ako keby boli malí bohovia. A preto neustále znovu a znovu*

¹²¹ Nagel, T.: Čo to všetko znamená. Stručný úvod do filozofie. Bradlo, Bratislava 1991, s. 19.

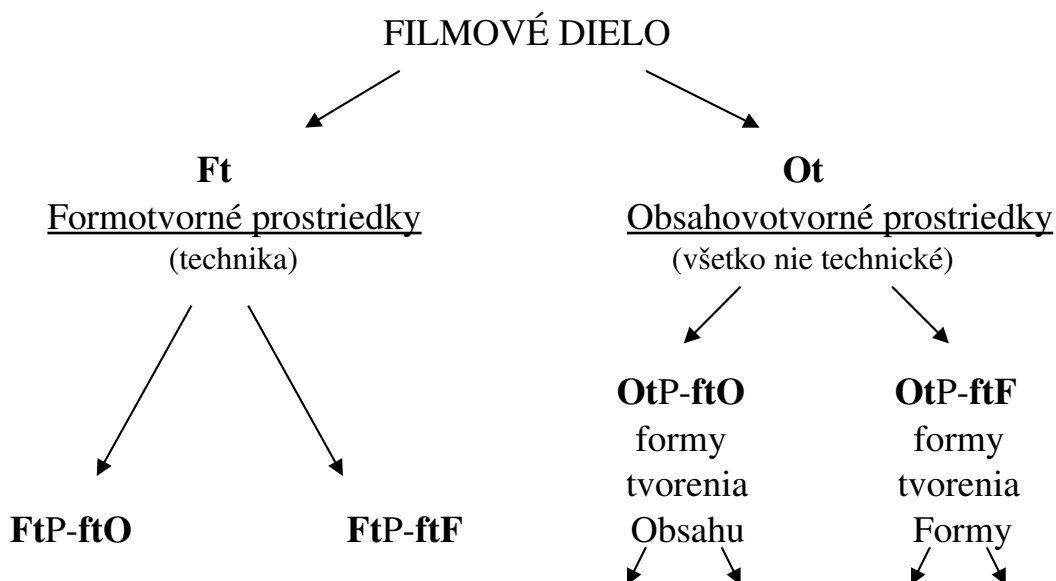
premýšľajú o živote, o veciach ktoré sa dejú vo svete ... o tom, čo sa domnievame, že sa stalo, len preto, že veríme, áno, pretože nakoniec veríme svojej pamäti. **Ale keď je všetko preč, ako si môžeme byť takí istí, že všetko, čo si predstavujeme, sa skutočne stalo?** Tento svet je len ilúzia. Skutočná by bola len pamäť, ale pamäť je smyšlenka. Vo filme vlastne pamäť znamená... Kamera môže zachytiť okamih ktorý už neexistuje. Film nám prináša len jeho zdanie. A nemôžeme si byť istí, či existoval inde ako na celuloide. **Alebo je film zárukou existencie tohto okamihu?** Kto vie? Ja toho viem čím ďalej menej. Povedzme, že neustále pochybujem.

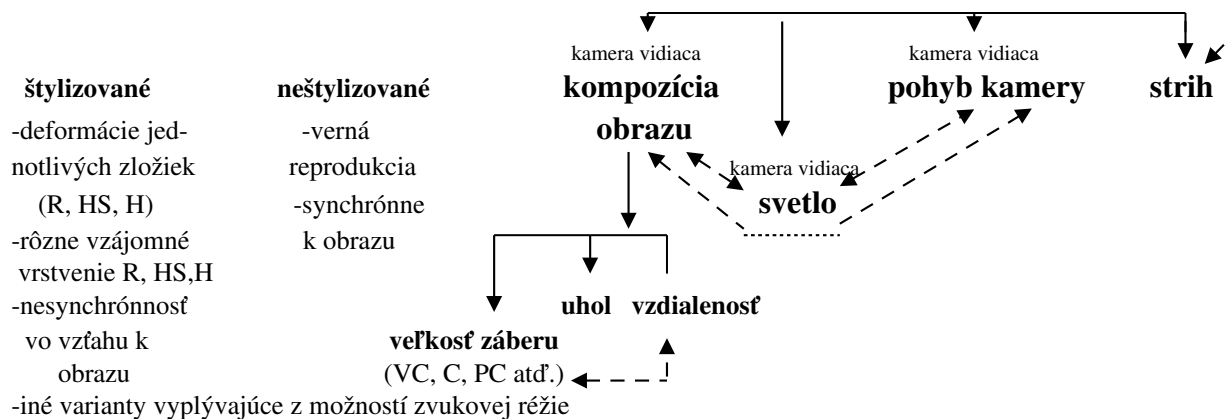
Apendix I

Ako nakrútiť experiment?

Shakespearovho Hamleta poznáte. Klasická dráma. Natočme ho ako experiment. Štylizujme, čo sa štylizovať dá. Vyzvime na súboj realitu realisticky poetického textu. Nie, nebuďme malicherne zrozumiteľní. Odvahu! Opusťme priestor otestovaného a oddajme sa uvažovaniu nebezpečne iracionálnemu, avšak o to viac príťažlivému. Verme, že sa nám podarí zdarne doplávať do prístavu, z ktorého sme vyrazili. Pravdepodobnosť zablúdenia, stroskotania, či zbytočnosti našej plavby je vysoká. A presne o to ide. Prijať riziko. Ja už zimomriavky mám. A vy?

Pripomeňme si s čím ideme pracovať. Aké možnosti nám audiovizuálna forma ponúka. Nezabúdajme: niečo (obraz, zvuk = forma), čo sprostredkúva niečo (obsah). Jednoduché:





Druhý pavúk načrtáva (už toľko ráz inde pomenované) **čím** sa vyjadrujú **FtP** filmu a rozlišuje kameru zaznamenávajúcu a vidiacu. Zvuk - je načrtnutý zjednodušene, aj pri ňom by sme mohli rozoznávať mikrofón zaznamenávajúci a počujúci, rozlišovať strihovú skladbu, atď. Pre zámer našej práce nám postačuje skratkovité zobrazenie. Obraz – všetky jeho zložky, môžu byť podobne ako zvuk štylizované, alebo neštylizované. Zabudlo sa na filmový trik (spomalený záber, spätný chod, dvojexpozícia, atď.), samozrejme patrí k výrazne štylizovaným formotvorným prostriedkom. Rozdelenie možností strihu by bolo na samostatného pavúka, ale o to teraz nejde, potrebné bolo vymenovať základné zložky formotvorných prostriedkov.

Dostávame sa k najdôležitejšiemu. Naš filmový experiment „nakrútime“ prostredníctvom rôznych kombinácií týchto zložiek. Pretože bohatosť audiovizuálnych poetík je umením výberu a kombinácie malého počtu formotvorných prostriedkov filmu (prirodzene aj obsahotvorných).

Naše možnosti tu nekončia. Okrem vymenovaného nás musí vzrušovať predstava, že máme povolené kombinovať a citovať všetky filmové rody, žánre a štýly. Poďme na to:

Poznámka: Prerозprávanie shakespeareovho textu predpokladá, že čitateľ ho pozná, a zhrnutie vníma ako pracovné pripomenutie deja.

Obraz č.1

Francisco prichádza vystriedať Bernarda v stráži. Objavia sa Marcellus a Horatio. Prvý z nich chce dokázať druhému, že duch, ktorý sa objavuje počas nočných stráží, nie je výmyslom. Bernardo, Marcel a Horatio dvakrát spozorujú a oslovia ducha. Bez reakcie. To, čo má podobu mŕtveho kráľa, mizne s prvým kohútím zakikiríkaním. Horatio navrhuje rozpovedať o všetkom Hamletovi.

Kuchyňa. V umývadle meravo sedí nahé šesťročné dievčatko. Uprene pozerá do zrkadla na protiľahlej stene. Rozpráva všetky dialógy, pričom hlas sa jej pri každej postave mení na iný – vždy mužský. Jej hlások počujeme len pri „striedaní“ hlasov, ako tichý chichot. Do umývadla tečie voda, ktorá ďalej vyteká po dreze na podlahu. Pri prvom objavení sa ducha (v dialógu), skáče dievča do vody (do výšky je zaplnená už tretina miestnosti). Pokúša sa plávať smerom ku zrkadlu, ale čosi jej v tom bráni, v istej vzdialenosti od steny už môže plávať len na mieste. Plávanie sa mení na zápas. Po otázkach, vyzývajúcich ducha aby prehovoril, vidíme v detaile zrkadlo a v ňom odraz: ucho, z ktorého vyteká akási tekutina. Ucho mizne, v zrkadle je tvárička dievčatka. Dievča opäť v umývadle, uprene pozerá do zrkadla na stene, pokračuje v dialógoch. Vodu má už v úrovni ramien. Duch sa objavuje (v dialógu), dievča sa opäť vrhá do vody a zúfalo sa pokúša dostať ku zrkadlu. Bránia jej v tom aj „kuchynské predmety“, ktoré všade plávajú. Voda „zvesí“ i zrkadlo. To sa ponára, zanechávajúc za sebou stopu po vytekajúcej tekutine, až dopadne na podlahu. Voda vystúpila takmer po strop, na hladine

pláva utopené dievča. Na nej stojí kohút, d'obe do nej. V potopenom zrkadle odrieka dievča zvyšné repliky. Tentoraz svojim hlasom. Zo zrkadla vystupujú do vody buliny vzduchu.

Ďalšie Ft štylizácie: kuchyňa je kontrastne nasvietená, dominuje tmavo zelená farba / zvuk kikiríkania kohúta je zechovaný / v tridsaťsekundových intervaloch je vstrihávaný „fleş“ – fragment textu z literárnej predlohy / plávajúce dievča sprevádza zvuk štartujúceho lietadla.

Obraz č.2

Nový kráľ rozpráva o žiali za bratom, ale i o povinnosti ísť ďalej. Posiela Cornelia a Valtemanda k Fortinbrasovmu ujcovi, aby predišiel vojne s Fortinbrasom. Ten sa pripravuje - v presvedčení, že Dánsko je po kráľovej smrti rozpoltené - vydobýť späť kedysi stratené územia. Laertes dostáva od kráľa i otca (Polónia) povolenie vrátiť sa do Francúzska. Hamlet sa nevie vyrovnáť s otcovou smrťou, jeho nástupcom, rovnako ťažko znáša fakt, že jeho matka sa so stratou muža vyrovnala prirýchlo. Prichádza Bernardo, Marcellus a Horatio. Hamlet sa od nich dozvedá o duchovi. Princ sa rozhodne, už túto noc pôjde s priateľmi na stráž.

Kúpalsko. Vo veľkom prázdnom bazéne chodí dookola 20-30 oviec. Trávnatá plocha okolo bazéna je husto posiatá ležiacimi ľuďmi. Opaľujú sa, kde-tu sa pomedzi nich naháňajú deti. Niektoré ovce sa farebne odlišujú. Jedna je červená a jedna ružová, dve z oviec sú čierne, tie sú v malej ohrádke uprostred bazéna. Zvyšné sú biele. Z reproduktoru na stúpe počuť: dialógy (ako rozhlasové spracovanie časti divadelnej hry), Brandenburgský koncert J.S. Bacha, do toho sa mieša akási ľahká „plážová“ hudba. Vo chvíli keď všetci odchádzajú a Hamlet ostáva sám (vieme to z dialógov), ľudia i ovce miznú. V bazéne je len postava, na sebe má kovový potápačský „skafander“, ktorý je natretý na červeno. Dutým hlasom hovorí monológ zúfaleho a udalostami zhnuseného Hamleta. Keď skončí, dialógy pokračujú z reproduktoru (príchod Horatia, Marcella a Bernarda). Cez okraj bazéna sa prevalí nehybné dievčatko (z prvého obrazu), dopadne tesne vedľa potápača. Ten si dáva dole helmu (tvár muža je zohavená – popáleneniny), je zamračený, no mierne sa usmeje a rukou pohladí mŕtve telíčko. Jej tvár vidíme aj na skle helmy - usmieva sa. Počuť detský chichot.

Ďalšie Ft štylizácie: každý druhý záber je makrodetail (oviec, ľudí, reproduktoru, potápača, skafandra, atď.) / subjektívny pohľad potápača (do chvíle kým si nezloží helmu): neostrý obraz záberu, navyše nasnímaný cez červený filter.

Obraz č.3

Laertes sa pred odchodom lúči so sestrou. Varuje Oféliu pred prílišnou náklonnosťou k Hamletovi. Prichádza Polónius, ešte prísnejšie ako Laertes vystríha dcéru.

Základ tretieho obrazu tvorí identická situácia z nejakého filmového spracovania Hamleta. Do onoho fragmentu sú miestami vstrihávané detaily pohlavných orgánov (z pornofilmov) a horiaca helma potápača gúľajúca sa dole skalnatým brehom (záber je spomalený). Kamene sú ružové.

Ďalšie Ft štylizácie: úplne bez zvuku (hovoreného slova, ruchov, hudby).

Obraz č.4

Hamlet, Horatio a Marcellus čakajú na príchod ducha. Ten sa objaví, kýva na princa aby ho nasledoval. Hamlet ho poslúchne.

Kuchyňa (ako Obraz č.1). Na stoličkách, rozostavených ako v kine, sedia starí ľudia (sú nahí). Bezducho pozerajú na bábkové predstavenie Hamleta, ktoré im hrá nám už známe dievčatko. Tentoraz oblečené, má chlapčenský oblek, je jej trochu veľký. V častiach kde hovorí Hamlet sa spúšťa veľkoplošná projekcia – na hrajúce dievča a priestor okolo nej sa premieta obraz červenej helmy. Hamletov text počujeme ako hlas dievčaťa v telefóne (dievča s bábkami pritom nič nehovorí, nevšímavo hrá svoje predstavenie). Repliky Horatia a Marcella vychádzajú z úst dvoch divákov – starcov. Keď sa objaví duch, na divákov sa

zosype množstvo malých zrkadiel (rovnakých ako zrkadlo z Obrazu č.1). Obraz končí záberom na bábky: Hamlet odchádza za duchom.

Ďalšie Ft štylizácie: do časti, kde Hamlet hovorí o Dánoch ako opilcoch, je vstrihnutý autentický záber z nejakej „veseliacej sa“ krčmy / zábery na tváre starcov v publiku sú riešené rovnakým pohybom kamery: pomalá jazda z pravej strany na ľavú a späť / tváre sú nasvietené jedným ostrým svetlom umiestneným nad kamerou / dievča je takmer celé ponorené v tme - osvetľuje ho iba svetlo divadielka, zreteľnejšie ju vidíme počas projekcie.

Obraz č.5

Hamlet sa od ducha otca dozvedá, že neumrel na uštipnutie hadom, ale bol zavraždený svojim bratom. Hamlet je odhodlaný k pomste. Horatio a Marcellus musia prisahať, že o duchovi budú mlčať.

Prvá časť (dialóg Hamleta s duchom) je zložená zo striedania dvoch abstraktných obrazov. Jeden záber je akási čierna hustá hmota, ktorá ťažkopádne bubble, druhý záber zobrazuje detail horiacej kože. Pod prvým záberom bežia duchove, pod druhým Hamletove repliky (ako titulky). Druhú časť Obrazu (po zmiznutí ducha) tvorí „zrniaci“ obraz. Repliky hovorí ženský hlas, ktorý je miestami spomaľovaný a zrýchľovaný.

Ďalšie Ft štylizácie: všetky zábery sú čiernobiele, „Hamletove“ titulky sú čierne, „duchove“ biele.

Obraz č.6

Polónius posielal Reynalda do Francúzska, má odovzdať Laertovi peniaze a listy. Ďalšou Reynaldovou úlohou je zistiť, či Polóniov syn v Paríži priveľmi nevyvádza. Reynaldo odchádza. Prichádza Ofélia, vyľakane hovorí otcovi o čudnom stave princa. Polónius je presvedčený, že Hamleta pripravila o rozum láska k jeho dcére, pretože Ofélia na príkaz otca neprijímala Hamletove listy a návštevy. Polónius sa rozhodne oznámiť všetko kráľovi.

Autokino, dvaja päťdesiatnici vášnivo diskutujú o Dostojevského románe Bratia Karamazovci. Na sklo auta v ktorom sedia sa zdeformovane odráža filmová projekcia (niektoré spracovanie Hamleta). Ich dialóg sa mieša s replikami filmového predstavenia. V jednom z vedľajších áut sa miluje dvojica mladých ľudí (pri hudbe Franza Lista). V inom aute vidíme muža v akomsi záchvate, na záver Obrazu si podreže žily (pri hudbe Richarda Wagnera). Postava v červenom potápačskom skafandri chodí od auta k autu, kontroluje vstupenky na filmové predstavenie.

Ďalšie Ft štylizácie: roztrasená kamera („z ruky“) / zábery sú zle nasvietené („prepálené“, alebo tmavé) / počas celého Obrazu počujeme ruch idúceho vlaku

Obraz č.7

Kráľ víta Rosencrantza a Guildensterna. Spolu s kráľovnou ich prosí, aby sa ako najbližší priatelia Hamleta pokúsili zistiť, čo je príčinou princovho zmeneného správania. Obaja sľubujú pomoc a so skupinou niekoľkých dvoranov odchádzajú vyhľadať Hamleta. Prichádza Polónius. Oznámi kráľovi, že asi rozlúštil príčinu princovej pomätenosti. Predtým, než sa rozhovoria, však uvedie Valtemanda a Cornelia. Tí prinášajú dobré správy z Nórska. Fortinbras upustil od zámeru napadnúť Dánsko. Valtimond a Cornelius odchádzajú. Polónius rozpovie kráľovi o Hamletovej láske k Ofélii. Navrhne tajne vypočuť ich stretnutie. Kráľ, kráľovná a dvorania odchádzajú. Prichádza Hamlet. V krátkom dialógu sa pohráva s Polóniom. Polónius odchádza. Prichádza Guildenstern a Rosencrantz. Hamlet čoskoro zisťuje o čo im ide. Odhalené „priatelia“ odvedú reč na hercov, ktorí práve prichádzajú na hrad. Objaví sa aj Polónius. Hamlet víta hercov. Dohodne sa s nimi, že nasledujúci večer zahrajú „Gonzagovo zavraždenie“, pričom do hry včlenia niekoľko riadkov, ktoré napíše. Hamlet ostáva sám, v monológu plnom pochybností sa rozhodne: hra mu poslúži ako dôkaz, ak duch hovoril pravdu, kráľ sa počas predstavenia prezradí.

Prázdna továrenská hala. Na jej konci hrá divadelný súbor scénu z Hamleta. Skupina je zložená z profesionálnych divadelných hercov a amatérov, ktorí majú problém so zapamätaním si textu (jeden z nich je predstaviteľ Hamleta). Hrá sa bez kulís, rekvizít a dobových kostýmov, akoby išlo o skúšku. Celý Obraz je neprerušným statickým záberom, pomalou (plynulou) štyridsaťpäť minútovou transfokáciou, ktorá sa postupne približuje

k vystupujúcim. Potom postupuje ďalej, ku oknu, na ňom je zavesený červený potápačský skafander. Záber končí jeho makrodetailom.

Ďalšie **Ft** štylizácie: počas Polóniových replík počujeme bľačanie oviec / pri záverečnom monológu Hamleta počujeme tikot hodín, ťažké (utrápené) ženské vzdychy a v slučke sa opakujúci štart pretekov z nejakého športového podujatia, ktorý sprevádza nezrozumiteľný hlas komentátora.

Ďalšie **Ot** štylizácie: Ofélia má ružové tričko, kráľ a kráľovná majú čierne okuliare

Obraz č.8

Rosencrantz a Guildenstern oznamujú kráľovi a kráľovnej, že sa im nepodarilo zistiť príčinu Hamletovho šialenstva, avšak potešil ho príchod hercov. Polónius dodáva, že princ ho požiadal, aby na predstavenie pozval aj Veličenstvá. Kráľ je nadšený. Rosencrantz a Guildenstern odchádzajú. Kráľ poslať preč aj kráľovnú a spolu s Polóniom sa ukrývajú, aby vypočuli rozhovor Ofélie a práve prichádzajúceho Hamleta. Princ počas rozhovoru s Oféliou pochopí, že aj ona je súčasťou intríg. Znechutene jej radí nech radšej ide do kláštora. Hamlet odchádza. Ofélia je otrávená. Vystúpi kráľ a Polónius. Kráľ sa domnieva, že nie láska k žene, ale čosi ukryté v duši je príčinou princovej zádumčivosti. Rozhodne sa poslať ho do Anglicka. Polónius navrhuje pred tým posledný pokus: „otvoriť“ princa kráľovnou.

Obraz je zložený z detailov hovoriacich úst. V Hamletovom monológu sa obraz rozdelí na šesťnásť políčok, v ktorých paralelne sledujeme: autentické zábery z koncentračných táborov (buldozér tlačiaci ľudské telá), zábery z filmu Sedem statočných, spravodajstvo CNN (povodne, zemetrasenia, havárie), prvý Obraz tohoto filmu (dievčatko v umývadle), animovaný film pre deti, amatérske zábery z dovolenky pri mori, autentickú popravu na elektrickom kresle, bozkávajúcu sa dvojicu z filmu Casablanka, plynúce oblaky, deti v školských rovnošatách, prestrelku v Kosove, zábery z talianskeho porna Hamlet, detail Giottovej Madony s dieťaťom, prejav politika, omšu v kostole, hada na strome, detail Hamletových úst (hovoriacich monológ).

Obraz č.9

Hamlet dáva tesne pred predstavením pokyny hercom. Prichádza Polónius, Rosencrantz a Guildenstern. Hamlet sa ich zbavuje: hovorí im, aby pomohli s prípravami. Obaja odchádzajú. Prichádza Horatio. Hamlet ho požiada, aby počas predstavenia pozorne sledoval reakcie kráľa, aby neskôr mohli porovnať svoje úsudky. Príchod všetkých na predstavenie. Krátke dialógy medzi kráľom, Hamletom, Polóniom, Oféliou. Predstavenie začína. V časti, kde je predstaviteľ kráľa otrávený, sa kráľ prezradí – rozrušene vstáva. Odchádza, Polónius ruší predstavenie. Ostáva len Hamlet a Horatio. Nemýlili sa, kráľ je vrah. Prichádza Rosencrantz a Guildenstern, kráľovná poslala po Hamleta. S tou istou žiadosťou prichádza aj Polónius.

Realistické spracovanie. Klasické naratívne postupy hraného filmu. Avšak: každých tridsať sekúnd obraz na desať sekúnd „zamrzne“, pričom zvuk plynule pokračuje. V časti, kde sa zvuk „minie“, sa už stop-trik nepoužíva. Naopak, „meškajúci“ obraz sa postupne zrýchľuje, až sa stáva mihotajúcou abstrakciou.

Ďalšie **Ft** štylizácie: v nepravidelných intervaloch vstriedaný „fleš“ – bazén s ovcami z Obrazu č.2, ozvučený chichotom dievčatka.

Ďalšie **Ot** štylizácie: detailný záber ucha, z ktorého vyteká tekutina (počas predstavenia hraného hercami pre kráľa) je identický s tým, ktorý sa objavil v Obraze č.1 (v zrkadle).

Obraz č.10

Kráľ prikazuje Rosencrantzovi a Guildensternovi, aby sa ihneď pripravili na cestu. Ich úlohou je odpraviť nebezpečného Hamleta do Anglicka. Obaja odchádzajú. Prichádza Polónius, oznamuje kráľovi, že ide tajne vypočuť rozhovor Hamleta s matkou. Kráľ mu ďakuje. Polónius odchádza. Kráľ v dlhšom monológu zápasí s výčtkami svedomia, avšak stále dúfa v možnosť dobrého konca. Pokľakne k modlitbe. Prichádza kráľom nezbadaný Hamlet. Po krátkej úvahe sa rozhodne vyčkat s pomstou - kráľ musí zomrieť pri nedôstojnejšej činnosti. Odchádza za matkou.

Obchodný dom, rušný deň. Dievčatko tlačí detský nákupný košík, v ruke má zmrzlinu. Do košíka postupne dáva tovar: zrkadlo (ako v Obraze č.1), dvoje čierne okuliare, ružové tričko

(ako v Obraze č.7). Na chvíľu sa pristaví v priestore, kde predávajú udice. Skúmavo si prezerá dekoráciu: červený potápačský skafander. O niečo neskôr ju zaujme aj vypchatá ovca. Nakoniec prichádza do oddelenia, kde predávajú elektrospotrebiče. Meravo zastane pred regálom s piatimi obrazovkami, pozorne sleduje, čo sa na nich odohráva. Každá obrazovka ponúka tvár jednej postavy (kráľ, Guildenstern, Rosenkrantz, Polonius, Hamlet). Všetci hovoria (všetci súčasne) v slučke svoje repliky. Po niekoľkých minútach sa na všetkých televízoroch zároveň objaví reklama na plastickú chirurgiu: muž („popálený“ potápač z Obrazu č. 2 - Hamlet) ukazuje svoju tvár pred a po zákroku. Dievča zistí, že zmrzlina jej tečie po ruke (obraz pripomína tekutinu vytekajúcu z ucha v Obraze č.1 a č.9). Dievča ešte, rukou polepenou od zmrzliny, vkladá do košíka knihu (Dostojevského Bratia Karamazovci) a odchádza z obchodného domu.

Ďalšie Ft štylizácie: Celý Obraz je neprerušným záberom (dômyselne pripravená jazda pre jimmy jib) / pri kladení knihy do košíka zaznie na chvíľu známa melódia z Obrázkov k výstave M. Mussorgského.

Obraz č.11

Polónius je u kráľovnej. Ukrýva sa pred prichádzajúcim Hamletom. Matka sa po krátkom rozhovore nazdáva, že syn ju prišiel zavraždiť, kričí o pomoc. Polónius vykrikuje. Hamlet, nevediac kto sa za závesom ukrýva, bodne. Polónius umiera. Kráľovná sa od Hamleta dozvedá, že jej bývalý muž bol zavraždený vlastným bratom, jej mužom. Objavuje sa duch. Napomína princa, aby netrápil matku a viac myslel na pomstu. Matka sľubuje, že kráľovi nič nevyzradí. Rozchádzajú sa, pričom Hamlet odťahuje i mŕtveho Polónia.

Letisko. Dav ľudí sa tlačí k východu na letiskovú plochu. Pri dverách stojí muž s podrezanými žilami (z Obrazu č.6) a bráni im prejsť. Muž sa, držiac dvere, chvíľami otáča a posunkom hlavy (akože: „Už môžem?“) dorozumieva s letuškou, ktorá stojí vo dverách lietadla. Letuška nazrie do lietadla, opäť sa otočí k mužovi a pokrúti hlavou. V lietadle: malý bazén, v ňom sa v uniformách kúpe šesťčlenná posádka. Iba kapitán sedí v kresle pri bazéne, močí si nohy v hustej čiernej hmote (hmota ako v obraze č.5) a nahlas číta text (repliky) bežiaci na LED panely. Situácia v lietadle je v pravidelných intervaloch (päťkrát) prestrihnutá záberom posunkujúceho muža (vždy zopakovaný ten istý záber). Obraz končí autentickými zábermi: zásah komanda proti teroristom, ktorí obsadili lietadlo.

Ďalšie Ft štylizácie: všetky zábery sú komponované prísne symetricky / záber na LED panel prejde (v časti kde Hamlet prosí matku, aby v budúcnosti odmietla spoločnú posteľ s kráľom) na abstraktný detail – mihotajúce svetlo / pri zábere na letušku vo dverách je filmový pás poškodený (škrabance).

Obraz č.12

Kráľovná naznačí Rosencrantzovi a Guildensternovi, že chce hovoriť s kráľom osamote. Obaja odchádzajú. Kráľ sa dozvedá o Polóniovej smrti. Zavolá Guildensterna a Rosencrantza, oznámi im čo sa stalo a prikáže priviesť princa.

Obraz je vyrozprávaný statickými zábermi - čiernobielymi fotografiami z divadelného predstavenia. Bez zvuku.

Obraz č.13

Ku Hamletovi, ktorý práve ukryl Polónia, prichádza Guildenstern a Rosencrantz. Pýtajú sa kde je telo nebohého. Hamlet odpovedá v hádankách. Všetci odchádzajú ku kráľovi.

Potápač v červenom skafandri leží na dne naplneného bazéna (dno je všade pokryté zrkadielkami). Prezerá si 35mm filmový pás, ten je „ručne“ maľovaný (leptaný, rýpaný, atď) - abstrakcia sa na pár sekúnd mihne v osobitnom zábere. Na jednotlivé políčka si svieti malou baterkou. V závere Obrazu čosi padá do bazéna. Na hladine pláva nehybné dievčatko (oblečené ako v Obraze č.10). K potápačovi pomaly klesá nákupný košík, spolu s predmetmi,

ktoré z neho vypadli (pozri Obraz č.10). Repliky majú podobu spevu (prevzaté z operného spracovania Hamleta).

Ďalšie Ft štylizácie: stroboskopický efekt (záber s ponárajúcimi sa predmetmi) / dlhá preliňačka – potápač, abstraktné zábery.

Obraz č.14

Ku kráľovi prichádza Rosencrantz. Oznamuje mu, že Hamlet neprezradil, kde ukryl Polóniove telo. Kráľ sa pýta na Hamleta. Vstúpi Guildenstern a Hamlet. Dialóg Hamleta s kráľom. Hamlet odpovedá v nejasných obrazoch. Kráľ pochopí, že Polónius je ukrytý pod schodami. Hamlet súhlasí s okamžitým odchodom do Anglicka. Na ceste ho budú sprevádzať aj „priatelia“, tí majú kráľov list, ktorý prikazuje princa usmrtiť.

Záznam baletného predstavenia Hamlet. Zábery sú spomalené a idú spätným chodom (to znamená, že Obraz končí príchodom Rosenkrantza). Všetky zábery sú v modrom monochróme. Text, umiestnený do „masky“ (ako v prvých nemých filmoch) v tvare potápačovej helmy, sa objavuje v samostatných záberoch (všetky v odtieňoch modrej). Zvuk: balet – Brežnevov prejav a chichot dievčatka, text – lodné trúbenie a Ravelova Panáta za mŕtvu infantku.

Obraz č.15

Fortinbras tiahne s vojskom cez Dánsko, posielajú stotníka, aby pozdravil kráľa Dánov. Fortinbras s vojskom odchádza. Vystúpi Hamlet, Rosencrantz, Guildenstern a iní. Hamlet sa od stotníka dozvedá, že vojsko ide bojovať o malé územie patriace Poľsku. Hamlet posielajú všetkých napred. V monológovi si vyčíta, vidiac vojsko, ktoré ide zbytočne padnúť, že dlho a zbabelo otáľajú s pomstou.

Autentické zábery z vojny vo Vietname. Pred nimi ťažkopádne tancuje potápač v červenom skafandri (natočené pred modrým pozadím). Do Hamletovho monológovi sú vstrihnuté amatérske zábery: deti rozbaľujúce si darčeky pod vianočným stromčekom. Repliky sú nahovorené jedným „prísny hlasom“ (akoby vojak dávajúci rozkaz).

Obraz č.16

Pomätená Ofélia prišla za kráľovnou. Ofélia ju svojim popleteným spevom znepokojuje. Prichádza kráľ. Ofélia ďalej spieva, po chvíli sa lúči a odchádza. Kráľ za ňou posielajú Horatia, aby ju strážil. Kráľ konštatuje, že príčinou Oféliinho šílenstva je smrť otca a odchod Hamleta. Z Francúzska sa vracia Laertes rozzúrený správou o smrti otca. Spolu s ním prichádza vzbúrený dav, ktorý so sebou strhol. Kráľ ho postupne upokojuje. Laertes uverí, že príčinou všetkého zla je Hamlet. Vracia sa Ofélia. Laertes je šokovaný, jeho hnev a túžba po pomste sa stupňuje.

Obraz je rapidmontážou – v rýchlej obrazovej frekvencii sa striedajú autentické zábery z psychiatrických liečební, pohľady na duševne chorých ľudí. S príchodom Laerta sa obraz vertikálne „stláča“ (deformuje) na tretinu. V ostatnej časti (dve tretiny obrazu) vidíme recitátora v obleku zo sedemdesiatych rokov. V jednoducho nasvietenom štúdiu pateticky prednáša Shakespearov text (repliky z Hamleta). Aj tento záber sa po chvíli vertikálne stláča. Zvyšnú tretinu obrazu vyplňujú autentické zábery – prvý muž na Mesiaci. Po poslednej replike ide obraz do zatmievacky, vzápätí nasleduje roztmievacka. Minútu bežia zábery z Chaplinovho Kida. Zvuk: jeden obraz - repliky (jeden hlas, štylizovaný, pripomína hlásenie z vesmírnej lode), obraz na dve časti – recitujúci muž, obraz na tri časti - repliky („suché“, prečítané ako lekárska správa) a údery na klávesnicu. Chaplinov Kid bez zvuku.

Ďalšie Ft štylizácie: do obrazu s duševne chorými je raz vstrihnutý aj hraný záber muža v záchvate (z Obrazu č.6) / do obrazu s mužom na Mesiaci je raz vstrihnutý záber s letuškou vo dverách lietadla (z Obrazu č.11).

Obraz č.17

Námorníci prinášajú Horatiovu list. Hamlet ho v ňom prosí, aby námorníkov priviedol ku kráľovi, pre ktorého majú listy.

Detské ihrisko. Na sedačkách kolotoča sedia nahí starci (z Obrazu č.4). Dievčatko sa pokúša kolotoč roztočiť, ale nedá sa ním pohnúť. Starci sa smejú. Na oblohe preletí lietadlo (to z letiska v Obraze č.11). Starci zmlknú, prestrašene sa pozerajú hore. Dievča už v zábere nie je. Dievča v premietacej kabíne, púšťa premietачku. Na projekčnej ploche v kinosále sa objaví obraz kapitánových nôh v čiernej hmote. Diváci nadšene tleskajú, vyhadzujú sáčky s popkornom do vzduchu, niekolkí telefonujú mobilom. Dievča si sadne, rozplače sa. Po chvíli vezme do rúk knihu (s obalom Bratia Karamazovci) a začne čítať. Plačúc prečíta všetky repliky tohoto obrazu. Ovácie doliehajúce z kinosály sa postupne menia na nespokojné výkriky a nakoniec na trúbenie áut. Dievča dočíta, pozrie sa na nohy a zisťuje, že po kolená sú zašpinené čiernou hmotou.

Ďalšie Ft štylizácie: na každého starca urobí kamera osobitný nájazd, ktorý končí statickým záberom ľudského srdca (trvá jednu minútu a sprevádza ho zvuk z Obrazu č.6 – vzdychy milujúcej sa dvojice v aute a hudba Franza Liszta) / kompozične zaujímavý záber na pustenú premietачku je päť minút neprerušný.

Obraz č.18

Kráľ je s Laertom. Kráľovi prinášajú list od Hamleta. Oznamuje mu, že zajtra príde a vysvetlí prečo. Kráľ sa s Laertom dohodne, že vyprovokujú Hamleta k „priateľskému“ súboju. Laertov meč bude napustený jedom. Navyše víno, ktoré v prestávke ponúknu Hamletovi bude otrávené. Prichádza kráľovná, prináša správu: Ofélia sa utopila.

Autentické zábery: pôrod vo vode. Zvuk: repliky prevzaté z divadelného predstavenia. Ide o amatérsky záznam na diktafón, počuť rôzne šuchotanie, reakcie nahrávajúceho a okolosediacich.

Obraz č.19

Hrobári kopú hrob. Prichádza Hamlet a Horatio. Rozhovor o pomíneľnosti. Prichádza smútočný sprievod, prinášajú mŕtvu Oféliu. Hamlet s Horatiom ustúpia bokom. Vo chvíli, keď Laertes preklína príčinu Oféliinej tragédie, pristúpi Hamlet. Laertes s ním zápasí. Oddelia ich. Kráľovná upokojuje situáciu. Hamlet odchádza. Kráľ za ním posielá Horatia.

Obraz je dvojexpozíciou. Jeden obraz tvorí makrodetail ľudských kostí, kamera po nich „blúdi“ pomalým pohybom. Druhý obraz: nahý potápač, na hlave má len helmu. Chúli sa skrčený v malom baníckom vozíku, ktorý sa s hmotom rúti tmavou chodbou. Vozík zastáva. Potápač sa neodvažuje vystrčiť hlavu a pozrieť sa, kde sa ocitol. Na pódiu barokového interiéru divadla sedí za dlhým stolom sedem mužov. Oblečení sú v čiernych talároch, na hlavách biele parochne. Všetci sa tvária ľadovo prísne. Ten v strede búcha dreveným kladivkom a pozerá hore - k jednej z loggií. Potápač v rovnakej polohe ako vo vozíku, ale už v logii a bez helmy. Hlavu si ukrýva medzi rukami a bojí sa vykuknúť. Trasie sa. Sudca po krátkych pauzách vždy nástojčivejšie búcha kladivkom. Situácia sa niekoľkokrát opakuje. Nakoniec sa sudca obzrie na kolegov a letmo sa usmeje. Výraz tváre hovorí: „Tak čo s ním, keď sa odvážil prísť? Nestrašme ho viac. Je to len hra“. Sudca pozrie s pochopením k loggii. Všetky repliky z Hamleta hovorí (šepkajúc) dievčatko.

Ďalšie Ft štylizácie: záber zachytávajúci idúci vozík trvá dvadsať minút (odznajú všetky repliky), miestami je prestrihávaný autentickými zábermi: ľudia v bielych plášťoch v laboratóriu

Obraz č.20

Hamlet rozpovie Horatiovi o tom, ako na lodi prepísal listy. Prichádza Osric. Navrhne Hamletovi súboj s Laertom. Ten ho prijíma. Počas súboja kráľovná pripája na Hamleta, netušiac, že víno je otrávené. Hamlet i Laertes sú zasiahnutí kordom napusteným jedom. Kráľovná umiera. Laertes odhalí Hamletovi celú pravdu. Hamlet prebodne otráveným kordom kráľa. Všetci traja umierajú. Prichádza Fortinbras so svojím vojskom.

Autentické zábery z futbalového zápasu. Prestrihávané tribúnou (natočené v štúdiu), na ktorej sedia desiatky dvoj-trojročných detí. Hádzu si veľkú nafukovaciu loptu. Na kovovej

konštrukcii tribúny je niekoľko robotníkov - zväračov. Na tribúne sedí aj muž, ktorého sme doteraz poznali ako potápača. Teraz je oblečený ako poštár. Z veľkej tašky vyfahuje dopisy a nahlas číta. Každá replika je nový dopis. Hlas sa mu pri každej postave mení (ako dievčatku v Obraze č.1) na iný – vždy ženský. Len kráľovnine repliky hovorí mužským hlasom. Celý Obraz končí autentickými zábermi na rozhodcu vylučujúceho hráča, vidíme rozhodcu so vztýčenou rukou, v ktorej má červenú kartu (jej makrodetail je posledný záber filmu).

Ďalšie Ft štylizácie: obraz video-záznamu futbalového zápasu je nekvalitný, zašumený, miestami zrní / zábery tribúny sú naopak, v kontraste k futbalu, natočené na 35mm film - v sýtych farbách / poštárov hlas, ktorý počujeme mimo obraz počas futbalu sa zakoktáva .

Doplávali sme. Nevieť ako vám, ale mne sa cesta loďou *Štylizácia* zdala pomerne vzrušujúca. Napriek počiatočnému zastrájaní sa, že nebudeme malicherne zrozumiteľní, a výzvam k odvahe, kormidlo neostalo ani na okamih opustené. Inými slovami, nech sa dialo v obraze a zvuku čokoľvek (absurdné, dadaidné, surreálne...atď.), závažný odklon od textu nenastal. Zrozumiteľnosť sa do filmu prepašovala práve prostredníctvom, prevažne neporušeného, obsahu jednotlivých replík. Veľmi triezve je i delenie Obrazov, dejovo sú identické so scénami literárnej predlohy.

No nezabúdajme, zámerom práce bolo poukázať na povahu filmového experimentu. A ten je neraz takmer nepriateľom zmysluplného, obsahom naplneného, či rozumom uchopiteľného. To znamená, že niekto by mohol týchto dvadsať Obrazov označiť za klasiku, alebo gýč experimentálneho filmu, a napríklad: skrátiť, poprehadzovať, či úplne odstrániť repliky. Obrazy navzájom prestrihať, pričom žiadny záber by netrval dlhšie ako sekundu. Alebo naopak, každý z dvadsiatich Obrazov by bol samostatným Hamletom s rovnakými replikami, rovnako dobre by Obrazy fungovali len so stále sa opakujúcim slovom hamlethamlethamlet... Niekto by nášho Hamleta nasnímal ako projekciu na plachte idúceho kamiónu a film prezentoval len v upravenom kamióne, ktorý je prevážaný železnicou... Dosť!

Začínam mať pocit, že čochvíľu vstane a zakročí, rozhnevaný a po pomste bažiaci duch Shakespeara. Preto už ani slovo. A záber?...

Apendix II

Vymyslime si spomienku.

Udalosť:

pohreb spolužiaka, susedovho desaťročného syna, ktorý sa nešťastne utopil.

Obsah spomienky:

Z príchodu do cintorína si pamätáme -

a) *napomínanie vzlykajúcej učiteľky, aby sme išli v rade a neboli hluční.*

Z rozlúčky v kostole si pamätáme –

b) *zlatá ozdoba na truhle*

c) *spotený krk tučného príbuzného v lavici pred nami.*

Z pochovávaní si pamätáme –

d) *krč, spolužiačka ktorú tajne milujeme stojí vedľa nás, tak, že naše telá sa dotýkajú*

e) *nárek matky mŕtveho chlapca.*

Vymýšľajme ďalej: pre spomienku na pohreb vyberáme „umeleckú“ formu. Vyberáme zo štyroch možností (porovnanie, ktoré sledujeme):

literárna forma: 1. próza

2. poézia

audiovizuálna forma:

3. próza

4. poézia.

Podľa stupňa emočnej intenzity jednotlivých spomienok môžeme hierarchizovať (od najsilnejšej k najslabšej): d (vzrušenie/slasť)

c (hnus)

e (úzkosť)

b (očarenie/zvedavosť)

e (pocit krivdy)

1. Keď som mal desať rokov, utopil sa môj spolužiak. Cestou do cintorína nás učiteľka neustále napomínala, aby sme išli v rade a neboli hluční. Z rozlúčky v kostole si pamätám len zlatú ozdobu, ktorá lemovala truhlu a krk akéhosi vzdialeného príbuzného. Sedel v lavici predo mnou. Odporný masívny kus mäsa, čo mu spájal hlavu s telom, mal vyzdobený kvapkami potu. Nevieť kedy spustili a zahádzali truhlu, pretože v tej tlačnici okolo hrobu som stál pritlačený k Veronike. Keby len tušila aké rozpaky mi spôsobuje ten dotyk! Tušila? Z niečoho medzi krčom a extázou – stavu, aký môže prežívať zamilovaný piatak opretý o milovanú piatačku - ma miestami vytrhával úzkostný nárek Milanovej matky.

2.
Mať desať pod vodu klesať
Hlúpa učiteľka poriadku
Citeľka
Do radu! Ticho!
Dom smútku je krk z potu
Dom smrti zlatá ozdoba
Láska láka
Pri hrobe školáka
Mať desať k dotyku klesať
Veronika nárek Milanovej mamy
Či moju blízkosť počuješ

2a.
smrť dala príležitosť dotyku
smrť povedala smrť
tučný mokrý krk
smrť povedala: ticho a do radu
smrť očarila očami zlata
očami rakvy
smrť smrť smrť
desať desať desať
milan ja veronika
smrť láska veronika
veronika povedala: milanova mama zavíja
a ty sa ma dotkni
tak som to počul smrť

2b.
Milan sa utopil
utópia nezlyhala
Zlyhal môj smútok
klapla
láska skla Veronika
Nič netušíš ty
spotený krk smútiaceho
ani zlato rakvy
Nikto z vás to nechce
tušiť
A tak som to chcel
Azda čosi tuší Milan
a škľab líc jeho matky

2c. zabudla si? ja ťa stále držím? stav hrobu? kľzavého potu? zlatého zlata? mŕtvoly? prišiel bezmála s krikom učenej týraný vodou zabudla si? prišiel priskoro?	2d. Bublina, bublina, brieždi bál bytia. Bokom blábol bystrých, brehy bojujú brechotom. Býkovu bradavicu, bolel by bzukot besnoty. Bumerangy bielych básní , bránia blaženosti bohatých.	2e. Híííí šcht VALIČE Nosss DÁWNO NO Híííí ždrt ČUŠ ŠUČ kíííírk Húíífr hrt OZYOZDOBA	2f. milujem ťa stále mal som na mále pri hrobe milana mŕtveho chalana Ty si tam stála čašu ja omdlel pri hrobe milana mŕtveho chalana
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Bež bublina bež

3. Realistické spracovanie príbehu (1.) prostredníctvom klasických naratívnych postupov hraného filmu. Udalosti sú zobrazené v chronologickom poradí, zahrané profesionálnymi hercami, v reálnom prostredí, pohyb kamery, sled veľkostí záberov a svietenie pôsobia „nerušivo“. Rovnako i ruchy, hovorené slovo (dominuje synchrón) a výber hudby.

4a. Detail detských chlapcových (spomínajúceho) očí.

Smútočný sprievod, ľudia v čiernom oblečení. Na jeho konci kráča skupina detí, ich čierne oblečenie sa chvíľami mení na pestrofarebné. Výkriky (nezrozumiteľná zmes zvukov) učiteľky, z ktorej vidíme len detail tváre (otvorených úst) spôsobujú, že odev detí sa mení na čierny.

Detail fotografie zobrazujúcej (moju) detskú tvár, v dvojexpozícii s detailom zlatej ozdoby, ktorý sa striedavo mení na detail spoteného tučného krku. Zvuk organu.

Spomalený záber na dvojicu detí tancujúcich okolo mužov spúšťajúcich truhlu do rakvy. Rovnaká dvojica (Veronika a spomínajúci) detí zároveň stojí v smútiacom zástupe. Okrem chlapca (toho zo smútiacej dvojice pri truhle) tanečníkov nikto nevníma. Po chvíli sa Veronika zdesene obzrie (tá zo smútiacej dvojice pri truhle). Skúmavo sa pozerá na vedľa nej stojaceho chlapca (spomínajúci). Ten nesmelotoáča hlavu smerom ku nej. Počúť zvony na kostole.

Detail detských chlapcových (spomínajúceho) očí.

4b. Film je zložený z „reality“ piatich statických záberov (pôvodne ČB zábery sú rôzne farebne virážované):

1. Autentická fotografia učiteľky (zelená)
2. Krk so zlatou stužkou (žltá)
3. Detail držiach sa rúk (ružová)
4. Hrudy zeme (modrá)
5. Vodná hladina (červená)

Okrem týchto piatich záberov sú použité aj tmavé (čierné „Č“) filmové políčka.

Film je zostrihaný do formy, ktorá je založená na rýchlej obrazovej frekvencii. Jednotlivé zábery skladby sa striedajú v poradí (číslo záberu – počet filmových políčok):

Č-15/1-8/2-8/3-10/4-8/5-8/Č-1/1-6/2-6/3-8/4-6/5-6/Č-2/1-4/2-4/3-6/4-4/5-4/Č-3/1-2/2-2/3-4/4-2/5-2/Č-4/1-1/Č-5/2-1/Č-5/3-10/Č-5/4-1/Č-5/5-1/Č-5/1-2/Č-4/2-2/Č-4/3-10/Č-4/4-2/Č-4/5-2/1-3/2-3/Č-1/3-10/Č-1/4-3/5-3/Č-1/1-1/2-2/3-3/4-2/5-1/ Č-15/1-8/2-8/3-10/4-8/5-8/Č-1/1-6/2-6/3-8/4-6/5-6/Č-2/1-4/2-4/3-6/4-4/5-4/Č-3/1-2/2-2/3-4/4-2/5-2/Č-4/1-1/Č-5/2-1/Č-5/3-10/Č-5/4-1/Č-5/5-1/Č-5/1-2/Č-4/2-2/Č-4/3-10/Č-4/4-2/Č-4/5-2/1-3/2-3/Č-1/3-10/Č-1/4-3/5-3/Č-1/1-1/2-2/3-3/4-2/5-1/ Č-15/1-8/2-8/3-10/4-8/5-8/Č-1/1-6/2-6/3-8/4-6/5-6/Č-2/1-4/2-4/3-6/4-4/5-4/Č-3/1-2/2-2/3-4/4-2/5-2/Č-4/1-1/Č-5/2-1/Č-5/3-10/Č-5/4-1/Č-5/5-1/Č-5/1-2/Č-4/2-2/Č-4/3-10/Č-4/4-2/Č-4/5-2/1-3/2-3/Č-1/3-10/Č-1/4-3/5-3/Č-1/1-1/2-2/3-3/4-2/5-1/ Č-15/1-8/2-8/3-10/4-8/5-8/Č-1/1-6/2-6/3-8/4-6/5-6/Č-2/1-4/2-4/3-6/4-4/5-4/Č-3/1-2/2-2/3-4/4-2/5-2/Č-4/1-1/Č-5/2-1/Č-5/3-10/Č-5/4-1/Č-5/5-1/Č-5/1-2/Č-4/2-2/Č-4/3-10/Č-4/4-2/Č-4/5-2/1-3/2-3/Č-1/3-10/Č-1/4-3/5-3/Č-1/1-1/2-2/3-3/4-2/5-1/ Č-15/1-8/2-8/3-10/4-8/5-8/Č-1/1-6/2-6/3-8/4-6/5-6/Č-2/1-4/2-4/3-6/4-4/5-4/Č-3/1-2/2-2/3-4/4-2/5-2/Č-4/1-1/Č-5/2-1/Č-5/3-10/Č-5/4-1/Č-5/5-1/Č-5/1-2/Č-4/2-2/Č-4/3-10/Č-4/4-2/Č-4/5-2/1-3/2-3/Č-1/3-10/Č-1/4-3/5-3/Č-1/1-1/2-2/3-3/4-2/5-1/ Č-15/1-8/2-8/3-10/4-8/5-8/Č-1/1-6/2-6/3-8/4-6/5-6/Č-2/1-4/2-4/3-6/4-4/5-4/Č-3/1-2/2-2/3-4/4-2/5-2/Č-4/1-1/Č-5/2-1/Č-5/3-10/Č-5/4-1/Č-5/5-1/Č-5/1-2/Č-4/2-2/Č-4/3-10/Č-4/4-2/Č-4/5-2/1-3/2-3/Č-1/3-10/Č-1/4-3/5-3/Č-1/1-1/2-2/3-3/4-2/5-1/ Č-15/1-8/2-8/3-10/4-8/5-8/Č-1/1-6/2-6/3-8/4-6/5-6/Č-2/1-4/2-4/3-6/4-4/5-4/Č-3/1-2/2-2/3-4/4-2/5-2/Č-4/1-1/Č-5/2-1/Č-5/3-10/Č-5/4-1/Č-5/5-1/Č-5/1-2/Č-4/2-2/Č-4/3-10/Č-4/4-2/Č-4/5-2/1-3/2-3/Č-1/3-10/Č-1/4-3/5-3/Č-1/1-1/2-2/3-3/4-2/5-1/ Č-15/1-8/2-8/3-10/4-8/5-8/Č-1/1-6/2-6/3-8/4-6/5-6/Č-2/1-4/2-4/3-6/4-4/5-4/Č-3/1-2/2-2/3-4/4-2/5-2/Č-4/1-1/Č-5/2-1/Č-5/3-10/Č-5/4-1/Č-5/5-1/Č-5/1-2/Č-4/2-2/Č-4/3-10/Č-4/4-2/Č-4/5-2/1-3/2-3/Č-1/3-10/Č-1/4-3/5-3/Č-1/1-1/2-2/3-3/4-2/5-1/

Film má päťdesiat sekúnd, a ako je zrejmé, dôraz kladie na emočne najsilnejšiu udalosť spomienky, ktorú zastupuje záber s obrazom držiacich sa rúk. Teda Milanova spomienka dotyku pri hrobe, transformovaná do predstavy spojených rúk.

Zoznam použitej literatúry:

- Adcock, C. J.: Základy psychologie. Orbis, Praha 1973
- Arnheim, R.: Visual Thinking. University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1971
- Benjamin, W.: Iluminácie. Kalligram, Bratislava 1999
- Bernard, J.: Jazyk, kinematografie, komunikace. Národní filmový archiv, Praha 1995
- Biblia. Transcius, Liptovský Mikuláš 1978
- Buda, B.: Empatia – psychológia vcítania a vžitia sa do druhého. Psychoprof, Nové Zámky 1994
- Cardenal, E.: 2 Hod. In: Meditácie v lietadle DC 3. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990
- Čihák, M.: Ponorná řeka kinematografie. In: CINE PUR, 8. ročník, číslo 13
- Clair, R.: Po zralé úvaze. Orbis, Praha 1964
- Cocteau, J.: Poézia. Tatran, Bratislava 1969
- Cumminsová, D.: Záhady experimentální psychologie. Portál, Praha 1998
- Experimentální film. Sborník textů k cyklu 26. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2000
- Experimentální film. Sborník textů k cyklu 27. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2001
- Film je umění. Sborník statí. Orbis, Praha 1963
- Freud, S.: Totem a tabu / Vtip. Práh, Praha 1991
- Ginsberg, A.: KADIŠ za Naomi Ginsbergovou. In: Vytie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991
- Goethe, W. F.: Minulosť v prítomnosti. In: Farebný odlesk. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991
- Hoskovec, J.: Tajemství experimentální psychologie. Academia, Praha 1992
- Hranice (ve) filmu. (Zborník príspevkov z konferencie), Národní filmový archiv, Praha, 1999
- Hume, D.: Traktát o ľudskej prirodzenosti. In: Novoveká empirická a osvietená filozofia. Antológia z diel filozofov. Vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1967
- Kinemathek. Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, piaty ročník, č. 37, November 1967
- Klíma, L.: VICTORIA AETERNA, Arkýř, Praha 1992
- Kubelka, P.: Teória metrického filmu
- Lorca, F.G.: Krev noci. Mladá fronta, Praha 1991
- Lundkvist, A.: Nádhera sveta. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1987
- Lurja, A. R.: Ľudský mozog a psychické procesy. Neurologicko – psychologické štúdie. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1975
- Majakovskij, V.: Mladíctvo. In: Veľavážení súdruhovia. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1972
- Mihálik, P.: Kapitoly z dejín filmovej teórie. Tatran, Bratislava 1983
- Michalovič, P.: Dekompozícia subjektu, decentralizácia štruktúry, destabilizácia zmyslu. In: Postmoderna... a čo ďalej? Zborník prednášok o výtvarnom umení a architektúre. Vysok škola výtvarných umení, Bratislava 1996
- Ruisel, I.: Záhady pamäti. Slovak Academic Press, Bratislava 1995
- Mitry, J.: Participace a identifikace. In: Film a divák. Filmologický sborník II. Filmový ústav, Praha 1967
- Nikiforov, A.: Etudy o rozume. Smena, Bratislava 1985
- Pardel, T.: Kapitoly zo všeobecnej psychológie. Motivácia ľudskej činnosti a správania. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1977
- Pardel, T.: Psychológia. Psychodiagnostické a didaktické testy n. p., Bratislava 1982
- Pardel, T. – Koščo, J.: Kapitoly zo všeobecnej psychológie. Predmet a systém psychologických vied. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1975
- Pasternak, B.: Kohúty. In: Plačúci sad. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990
- Perse, S. J.: Poludnie, jeho dravce, jeho hladomory... In: Úzke sú koráby, úzke je naše lôžko
- Petzke, I.: Das Experimentalfilm-Handbuch. Deutschen Filmmuseum Frankfurt 1989
- Pondělíček, I.: Svět k obrazu svému. NFA, Praha 1999
- Rexroth, K.: Medzi dvoma vojnami. In: Pavučiny bytia. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993
- Riterová, S.: Seminárna práca, vypracovaná na tému experimentálny film, KfV, VŠMU Bratislava
- Saussure, F.: Kurs obecní lingvistiky. Praha 1989
- Shakespeare, W.: Sonety. Mladá fronta, Praha 1970
- Schjerven, T.: Mlieko noci. Antológia súčasnej nórskej poézie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1992
- Toeplitz, J.: Kam spěje NOVÝ AMERICKÝ FILM. Orbis, Praha, 1977
- Toeplitz, J.: V Hollywoodu i mimo Hollywood. Orbis, Praha 1967
- Ulver, S.: Západní filmová avantgarda. Český filmový ústav, Praha 1991
- Warhol, A.: Od A k B a zase zpět. Archa, Zlín

Wiebel, P.: Umenie Kurta Krena: Opseografia namiesto kinematografie
Nagel, T.: Čo to všetko znamená. Stručný úvod do filozofie. Bradlo, Bratislava 1991

Zoznam citovaných filmov:

ABSTRACT EXPERIMENTS 7
A DAY IN NEW YORK 8, 9, 16
ADEBAR 5, 7, 16
ALPSEE 17
A MOVIE 5, 15
ARNULF REINER 5
A STUDY IN CHOREOGRAFY FOR CAMERA 4, 16
AT LAND 16
AUS DER FERNE-THE MEMO BOOK 25, 30
BAGATELL FOR WILLARD MAAS 9
BÄUME IM HERBST 5, 14
BERLIN, DIE SINFONIE DER GHROßSTADT 9
BETWEEN 12, 16
BIRD XEROT 7
BREATH DEATH 5
BRIDGES-GO-ROUND 9, 16
(CALCUTTA) GO 10
CINQ MINUTES DE CINEMAPUR 5
CIRCUS NOTEBOOK 10
COLOR CRY 7
COLOR SEQUENCE 7
CONTRATHEMIS 7
ČLOVEK S KINOAPPARATOM 9
DAIRIES, NOTES AND SKETCHES 6, 10, 16
DÉJA VU 15
DER NARATIVE FILM 15
DESIST FILM 16
DOG STAR MAN 4, 10
DOU CONCERTANTES 5
DREAMS THAT MONEY CAN BUY 6
20. SEPTEMBER 11, 16
EARLY ABSTRACTIONS - No1-No4 7
ECHO 7, 10, 16
ENTRE ACTE 4
FIDDLEDE-DE-DEE 7
FIVE FILM EXERCISES 7
FIREWORKS 4, 16
FRANKS COCK 31
FREE RADICALS 7
FREEZE FRAME 13, 16, 17
FUGUE 7
FUSES 12, 16
GUTEN TAG BERLIN 15
HAITI 9
HEAVEN OF ANIMALS 7
HOCHHAUS 9
HOME STORIES
HOMMAGE A LA SARRAZ 15
IMAGE IN THE SNOW 15, 17
JEUX DE DE REFLETS, DE LUMIERE ET VITESSE 5
KASSEL 9.12. 1967 4, 11, 16
KALEIDOSKOPE 7
KONRAD! SPRACH DIE FRAU MAMA 15
KÖPFE AUS DEM SONDI TEST 5
KUSTOM KAR KOMANDOS 16
LAPIS 7
LETTERS FROM HOME 31
LE SANG D UN POËTE 15
LITTLE DOG FOR ROGER 12, 16
LOVE 12
MAMA UND PAPA 5, 11, 12, 16
MEDITATION ON VIOLENCE 16
MESHERS OF THE AFTERNOON 4, 16
MIGGRATION 17
MOTHLIGHT 7
MOSAIK IM VERTRAUEN 14
MÜNCHEN – BERLIN WANDERUNG 6
NOTES ON THE CIRCUS 6
OUR LADY OF SPHERE 5
PANORAMA 15
PARALLEL SPACE 13
PARTICLES IN SPACE 7
PASAGE A LACTE 17
THE PASSING 30
PASSING ON 31
PASSAGEN 15
PENSÃO GLOBO 31
PESTILENT CITY 10, 11, 16, 17
PIECE MANDALA (END WAR) 14
PIECE TOUCHE 17
PUCE MOMENT 4, 16
RHYTHM 7
RABBIT S MOON 16
READY MADE 12
REPORT 5, 15, 16, 17
REPORT 15
RITUAL IN TRANSFIGURED TIME 16
RISCHART 12
SCIENCE FRICTION 5
SCORPIO RISING 16
SELBSTSCHÜSSE 11, 17
SELBSTVERSTÜMMELUNG 11, 12, 16
SEPTEMBER SEPTEMBER 15
SCHWECHATER 5, 13
SOUVENIRS 15
SPELEAN DANCE 7
SIRIUS REMEMBERED 5, 10, 16, 17
SLEEPY HAVEN 30
STADT IN FLAMEN 13, 16, 17
STRIGHT AND NARROW 14
TABULA RASA 13
THE CAGE 15, 17
THE FLICKER 13
THE LEAD SHOES 15
THE RHYTME OF ANCIENT MARINER 5
THE VERY EYE OF NIGHT 16
THEMES IN VARIATION 7
THEMIS 7
T.O.U.C.H.I.N.G 14, 16
TV 5, 14
UN CHIEN ANDALOU 4
UNSERE AFRIKAREISE 14, 16
VISION OF A CITY 9, 16
VORMITTAGS SPUK 4
WAVELENGTH 5
WORLD MOVIE/FluxFILM 29 14
YANTRA 7

