



KDE OČI MENIA FARBU

Milan Mazúr

Dizertačná práca, 2024

Akademie výtvarných umění – Nová média 1

Vedúci práce: doc. MgA. Tomáš Svoboda Ph.D.

Školitel: doc. Mgr. Václav Magid, PhDr. Vjera Borozan Ph.D.

25

Prerušená percepcia

32

Kenneth

49

Rituál

64

Zastavené vlny

86

Naspäť v hotelovej izbe

100

Únava ako súčasný syndróm

156

Neprítomnosť

170

Dislokácia udalostí

179

Videnie modrej

192

Absencia pohyblivého obrazu
ako autorská prax

194

Doslov

Kde oči menia farbu je projekt, v ktorom prehľadávam viacero možností vizuálnej praxe spolu s témou absencie, chýbania, spomalenia a iných špecifických stratégií v súvislosti s experimentálnou praxou filmu.

Text obsahuje autobiografické poznámky, ktoré sú zároveň súčasťou nielen „kinematografického spomínania“, ale aj vytvárania fikcie formou reflexie. Text je preto komponovaný fragmentárne, prelínaním viacerých časových vrstiev alebo postáv.

Nevidenie, pomalosť, úmyselné ignorovanie udalostí, vedomý nezaujem, zastavenie alebo miznutie ma zaujali ako princíp experimentovania s médiom filmu. Avantgardné, náhodné, autentické alebo plánované porušovanie konvencií a vytváranie špecifických filmových nuansí ma inšpirovali k predloženému textu. Sledujem okruh autorov, ktorí v miz-

nutí, absencii alebo nezobrazovaní nachádzajú orientáciu ako motív kreatívnych možností.

Projekt je koncipovaný ako prehľadávanie témy, odkazy na filmové sekvencie, motívy alebo zámery autorských praxí. Absencia ako stratégia je v koncepciách rôznorodá a samotný pojem absencie predstavuje široký rámec možností, preto sú v texte ukážky alebo príklady autorských prístupov.

Kombinácia indícií sa otvárala možnosti tvorby samotného textu, v ktorom sa strieda fiktívny text neznámeho rozprávača s textom vychádzajúcim zo samotného výskumu.

„Chýbajúce prvky môžu divákovi poskytovať priestor na vlastnú interpretáciu a tvorbu vlastných príbehov.“¹

Nemali jednotnú farbu.

Ale môžem to povedať s istotou?

V snímke *The game* (1997) Davida Finchera sa postava Michaela zmätene pýta na služby, ktoré mu ponúka firma zaoberajúca sa vytváraním „nešpecifikovaných zážitkov“ pre svojich klientov.
„Čo ponúkate?“
„Poskytneme to, čo vám chýba.“
„Čo ak mi nič nechýba?“ odpovedá zvedavo Michael.



„Prečo nemám žmurknúť?“

„Nežmurkni, a len sa dívaj. Skús nežmurknúť.“
Hovorí postava za mnou.

Snažil som sa.



Svetlý obraz projekcie na vlhkej plesnivej
nerovnej kamennej stene.

Sme pod zemou, cítil som vlhký vzduch
a prievan z jednej strany. Sledoval som pred
sebou projekciu videa.

„Určite ma nevidí,“ hovorím si.
Sedí niekoľko metrov za mnou.

„Dívaj sa.“

LUCIFER

Obraz, ktorý som videl, sa tvaroval
do strán a uhlov. Priestor prechádza
pohybom k ležiacej postave.

„Kto to je?“

„Prečo si žmurkol?“
Pýtal sa ma znovu Kenneth.

Obraz zmizol. Je úplná tma.

LUCIFER

„Žmurkol si, však?“

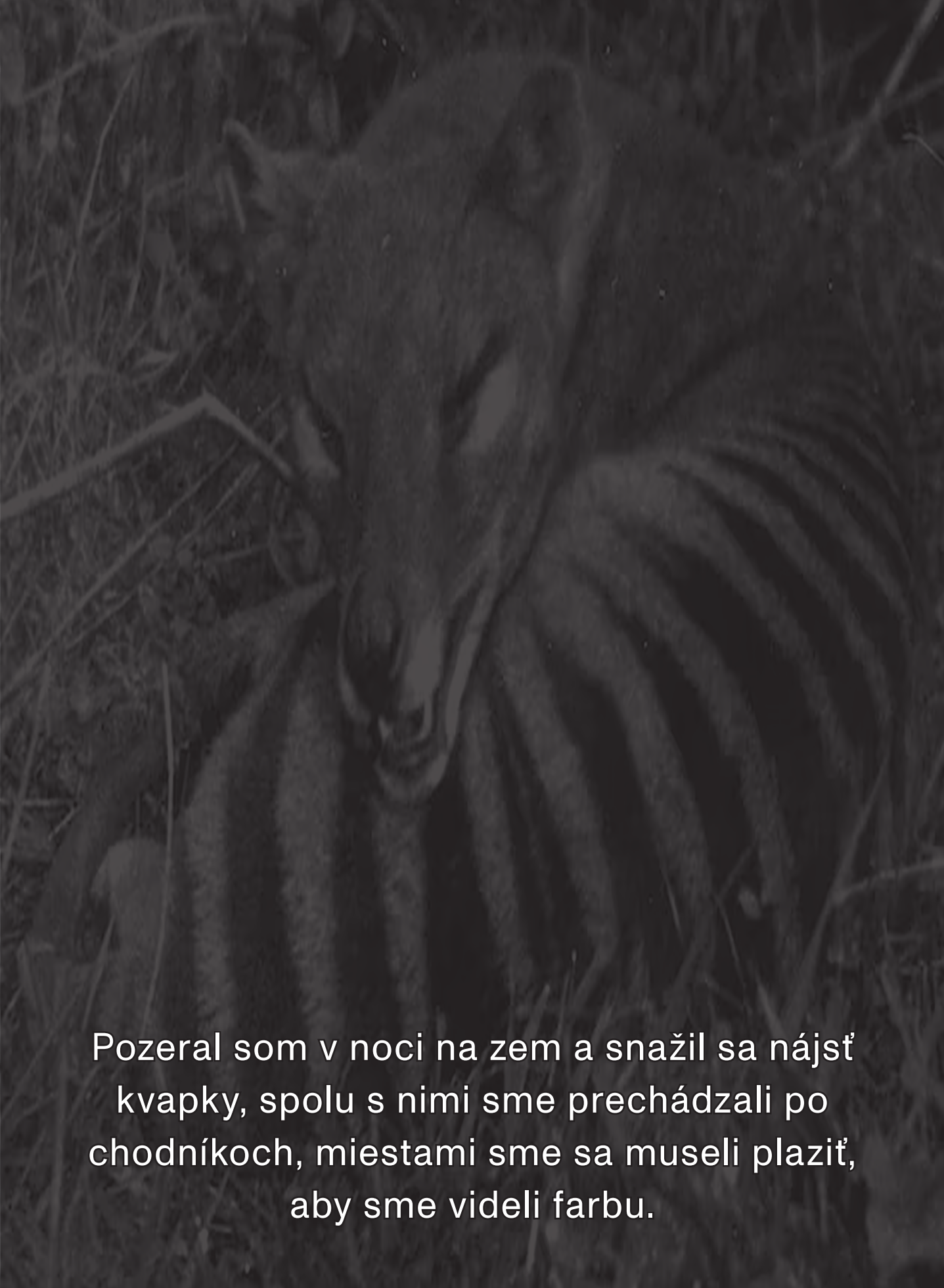
Začiatok jesene. Vzduch sa zmenil.

Noc, počas ktorej sme kráčali lesom
a hľadali postrelené zviera na miestach,
na ktorých sme dúfali, že bude ležať
„vyhasnuté“ telo.

Pohľad na farbu očí, stále nezmenenú.
Ostala v tie dni ešte pôvodná.



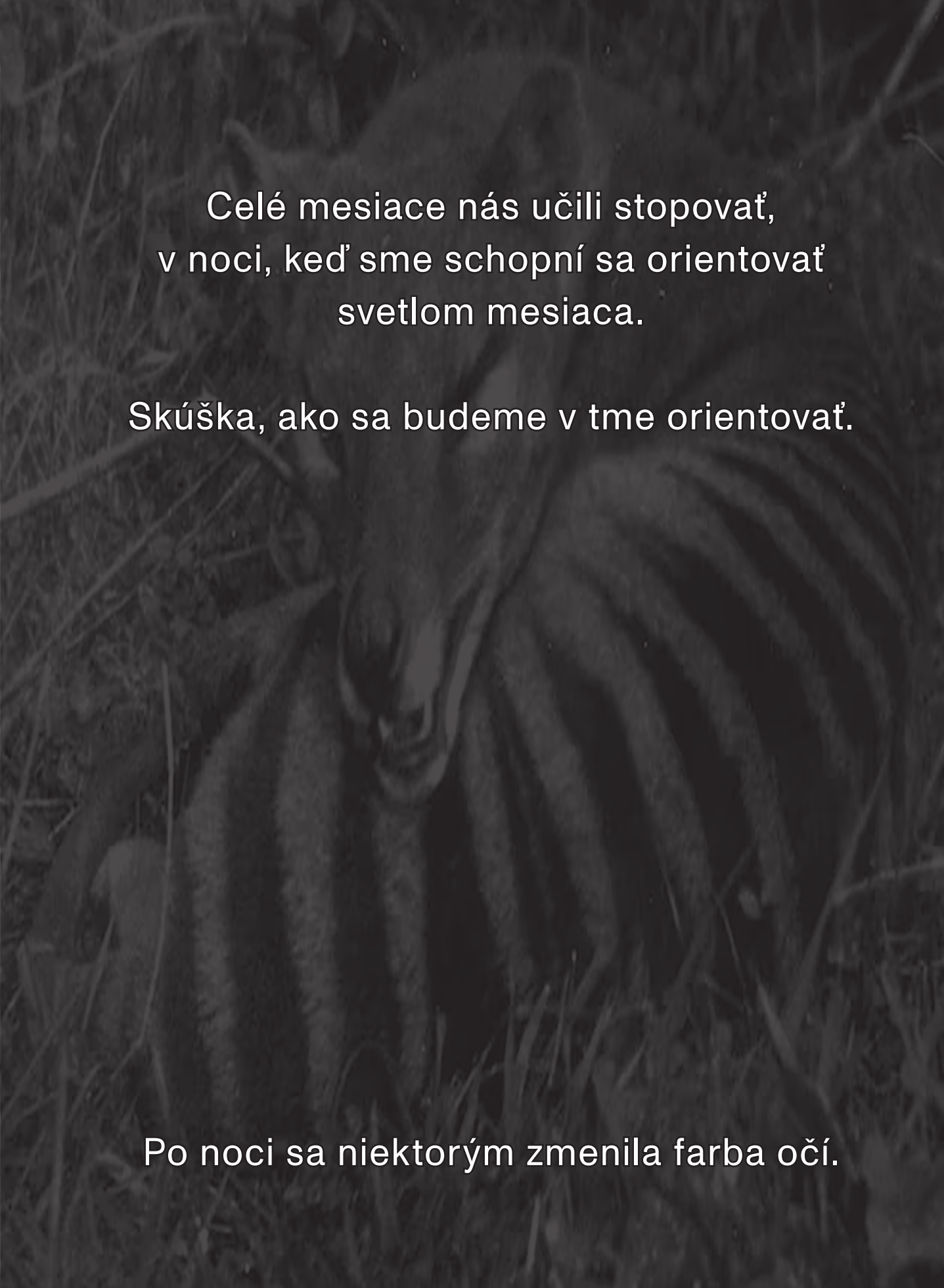
Modrá farba s malými škvrnami belasej,
musel som byť príliš blízko,
aby som to videl, smeli mi to dovoliť.



Pozeral som v noci na zem a snažil sa nájsť
kvapky, spolu s nimi sme prechádzali po
chodníkoch, miestami sme sa museli plaziť,
aby sme videli farbu.



Tmou sa intenzita farby menila
a občas sa stratila úplne.



Celé mesiace nás učili stopovať,
v noci, keď sme schopní sa orientovať
svetlom mesiaca.

Skúška, ako sa budeme v tme orientovať.

Po noci sa niektorým zmenila farba očí.



Držali sme sa za ruky, zviazaní lanom –
aby sme sa jeden pred druhým nestratili.



Snažili sme sa šnúru nenapínať.

Prišiel som o vlastnosti,
spolu zo zvieratom, ktoré sa stratilo.

Stopovať v noci, keď nevidíme
a hľadáme tmavé kvapky.

Strácajú sa podobne ako vyhynuté druhy.

„Svedkovia si vytvárajú vzťah. Ako tí, ktorí niečo videli, písali, odovzdávali správy, vytvárali zdroje, spoliehali sa na to, čo môžu vidieť dve oči.“²

„Po prvé, rozdiel medzi skutočným príbehom a niečím, čo môže byť príbehom, ale nie pravdivým, nemá nič spoločné s osudovým antropologickým rozdielom medzi kultúrami opakovania a tvorivosti. V stávke je rozdiel medzi príbehmi, ktoré tvrdia, že sú o každom a všade, a príbehmi, ktoré prijímajú záväzky v štvrtej osobe, založené na mieste medzi konkrétnymi ľuďmi a ich nadľudskými vzťahmi. V tomto zmysle nejde len o to, kto rozpráva, ale aj o to, kto určuje rozdiel medzi „iba príbehom“, bez ohľadu na to, aký je „kreatívny“,

a popisom toho, ako sa svet dostal do takej podoby, v akej je. Ako súvisí s konkrétnymi ľuďmi a ako sa oň treba starať, aby sa nestal ničím, prázdny priestorom pre univerzálny dôvod alebo kapitalistickú extrakciu hodnôt?“³

Vakovlk tasmánsky žil pôvodne na území Austrálie, Tasmánie a Novej Guinei. Je známy tiež pod názvom tasmánsky tiger. Predpokladá sa, že vyhynul v 20. storočí. Už jeho oči neuvidíme, ani ich zafarbenie.

„V tom svete u postáv niečo chýba. (...) A to, čo chýba (...), je život. Vieš, že sú predovšetkým mŕtvi, narodili sa mŕtvi. Vieš, že sú generovaní z prázdnoty.“⁴ Ed Atkins

PRERUŠENÁ PERCEPCIA

„Stretol som sa s rozkladom mŕtveho predmetu a s úpadkom spomienok na milovaného tvora, ktorý zomrel. Toto podkopávalo všetky abstraktné predstavy o smrti. Rovnako ako psy, ktoré tancujú, skáču okolo mŕtveho tela a vyjú v rytmických vzorcoch alebo intervaloch.“⁵

Sirius remember (1959) je spomienkou na minulosť v súvislosti so spomínaním. Je sledovaním autora prostredníctvom skoro až dokumentárneho snímania položeného tela psa v lese. Striedanie snímania okolia roztrasenou kamerou. Zábery oblohy, tela psa, detailov otvorených očí. Striedanie prelínajú pohyby kamerou alebo rýchle strihy, ktoré

v nehybnom tele vytvárajú nový priestorový rámec. Autor procesuálne navštevuje miesto v rôznych časových obdobiach a sleduje zmeny tela zvierat. Procesuálna zmena a transformácia do nových tvarov. Evidentné je Breakhageho spomínanie a neustále nahliadanie na telo psa a opakovanie snímania, pokiaľ nezmizne spolu s videom *Sirius remember* (1959). Tento proces môže pripomínať nielen vyrovňovanie sa so stratou, ale takisto vytvorenie pietneho miesta, kde autor spomína na subjektívnu skúsenosť, ktorú však nereprezentuje obraz. Odkrýva len to, čo je prítomné vo fyzickej skúsenosti, kamera zachytáva situácie návštevy miesta a časovej zmeny.



Zapozeraný na jedno miesto.

Zadíval sa na farbu. Zahmlil sa mu pohľad.
Trvalo to niekoľko minút.

Počas zabudnutia presúval predmetmi,
zabudol, kde predmety ostali.



Chcel si spomenúť, akú mal farbu očí...

Podľa toho, čo vidím práve teraz.

Ako si to predstavím, keď zavriem oči.
Aspoň na malú chvíľu. Akú mali farbu?

Sirius remember som nikdy nedopozeral.

„Všetko, čo chcem urobiť, je prinútiť Ťa vidieť.“⁶

„Výrok D. W. Griffitha, Stan Breakhage v rozhovore s Jonasom Mekasom navrhuje upraviť slovo urobiť na slovo pomôcť a na konci pripája *ak chceš*.“⁷

Hovorí o možnostiach videnia, ktoré ovplyvňuje individualita pozerajúceho sa diváka. Rozhovor Mekasa a Breakhageho je súborom spontánnych prelínaní o možnostiach filmu. Jonas Mekas, zástanca prelínania života a filmu, hovorí, aký význam má pre neho snímanie kamerou. Bezprostrednosť a improvizácia v realite súvisia aj s obdobím avantgárd a porušovania konvencií alebo nabúrania linearity. „Realizmus tvorí prostredie a správanie: Prostredie sa aktualizuje a správanie stelesňuje. Vzťah medzi nimi vo všetkých možných variáciách.“⁸

Chris Marker vo filme *La Jetée* (1962) vytvoril príklad, v ktorom zavreté oči vytvárajú priestor na introspekciu a prieskum. Divák je konfrontovaný s vlastnou pamäťou ako zdrojom, ale aj neurčitým priestorom, v ktorom nelineárne časti prenikajú cez seba. Fragmenty pamäti. Statickosť obrazov vytvorila priestor prenikania vlastnej skúsenosti s filmovým prostredím.

„Vidím nielen to, čo vidím, ale aj to,

ako to vidím.“ Provokoval diváka nielen k vnútornému skúmaniu procesov ovplyvňujúcich pohľad, ktorý vidíme pri absencii priestoru alebo pri statickom vnímaní priestoru.

To, že filmoví tvorcovia používajú zavreté oči, nám umožňuje analyzovať introspekciu.⁹

Hovorí sa, že obrázok vydá za tisíc slov. A podľa určitej tendencie v súčasnom umení je tiež tisíc slov potrebných na vysvetlenie obrazu. Smrť autora je na nás: dnešných umelcov túžiacich po ovládaní rozprávania.¹⁰

Ursula K. Le Guin v texte *The carrier bag theory of fiction* prirovnáva možnosti fikcie k možnostiam predefinovania jazyka. Nejde len o jednoduchú komunikáciu medzi postavami, ale prirovnáva ich k vzájomnému vzťahu. Slová prirovnáva k veciam, ktoré premieňajú nielen určenie, ale vytvárajú novú zmenu. „Menia veci,“ ako píše. Slová ako „hrdina“ nahrádza slovom „fľaša“ a táto fľaša, ktorá má priestor vo vnútri, zbiera informácie aj vytvára energiu predmetu. Ide o jeden z najväčších vynálezov sprostredkovania, prenášania alebo uchovávaní.¹¹

Vytvára glosár blúdenia, v ktorom sa prenášajú nielen významy. Je to nástroj na hru kombinovania. Ako

píšu Sarah Shin a Mathias Zeiske: „Zatiaľ, čo sme sa pokúšali predefinovať vzťah mapy k územiu, územie sa mení takmer mimo schopnosť našich existujúcich jazykov ho prezentovať. Ale v zrýchlenej nestálosti 21. storočia kniha pretrvá ako laboratórium pre nové abecedy.“

„V avantgardnom filme môže chýbajúci naratívny kontext povzbudzovať vizuálny a abstraktný prístup k tvorbe.“ Stan Breakhage, *Metaphors on Vision*

Prerezanie oka vo filme *Un chien andalou* (1929) je kinematografiou narušenia, zmeneného alebo chýbajúceho pohľadu. Otvára možnosti vstupu do inej formy. Prerezanie oka sa stalo narušením. Vytvorilo pohľad, ktorý sa odohráva v stratejnej medzere.

Prerezaním zmenili predchádzajúce videnie. Vznikol aktívny odpor k zobrazovanému.

Autori prenikajú k taktike nečitateľnosti a neprehľadnosti. Percepcia porušeného videnia predstavovala vstup do nového obdobia zobrazovaného pohľadu. Prerušenie uspokojenia naratívnych požiadaviek na sled príčiny a následku. P. Adams Sitney v knihe *Visionary film* píše o scéne prerezaného oka a následného záberu na mesiac zastieraný mrakom ako o zmene kauzality. Prerušuje nielen časovú nadväznosť, ale celkovo prenáša diváka do neuspokojenia a ambivalentnej interpretácie.

„Avantgardné filmy často úmyselne narušujú očakávania divákov tým, že vylučujú konvenčné naratívne prvky, ako sú jasné príbehy a postavy.“ David Bordwell a Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*

Odoprený, prekrytý alebo stratený koexistuje nielen s obrazom. Je súborom mizanscény. Postavy sú vnímané ako aktéri, ktorí sa spolu s obrazom strácajú.

Gilles Deleuze hovorí o potrebe nových rekonštrukcií stratených častí. Vytváranie priestorov – je potrebné utvárať ruptúry, rozdeľovať obrazy, vkladať prázdne miesta. K tomu, aby sme tvorili nové celky, musíme oddeľovať alebo vytvárať prázdno.¹² Justin Remes udáva príklady filmových postupov, v ktorých vynechanie môže diváka podnietiť k novému pohľadu alebo interpretácii. Tak vzniká proces nového videnia a skúsenosti. Tento spôsob je v opozícii voči väčšine filmovej kritiky, ktorá sa zameriava na všetko to, čo je ukázané. Remes tvrdí, že chýbajúce prvky nielen nechávajú divákovi priestor pre otvorenú interpretáciu, ale podnecujú aj aktívnejšiu divácku percepciu jeho väčším zapojením. Ukazuje príklad kinematografických obrazov a analýzu funkcie neviditeľného, zdôraznenie významu zadržiavania namiesto explicitného ukazovania.¹³

„Artikulácia priestoru v avantgardných filmoch je často nevedomá. Vedomé rozhodnutia o pohybe, fixnosti kamery a výber scén naznačujú ohýbanie priestoru, ktorý si často autor neuvedomuje.“¹⁴

Letný deň, nikde známka zmeny počasia.

Obloha vyzerá všade rovnako.

Priame svetlo okolo obeda a všade
v okolí letné mdlo.

KENNETH

Zvuk cikád.

Zákaz napúšťania bazénov
kvôli šetreniu vodou.

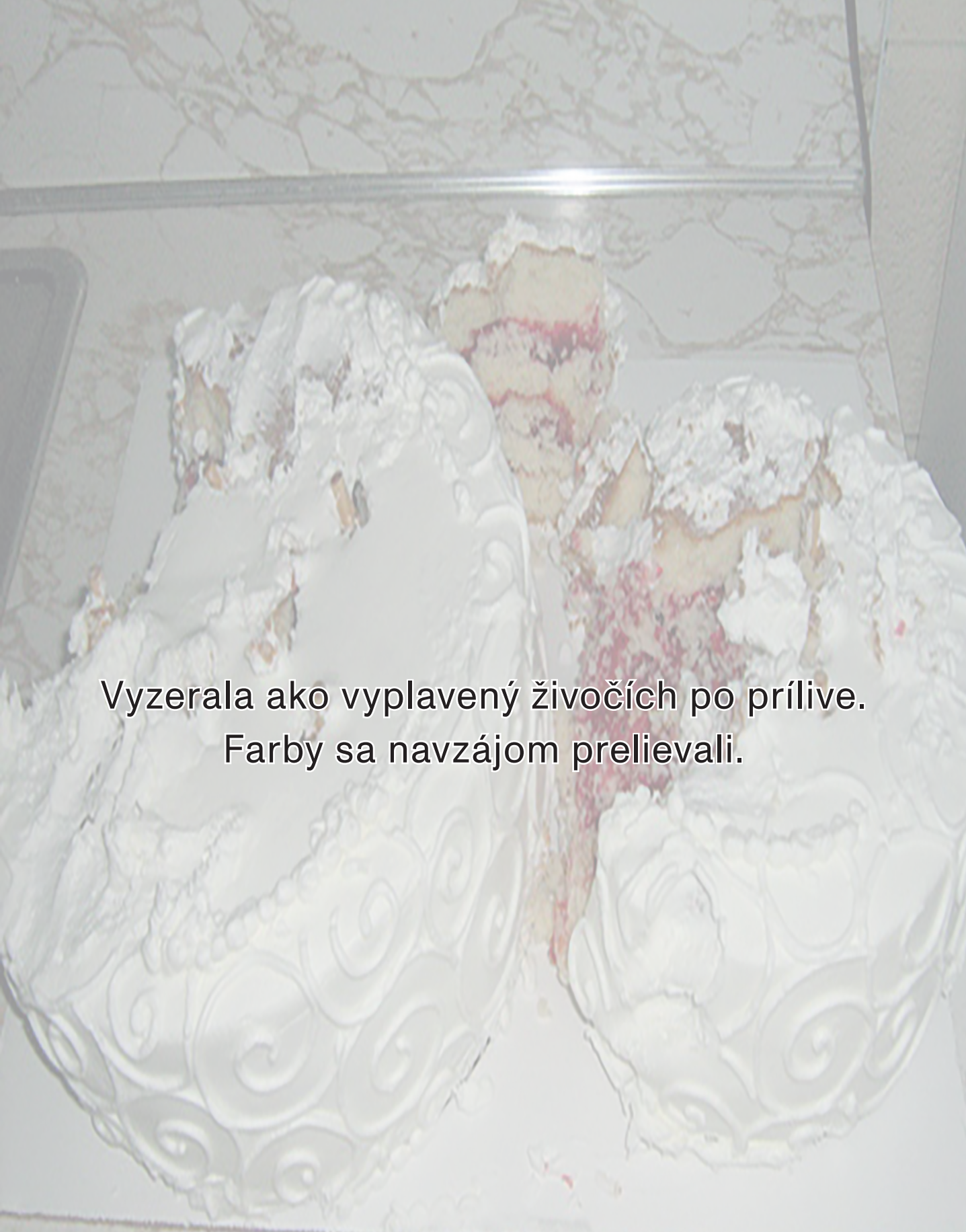
V noci sme videli zvieratá
napájajúce sa z bazéna.

S Kennethom Angerom sme sa stretli
v ten deň na záhrade na spoločnej oslave.

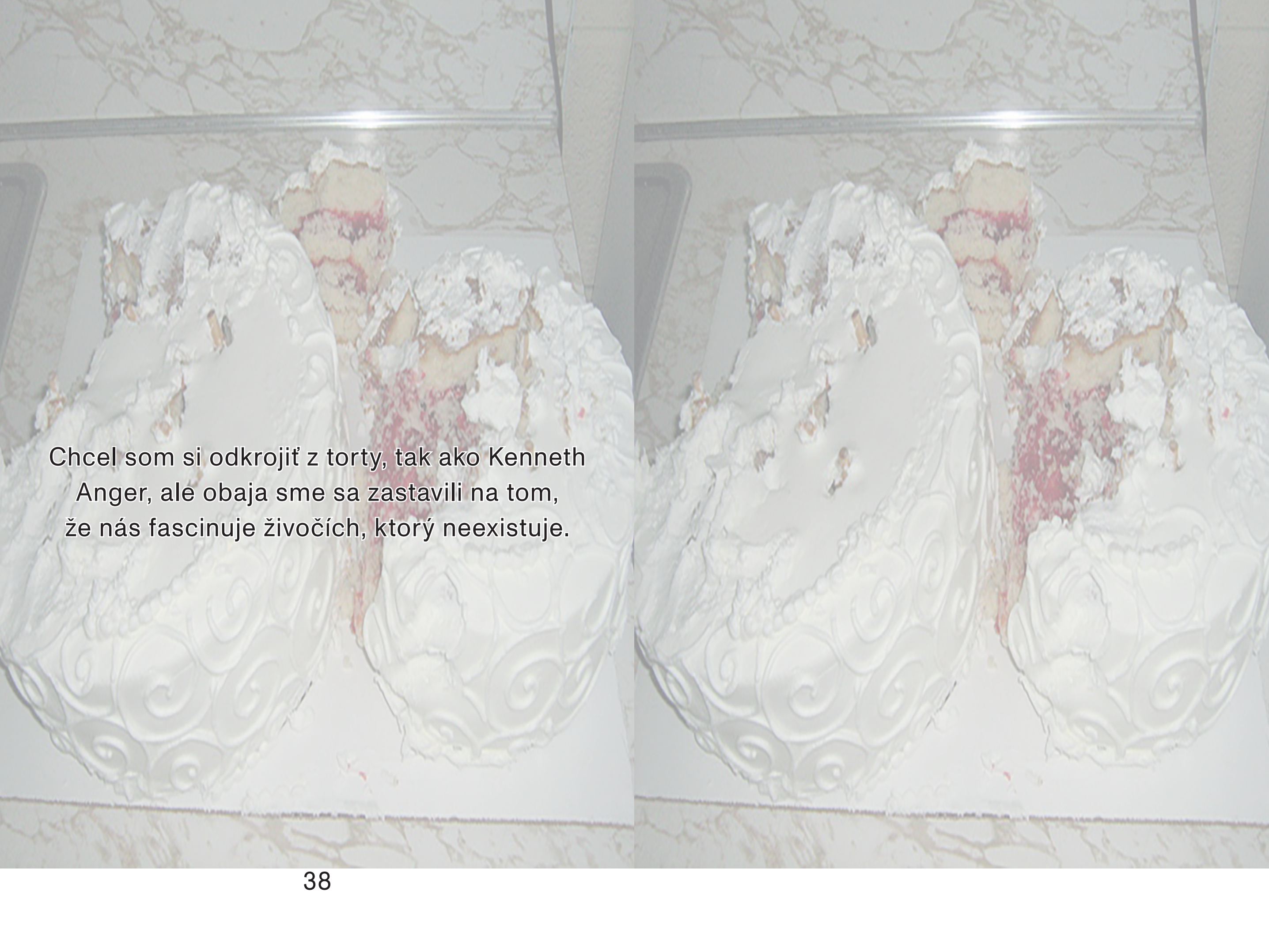
Marcipánová torta bola roztopená na stole,
ale nikto tomu nepripisoval význam.



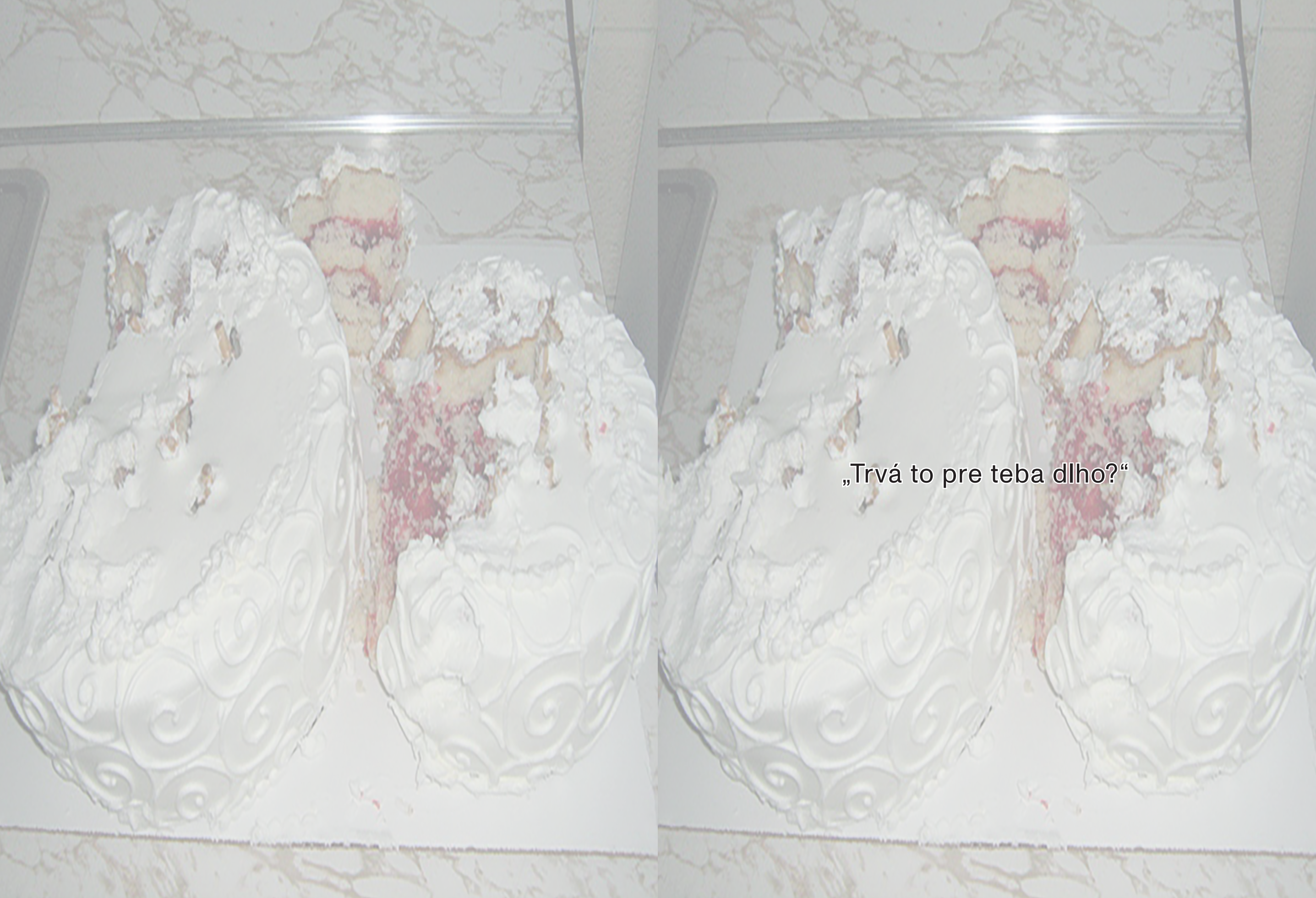
Stál pri stole a díval sa na roztekajúcu
tortu na zrkadlovom podnose.



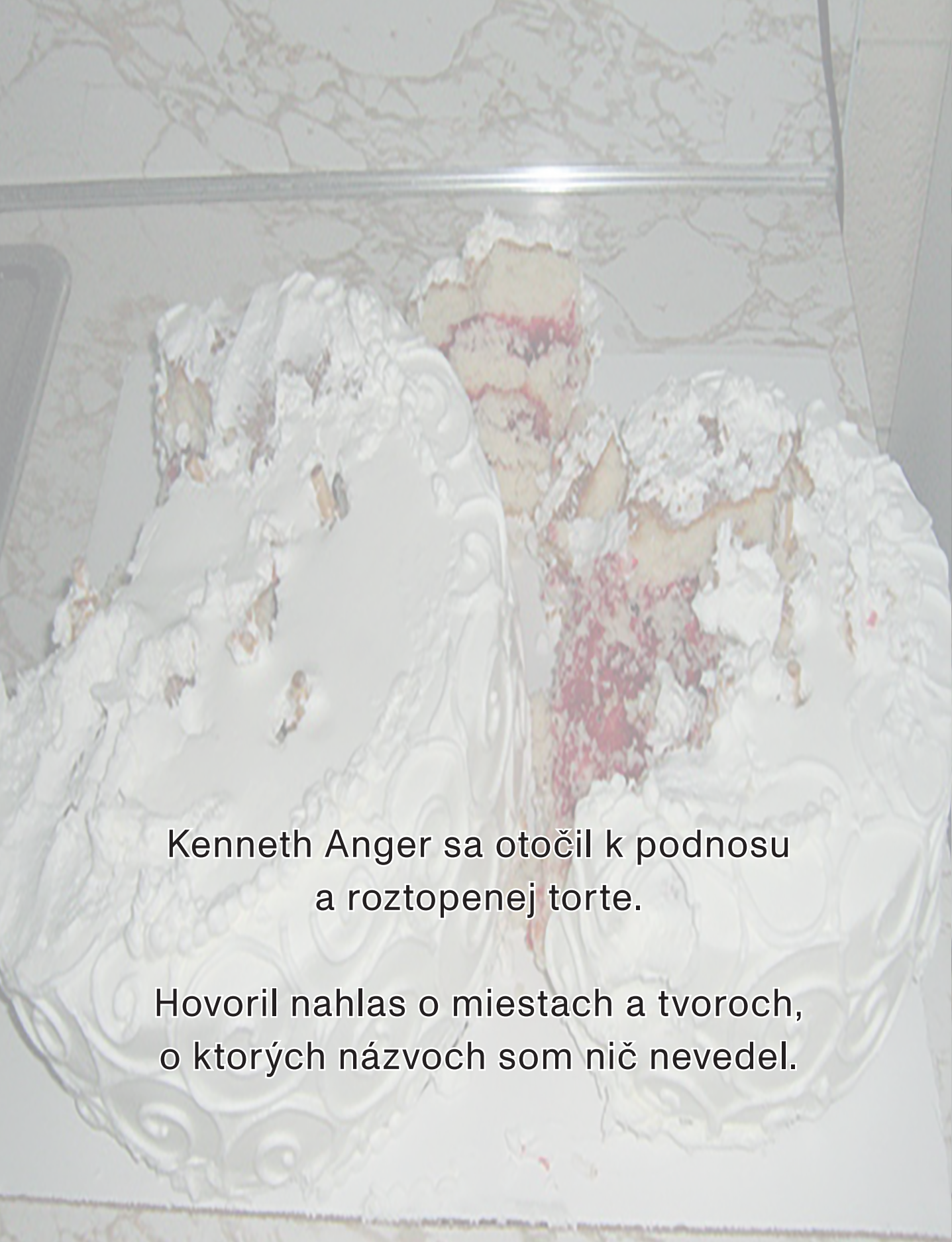
Vyzerala ako vyplavený živočích po prílive.
Farby sa navzájom prelievali.

The background of the slide is a photograph of two identical cakes. Each cake is decorated with white frosting in a swirling pattern. A vertical strip of red jam filling is visible in the center of each cake, and the top edges show layers of cake and jam. The cakes are placed on a light-colored, marbled surface.

Chcel som si odkrojiť z torty, tak ako Kenneth
Anger, ale obaja sme sa zastavili na tom,
že nás fascinuje živočích, ktorý neexistuje.



„Trvá to pre teba dlho?“



Kenneth Anger sa otočil k podnosu
a roztopenej torte.

Hovoril nahlas o miestach a tvoroch,
o ktorých názvoch som nič nevedel.



Uvedomil som si, že hovorí o všetkých,
ktorí stáli okolo nás.



Otočil sa a vrátil sa do domu.



Ostal som a odrezal si z marcipánovej torty.



Nebudem sa predsa ponáhľať.



Mám dostatok času, deň s Kennethom
trvá dlhšie ako obvykle.

Počas búrky som sledoval kompozíciu dvoch postáv, námorník drží v náruči iného námorníka. Statická situácia – jeden sleduje druhého držiak ho v náruči.

Kenneth Anger sa prebudí, vzrušený, no mýlim sa.

On ma zmýlil. Transformuje sa v objekt. Balansuje medzi viacerými realitami, tak isto ako jeho nedefinované vzťahy s postavami námorníkov. Anger pracoval s rytmizovaním časovosti ako mnohí iní, dvere predstavujú nielen zmenu prostredia, ale aj času.

Ďalší dôsledok záberu zhorených fotografií, vianočného stromu v krbe? Autor symbolicky prepája významy úsporným zobrazovaním filmu *Fireworks* (1947).

Obdivuje námorníka, jeho svaly, jeho mužnosť, nedotýka sa, len ho pozoruje ako voyeur. Ako voyeur ostáva.

Otočením pohľadu sa priestor mení, vidíme nočnú ulicu, otočí sa ešte raz a pred nami je skupina námorníkov, ktorí pôsobia inak. Majú iný zámer, približujú sa a vzniká konflikt. Kenneth sa mení, ponížujú ho, mučia, stáva sa postavou, ktorá ho vyprovokovala k vzniku námetu *Fireworks* (1947).

Trpí, prechádza mučením. Režaze, mimozáberové násilie, prestrihy na bolesť. Skupina verzus jeden. Odhalenie záberu mäsa, v ktorom sa nachádza namiesto srdca detail mechaniky stroja, ktorý sa voľne

pohybuje v chaotických smeroch. Som na deviatej minúte a štyridsiatej siedmej sekunde.

Sme iní. Ako diváci aj ako Kenneth, ktorý týmto filmom vytvoril niečo nové, zobrazoval explicitné násilie, čo ovplyvnilo tvorbu Nicolasa Windinga Refna.

Kenneth opäť spí a mizne všetko, čo sme vopred videli. Kenneth sa budí. Čas vstávania. Prerušenie prestrihom inou scénou nebolo ešte sprofanovaným zobrazením.

Kenneth sledoval samého seba v zrkadle alebo len sledoval kameru pred sebou.

Chýbajúce zápalky – vidíme, ako všetky použil.

Jeho rodičia odišli a počas toho dňa natočil *Fireworks* (1947).

Kenneth Anger zomrel vo veku 96 rokov v Kalifornii. Ovplyvnil vznik hudobného videoklipu, hybridizáciu žánrov a konvencií. Bol jedným z autorov, ktorí vlastnú skúsenosť aplikovali do tvorby mystických filmových prostredí. Bol pri premene významu slova Lucifer, ktoré mal vytetované na hrudi.

RITUÁL

Kenneth Anger v rozhovore s Jonasom Mekasom napísal k filmu *Fireworks*, že išlo o postavu mánotratného syna, ktorý sa opäť vracia do rodiny. Hovorí o dualite postáv vo filmoch, ktoré opakovane skladá. Mick Jagger vytvoril skladbu *Sympathy for the Devil*. Text skladby bol prepisom rozhovoru medzi Angerom a Jaggerom do zvukovej zložky filmu.

Maya Deren, predstaviteľka americkej avantgardy vo filme *Meshes on the Afternoon* (1943), vytvorila situácie, v ktorých postavy sledujú samy seba. Ďalším z motívov zdvojenej podoby je postava

s chýbajúcou identitou zobrazenou zrkadlom. Odráža prítomnosť aj minulosť zároveň. Podľa Weissovej ide o zrkadlo, ktoré sa oneskoruje. Materializované podvedomie znázornené rozdvojením postavy.¹⁵

Maya Deren sa snaží vo filme *Meshes of the Afternoon* (1943) reprodukovať formy subjektívneho zážitku filmovými prostriedkami.

Bránila sa interpretácii psychoanalýzou. Patrí medzi autorov predstavujúcich začiatky časových dislokácií priestorov v experimentálnej kinematografii.



Pustili sme si *Meshes of the Afternoon* (1943).



Nachádzali sme sa v chate neďaleko hôr.

Minulý rok na tomto mieste vypukol požiar,
ktorý spálil väčšinu okolia.

Ostali stáť len čierne tiene
s trčiacimi pozostatkami lesa.

Zapli sme film a počas toho,
ako som prechádzal priestorom chaty,

oslovil som dvoch mladíkov,

aby k premietanému nemému filmu
vytvorili ambientnú skladbu,

Zložili skladbu,
ktorá zaznela len počas filmu.

keďže v ten deň mali v celej miestnosti
rozložené hudobné nástroje.

Jeden z mladíkov,
ktorý hral na klavíri, povedal:

„Videl som prvý záber, a potom som sa
na film prestal dívať... tak vznikla skladba.“

Deň, v ktorom aktivita trvala dve
až tri hodiny, nie viac.

Vždy sa to opakovalo.

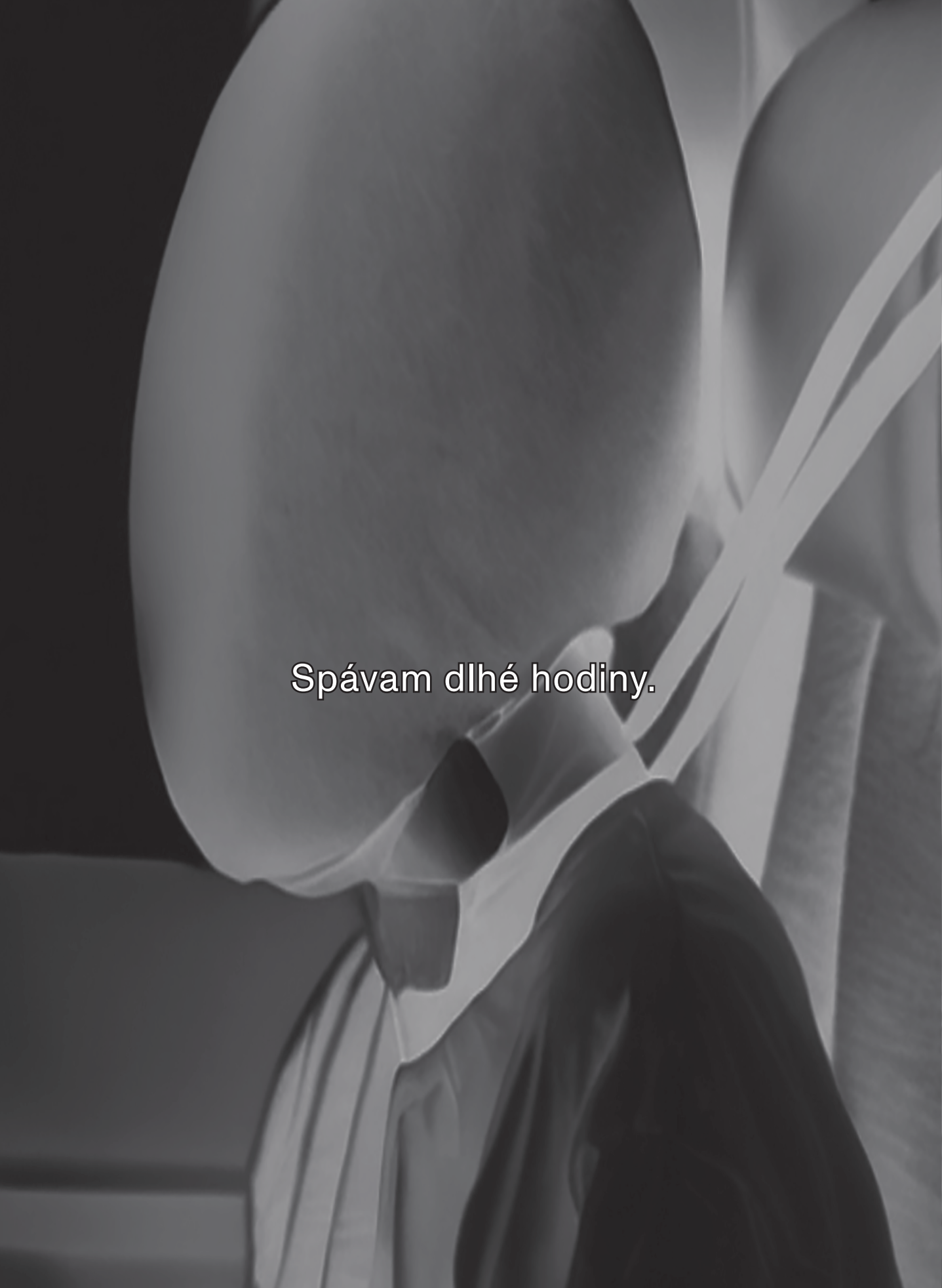
Každý si mohol zvoliť, čo chcel.

Nezáležalo na tom, čo kto robil.

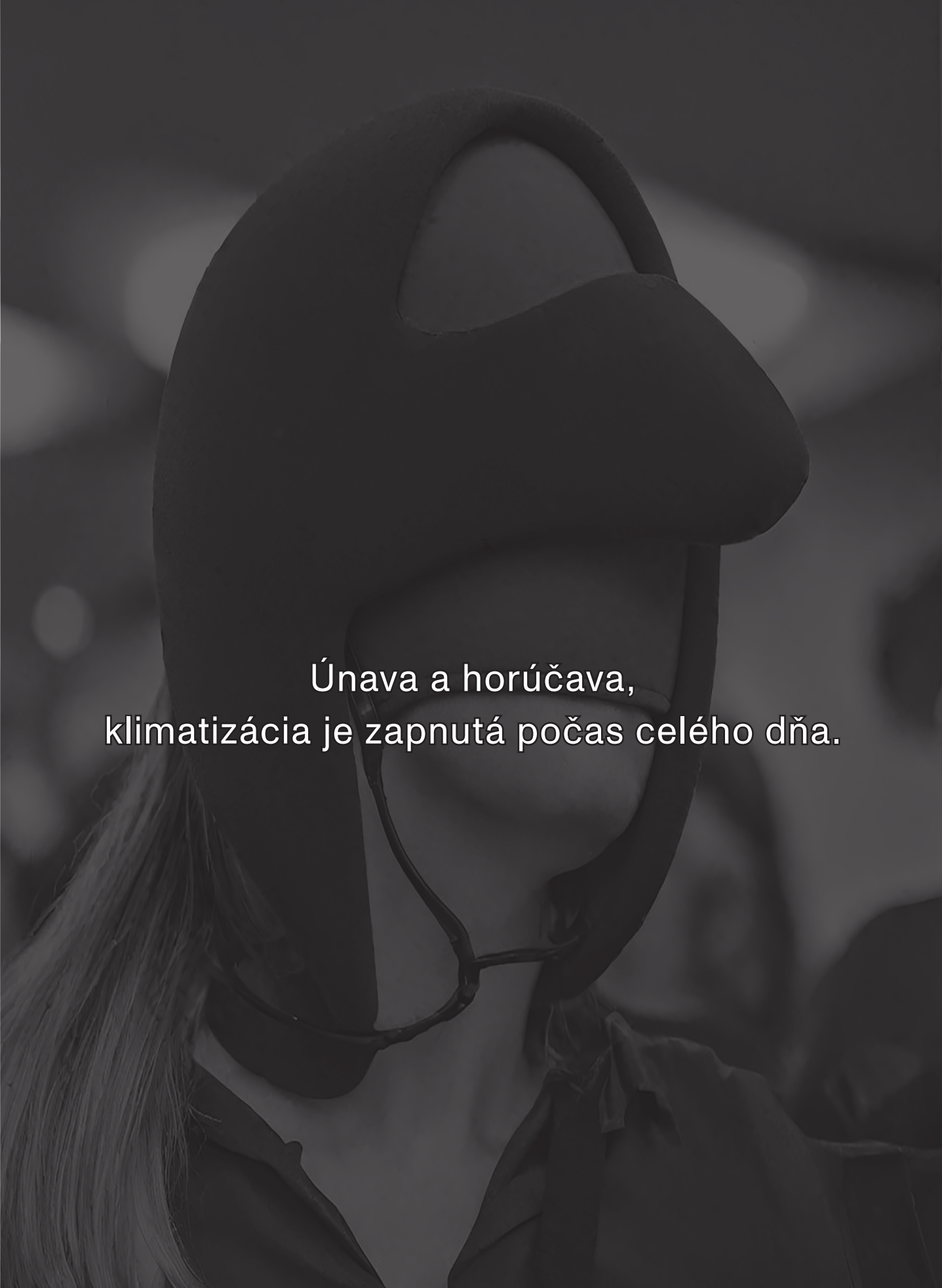
O nič iné nešlo – len to stihnúť.

Bola to najčastejšie používaná otázka,
ak sa vás niekto niečo spýtal.
„Stihli ste to dnes? Naozaj?“

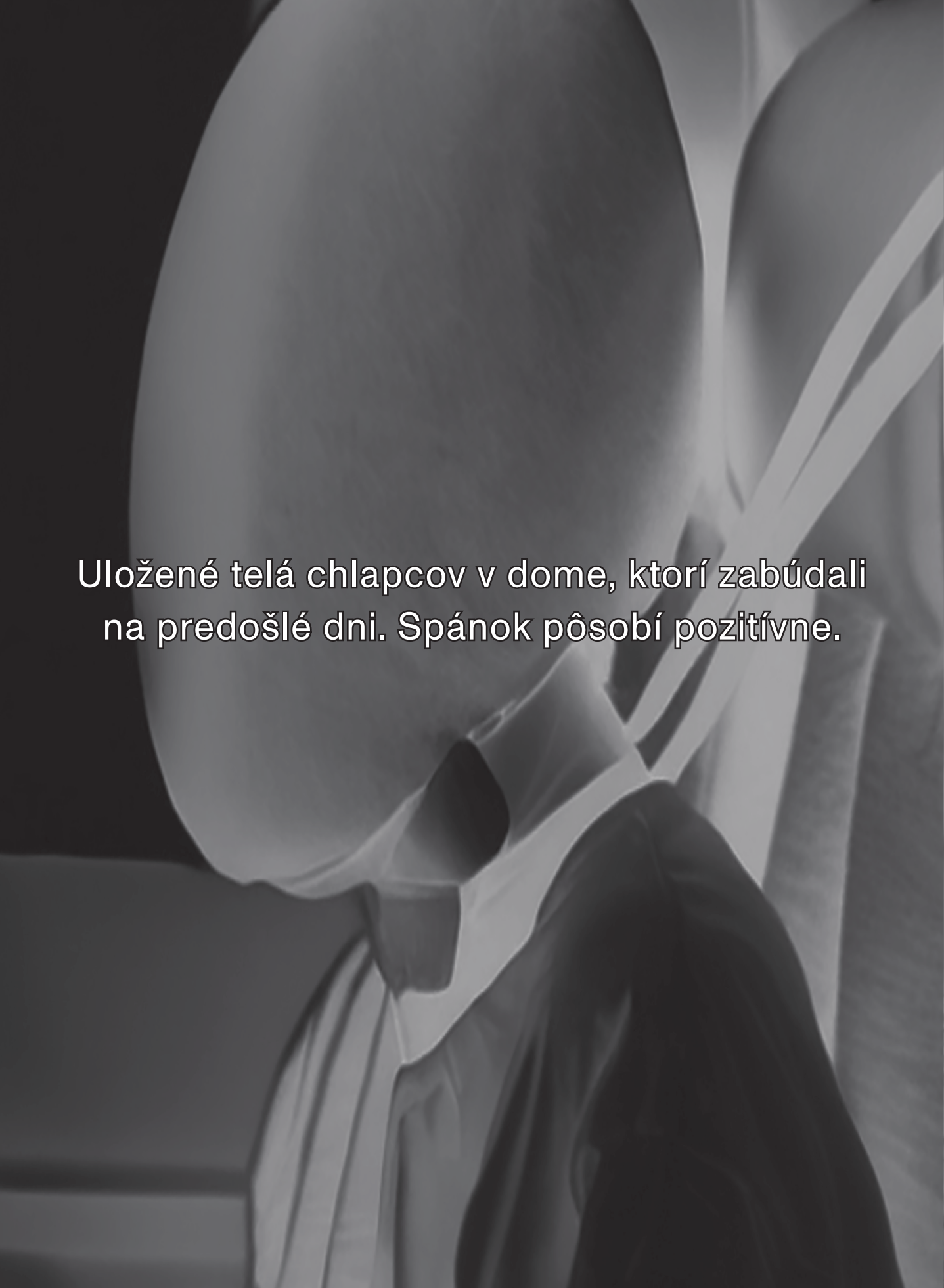
„Ja som dnes robil niečo, čo nestihnem,
ale pokúšam sa o to.“ Odpovedal som
a zaspal v krátkom dni.



Spávam dlhé hodiny.



Únava a horúčava,
klimatizácia je zapnutá počas celého dňa.



Uložené telá chlapcov v dome, ktorí zabúdali
na predošlé dni. Spánok pôsobí pozitívne.



Spomalenie je uzdravujúce. Stratenie rýchlosti
a potu, v tieni ukrytý pod palmami.

Pozrel som sa znovu.

Snívalo sa mi o hladine mora.
Lenže vlny sa nepohybovali.

ZASTAVENÉ VLNY

Premiestňoval som sa z jedného
miesta na druhé.

Som v hotelovej izbe a z okna
sledujem len budovu oproti.

Stál tam a sledoval stenu, na ktorej je motív
zastavených vln. Čím dlhšie sa pozeral, tým
dlhšie sa jeho pohľad zameriaval na detail vln.

Zvykol som si pri kriku ženy z vedľajšej
miestnosti vstať a opakovane prejsť k oknu.

Väčšinu času sa pozerám na druhú stranu.
V jednom okne svieti bod na stene.

Až sa znovu vrátil do postele a zaspal.

Mení sa počasie.

Sledoval *Wavelength* (1967)
od Michaela Snowa.

Stlačil pauzu videa, trvala niekoľko dní.

„Kamera sa postupne približuje a odhaľuje jemné textúry steny... tieto zmeny prenášajú pocit intimitnosti a starostlivosti o detaily.“
David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*

Michael Snow je jeden z autorov, ktorý pracoval so stratégiou zastavenia. Jeho filmy sú pomalé až na hranici statického obrazu. Film *Wavelength* (1967) je 45-minútový zoom v jednom neprerušovanom zábere. Počas snímky vstúpili do záberu tri postavy, kamera ich však žiadnym spôsobom nesleduje, nepája sa ani nerozvíja naratív. Po tom, ako kamera prechádza na druhú stranu miestnosti, sníma detail na stene – fotografiu hladiny mora.

Justin Remes hovorí, že projekty Michaela Snowa sú pripomienkou toho, že obrazy aj pohyb sú len podmienkou, ale nie sú nevyhnutnými zložkami filmu.¹⁶

„*La région centrale* (1971) nám hovorí, že nemá žiadny uhol pohľadu, alebo skôr, že uhol pohľadu je abstraktný a globálny. Ale väčšina naratívnych filmov je prejavom určitého subjektívneho uhla pohľadu.“¹⁷ Pokiaľ sa tieto štruktúrne hry k niečomu sťahujú, tak prevažne k ľudskému vedomiu, ktoré je skrz experimentálny film vyvedené z miery, poťažmo samotným filmom tematizované.

La région centrale (1971) sníma nehostinnú krajinu špeciálnym kamerovým mechanizmom, ktorý sa v rôznych rýchlostiach a smeroch

otáča okolo svojej osi. Film trvajúci viac ako tri hodiny nám podáva obsesívnu mapu kompletnej sféry priestoru, ktorý kameru obklopuje zo všetkých strán. Skonstruoval kontrolovanú kameru, umiestnil ju do vzdialenej oblasti severného Quebecu a spôsoby pohybu kontroloval spoza hory.

Kamera sa vznáša, víri, krúži, točí sa dookola, nakláňa, kľučkuje, obhliada, robí oblúky a osmičky ako na ľade na mnoho spôsobov, pričom nie je vidieť nič, len holá krajina, obzor a slnko. Výsledkom je úplné oslobodenie kamery od subjektu.¹⁸ Podľa teoretika avantgardného filmu P. Adamsa Sitneyho je špecifickým obsahom Snowových filmov prázdny priestor.

Na rozdiel od konvenčných naratívnych filmov sa tak príroda v *La Région Centrale* (1971) stáva ústredným aktérom.

Hitchcock spomína existenciu vedomia kamery, ktoré nedefinuje len pohyb, ale vytvorenie vzťahov, do ktorých môže vstupovať.¹⁹ „Tvorí zameniteľné pozadie pre prieskum možného zachytenia priestoru a jeho percepcie, poprípade pre sebareflexívnu štúdiu limitov filmového média.“²⁰

Jonas Mekas:
Stratil si film? Nevedel si, kde je?

Kenneth Anger:
Je to stratené pokojným spôsobom. Pretože jedného dňa sa vynoria na povrch, vráti sa príliv a zmyje ich späť.²¹

Oči držal otvorené, tak ako to bolo možné.

Sústredene sa díval na jeden bod.

Sústredenie bolo také silné, že prestal sledovať scénu videa a len dával pozor, aby nežmurkol.

Díval som sa na chlapcov,
ktorí sa pohybovali v nočnom meste,
pálili znaky a symboly.

Kenneth Anger pustil ďalší film.
Jeho filmy boli úplne o niečom inom.

Film s názvom
Ich Will! (2000) – „Ja chcem!“²²



Prehľadával všetky miesta v byte.

Na videu bolo niečo, čo neuvidím.

Stál som v záhrade pod borovicami.

Borovice rozmiestnené v záhrade,
kam dávno neprišiel nijaký správca.

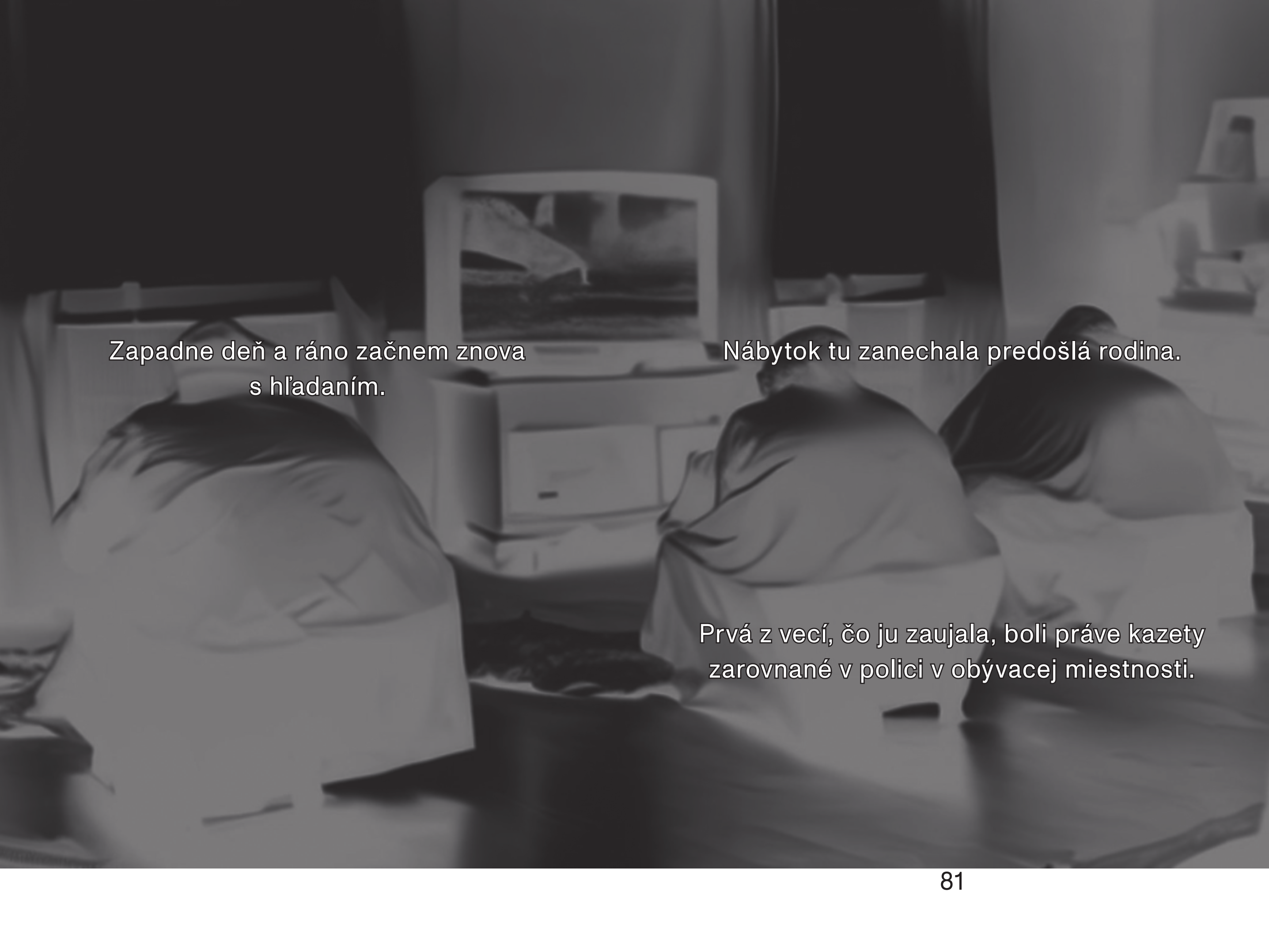
„Nieкто zakričal?“

Okolo mňa bola umiestnená
hlinou zasypaná fontána.

Snažím sa znova prejsť miesta v byte,
ale márne.

„Kde to video nájdem?“
Znovu som stál pod stromami.

Prechádzam do druhej miestnosti,
kam niekedy odkladám veci. Ale nič nenájdem.



Zapadne deň a ráno začnem znova
s hľadáním.

Nábytok tu zanechala predošlá rodina.

Prvá z vecí, čo ju zaujala, boli práve kazety
zarovnané v polici v obývacej miestnosti.

V pozadí prebiehalo nosenie vecí do domu,
kde ich skladali vo vstupnej miestnosti.

Postavila sa rovno pred policu
a sledovala ich množstvo.

Prechádzala pohľadom nápisy na škatuliach.

„Nemôžem si spomenúť na to,
ako kazetu našla. Mám viacero okamžikov,
kedy stratila pojem o mieste a čo v tej chvíli
robila, je to odvtedy, čo pustila kazetu.
Žiaden deň si nepamätám celý.“

Na kazete bolo video, ako niekto natáčal
vlastnú chôdzu po ulici. Vyzeralo to,
ako keby niekto zabudol kameru vypnúť.

Nevie, čo počas tohto dňa robila,
pamätá si len začiatok a koniec dňa.

Nič medzi tým.

„To bolo všetko, trvalo to dlho,
púšťala som si to často.“



NASPÄŤ V HOTELOVEJ IZBE

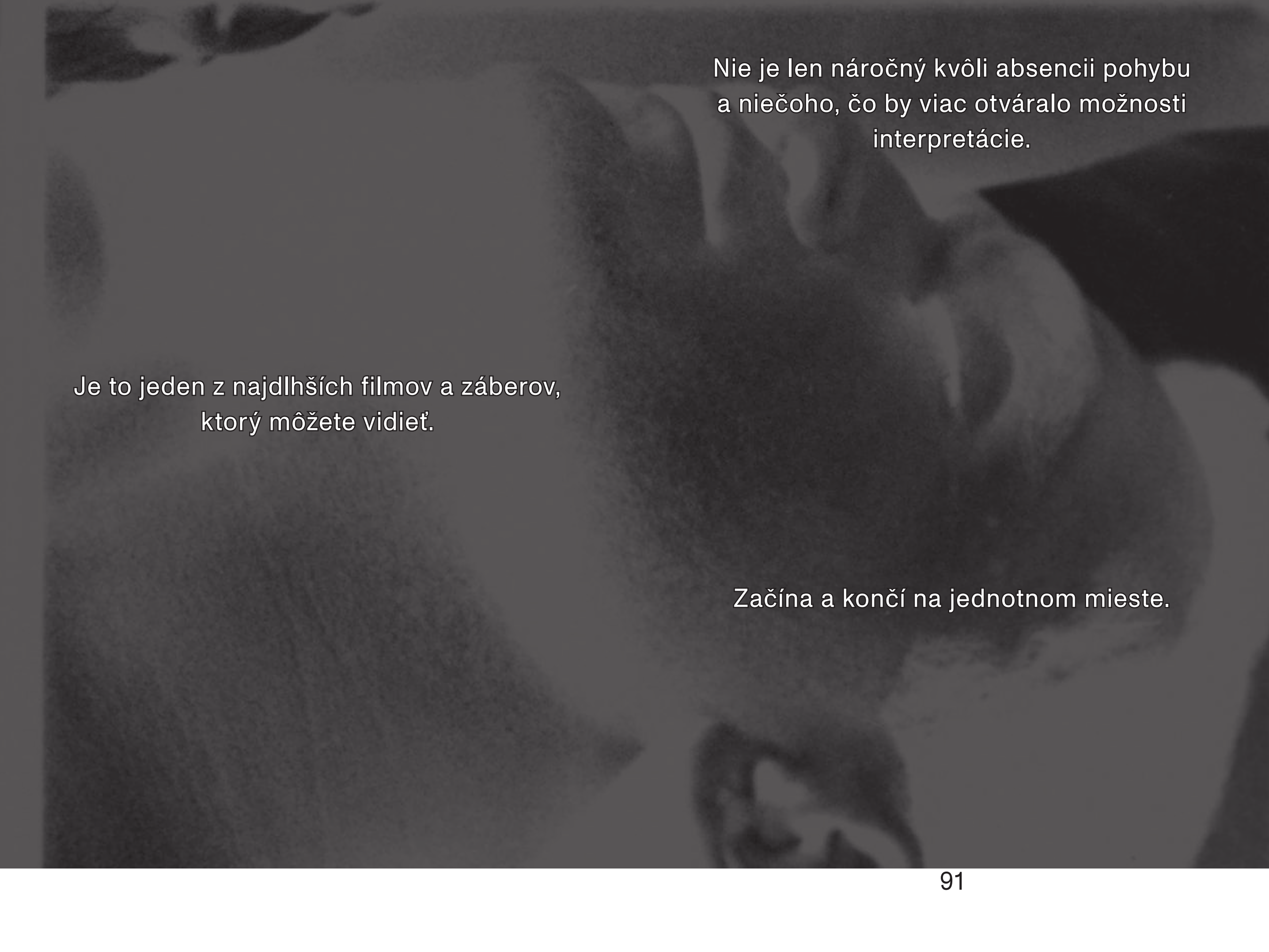
Spiaca postava.

Žiadne bližšie špecifikované snívania
a jediný pohyb tela má podobu dýchania.



Postava uložená na posteli.

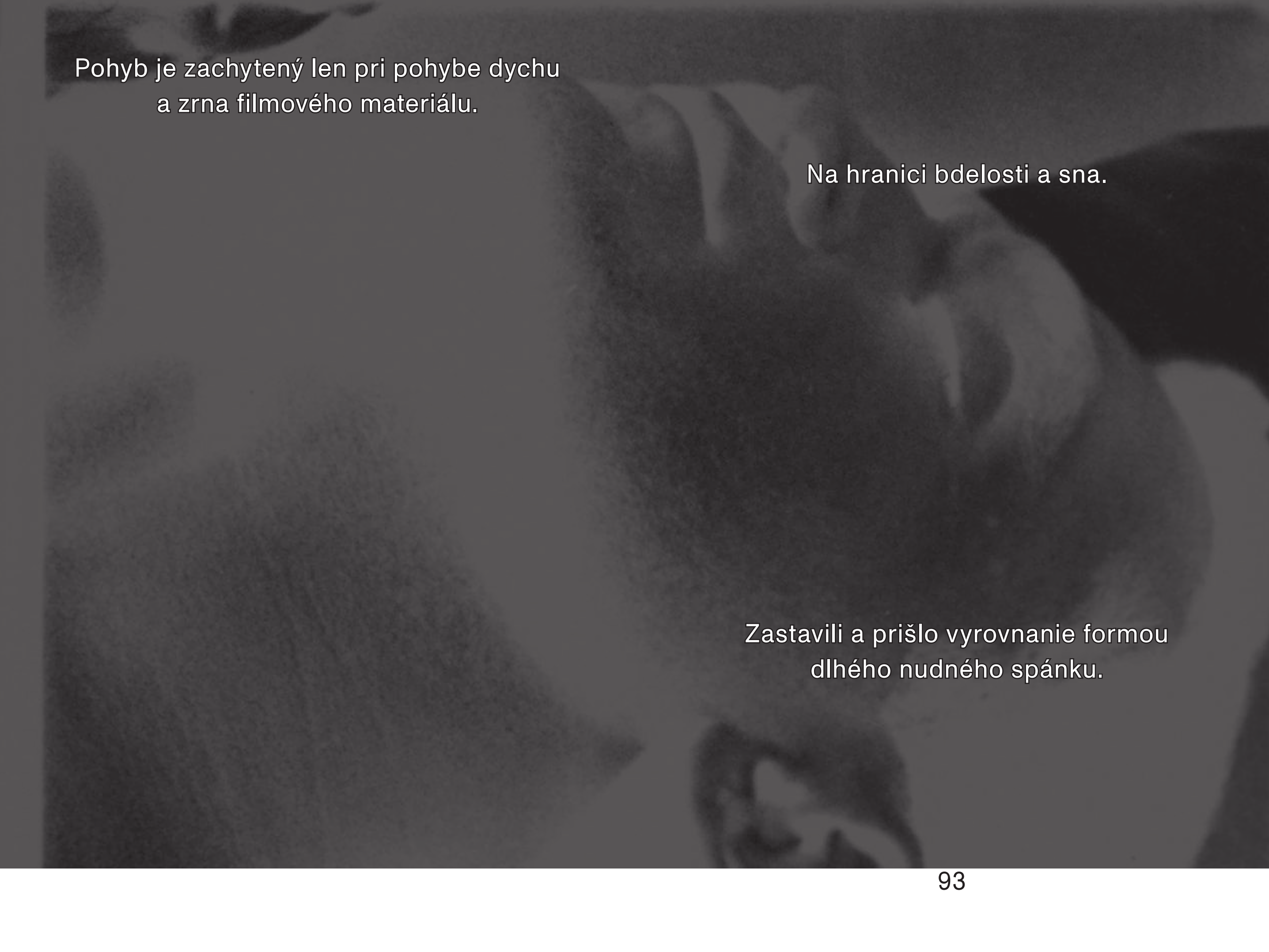
Nie každý divák vydrží sledovať túto chvíľu,
ktorá trvá príliš dlho.



Nie je len náročný kvôli absencii pohybu
a niečoho, čo by viac otváralo možnosti
interpretácie.

Je to jeden z najdlhších filmov a záberov,
ktorý môžete vidieť.

Začína a končí na jednotnom mieste.



Pohyb je zachytený len pri pohybe dychu
a zrna filmového materiálu.

Na hranici bdelosti a sna.

Zastavili a prišlo vyrovnanie formou
dlhého nudného spánku.



Bez vytvorených vizuálnych obrazov, len čistý
pohľad na únavu a na zmenu percepcie.

Bez snov, žiadnych vizuálnych prejavov,
len ponechaný v „nepriestore“,
v ktorom sa telo stáva odloženým objektom.

Mení sa priestor a pred nami je viac ako šesť hodín divania sa na film, ktorý vo svojej dobe predstavoval jeden z avantgardných princípov. V súčasnosti ho môžeme chápať nielen v tendenciách *slow cinema*, ale aj v téme udržateľnosti, starostlivosti, zmeny k spomaleniu oproti všadeprítomnej akcelerácii.

Sleep (1964) Andyho Warhola zmenil pôvodné očakávania. Stanislav Ulver píše o vzťahu k pojmu reality, ktorá je nudná a unavuje. Vytváral priestor, ktorému chýba akákoľvek vynaliezavosť voči použitiu efektov a pridaných častí, a snaží sa tak zachovať princípy časovosti v neprerušenom sledovaní. Použitie až hyperreality, authenticity, realita a nič iné.²³

Juan Suárez píše: „*Zrno funguje ako podhubie proti celkovej stagnácii... Oživuje spiace telo a okolitý priestor.*“²⁴

André Bazin hovorí o vzťahu medzi subjektom, autorom a pozorovateľom. Pohybujúca sa kamera môže tento pohyb zvýrazňovať.

Pohyb v priestore záznamu videa a v priestore textu môže vytvárať syntézu filmára a subjektu.²⁵

Podobne ako Warhol sa zameriava na nedefinovaný vzťah aktéra, ktorý je zobrazený vo filme. Sám herec spomína na situáciu, že predtým, ako sa išiel uložiť k spánku, nechával Warholovi otvorené dvere. Ráno objavil prázdne obaly z filmového materiálu. Warhol v tom období trpel nespavosťou kvôli užívaniu drog. Nepohybuje sa ani priestor, ani postava. Sme ponechaní vo voľnom interpretačnom priestore, ktorý Warhol zaplnil do „neznesiteľných“ hodín.

JOHN: Prečo sa nič nedeje? Nechápem.

HENRY: Čo by ste chceli, aby sa stalo v štyridsiatke? JOHN: Neviem. HENRY: Mám pocit, že všetko točíme na červené svetlo.

ANDY: Oh, Henry! HENRY: Andy?!

...

ANDY: Henry, aký je význam akcie?

HENRY: Akcia je absencia nečinnosti.

ANDY: Povedzme veci inteligentne.

GERARD: Počúvaj! Nechceme klamať verejnosť.

...

MARIE: Jedného dňa budeme všetci žiť pod zemou a tento film bude pecka.

...

JONAS: Vedeli ste, že sa Empire State Building vždy kolíše? MARIE: Niekde som čítala, že umenie vzniká v zábave.

JONAS: Čo? GERARD: Počas projekcie by sme mali nastaviť okenné tabule, cez ktoré sa diváci budú pozeráť.

...

JOHN: Nemyslím si, že sa za posledných sto metrov niečo stalo. GERARD: Vždy si musíme zachovať chladnú hlavu.

JOHN: Musíme mať tento film licencovaný.

JONAS: Nemyslím, že to prejde.

JOHN: Nič sa nestalo poslednú polhodinu.

...

JONAS: Povedz mi niečo o Empire State Building. ANDY: Bez ohľadu na to, ako návštevník príde do New Yorku – po súši, po mori alebo letecky – jednou z prvých budov, ktoré môže vidieť, je Empire State Building.

...

JONAS: Osvietená veža budovy?

ANDY: Empire State Building je od súmraku do polnoci zaliata svetlom...²⁶

„Akcia je neprítomnosť nečinnosti.“
Neznámy komentár, ktorý vznikol pri snímaní filmu *Empire* (1965) Andyho Warhola.

Film *Empire* je jedným z najdlhších záberov vytvorených vôbec. Motív nepohnutia a sledovania objektu v obvyčajnej časovosti, keď jediný pohyb sú zmeny vonkajších svetelných podmienok Empire State Building.

V období nasnímania bola najvyššou stavbou a Warhol zaujatý práve jej jedinečnosťou a spektakularitou vybral spolu s Jonasom Mekasom budovu ako znak dokonalosti, luxusu, elitárskej spoločnosti alebo ne-

konečného svetelného bodu v New Yorku, ktorý nikdy nezhasína. Pri snímaní tohto záberu Warhol odbiehal od kamery. Zavretí v kancelárii pozerala skupina ľudí viac ako osem hodín na budovu cez sklenú stenu. Jonas Mekas nastavil záber a požiadal Warhola, aby sa pozrel. Tento záber trval osem a pol hodiny bez jedného pohybu.²⁷

Jonas Mekas hovorí o type divákov. „Prvých tridsať minút každý niečo robil, všetci sa pohybovali, ale potom sa nejako všetci upokojili. Sedeli a dívali sa. Ako meditácia. Niektorí odchádzali a vracali sa. V okamihu, ako na Empire State Building za-

svietilo umelé svetlo, to bolo ako zázrak. Všetci začali výskať nadšením. Niečo sa stalo.“²⁸

Filmy portrérujúce miesta prírodného charakteru, ale aj mestského ekosystému, podľa Scotta McDonalda pripomínajú rajskú záhradu stojacu v protiklade k nikdy neutíchajúcej mašinérii moderného sveta. Svojím pôsobením dokážu publikum vystaviť nezvyklému ekoestetickému zážitku, diametrálne odlišnému od prúdu rýchlo strihaných klipov alebo úsporne rozprávaných filmov, ktoré divákov senzoricky zahlcujú informáciami, obrazmi a zvukmi. Takáto percepčná konfrontácia je podľa McDonalda potencionálne ozdravujúca, zvlášť pokiaľ k nej dochádza opakovane a naše vnímanie sa tak aspoň čiastočne vyslobodí zo zažitých návykov. Táto rétorika vzdorovitej alternatívy voči skomercializovanej audiovizii platí aj pre diskurz

pomalej kinematografie. Medzi ekokinematografiou a pomalou kinematografiou tu dochádza k prieniku.

Práve Warhol a Benning sú považovaní za predstaviteľov *slow cinema*, kde bývajú radení aj tvorcovia rozvoľnených naratívnych filmov: Béla Tarr, Tia Čang-kche alebo Apichatpong Weerasethakul.

Nezvyklé dlhé zábery, záujem o krajinu a životné prostredie, a dôraz na oddramatizovanosť pobáda divákov k sústredeniu sa na fenomény a veci, na ktoré inokedy nemajú trpezlivosť alebo ktorým sa bežné filmy v takej mierke nevenujú. Väčšia všímavosť voči prehliadaným neľudským javom a entitám sa môže ďalej prelievať aj do každodenného života a spoluutvárať nielen aktivitu jednotlivcov, ale aj usporiadanie a fungovanie prírodno-spoľočenských kolektívov.²⁹



Jonas Mekas, *Diaries, Notes, and Sketches*, 1968

Poskladaní v rozdielnych uhloch ležali
na lehátkach v plavkách, zakrytí uterákmi,
vedľa seba pri bazéne, jedinom v okolí.

ÚNAVA AKO SÚČASNÝ SYNDRÓM

Tváre smerujúce nahor,
čo najbližšie sa dostať k slnku.

Pri rozprávaní sa Kennethovi zmenil pohľad
a upriamil sa na jedno miesto.

Snažil sa mi povedať, ako vyzerali oči,
na ktoré si chce spomenúť.

Neprišlo to.

Spomalil svoj hlas.

Ostal takto niekoľko minút,
potom sa na mňa pozrel a usmial.

„*Tropical Malady* (2004) patrí k ďalším kúskom mojej pamäti, pretože sú všetky prepojené. Akýkoľvek film je tam, je rovnaký, sú prepojené. Významné je, že film po takom čase stále rezonuje. Je to ako veľmi, veľmi stará spomienka, takže som prekvapený.“³⁰

Je to naznačenie, ktoré na diváka pôsobí otvorene.

„Aj pri vlastných filmoch spím.“
Apitchapong Weerasthakul

Postavy obsahujú prvky dvojitého vedomia, spomínajú na minulé životy alebo sú nepriamo ovplyvnené miestami z minulosti. Často sa s týmito miestami zoznamujú a snažia sa prísť na to, čo znamená, že ich vedomie sa pohybuje v dualite alebo na rôznych úrovniach.

Spiaci vojaci v nemocnici nevysvetliteľne dlho trpia spánkovou paralýzou. Jedným z dôvodov je práve miesto, na ktorom sa v minulosti udiali historické reálie, ovplyvňujúce život postavy v súčasnosti.

Paul Ricoeur skúma prelínanie pamäti, času a identity.³¹ Princípy nedostatočnej informácie súvisia s rekonštruovaním minulosti alebo prehľadávaním zmyslu subjektu. Akým spôsobom rekonštruujeme svoju históriu prostredníctvom prehľadávania udalosti. Koncept „naratívnej identity“ predstavuje skladanie identity prostredníctvom potreby skladania príbehov a rozprávání o sebe samých.

Ricoeur takisto vyzdvihuje časovosť v procese pamäti. Postavy môžu formou spomínania skladať príbehy, prekonávať traumatické situácie alebo predvídať budúcnosť.³²

Vo filme *Memoria* (2021) postava Jessicy skúma osobnú skúsenosť so zvukom, ktorý začne počuť. Priestor je hlavne jej forma amnézie a Jessica sa snaží zvuk nielen definovať, ale necháva sa orientovať v realite, kde sa snaží vystopovať zdroj zvuku. Fyzický zvuk dopadajúceho objektu vytvára Jessicine existenciálne otázky a mnoho iných nejasností v priestoroch, v ktorých sa pohybuje. Snaží sa ho rekonštru-

ovať, sledovať, ovplyvňovať v otvorenom interpretačnom poli. Zároveň prvok zvuku otvára nové prekvapivé možnosti, do ktorých Jessica nahliada a skúma ich.

Zvuk padajúceho predmetu, ktorý sa postava snaží nájsť, je takisto spojený s dualitou miesta alebo ľuďmi, ktorí do priamej reality nepatria. Zvuk balansuje medzi históriou, pamäťou a prítomnosťou.

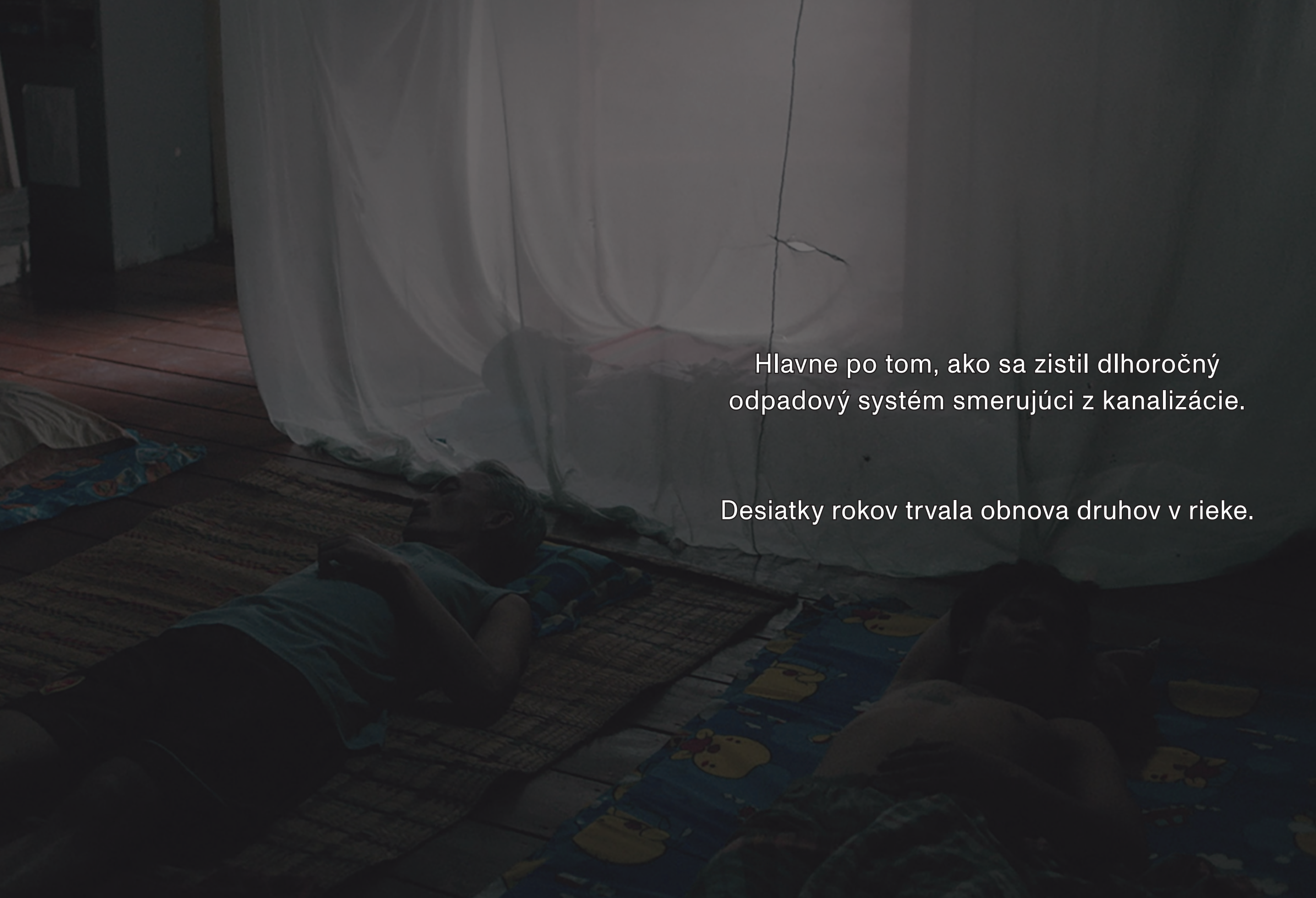
Akustický motív vo filmovej teórii súvisí s motívom prelínania, napr. v teórii hyperrealizmu od Jeana

Baudrillarda. Zvuk bez definovania presného zdroja a miesta stelesňuje hyperrealitu, ktorá je prerušovaná abstraktnými a neistými znameniami. Weerasethakulov zvuk, ktorý prežíva postava, vytvára nové možnosti narúšania konvencií filmového žánru a prelínania medzi reálnym a imaginárnym.

Zvuk, ktorý Jessica počuje vo filmovej priestore *Memoria*, prepája vnútornú psychologizáciu postavy s vonkajšími javmi a vytvára zážitok a otázky smerom k vnímaniu a nejasnosti existencie.

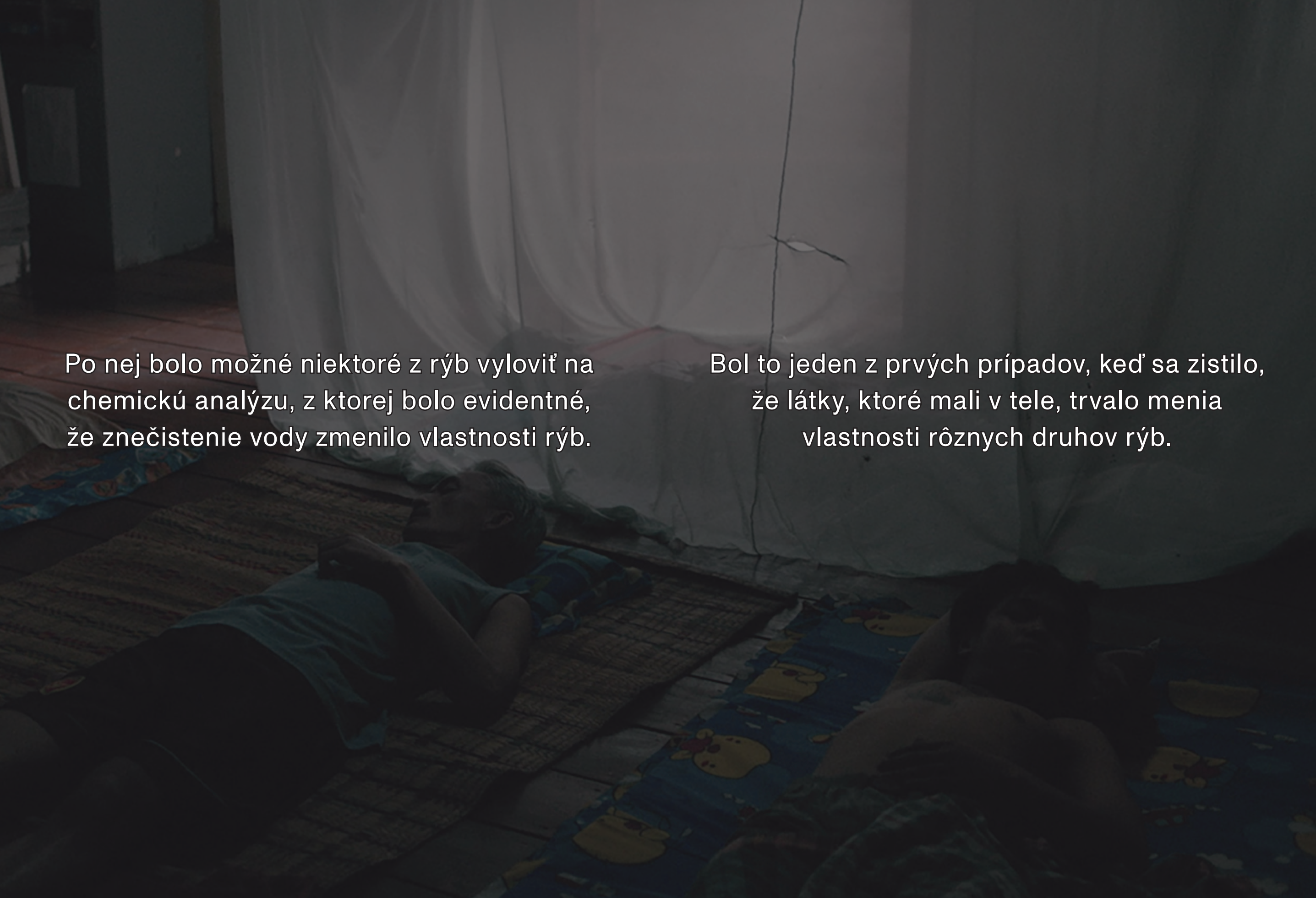
Rieka. Dlhé obdobie sa predpokladalo, že v nej už nežijú žiadne ryby.





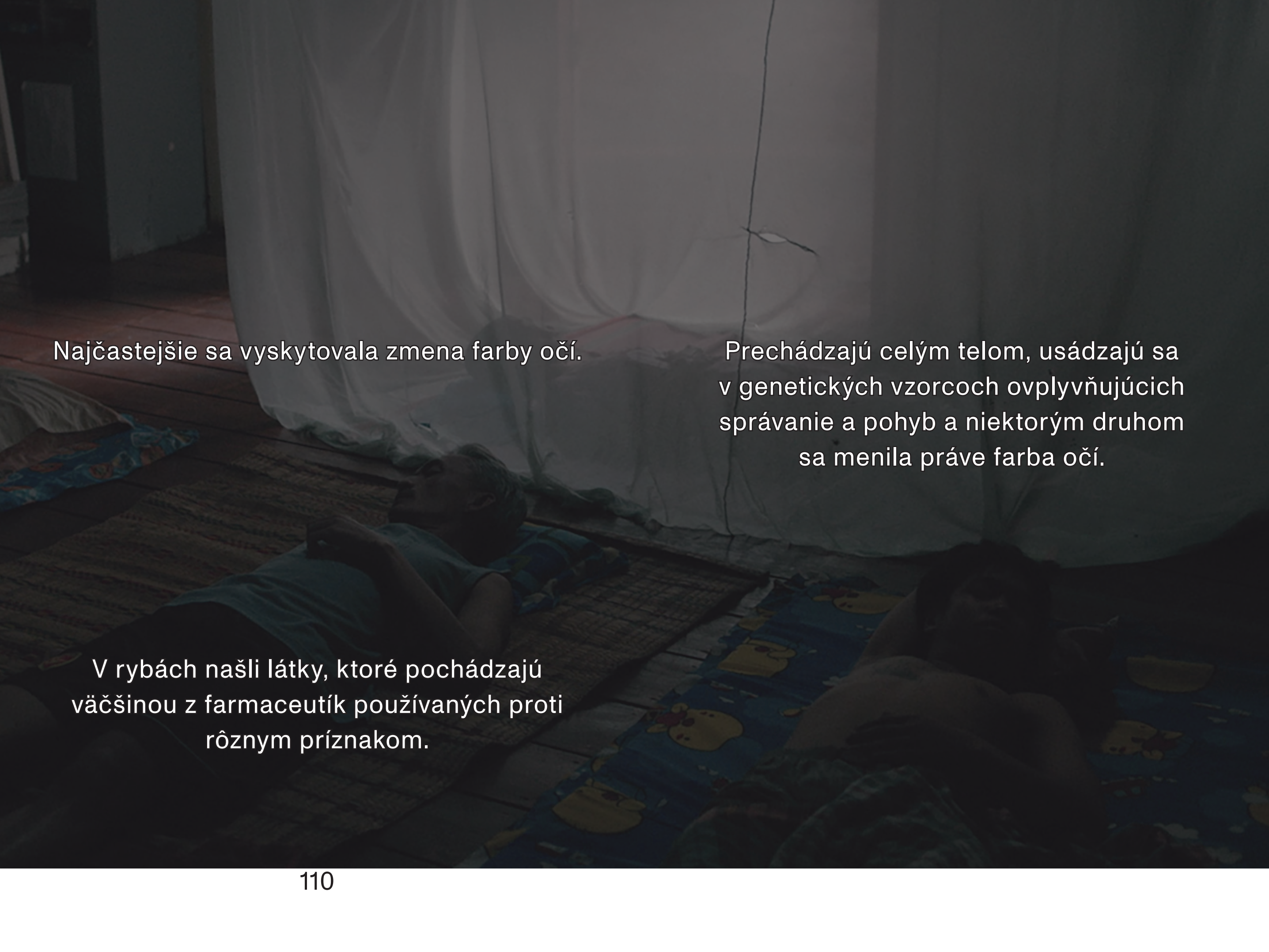
Hlavne po tom, ako sa zistil dlhoročný
odpadový systém smerujúci z kanalizácie.

Desiatky rokov trvala obnova druhov v rieke.

A person is lying on their back on a woven mat inside a tent. They are wearing a light blue sleeveless shirt and dark pants. The tent is made of white fabric and is set up on a wooden floor. The lighting is dim, creating a quiet atmosphere.

Po nej bolo možné niektoré z rýb vyloviť na chemickú analýzu, z ktorej bolo evidentné, že znečistenie vody zmenilo vlastnosti rýb.

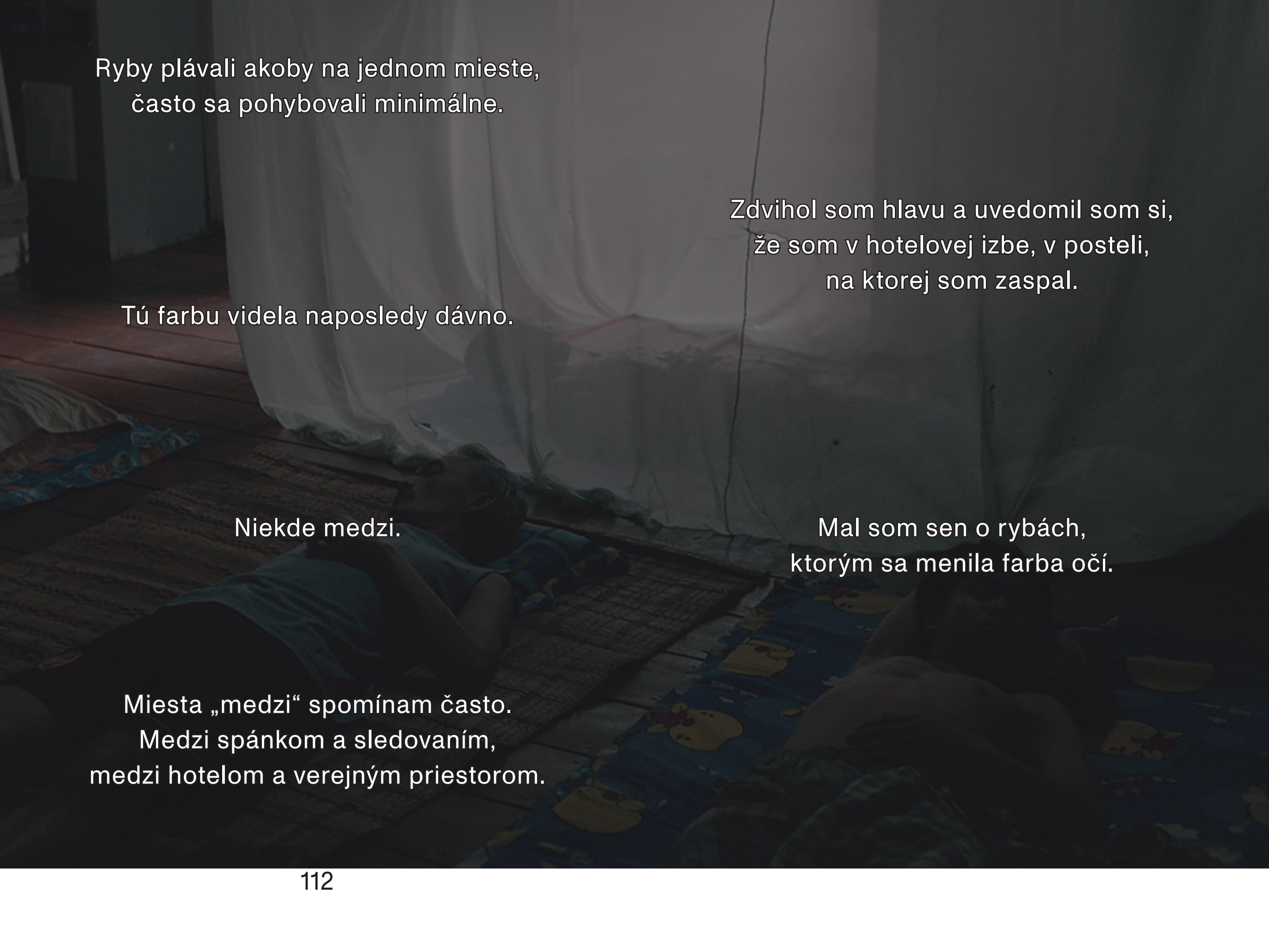
Bol to jeden z prvých prípadov, keď sa zistilo, že látky, ktoré mali v tele, trvalo menia vlastnosti rôznych druhov rýb.

A person is lying on their back on a patterned mat inside a white tent. The tent is set up on a wooden floor. The person is wearing a light blue shirt and dark pants. The tent's interior is dimly lit, with light coming from an opening at the back. The person's head is resting on a blue and white striped pillow. The mat they are lying on has a colorful pattern of yellow and blue shapes. The tent's fabric is white and appears slightly wrinkled. The overall atmosphere is quiet and somewhat somber.

Najčastejšie sa vyskytovala zmena farby očí.

Prechádzajú celým telom, usádzajú sa
v genetických vzorcoch ovplyvňujúcich
správanie a pohyb a niektorým druhom
sa menila práve farba očí.

V rybách našli látky, ktoré pochádzajú
väčšinou z farmaceutík používaných proti
rôznym príznakom.

A person is lying on their back on a patterned mat inside a tent. The tent's white fabric walls are visible in the background. The scene is dimly lit, creating a somber and reflective atmosphere. The person is wearing a light-colored sleeveless shirt. The text is overlaid on the image in white, sans-serif font.

Ryby plávali akoby na jednom mieste,
často sa pohybovali minimálne.

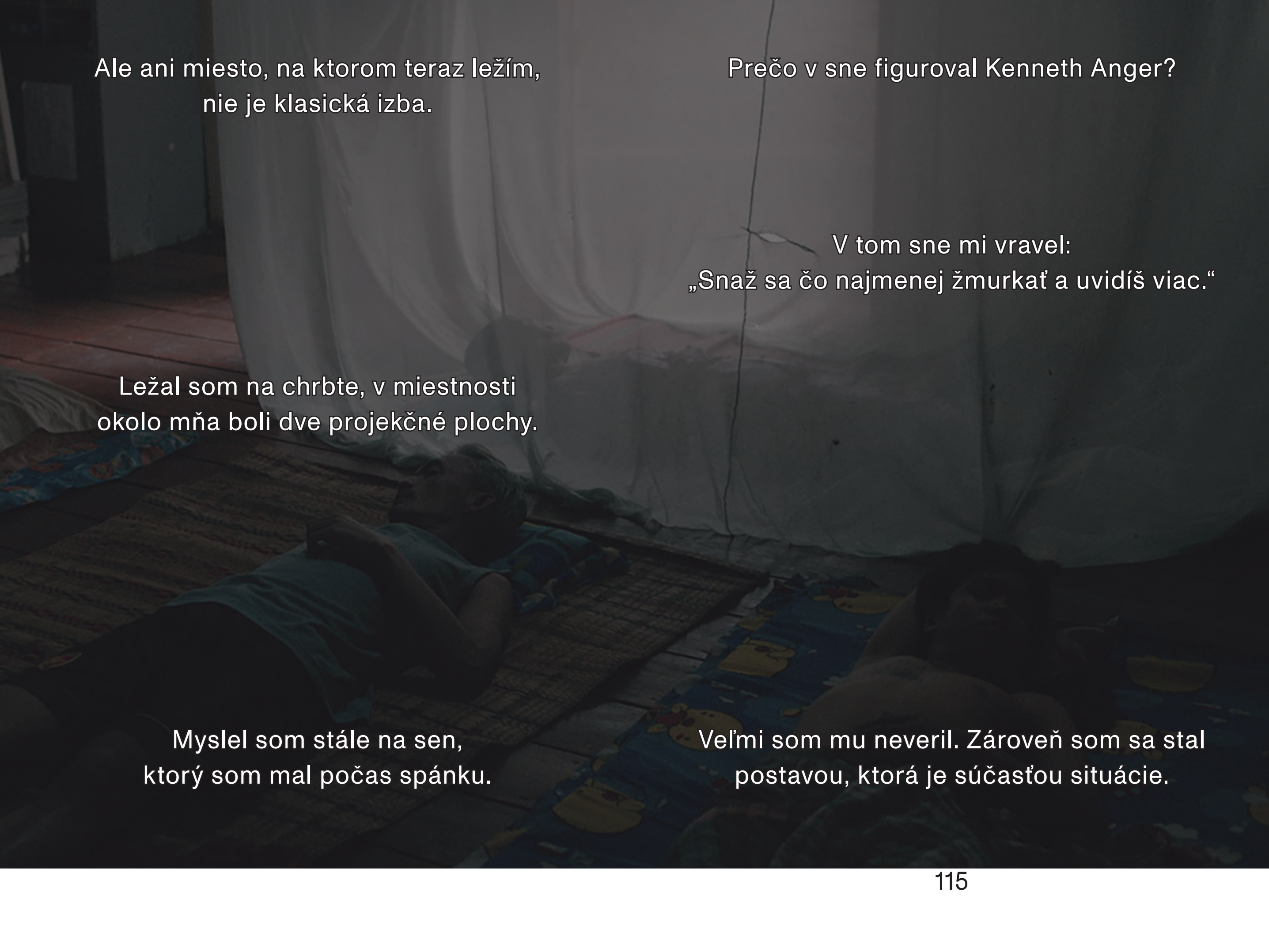
Zdvihol som hlavu a uvedomil som si,
že som v hotelovej izbe, v posteli,
na ktorej som zaspal.

Tú farbu videla naposledy dávno.

Niekde medzi.

Mal som sen o rybách,
ktorým sa menila farba očí.

Miesta „medzi“ spomínam často.
Medzi spánkom a sledovaním,
medzi hotelom a verejným priestorom.

A person is lying on their back on a patterned mat inside a tent. The tent is made of a light-colored fabric and is set up on a wooden floor. The person is wearing a light blue t-shirt and dark pants. The lighting is dim, creating a quiet and intimate atmosphere.

Ale ani miesto, na ktorom teraz ležím,
nie je klasická izba.

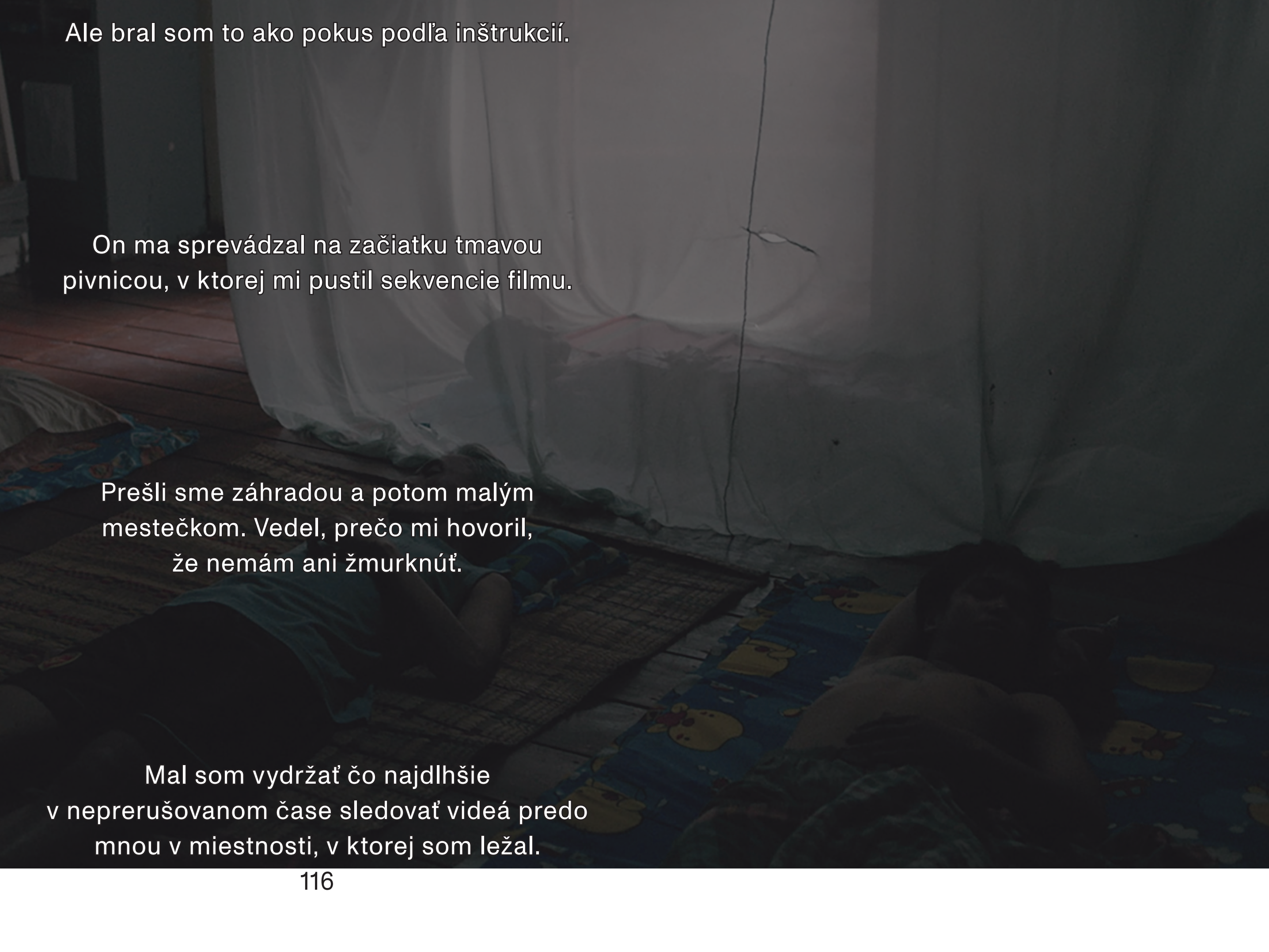
Prečo v sne figuroval Kenneth Anger?

V tom sne mi vravel:
„Snaž sa čo najmenej žmurkať a uvidíš viac.“

Ležal som na chrbte, v miestnosti
okolo mňa boli dve projekčné plochy.

Myslel som stále na sen,
ktorý som mal počas spánku.

Veľmi som mu neveril. Zároveň som sa stal
postavou, ktorá je súčasťou situácie.

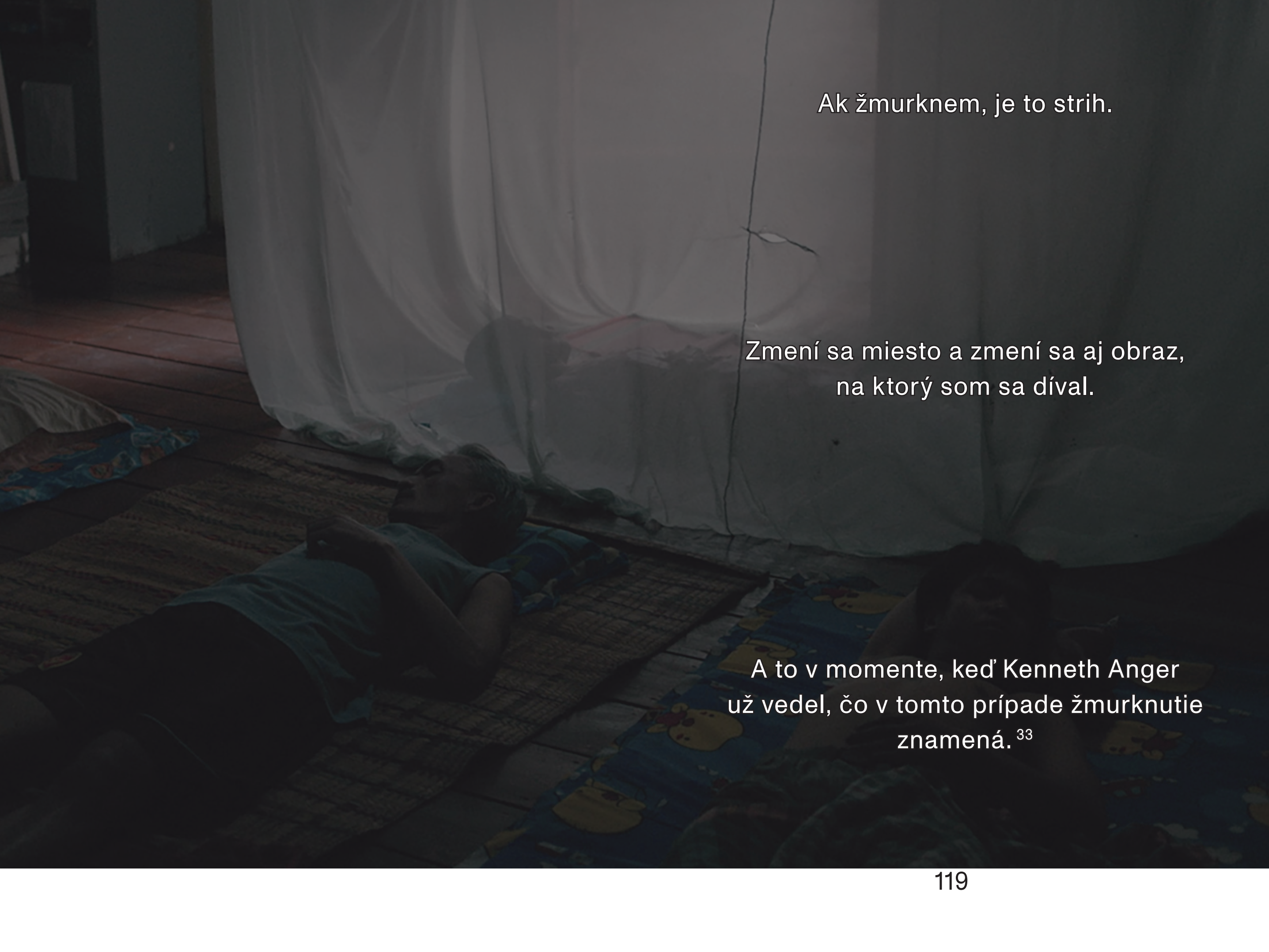
A person is lying on their back on a patterned rug inside a white tent. The tent is set up on a wooden floor. The person is wearing a light blue shirt and dark pants. The tent's interior is dimly lit, and the person appears to be resting or sleeping. The text is overlaid on the image in white font.

Ale bral som to ako pokus podľa inštrukcií.

On ma sprevádzal na začiatku tmavou
pivnicou, v ktorej mi pustil sekvencie filmu.

Prešli sme záhradou a potom malým
mestečkom. Vedel, prečo mi hovoril,
že nemám ani žmurknúť.

Mal som vydržať čo najdlhšie
v neprerušovanom čase sledovať videá predo
mnou v miestnosti, v ktorej som ležal.

A person is lying on their back on a patterned mat on a wooden floor. They are wearing a light blue t-shirt and dark pants. Their arms are raised above their head. They are looking up towards a white, tent-like structure made of fabric that hangs from above. The scene is dimly lit, with light coming from the left side, creating a soft glow on the floor and the fabric. The overall atmosphere is quiet and contemplative.

Ak žmurknem, je to strih.

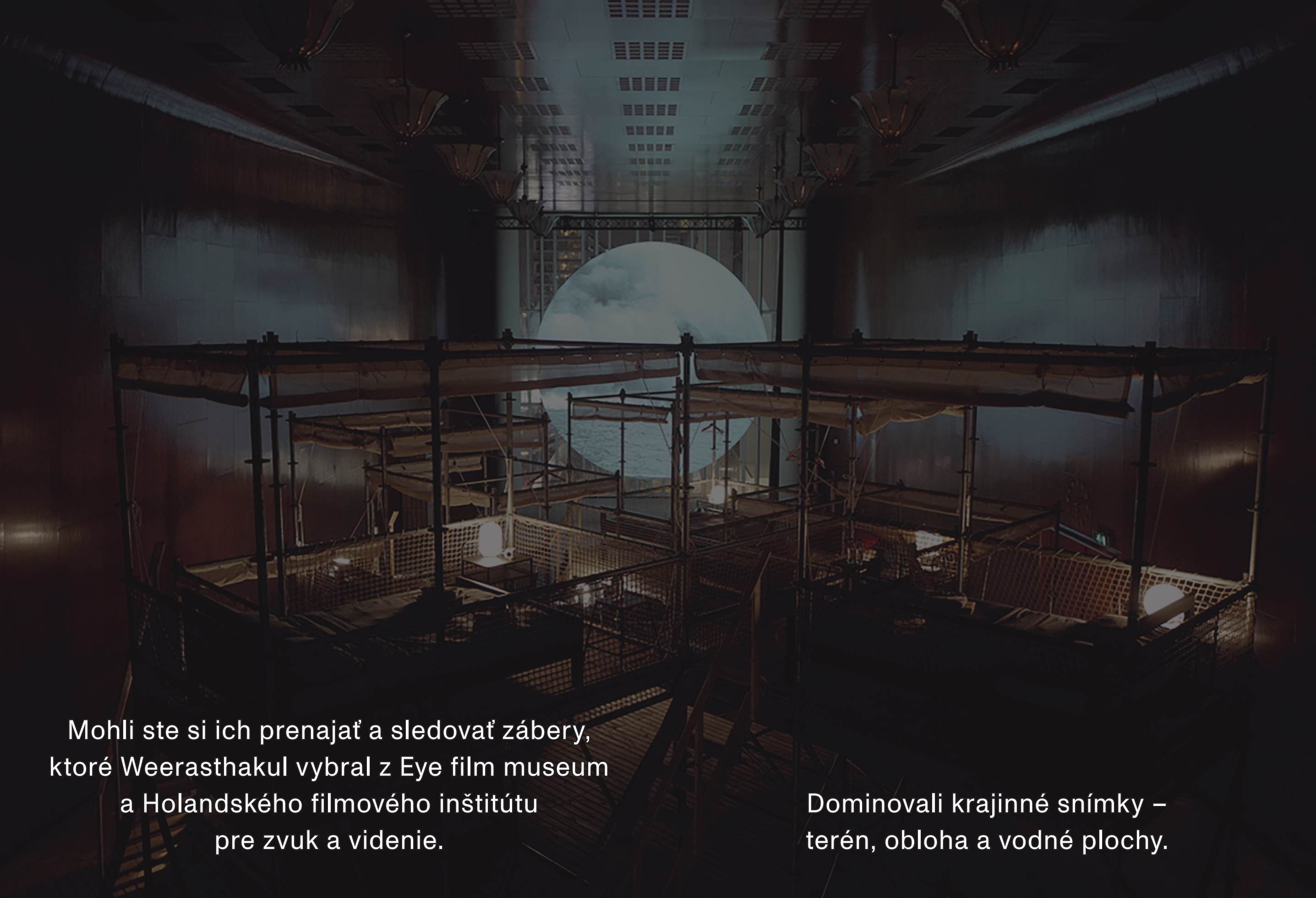
Zmení sa miesto a zmení sa aj obraz,
na ktorý som sa díval.

A to v momente, keď Kenneth Anger
už vedel, čo v tomto prípade žmurknutie
znamená.³³



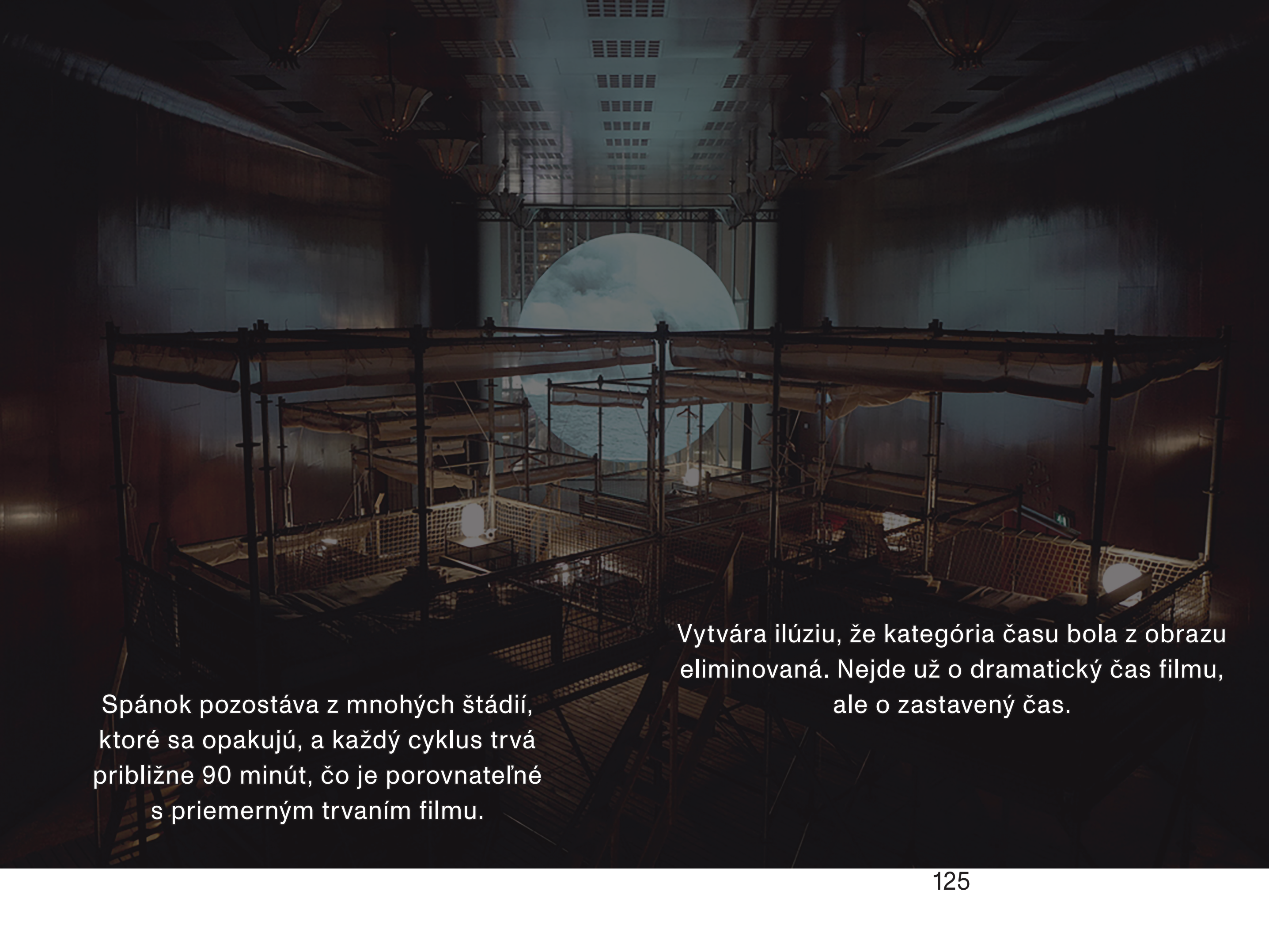
Found footage film s celkovou dĺžkou
dvadsať hodín sa premietal niekoľko dní.

V priestore boli umiestnené
dvojposchodové posteľe.



Mohli ste si ich prenajať a sledovať zábery,
ktoré Weerasthakul vybral z Eye film museum
a Holandského filmového inštitútu
pre zvuk a videnie.

Dominovali krajinné snímky –
terén, obloha a vodné plochy.

The image shows a vast, dark interior space, possibly a large hall or a stage set. In the center, a large, bright, circular light source, resembling a full moon or a large lamp, illuminates the scene. The space is filled with a complex metal framework, including scaffolding and structural beams, which create a sense of depth and complexity. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows, emphasizing the industrial and architectural details.

Spánok pozostáva z mnohých štádií, ktoré sa opakujú, a každý cyklus trvá približne 90 minút, čo je porovnateľné s priemerným trvaním filmu.

Vytvára ilúziu, že kategória času bola z obrazu eliminovaná. Nejde už o dramatický čas filmu, ale o zastavený čas.

Na Medzinárodnom filmovom festivale v Rotterdame sa nachádzam v inštalácii *SleepCinemaHotel* (2018).

Za poplatok osemdesiat eur
som dostal aj čistý uterák.

Apitchapong Weerasethakul vytvoril situáciu. Nie je to inštalácia, kino, hotel. Autorova stratégia tvorby filmov, ktoré sa často prelínajú s diváckou únavou, minulosťou a prítomnosťou postáv jeho filmov, vytvára špecifický zážitok z pozerania filmového obrazu. Vzniká priestor, v ktorom divák môže spať, dívať sa, a to celkom 120 hodín. Je bežné film na chvíľu prestať sledovať, vynechať, zaspáť alebo len sa dívať. Počas pobytu je možné čokoľvek, mať sex, spať, jesť, alebo aj odísť.

„Pre mňa sa filmy vyvíjali s túžbou po tom, aby sa viac podobali nášmu spánku a snom. Od éry nemých čiernobielych filmov, cez éru farebných filmov so zvukom a nakoniec až po najnovšiu éru virtuálnej reality. Lineárna kontinuita a svetlo uspokojuje náš mozog. Ale sú príklady, keď

linearita chýba a čerpáme z fragmentových vzorcov. Spájanie do súboru, ktorý v komplexnosti môže vytvoriť celkový obraz alebo lineárnu zdieľaných bytostí. Znovupoužitie starých výrazových prostriedkov, ako napr. čiernobiely film, je ako rituál na vzkriesenie duchov a ich pozvanie na sympóziu o reinkarnácii snov.“³⁴

Apitchapong Weerasethakul a jeho filmová prax súvisí priamo s tematikou absencie na rôznych úrovniach. V knihe *Memoria* (2021), autorskej knihe k rovnomenného filmu, sa popisuje postava, ktorá bola neskôr použitá ako zdroj pre filmovú postavu.³⁵ Martha pri návšteve miesta natáčania ukazuje fotku svojho syna, ktorý pracuje ako vymáhač dlhov. Martha má bolesti hlavy, ktoré podľa nej súvisia so zemetraseniami

v okolí. Zvuk, ktorý sa vo filmovom naratíve snaží objaviť, súvisí s minulým životom, ktorý si nepamätá. „Kedysi videla čierne tiene. Myslela si, že je to jej syn. Chlapík z Bogoty jej však povedal, že to bol zlý duch, ktorý jej spôsobil nočné mory: Nebol to tvoj syn.“³⁶

V dedine, kde žije, sa každoročne pripravujú Slávnosti odídených (Party of the absence). Festival, na ktorom sa ľudia, ktorí odišli, opäť

vrátia a stretnú sa s miestnymi ľuďmi, príbuznými. Kategória absencie je pre Apitchaponga Weerasthekula dôležitá nielen v budovaní naratívu, ale aj pri sledovaní, akým spôsobom sa správanie jednotlivých charaktarov prispôsobuje fikcii. Autorova prax súvisí nielen s kultúrnym prehľadávaním miest, ktoré ho ovplyvnili. Ale nielen v Thajsku, jeho zámer sa presúval aj do nových lokácií, ako Bogota v Kolumbii, kde natočil film *Memoria* (2021).

Svetlo modrej obrazovky osvetľuje posteľ.

Zvuk vychádza z hotelovej televízie,
ktorá je umiestnená za kamerou.

Ležiaca postava neznámeho muža
sleduje obrazovku.

Prichádza a ľahne si.

Hlas z večerného vysielania opisuje situáciu
„tam vonku“.

Muž mení miesto a odchádza mimo obraz.

Pravdepodobne aj pre muža v hoteli,
ktorý je zároveň apatický.

Zvuk vytvára nový priestor.

Opisuje vojnový konflikt, v ktorom počuť šok
reportéra, pre ktorého je to novinka.

Telo nedáva najavo pohyb ani emócie.

„Funguje kontrapunkcia medzi blíz-
kym a vzdialeným, mikroskopickým
a makroskopickým, skutočným
a fiktívnym, zmena prichádza
vo zvukovej stope.“

Augé opísal „nemiesta ako kor-
porátne, hotelové, nehistorické
priestory, v ktorých sme videní pod
sledovaním iných možných pohľa-
dov kamier. Pozorovaní, skoro nevi-
ditelní, hranica nie je presne určená.
Nepríjemný pocit z nočnej mory,
ktorá je možno len nočným reklam-
ným spotom. Divoké panoptikum.“³⁷

Z verejného prechádzame do sú-
kromného, a naopak. V scéne leží
postava a sleduje správy, v ktorých
sa hovorí o začiatku vojny v Iraku.
Rolland Barthes sa pýta na špecifickú
farbu temnoty divadla. Vychádza
z poznania, že temnota pôsobí na
telá zhromaždené v tomto priestore
nielen ako sila vymazania a dislo-
kácie, ale aj ako látka, ktorá diváka
oslovuje, obklopuje a preniká ním.
Barthes, ktorý vnáša na scénu per-
cepcie svoju vlastnú prax, zisťuje, že
temnota divadla sa ma „dotýka ove-
ľa intímnejším spôsobom než čisto-
ta vizuálneho priestoru“. Absencia

svetla pôsobí ako obmedzenie pre
zrak divákov, ponúka im tiež od-
pustenie pohľadov iných, a teda sa
týmto podmienkam prispôsobujú
nielen oči, ale aj telá. Všíma si, ako
on a jeho okolie reagujú „uvoľnením
pozícií“.³⁸

Sú šťastí bez príbehov, determino-
vané osamelosťou a vyprázdnenou
individualitou. Oproti miestam cha-
rakterizovaných identitou, vzťahom
a históriou. Striedam rôzne časové
prostredia, pracujem s vlastnou
postavou, ktorá je v roli pýtajúceho
sa iných. Skladaním viacerých
odpovedí vytváram možnosti, ako
skladať naratív.

Nebol zaznamenaný a zdieľaný, pra-
cujem s ústrižkami, ktoré náhodne
spájam podľa vlastnej kompozície.
Indície sú v priestore a umiestnené
v úrovni dialógu a stopovania deja,
ktorého záznam sa stráca a ja sa ho
opäť pokúsim vykonštruovať.

„Dnes je semiotika poranenej peče-
ne semiotikou únavy. Vyčerpanosti,
vysilenosti a ochromenia. Sme to
my, občania súčasnej spoločnosti
výkonu.“ Byung-Chul Han

Vidíš, ako ide smerom k tebe.

Dodržujete od seba stále rovnakú vzdialenosť.

Ak on urobí k tebe pár krokov,
ty pred ním ustúpiš.

Taká je dohoda medzi vami.

Bez možnosti premeny zanechať jednu
veľkosť pohľadu.

Vyčlenená vzdialenosť je udalosťou.

Najautentickejší pripomínajúci pohľad,
na ktorý Bresson odkazuje.

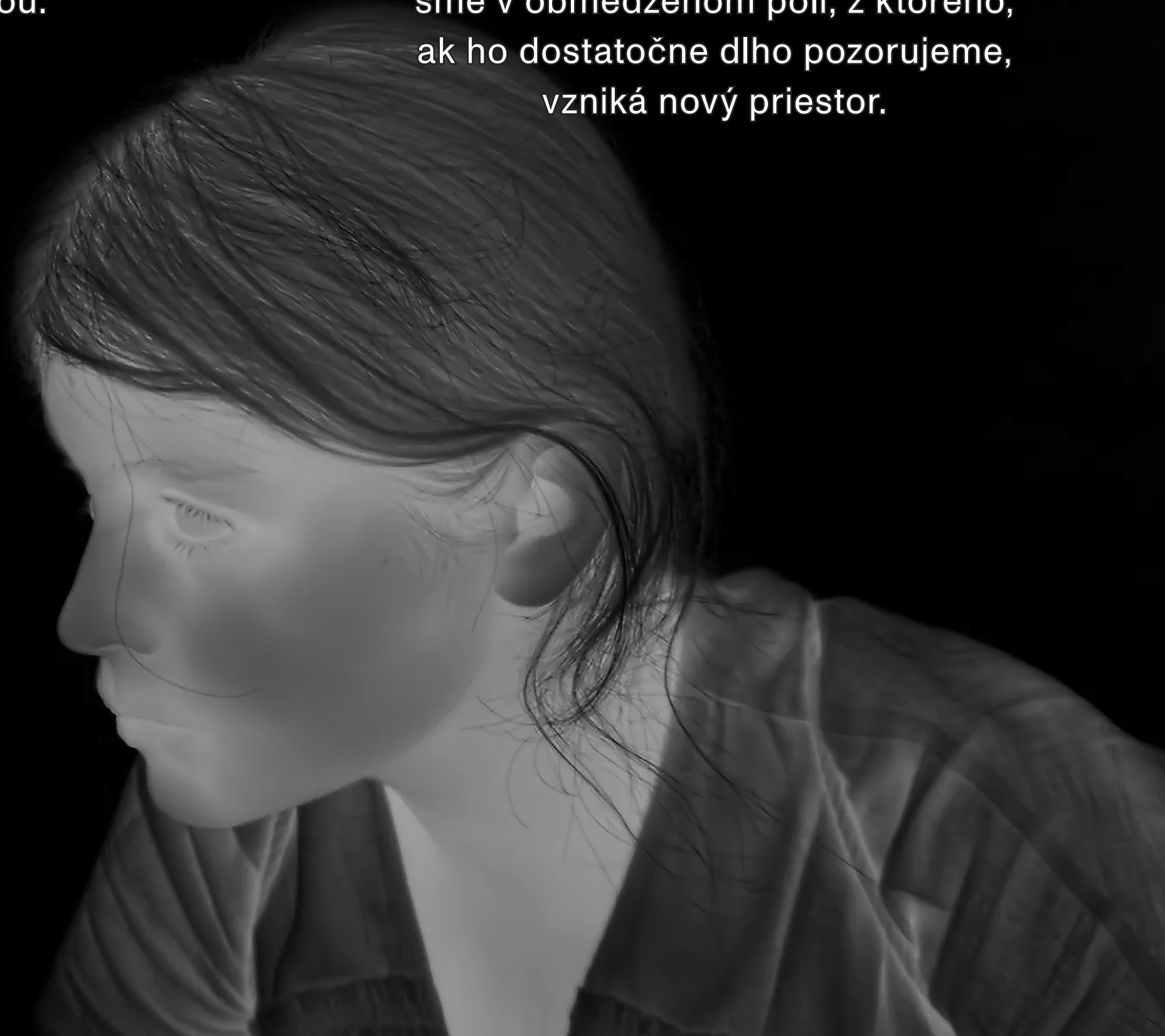
Sledovať len vyhradený priestor.

Kamera kopíruje jeho pohyb.

Rámovať jednotným typom objektívu.

Vieme, že za nami je priestor,
ale nie je odhalený. Je viditeľný len pre tých,
ktorí kráčajú pred kamerou.

Nemôžeme do neho vstúpiť,
sme v obmedzenom poli, z ktorého,
ak ho dostatočne dlho pozorujeme,
vzniká nový priestor.



Dívaš sa. Zvolený uhol nestačí.

Sedíte pred sebou,
a zároveň to nič neznamená.

Čím je bližšie, tým je pocit intenzívnejší.

Je to tvár, ktorú si videl,
aj keď si to nepamätáš.

Začnete vždy rovnako.

Našiel som jednu osobu, ktorá ťa zaujala.

„Je všetko v pohode? Nepotrebuješ niečo?“
spýtal sa ma.

„Nie, len som ťa chcel vidieť,
nič nepotrebujem. Chcel by som, aby sme sa
zmenili, aby sme mohli hovoriť spolu inak.“

„Nie, ja som teraz tu, s tebou, ja som rád,
že si v poriadku.“

„Chcel by si byť teraz so mnou na
inom mieste?“

Nesedeli ste pred sebou a ani len
spolu nehovorili.

Ležal si tvárou smerom k stene
a predstavoval si si, ako by to prebiehalo.

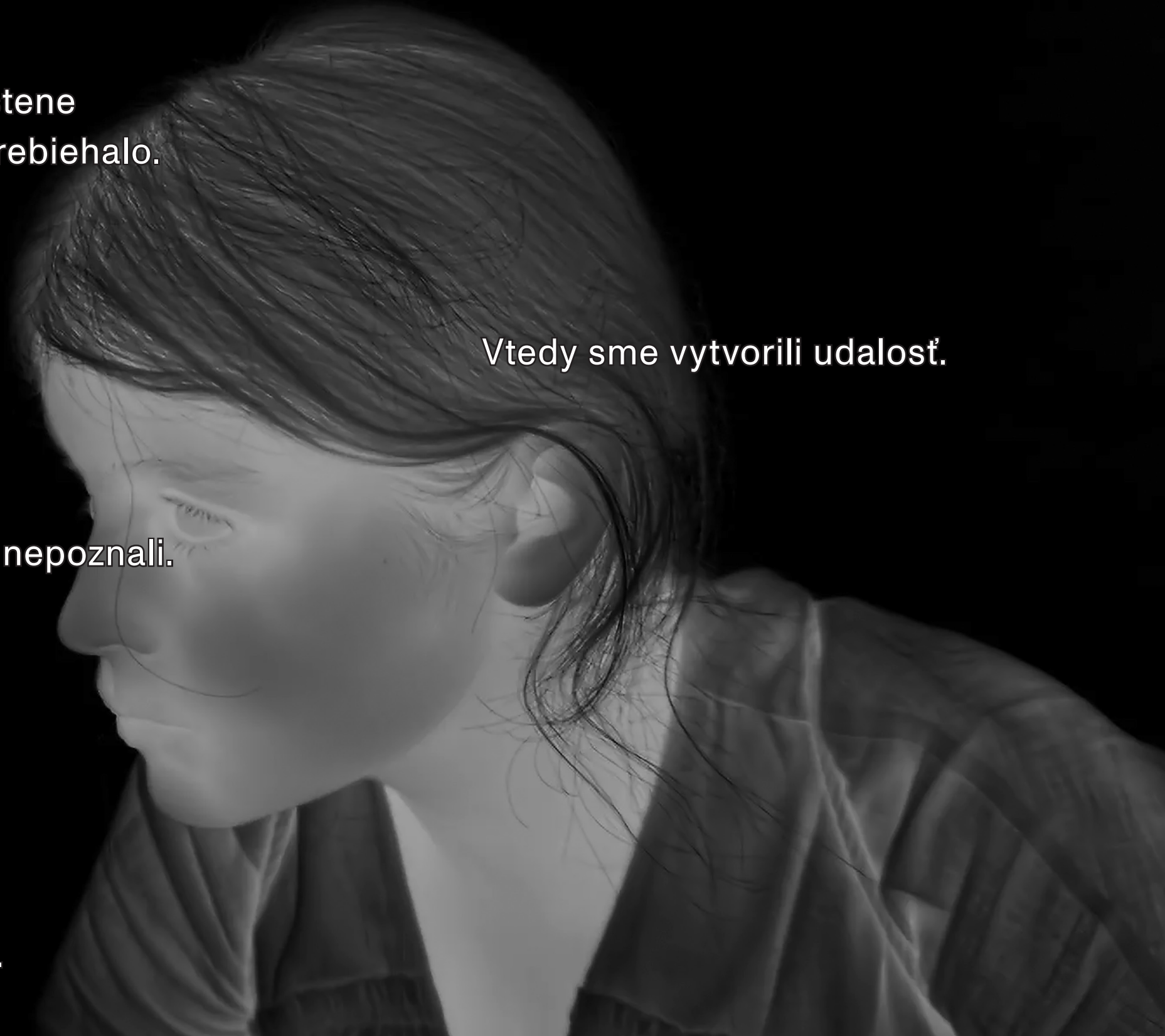
Ešte ste sa nevideli.

Vtedy sme vytvorili udalosť.

Každý na inom mieste, ktoré ste nepoznali.

Zdá sa to ako úloha.

Ale nedokážu ju splniť.



„Nesmie sa ukázať všetko.
Ak by sme všetko ukázali, nebolo
by to už...“

„Tou najťažšou vecou v prípade ki-
nematografie je práve neukazovať.
Ideálne by bolo neukázať vôbec
nič, ale to nie je možné. Takže nám
neostáva iné, len ukázať veci z jed-
ného uhla, ktorý bude evokovať
ostatné uhly bez toho, aby sme
všetko ukázali. Je potreba nechať
diváka, aby postupne odhaľoval,
veril, že odhalí, aby bol po celý čas
udržiavaný v napätí...“³⁹

Priblíženie dodržiaval aj v použití
formálneho prístupu, a to napríklad
natáčaním 50 mm objektívom,
ktorý je podľa jeho názoru najpriro-
dzenejším priblížením k ľudskému

pohľadu oka. Striedmy až asketický
prístup k médiu filmu.

Sme v nejednoznačnom vzťahu me-
dzi prežívaním priestorov. Miestami
a postavami. Prechádzajúci, dočas-
ný a efemérny. Augés ich nazýva
„nemieta“.

Vraciam sa k textovému sprie-
vodcovi, k eseji le Guinovej, ktorú
prirovnávajú k neusporiadanému
glosáru usporiadaných významov.
Text je blúdením a kontamináciou.
Nazýva sa taktiež priestorom, kde
odchýlky a nelineárne konvergen-
cie môžu viesť k neočakávaným
prevratom. „Jazyk prenáša veci cez
tento priestor, z jedného sveta do
druhého, a robí veci uchopiteľnými,
aj keď zostáva tekutý.“⁴⁰

Kráčal predo mnou a zišiel dole schodmi,
vedie ma obývacím priestorom až do záhrady,
na konci ktorej je strom bez konárov.

Orezaný na kmeň.

Prešli sme pod ním až ku vchodu.

Ukázal rukou.

„Vrátime sa do podzemia. Ukážem ti to.“



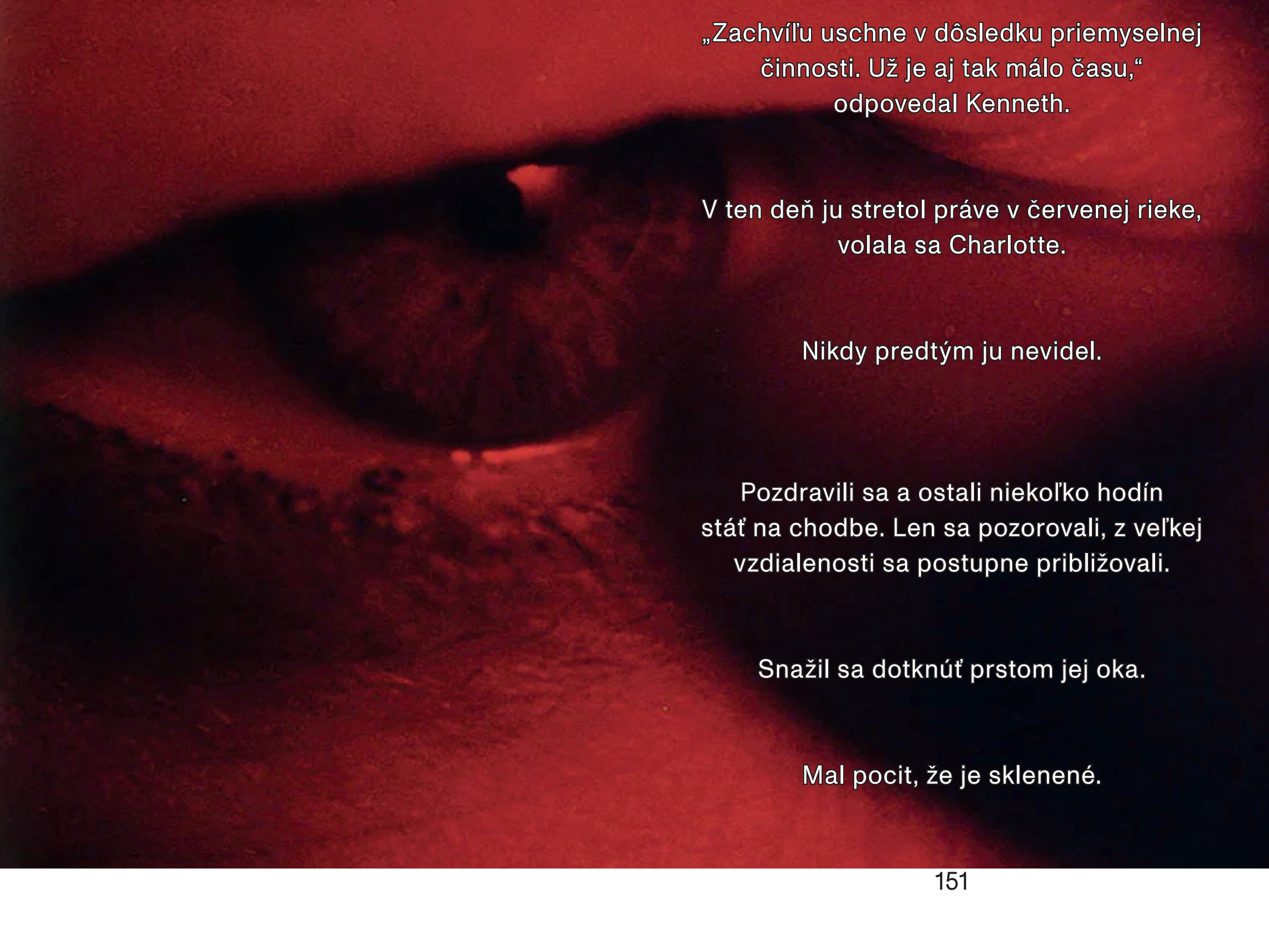
Neóny v miestnosti prefarbili všetko,
priestory pripomínali chodby klubu.

Prechádzam, ale nikoho som nestretol.

Na konci je nápis Červená rieka.

Pomaly som otvoril dvere a videl,
že na zemi bola voda. Po celej šírke miestnosti,
pretekala mi cez nohy na chodbu.

Miestnosť plná vody nie je ničím,
čo by sme ešte nevideli –
scény z kinematografickej pamäti.



„Zachvíľu uschne v dôsledku priemyselnej
činnosti. Už je aj tak málo času,“
odpovedal Kenneth.

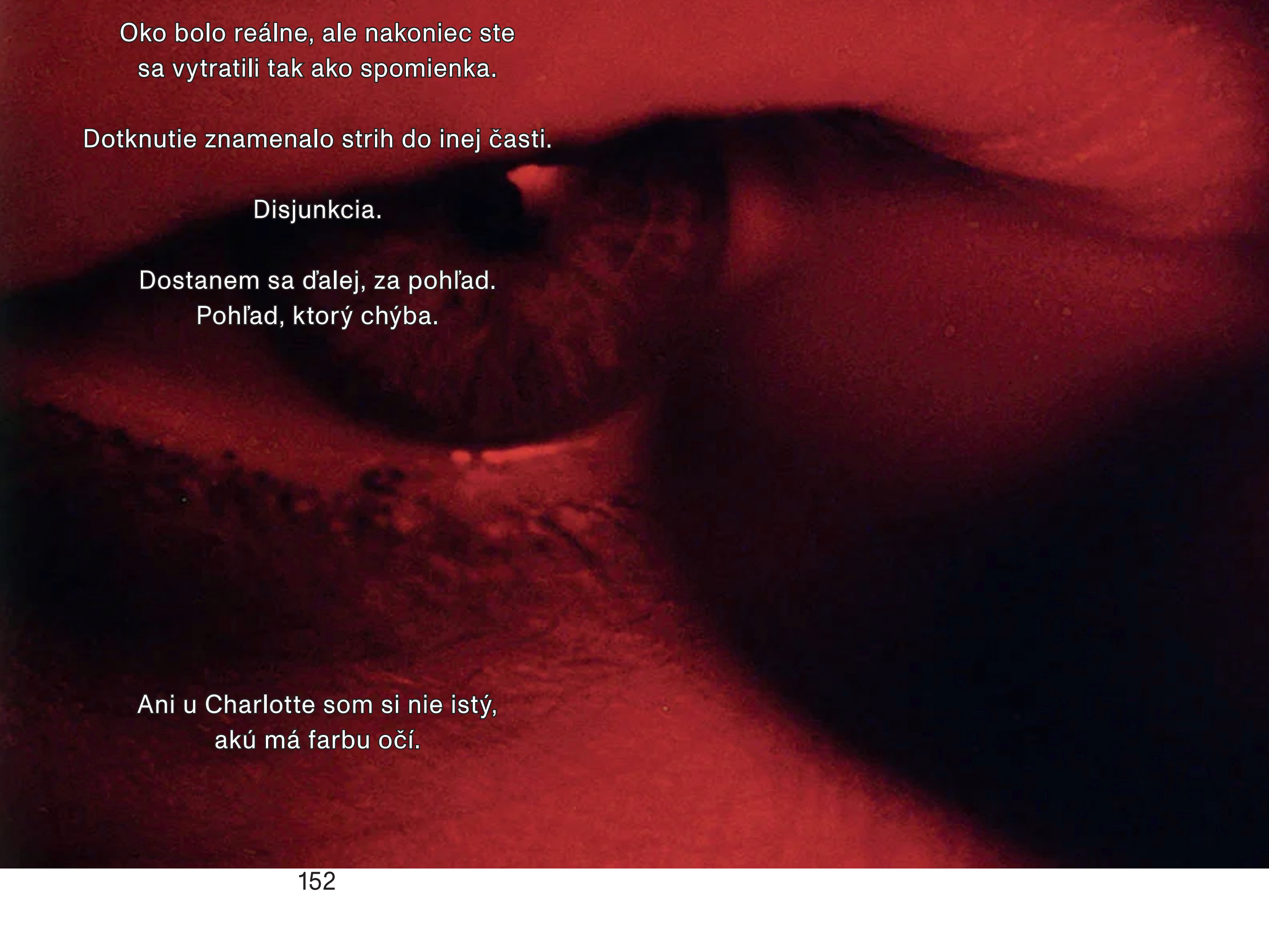
V ten deň ju stretol práve v červenej rieke,
volala sa Charlotte.

Nikdy predtým ju nevidel.

Pozdravili sa a ostali niekoľko hodín
stáť na chodbe. Len sa pozorovali, z veľkej
vzdialenosti sa postupne približovali.

Snažil sa dotknúť prstom jej oka.

Mal pocit, že je sklenené.



Oko bolo reálne, ale nakoniec ste
sa vytratili tak ako spomienka.

Dotknutie znamenalo strih do inej časti.

Disjunkcia.

Dostanem sa ďalej, za pohľad.
Pohľad, ktorý chýba.

Ani u Charlotte som si nie istý,
akú má farbu očí.

Prst v blízkosti oka. V červenej farbe nestabilného roztráseného obrazu. Striedanie ostrosti je ako meniaci sa vzťah medzi okom a niekým mimo záber. Dotyk prsta je hrozbou a vzrušením zároveň.

Nachvíľu sa ho dotkne. Obaja sú medzi konfrontáciou odhaľujúcu analógiu pohľadu a rámovaného filmového jazyka. Prejav pozorovania oka ako základného kinematografického lexikónu.⁴¹

Snažil som sa priblížiť k filmovému pásu,
ale v tej chvíli pristúpil z pravej strany
chlapík oblečený v saku a poprosil ma,
aby som sa uhol.

Uvedomil som si,
že sa nachádzam pred projekciou.

Je mi strašne teplo.

Stojím v galérii Pirelli Hangar Bicocca.

V júni, keď je v Miláne najväčšie teplo,
a chcem stihnúť výstavu v posledný deň.

Výstava Steva McQueena končí za par dní. Video z názvom *Charlotte* (2004) premietané zo 16 mm pásu. Zámer sa stáva motívom – pokus o dotyk otvoreného oka. Signifikančný odkaz na dejiny kinematografie, a zároveň prelínajúci sa s kontextom voyeurizmu, role sledujúceho a sledovaného. Preniká fyzicky, ale aj empatiou – blízkosť, ktorá sa prepína k tiesnivosti.

Alexander Kluge: „Je to príklad svedkov, ktorí si vytvárajú vzťah. Tí, ktorí niečo videli, písali, odovzdávali správy, vytvárali zdroje, spoliehali sa na to, čo môžu vidieť dve oči. Multiperspektivizmus cez predkov: Keď sa hádajú, dívajú sa navzájom z očí do očí a s nimi aj vnútorná reprezentácia ôsmich očí

na každej strane. Oči detí nazerajúce cez škáru vo dverách ešte raz znásobia počet pohľadov.“⁴²

André Bazin popisuje príklady ranej kinematografie. „Je to protiklad všeobecnej koncepcie, v ktorej kamera nemôže vidieť všetko naraz.“ „Ejzenštejn, Gance – ich montáže neukazovali udalosti, len ich naznačovali. Väčšinu svojich záberov nesporne preberali zo skutočnosti, ktorú mali popisovať, ale konečný význam filmu spočíval omnoho viac v usporiadaní týchto zložiek ako v ich objektívnom obsahu.“ „Kombinácií je nespočetne veľa, ale všetky majú spoločné to, že navodzujú predstavu prostredníctvom metaforu alebo hromadením záberov.“⁴³

Snažím sa spomenúť si, ako vyzerá,
akú farbu som videl. Auto, stojace na mieste.

Zadné červené svetlá osvetľujú ulicu.

Lampy nesvietili – kvôli udržateľnosti.

Červené svetlá sme si spájali s očami a hlasom.
Takúto podobu – skreslený pohľad.

Tvar svetiel auta pripomína šelmu.



NEPRÍTOMNOSŤ

„Medzi Aisthásis a estetikou, figúrou a pozadím, receptivitou a spontaneitou, aktivitou a pasivitou, prítomnosťou a neprítomnosťou, nachádzaním a vynechaním, napodobovaním a tvorbou nového je neviditeľnosť zviazaná videním, ktoré zakrýva alebo dopĺňa, zaostruje alebo poskytuje prehľad, a sčasti tiež javu, ktorý niečo iného zakrýva, zatemňuje alebo zatieňuje.“⁴⁴

Kôň v kinematografii predstavuje „pohyb“. Ale čo, ak pohyb ešte viac spomalím, čo ak ho zastavím úplne do nepohybu. McQueenov odkaz na históriu kinematografie. Kôň ležiaci v tráve, mŕtvy, bez pohybu. Steve McQueen vytvoril opak: Pasivitu, zastavenie. Ležiaci tmavý kôň na tráve, na neoznačenom mieste.

Nepochybne mŕtvy kôň zanechaný na zemi a nasnímaný statickým záberom kamery. Parafráza ranej kinematografie, v ktorej filmy vznikali práve pri pozorovaní pohybu. Jedno z najpoužívanějších pozorovaní pohybu kinematografie?

V roku 1888 Friedrich Nietzsche prechádzal ulicou v talianskom meste Turín. Zaujala ho udalosť, ktorej sa neplánovane a náhodne zúčastnil. Videl, ako na ulici kočiš bije svojho koňa. Rozbehol sa k zvieraťu a objal ho. Zašepkal mu: „Mama, ohlúpol som.“ O tejto udalosti mi povedal kamarát pred niekoľkými rokmi. Teraz stojím na mieste, kde sa udalosť odohrala. Dívam sa na rohový dom, pár metrov vedľa mňa píska alarm zo zaparkovaného auta. Je dusný deň.

Béla Tarr spolu a Lászlóom Krasznahorkaiom sa vrátili k tejto historickej reálii. Sprostredkovali ju a v roku 2011 vznikol film s názvom *A torinói ló* (2011). Kôň s kočišom pokračovali cestou vo veternej krajine. Sledovanie opakovaného pohybu pochodu, a až monotónny zvuk z tvorby Tarrovho dvorného skladateľa Mihálya Víga sprevádza scénu trvajúcu niekoľko minút bez strihu. V jednotnom neprerušenom čase udalosti jedného dňa.

Béla Tarr vytvoril prostredie, v ktorom udalosť pokračuje. Mýtus o zvierati. Ovplynený prostredím, ktoré sa pomaly deštruuje a rozkladá. Strácajú pevné miesto, zviera je apatické, voda vysychá a vietor neprestáva fúkať. Pokúsia sa zmeniť, odísť a uniknúť. Napokon sa za pár minút vrátia, pretože nevedia, kam by išli. Plameň ohňa v dome prestáva svietiť a film je zahalený temnom v otvorenom priestore diváckej imaginácie.



Béla Tarr, *A torinói ló*, 2011

Vytvoril film pomocou 25 neprerušovaných scén.

„Všetko je fikcia. Ale ak načúvam skutočnému životu, čo robím veľmi rád, vždy sa snažím vtiahnuť do hry niečo reálne.“⁴⁵

Béla Tarr ako autor je radený aj do kontextu *slow cinema*. Spomalené snímanie, absencia dialógov, predĺženie časovosti do extrému. Vytvoril fiktívne prostredie na základe chýbajúcej udalosti. Realita je pre autora zásadná v práci s filmovými postupmi. Používa nehercov, princípy náhody vo filme ponecháva. Práve situácie, v ktorých nie je definitívny záver alebo vyústenie, sú prejavom otvorenosti, ktorú nachádzame nielen v experimentálnych postupoch. Divák je súčasťou neznámeho nekomfortného smútku.

„Spleť neviditeľného a nevysloviteľného. Život je vnímaný ako neľudský, pretože je až príliš ľudský, obscénny, pretože bezmyšlienkovito žije ďalej.“⁴⁶



Pascal Aubier vo filme *Le Dormeur* (1974) rozvinul naratív zastavenia a absencie iným spôsobom. Sledujeme lesný biotop pôsobiaci až amorfne. Kamera prechádza, nakláňa sa, nekontrolovane mení pozíciu a je zrejmé, o čo Aubierovi ide. Nachádzanie zmeny pohľadov a trvanie neprerušného záberu navodzuje nielen iný typ percepcie, ale takisto iný typ zážitku. O to viac, ak na záver v otvorenom krajinnom priestore vidíme postavu. Ležiaci chlapec v tráve. Situácia je o to nejasnejšia, že máme dojem, že spí. Pri tele má odloženú zbraň. Otvára sa priestor pre divácku interpretáciu. Koniec záberu prechádza do detailu krvavej škvrny. Postava zároveň (nechcene) dýcha. Prelínanie záberu do červenej farby, ktorá pokrýva rám. Ostávame v otvorenom priestore farby.

Hans Belting opisuje preexponované svetlo v kine, ktoré sníma Hiroshi Sugimoto v projekte Kiná (cyklus fotografií interiérov kín).

„Žiariace plátno akoby vyrazené do temnoty. Len svetlo, ktoré pretrvalo. Všetko ostatné, teda to, čo živilo divákovu pozornosť, bolo svetlom expozície rozpustené, premožené. Príbeh bol v toku filmových obrazov nemilosrdne potlačený objektivizáciou objektov. Odplavený chemickým procesom pod prísny diktátom svetla. Práve ono svetlo, ktoré v zázname pretrvalo, zostalo v očiach a myšliach divákov opomenuté. Azda (ako sa môžeme domnievať) zostalo ukryté v tých najhlbších vrstvách podvedomia, príkrych gestách vyjadrenia veľkého príbehu, ktorý bol nazvaný filmom.“⁴⁷

Pascal Aubier, *Le Dormeur*, 1974

Eleonore Weber vytvorila film s názvom *There Will Be No More Night* (2020). Vidíme práve opak zakrytého, nevideného. Vidíme pomerne všetko, čo je možné sprostredkovať kamerou synchronizovanou leteckým operátorom. Film je zostavený z vojenských videí, ktoré autorka stiahla z webu a ku ktorým vytvorila kompiláciu do jednotného naratívu. Sme v odlišnom, kontrolovanom prostredí, v ktorom sledujeme ľudí, približujeme sa opäť k téme voyeurizmu, ale v inej rovine. Rovine kontroly, ktorá je nebezpečná tým, že pri tomto pozorovaní zachytávame vojnový konflikt. Väčšinou ide o zábery, ktoré sú v plnej verzii zachytením eliminácie neznámych skupín alebo jedincov. Kamera sa zmenila, je v inej pozícii a my ako diváci si túto situáciu postupne uvedomíme. Divák vidí ciele útoku, ale hoci ide o vojenské subjekty, predsa sledujeme ľudí bez ohľadu na to, v akých pozíciách sú. Podľa autorky fascinácia možnosťou „vidieť všetko“ je otázka kontroly a moci. Ako pokračuje v rozhovore: „Stále sa snažíme vidieť niečo, niečo, ničoty.“⁴⁸



Eleonore Weber, *There Will Be No More Night*, 2020

Jean Baudrillard v texte *The Gulf War Did Not Take Place* upozorňuje na zmenu percepcie prostredníctvom mediálnych obrazov, ktoré menia nielen názor na konflikt, ale skresľujú aj naše vnímanie podľa politickej a mediálnej reality. Hlavný koncept, ktorý rozvíja, je „simulakrum“, podľa ktorého je vojnový konflikt výtvorom mediálneho a informačného priestoru, mení vedomie diváka, pozorovateľa, vzniká zidealizovaný naratív a alternatívny pocit reality.⁴⁹

Postavy sú pozorované a momenty, keď zmiznú v dôsledku útoku, sa striedajú. Divák je v neustálom fyzickom napätí, keď hlas operátora komunikuje s iným vojenským veliteľom a nič netušiacie pozorované postavy sa voľne pohybujú v priestore. Tento spôsob snímania a eliminovania pozorujúcim operátorom sa využíva ešte viac v súčasných podmienkach konfliktu a otvára diskurz nielen v koncepcii technológie ako predĺženého tela, ale aj v dôsledku činnosti médií a mediálneho vytvárania reality.



„Môžeme sa dohadovať, že spoločne so zameraním pozornosti na špecifického, viditeľného a hmatateľného protivníka je intenzifikácia strachu o niečo únosnejšia ako v prípade rozptýlených, roztrúsených a prechodných obáv neznámeho pôvodu.“⁵⁰

V prípade snímky s názvom *Zone Of Interest* (2023) autor Jonathan Glazer pristupuje ku koncepcii „neukazovania“ formou nesnímania konkrétnych situácií, namiesto toho sú tieto situácie sprostredkované zvukom alebo imagináciou diváka, keďže historicky vieme udalosť definovať. Autor prekvapuje prístupmi k autorskému filmu a experimentovaním s rozprávaním alebo vizuálnou formou na rôznych úrovniach.

V tomto prípade ide o ignorovanie reality postavami, ktoré sledujeme. Ignorujú, popierajú to, čo sa nachádza v bezprostrednej blízkosti za ich záhradou. Stena, ktorá oddeľuje

záhradu od tábora, je hlavným prvkom oddelujúcim dva priestory (tábor a záhrada).

Zvuková forma reprezentácie je počutím nielen toho, čo je na druhej strane – priestor koncentračného tábora. Autori zvukového designu hovorili o dlhotrvajúcom zbere reálnych zvukov, ktoré zaznamenávali na reálnych miestach v súčasnosti. Napríklad krik zpoza plotu bol záznamom kriku v nočnom meste. Zvuk predstavuje možnosť, ako chýbajúci vizuálny motív vytvoriť v diváckej imaginácii.

Film to explicitne neukazuje, ale ako diváci vieme zo skúsenosti s historickou udalosťou reagovať na snímku bez potreby odkrytého deja, ktorý je len zvukovo naznačovaný.

Štáb nie je prítomný. Snažil sa vytvoriť miesto, kde sú herci sami, vytvoril autentickejší priestor pre aplikovanie charakterov.

Jonathan Glazer, *Zone of Interest*, 2023

Ming-Liang vytvoril iný typ neprítomnosti. Calina Parau píše o postavách, ktoré sa necítia byť viditeľné pred divákmi. Praktizujú veci, ktoré ostávajú ukryté. Nielen obrazy života, pretože nič nezaznamenávajú ani nezobrazujú. Vytvára sa priestor postáv, stávajú sa obyčajnými a tým dramatizujú svoje konanie. „Zrodenie k nevysloviteľnému, čo je nenaratívny a antidiskurzívny prejav zo života.“⁵¹

Je autorom, ktorý prerušuje hranicu nielen výkonnosti svojich postáv, ale taktiež priestorov, v ktorých premieta filmy. Často sú to site-specific projekcie v galerijnom priestore, v ktorom stratégia fragmentárnosti alebo nelineárneho kombinovania sekvencií vytvára špecifickú divácku skúsenosť v následnej interpretácii.

Skúma hranice filmového média ponechané nielen v galerijnom priestore, ale aj spôsobom fragmentácie svojich filmových obrazov



Tsai Ming-Liang, *Days*, 2020

do častí architektúry. Absencia nielen činnosti, ale aj postáv. Snímka, v ktorej sledujeme most vo vyľudnenom nočnom meste, nič viac. Nikto nie je prítomný, iba náhodní okolostojaci, ktorí sa márne snažia zavolať taxík. Ani jeden im nezastaví. Most predstavuje prázdne miesto, ktoré je denno-denne miestom prechodu mestom, ulice za ulicou, a teraz je ponechané v samostatnom významovom poli.

Otrhané plagáty na stenách mostu oznamujú ukončené minulé udalosti, ktoré sa prelínajú. Most sa stal samostatným významom pozorovania, meniacim sa podľa prelínania sa s ďalšími fragmentami, napríklad zvuku z reproduktorov mesta, v ktorých zaznieva lyrická pieseň. Nápis alebo symboly, pretreté na zastávkach okolo mosta, pokrýva ich predošlý význam a tieto fragmenty vytvárajú pocit recyklovania času na mieste s náhodnými činiteľmi a udalosťami.



„Zachytávam reálny čas. Snažím sa zažiť to, čo zažívajú títo ľudia. Oni chodia. Musím zažiť ich prechádzku. Musím zažiť ich nudu a smútok.“ Autor používa neprerušovaný pohľad kamery, ktorým sleduje udalosti z histórie Filipín. Postavy konfrontuje s kolektívnou pamäťou. Je zástancom princípu chýbajúceho strihu alebo predlžovania záberov do extrémnych dĺžok, ktoré nechávajú diváka až v úmornom pozorovaní. Vytvára špecifický priestor v žánri *slow cinema*, a zároveň odpovedá na kritiku filmu, že nevytvára priestor, ktorý je umelý, ale jeho autenticita spočíva v sledovaní času, ktorý často odkazuje na kritický aspekt histórie Filipín, a postáv, ktoré sa ťažko vyrovnávajú s pamäťou. Pomalosť vytvára priestorové vzťahy a vytvára nový spôsob pozerania. Nielen s odkazom na predošlých autorov filmovej avantgardy, ale aj autorov, ktorí namiesto príbehu používajú kameru ako samostatný

nástroj, ktorý nahrádza sledovanie príbehu a zachytáva nielen bežné situácie. Dĺžky jeho filmov presahujú niekoľko hodín a jeho prístup k absencii je práve v ponechaní záznamu v akejsi neupravenej forme.

Sme v situácii špecifického pozorovania a Lav Diaz je autorom, ktorý sa neprispôsobuje nielen potrebám kinematografie, pripravujúcej divákovi zážitok vo forme konzumácie a zábavy, ale používa práve motívy pomalosti, nudy a snímania neprerušovanej reality a fikcie. Lav Diaz predlžuje čas snímania tiež extrémne do takej miery, že sledujeme niečo neuchopiteľné, čo sa prelína do situácie, ktorá sa odohráva pred nami. Sledujeme prostredie, krajinu, vzťahy jednotlivých postáv k prostrediu. Motívmi tohoto filmu sú kritika spoločenských pomerov alebo politickej situácie, zároveň pracuje so situáciami, v ktorých sa postavy ocitajú často v existenciálnej kríze.

Lav Diaz, *Evolution of Filipino family*, 2004

V projekte *Japón* (2002) Carlos Reygadas použil špecifický prístup snímania priestoru. Ponecháva dlhý expozičný čas a prispôsobuje sa svetelným podmienkam lokácií filmu. Pri prechádzaní jednotlivými prostrediami nemanipuluje s pre-exponovanými zábermi, alebo naopak, ponecháva veľké kontrastne preexponované alebo tmavé mapy v obraze. Postavy a detaily sa strácajú takisto ako celkový charakter snímaných obrazov.

Reygadas reaguje na kinematografiu akceptovaním technickej nedokonalosti ako čitateľným činiteľom filmu, stáva sa jeho súčasťou tak ako postava, ktorá ovplyvňuje prostredie svojou činnosťou – kamera vytvára autonómnú skutočnosť. Vytvára prostredie neovplyvniteľnej reality a surového zaznamenávania času, ktorý sa stáva autentickým a balansuje medzi dokumentárnym snímaním a dojmom menšej manipulácie s filmovým obrazom a okolitým prostredím. Otvára sa tak väčší priestor pre diváka a ponúka možnosti iného videnia priestoru, ktorý často prekvapuje novým tvarom a otvára priestor organickej perspektívy vo filme. Svetlo sa tak stáva prítomným participujúcim prvkom filmu, ktorý priamo ovplyvňuje atmosféru a percepciu diváka. Táto technická stratégia prináša dôsledky v procese vnímania, vytvára novú identitu autenticity, čo je charakteristické pre Reygadasa, ktorý prerušuje jasné kontúry hraného filmu, a autenticita alebo realita priamo ovplyvňuje to, ako pracuje s médiom pohyblivého obrazu.

V snímke *Our time* (2018) vystupuje autor ako aktér, ktorý prechádzal spolu so svojou manželkou transformačným obdobím. Performatívna skúsenosť sa odráža vo filme a prelína sa s osobnou participáciou v kontexte budovania snímky. Často si vyberá postavy nehercov na základe sledovania špecifických znakov, ktoré obsahujú hraničné momenty interakcie s „vlastnou“ telesnosťou. Autor zobrazuje polygamné vzťahy medzi postavami, ktoré sú súčasťou jeho života, a tým sa prelína hranica vykonštruovaného prostredia filmu a reality. Vytvára osobitý pohľad na autentické prostredie a vyvracia idealistický pohľad na inštitúciu rodiny.

„Náš čas sa otvára podobným spôsobom ako zábery detí hrajúcich sa v nádhernej krajine: sú súčasťou veľkej rodinnej a priateľskej párty, ktorú organizuje manželský pár Juan a Ester, ktorých hrá samotný režisér a Natália López (...), jeho častá spolupracovníčka ako redaktorka, producentka a spoluscenáristka – a skutočne jeho manželka v reálnom živote.“⁵²

Reygadas prelína sprítomnenie autobiografie, hranice medzi reálnymi postavami a fiktívnym naratívom filmu. Sledujeme formu až denníkovej eseje rodiny do znepokojivej atmosféry striedajúcej každodennosť. Menia sa motívy, ktoré čiastočne naznačujú napätie. Splašeniu koňa predchádza hladkanie. Z dôvodu vnútornej nervozity, ako opisuje jedna z postáv, a zároveň tak parafrázuje predošlé kontroverzné Reygadasove snímky.



Atmosféra naznačuje vnútorné napätie, ktoré je v prostredí určitých ideálov sprítomňované vizuálnymi scénami, ktoré postupne otvárajú neželané a komplikované vzťahy medzi postavami. Prostredníctvom scenérie v sprievode neustálych zvukov býkov v okolí, bez scenára ako vopred definovaných hraníc, sleduje vlastne prostredie, ktoré následne používa vo filmovom naratíve. Využíva princíp pozerania alebo čiastočného odhaľovania vnútorných situácií postáv, ktoré motivujú neodkryté vrstvy toho, čo cítia a čo ich ovplyvňuje.

Mieke Bal píše: „Pojem krajina naznačuje humanizovaný vzťah k prírode, či už ide o vzťah nadvlády, sebaopotvrdzovania prostredníctvom dobývania prírody, alebo naopak, túžby prekročiť a vymazať seba zoči-voči prírode. Ako to, čo nazývame od Kanta „vznešený“. Oba

postoje pramenia zo základnej nespokojnosti s obmedzeniami ľudskej telesnej existencie. Pokusy oddeliť dve podoby krajiny – vonkajšej a reprezentačnej – sú samy o sebe zapletené do takýchto koncepcií, či už v práve spomínanom postoji, alebo v paradoxe ich koexistencie.“⁵³

Presúvam sa do krajiny, v ktorej pohyb je dejom a vytvára priestor na otázky o tom, čo znamená sledovanie pohybu, a nie sledovanie deja. Doslovná interpretácia nie je možná, divák sa sústreďuje na prostredia a presuny v týchto prostrediach. Spoločné vlastnosti experimentálnych a avantgardných filmov sú v nelineárnom rozprávaní alebo nahradzovaní príbehovej roviny materiálovou rovinou. Zameriavať sa na techniku vytvorenia situácie je primárnejšie ako budovať dej. Sledujeme priestorové a technické možnosti s postavami.

V kontexte pohybovania postáv v určitých reáliách, ktoré blúdia, ako keď Deleuze odkazuje na film Michaela Antonioniho *La notte* (1961), sa postavy stávajú apatickými nevedomými objektami bez jasného cieľa a zámeru. Nemajú presne definovanú úlohu, je skrytá pred divákom, nie je jasná.⁵⁴

Vnútoraná psychológia postáv mení ich pohyb do náhodných prostredí, experimentálne postupy sa často podobným spôsobom snažia spochybňovať linearitu.

Prechádzanie po púšti znamená vo filme *Gerry* (2002) zablúdenie v priestore do hraničných situácií. Je významným konceptom vyprázdnenej narácie. Výlet na miesto sa stane udalosťou, keď jeden z protagonistov stratí vedomie a zomiera. Paradoxne, druhá z postáv si všimne, že sa stratili, ale na obzore je vidieť diaľnicu, po ktorej prechádzajú kamióny. Odchádza a mŕtveho zanecháva na mieste. Film vznikol aj preto, že autor hrával predtým počítačové hry a zaujal ho pohľad spoza postavy.⁵⁵

Prostredníctvom zrýchleného záznamu cesty autom sa snaží postava spomenúť si, ako „sem prišli“. Pracuje s pamäťou a imagináciou, ktorá vytvára sekvencie filmu, a zároveň odkazuje na pamäť. Iným príkladom je konkrétnosť – vytvorenie mapy. Mapa robí niečo významné, produkuje udalosť, ktorú je možné ukotviť v priestore a čase. Spojenie chôdze s prostredím vytvára udalosť, je možné sa nielen prejsť na konkrétne miesto, ale aj sa

stratiť – prestaneme sa nachádzať na známom území.⁵⁶ Absentuje akýkoľvek zámer postáv, evidentná je len potreba dostať sa z miesta, na ktorom sa postavy stratili.

Snímka patrí do kategórie vyprázdnenej filmovej narácie. Filmová oblasť, ktorá porušuje očakávania dramaturgie v zmysle sledovania príbehu. Jedna z definícií vyprázdnenej narácie je upozadenie príbehu a nahradenie všimania si iného pozorovania: pohyb kamery, sledovanie priestoru, špecifický pohyb postáv alebo správanie. Na konci snímky sú postavy zanechané v samote a chaose straty v krajine. Vyprázdnená narácia systematicky naplňa inú funkciu. Namiesto konkrétneho deja divák pozoruje kameru, krajinný priestor a postavy sa nerozvíjajú svojou aktivitou alebo nedisponujú jasným účelom. Flákajú sa, prechádzajú na miesta, ktoré nie sú jasne dané, striedajú sa motívy náhody a improvizácie.

Postavy sa presúvajú v priestore púšte, v ktorej sa strácajú. Zanechané v krajinných celkoch nevykonávajú konkrétnu činnosť. Práve neriadená činnosť je jeden z používaných motívov vyprázdnenej narácie. Postavy v snímke nie sú psychologizované, nie je známa ich minulosť, nemajú ambície odkrývať vlastnú históriu. Vo filme *Gerry* (2002) vystupujú dve postavy, ktoré vyvolávajú v divákovi možno až antipatiu (nie sú rozdelené na kladnú a zápornú postavu ako vo väčšine filmovej produkcie). Máme od nich dištanc, nielen informačne, ale aj „vťahovo“.

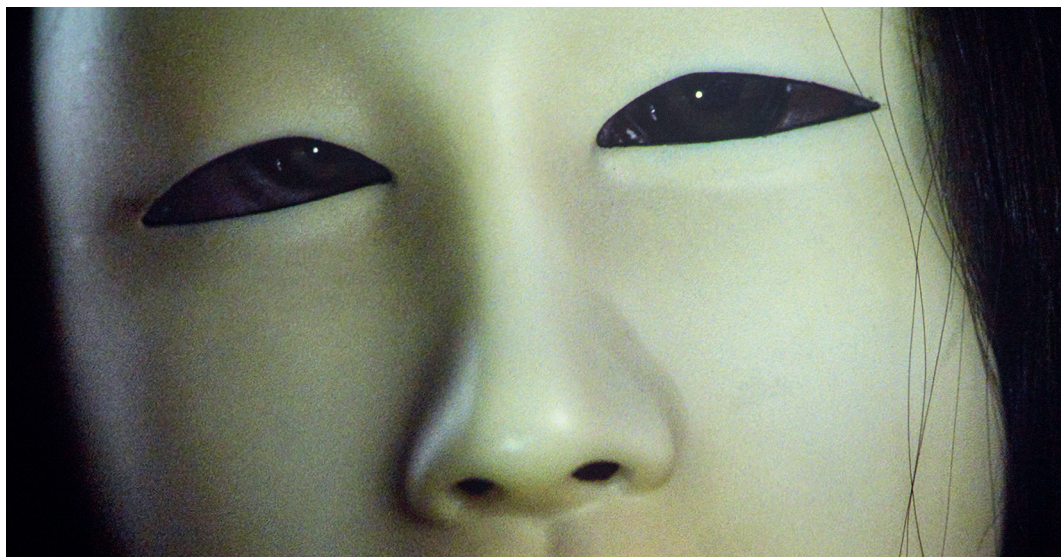


Naomi Uman vo filme *Removed* (1999) vymazala bielidlom ženy aktérky, ktoré sú zobrazované ako znaky sexualizácie. Pracuje privlastňovaním nájdených filmov a scén z pornofilmov, ktoré kombinuje prostredníctvom ručnej manipulácie. Odfarbila postavy sekundu po sekunde. Vymazala ich a nahradila bielou farbou, čím vznikli figúry, ktoré naznačujú zmiznutie.

Pohľady mužov sa prepádajú do prázdna. Akákoľvek technika animácie snímka po snímke predstavuje určitý stupeň intimity medzi tvorcami a ich témou a v nej by Uman mala tiež v rukách každú jednotlivú snímku tohto filmu. Ale ako divákovi nám je intimita odoprená. Odstránené zavádza vzdialenosť medzi nami a subjektom, čo v príbehu času prinúti mnoho divákov k zamysleniu nad objektivizáciou a mužským pohľadom.⁵⁷

Naomi Uman naznačila nielen vymazanie objektu, ale problematizuje rodovosť, objektivizáciu a vzájomnosť vzťahov medzi pohlaviami. Zdá sa, že pomáha, ale kto vie, čo tu znamená „pomoc“? Niekoľko ďalších minút sedí alebo sa túla a rozdáva obrúsky, nevyspytateľná vo svojej maske, ktorá je zamrznutá vo výraze pretrvávajúcej melanchólie.⁵⁸

Znepokojivá situácia nielen nič nehovoriacej masky, ale aj tela, ktoré sa pohybuje rôznymi spôsobmi. Ale aj prostredím opustených ulíc alebo mesta, bez prítomnosti kohokoľvek. Dostávame sa bližšie. Znepokojenie prináša nielen absencia tváre, ale nahradenie tvárou iného tvora (maska používaná v tradičnom japonskom divadle Noh).



Vo filme *Human mask* (2014) opica disponuje maskou. Prirodzený svet je mimo jej dosah, rovnako ako naša schopnosť jej porozumieť. Pripomína historickú postavu alebo kyborga. Nie sme ani v konkrétnej udalosti, ani v situácii, v ktorej je jasné, o čo postave ide. Makak je v reálnom prostredí v role obsluhy, ktorá donáša klientom nápoje. Vynára sa otázka o úlohe domestikácie zvierat. V tomto prípade je to túlanie po priestore, ktoré makak pozná. Trajektória pohybov prinášania nápojov vytvára vzorec zvláštneho pohybu k stolu. A opakovanie. Zviera neustále spĺňa repetitívnym spôsobom naučené pokyny podľa predošlých situácií. Pierre Huygh skúma naučenú trajektóriu zvierťa, ktoré zároveň získalo ľudskú tvár prostredníctvom masky. Maska vytvorila pre diváka nový spôsob nahliadania na zviera a opačne na človeka. Zmenil sa a psychologizoval proces nahliadania na telo ako motív. Chýbanie je sprostredkované nielen zámerom naratívu, ale stratou predošlej zvieracie tváre.

Klasicky natočená snímka s prvkami dokumentárnosti síce nedisponuje experimentálnym snímaním situácie alebo koncepcie, ale táto experimentálnosť stojí predovšetkým na prevrátení roly zvierťa a človeka. Presúvame sa do prostredia z prázdneho opusteného mesta Fukušimy, ktoré svojou konotáciou vytvára dramatizáciu.

Pri niektorých experimentálnych filmoch vzniká subjektívny pocit, že príliš dlho trvajú. Predĺžená časovosť je jedným z princípov, ktoré patria do oblasti experimentálneho filmu. Pozorujeme filmy, ktoré pripomínajú nudu, ale ide o potrebu zmeniť očakávanie. Tak ako netreba mať očakávania, pokiaľ chcem vystúpiť na vrchol hory. Myslím tým zároveň na postavy filmu, na ktoré sa dívam. Nekráčajú kvôli výhľadu, aspoň ja by som túto potrebu nemal. Výstup na horu má byť určitou situáciou, pohybom tela, premenou myšlienok a sústredení sa na samotný pochod, ktorý môže byť len tým, čím je, chôdzou na horu.

Dívam sa na prvý záber filmu *The coming race* (2006). Zrnitý celok, ktorý sa zdá byť cestou na vrchol kamennej hory, neznámo kde. Zvuk vytvorený pomocou spomalenej nahrávky padania kameňov, možno priamo z miesta, ktoré teraz pozorujem. Postupne sa obraz mení a stávam sa svedkom pozorovania ľudí, ktorí prechádzajú z jednej strany záberu smerom k vrcholu, všetci majú na hlave kapucne, predpokladám, že na mieste fúkal silný vietor. V takýchto situáciách mi tlmený zvuk vetra pripomína, že niečo ako moje telo fakt existuje. Uvedomujem si fyzicky viac častí tela ako normálne. Zábery sa menia, je to film, ktorý mi poslal súčasný experimentálny filmár menom Ben Rivers. Jeho tvorba je pomerne multižánrová, presná definícia nie je potrebná. Niekoľko

desiatok postáv v opare medzi skalami kráča po hore. Sú snímané na film, pravdepodobne 8 mm kamerou. Zvuk pohybujúcich sa kameňov je jedinou zvukovou zložkou filmu. Len ľudia, ktorí kráčajú po hore dvoma smermi. Dostávajú sa nevedno kam ani s akým cieľom. Očakávanie v tomto prípade musí zmiznúť. Ako postavy v hmle kráčajúce po hore.

„Často čakám, až sa jeden z týchto archetypálnych príbehov objaví a zladí s tým, čo robím, vieš, aby som nutne vedel, čo ten príbeh je. Ale existujú príbehy takéhoto typu, ktoré existujú a sú dostupné nám všetkým ako spôsob organizácie našich myšlienok a nášho každodenného života.“⁵⁹ Matthew Barney, interview, *River of Fundament* (2007).



DISLOKÁCIA UDALOSTÍ

„Počas celého dňa, ktorý predchádzal tejto výmene názorov, sme narážali *When the Dogs Talked* (2014), príbeh o rozšírenej domorodej rodine konfrontovanej inšpektormi Štátneho bývania, ktorí sa im vyhrážali zrušením nájomnej zmluvy z dôvodu preplnenosti. Rodina cestuje do svojho vzdialeného tábora na okraji Anson Bay, aby našla majiteľa prenájmu, len aby ju príbuzní, ktorí tam žijú, presvedčili, aby zabudli na bývanie a dokončili projekt GPS, ktorý sleduje cestu predkov Dog Dreaming, totemu Rickyho matky. (...) Toto je miesto, kde sa rodokmeň

a genealógia plynule presúvajú do priestoru súčasnosti. Rickyho slovami, príbeh o psovi – príbeh pripojený k tejto konkrétnej lokalite, ktorú mnohí iní domorodci považujú za mytologickú – je skutočný príbeh. Na rozdiel od príbehu, ktorý žije „v mojom vlastnom mozgu“, je poznačený radom špecifických miest, skupinou ľudí s ním totemicky a morálne prepojených do súčasnosti. Udržať prítomnosť predkov v prítomnosti osadníka je forma rozprávania, ktorá si vyžaduje obrovskú tvorivú energiu, a je to spôsob, ako vytvoriť realitu.“⁶⁰

Derek Jarman sa nasťahoval do vedľajšej ulice. Jeho plánom bolo odísť z centra diania a stať sa pokojnejším – tak o tom hovoril. Na pozemku mal ovocné stromy, večer sme pod nimi sedávali. Derek chcel vytvoriť záhradu. To bola úloha, ktorej sa venoval celé dni. Zo začiatku len sedával na starej drevenej stoličke, ktorú vybral z pivnice domu, a díval sa, čo sa deje na pozemku. Vlastne sa nedialo nič, ale Derek o tom hovoril, že sa díva na tempo, ktoré tu pôsobí. Nevysvetlil, čo presne tým myslí, ale ako som ho videl tam sedieť, je možné, že slovo tempo by vás napadlo. Sedel tam a na niečo čakal.

Používal drevo, ktoré našiel v lese, väčšinou kúsky podlhovastých konárov zapichoval do zeme a používal ich ako sochy. Za nejaký čas zaplnil záhradu drevom a kameňmi. Nikdy som nevidel nič podobné. Derek nečakane ochorel a záhrada sa prepadala sama do seba, niekto záhradu kúpil a celú vyplienil. „Viete, keď pán žil, tak sme sa dohodli, že keď zomrie, tak budem môcť ostrihať stromy, tak som ich ostrihal dnes, nevadí vám to?“ Pozerali sme sa na seba. Tie oči mi pripomínali farbu... Neviem, ako vám to vysvetliť, ale vo chvíli viete, že sa to stalo. Našla sa príčina pozrieť sa na to miesto. Na miesto, na ktoré bez dôvodu myslím. Dom, v ktorom žije starý pán. Nepoznal som ho, býval neďaleko. Zvykli sme sa náhodne stretnúť a rozprávať sa o záhrade. Pár vecí, čo robiť a nerobiť pri sadení, ako strihať stromy. Často mi hovoril o pohľadoch a kam sa v záhrade dívať. To miesto bolo na okraji mesta, dom s rozľahlým pozemkom. Kedysi to bol kaštieľ. Vlastne, neviem povedať, či mal niekto v okolí väčší pozemok. Nemal plot, takže sa stávalo, že

si ľudia, ktorí sa tadiaľ prechádzali, mýlili jeho záhradu s parkom. Nikto nevedel, že je to súkromný pozemok. Prekáža vám, že sa vám prechádzajú cudzinci po trávniku? Nie, nebláznite, prečo by mi to malo prekážať. „Viete, o to nejde. Mňa zaujíma, čo si myslia, keď sa prechádzajú po záhrade. Vidíš, že tu nie sú len stromy. O to ide – aby nebola uzavretá do seba.“ „Ten deň, keď som k nemu poslednýkrát prišiel, bol iný, akoby som vedel, že sa tu už niečo odohralo. Už je po tom a ja sa tam musím prísť pozrieť. Teraz.“ Nevedel som ako, proste mi to napadlo a nevedel som prestať na to myslieť, že sa musím ísť pozrieť k jeho domu. Prišiel som tam, stál som na ceste a díval sa na veľký dom pred sebou. Vošiel som pomedzi stĺpy, ktoré lemovali kovovú bránu, neviem, načo tam boli, ale skôr patrili k nejakej predošlej stavbe. Prešiel som popri stene až dozadu na trávnik. Záhrada bola plná ľudí. Chodili rôznymi smermi a dívali sa dole. Vyzerali, že niečo hľadajú. Niekde boli dokonca vyhrabané malé diery. Videl som pred sebou správcu, otočil sa ku

mne, s úsmevom, oblečený vo flanelovom purpurovom župane. Často sa takto usmieval. Vlastne si ho nepamätám inak. Akoby sa ho to netýkalo, že niekto kope diery v jeho záhrade. „Čo sa tu deje?“ „Ja sám neviem. Ráno som vstal, prešiel som k oknu a pozeral som sa, ako tu ľudia behajú. Pýtal som sa nejakej ženy, čo tu robí, ale neodpovedala mi. Pýtal som sa ďalej, ale nič. Vyzerá to, že niečo hľadajú, ale stratené kľúče to asi nebudú.“ A zaceril sa na mňa. „Nie je nič nové, že mi tu ľudia chodia. Vieš, že sa to stáva skoro každý deň. Iba to je čudné, že ich je tak veľa.“ Začal zvoniť telefón a záhradník sa zvrtol k domu. „Počkaj, o chvíľu sa vrátim.“ Otočil som sa naspäť a znovu sledoval masu ľudí prechádzajúcich sa po záhrade na okraji mesta. Trvalo to pár minút a všetci postupne začali odchádzať. Obrátil som sa k domu. Volal som smerom k nemu, ale nič. Ľudia odchádzali a skupinka ľudí prechádzajúcich okolo mňa si ma všimla a pozdravila. „Prosím vás, prečo ste tu boli?“ spýtal som sa. „Hľadali sme loptičku.“ „Akú loptičku?“ „Spadla sem

loptička z golfového turnaja, ktorý sa hrá neďaleko.“ „A prečo tie jamy?“ Žena sa k nim otočila a pokrčila plecami. „To vážne neviem.“ A prešla okolo mňa. Ostal som tam stáť. Medzitým sa pán vrátil. Pozeral sa na mňa zarazene, tak ako ja predtým. „Hľadali loptičku z golfového turnaja.“ O pár dní som sa s pánom stretol znovu. Nebolo jasné, ako sme sa stretli, nepamätal som si, ako to začalo, len to, že som sedel v prázdnej hale. Sedel som uprostred nej a mal som v ruke jeden kus elektroniky, ktorá sa tam nachádzala na polici. Uvedomil som si, že odpájam káble z prehrávača, robil to aj jeden iný muž vedľa mňa, mlčky sedel a balil káble do tašky. Ponáhľal sa, dokonca niektoré káble hádzal za seba. Zdvihol som pohľad a pozrel sa za seba. Vzadu behali ľudia, každý robil, ako sa zdalo, niečo iné. Vtom som bol vedľa pána. Otočil som sa a zistil som, že sedí vedľa mňa. „Prečo to dovoľíš?“ „Nech si ich vezmú“ odpovedal mi. „Miznem, preto si odnášajú tie veci.“ „Ako to myslíš, že mizneš?“ Díval som sa nechápavo naňho a nerozumel,

o čom rozpráva. „Čo? Sme v tvojom dome a ty hovoríš, že tu nebudeš? Sťahuješ sa?“ „A čo tu robia títo? No môže to tak byť, že sa sťahujem, tí ľudia si berú moje veci, ja neviem, proste to tak je. Sú tu – keď môžu. Mne to nevadí, len si, prosím ťa, vezmi tie sochy, ktoré zostanú na záhrade. Tie maličké, obrastené machom. Ale dávaj pozor na to, ktorú si vyberieš, niektoré sú dobré, ale niektoré z nich sú prekliate. Tie si neodnášaj domov. Nejako ich musíš odlíšiť, chvíľu to potrvá, ale prídeš na to.“ O pár dní na to chcel pán zakryť vyhrabané jamy, ktoré vznikli, keď ľudia hľadali na záhrade loptičku z turnaja. Skoro ráno v župane vyšiel na trávnik, mal mokré nohy z rosy, po ktorej prešiel k jame, ktorú si náhodne vybral. Vzal si lopatu, ktorá ostala na mieste. Jama bola vyhrabaná asi meter do hĺbky. Na jej dne videl kamene trčiace z hlíny. Zohol sa k jame, aby skúsil jeden kameň vybrať. Po pár hodinách kopania vybral kamene, ktoré sa na okrajoch vždy dali spojiť, vytvárali celistvý tvar.

Udalosti, ktoré poznáme všetci.

Postupne sa presunú niekam, kde ostávajú.⁶¹

„Oči ma štípu od kvapiek
Infekcia sa zastavila
Blesk odchádza
Šarlátová za obrázkom
Z krvných ciev v mojom oku“

Derek Jarman

Blue (1993) Dereka Jarmana sa odohráva v imaginárnom prostredí, ktoré vytvoril v monochromatickom modrom priestore, kde absentuje čokoľvek iné, presahujúce zvukovú zložku, ktorá povzbudzuje imagináciu diváka, ponechaného v jednotvárnej ploche.

Vizuálna zložka filmu tvorí jeden nemeniaci sa farebný záber, a to na modrú farbu. Nejde zjednodušene o film bez obrazu, ale prekonáva mnohvrstevnaté plochy mimo modrý obraz.⁶²

Vznikol ako zber spomienok, rozhovorov a poznámok, ktoré Derek Jarman zbieral počas obdobia nákazy AIDS. Oslepol a videl iba odtiene modrej. Modrá farba na konci vytvorila priestor smrti a nevi-

ditelnosti alebo prekrytie. „Pre Ivesa Kleina bola modrá farba dosiahnutím duchovného absolútna.“⁶³

Telo je súčasťou naratívu. Vizuálna stránka filmu je nahradená modrou a rozprávaním rozprávača vo filme. Vnímame bolesti, fyzické ťažkosti s prelínaním iných priestorov alebo iných postáv. Vidíme len modrú, ale vymedzenie jedného farebného priestoru otvára možnosti percepcie iným smerom. Sme aktívnejší na poli zvuku, na poli priam fyzických opisov.

Derek Jarman takýmto spôsobom aplikoval vlastnú skúsenosť nielen v rámci naratívu, ale vytvoril nové možnosti, ako sa dívať na chýbajúci obraz, ktorý je nahradený modrou farbou.

Derek Jarman bol záhradníkom na štrkovom pobreží neďaleko jadrovej elektrárne Dungeness.

Ostávajú tu nielen modré farebné kúsky plastu vyplavených z mora, ktoré použil ako súčasť záhrady.⁶⁴

V dome Dereka Jarmana sa nachádza báseň od Johna Donnieho:

Busy old fool, unruly Sun, Why dost thou thus, Through windows, and through curtains, call on us? Must to thy motions lovers' seasons run? Saucy pedantic wretch, go chide Late school-boys and sour prentices, Go tell court-huntsmen that the king will ride, Call country ants to harvest offices; Love, all alike, no season knows nor clime, Nor hours, days, months, which are the rags of time. In that the world's contracted thus; Thine age asks ease, and since thy duties be To warm the world, that's done in warming us. Shine here to us, and thou art everywhere; This bed thy center is, these walls thy sphere.

„Film je ako kniha, ktorej strany sú rozšírené v čase.“⁶⁵

Umenie, ktoré nevykazuje zmeny v rámci nášho časového rozpätia, počas ktorého sa mu venujeme, máme tendenciu nazývať predmetom. Umenie, ktoré vykazuje zmeny v rámci nášho časového rozpätia, v ktorom sa mu venujeme, považujeme za udalosť.

Ide o to, že my sami sme divíziou, ktorá pretína to, čo je v podstate pohyblivá stupnica časových základní.⁶⁶



VIDENIE MODREJ

Psy, hneď ako vstúpili, stuhli. Len čo si všimli vypchatého tasmánskeho tigra umiestneného na stene. Prikrčili sa k zemi a pomaly prechádzali cez miestnosť, akoby čakali, že sa k nim rozbehne. Psy sa vždy báli, keď prechádzali okolo vypchatej kože v predsieni. Sarkofág, ktorý ostal v stave vypchatého objektu, čo už viac neuvidíme. Spomienky na udalosti, ktoré máme všetci. Postupne sa presunú niekam, kde ostávajú v pamäti.

Po našom prvom stretnutí som ju pomenoval.

Pani, ktorá písala o poslednom tigrovi.

Sedeli sme oproti sebe.

Jedno z prvých stretnutí.

Ešte veľmi opatrné,
predsa len sme sa poznali krátko.

„Ako vy narábate so svojimi spomienkami?“
spýtala sa ma.

Záhrady zarastené suchou trávou lemujúce
zhrdzavené kovové brány.

Otvorené okná, aby sa vetrali interiéry
minulosti. Chodila okolo každý deň.

Sledovala stromy a okolie. Vyzerajú tak
ako predtým, jediné, čo sa zmenilo, je to,
že domy sú prázdne. Nik tu nie je.

Videl som pootvorené okno v jednom z tých domov. Chodil som pár dní okolo, aby som sa uistil, že v ňom nikto nie je. Vošiel som dnu a prechádzal sa útrokami domu. Najviac ma prekvapilo, že všetko bolo zakryté igelitmi. Keď som sa odvážil dať igelit dole, zistil som, že nábytok je ako nový. Nepoškodený. Sadol som si do sedačky a chvíľu počúval zvuky domu. Na konci miestnosti stáli ďalšie veci. Zdvihol som sa, prešiel k nim a odkryl kopy predo mnou. Čosi sa mi pod rukami zviditeľnilo a veľmi ma to prekvapilo. „Ved’ neexistuje!“ povedal som si nahlas. Vyhynul a teraz vidím to, čo som nečakal. Videl som ho len na videu a na fotografiách. Vyhynutý druh. Prečo je jeden z nich v tomto dome? O pár mesiacov som prišiel na to, kto tu býval, mal modré oči.

Ben Rivers nazeral do vnútrajškov prázdnych domov a vpúšťaním svetelných bodov baterky odkrýval staré opustené interiéry, zhrdzavené časti nábytku, zhnité drevené dosky. Obhľadávaním miest a prvkov, pofľakovaním sa po miestach bez jasného účelu vznikla špecifická autorská prax vytvárajúca význam absencie. Súvisí to s pojmom psychogeografie v zmysle vyhľadávania miest, ktoré ovplyvňujú výsledné dielo alebo autorskú koncepciu.

Neplánovaný alebo chýbajúci presný zámer a intuitívne skladanie nasnímaných obrazov sú evidentnou stratégiou Bena Riversa.

Pofľakovanie, ako spomína Ben Rivers, je súčasťou nachádzania nielen priestorov, námetov alebo náhodných častí, ktoré sú neskôr súčasťou celkov alebo sekvencií videí.

Ben Rivers je experimentálny filmár z Veľkej Británie, ktorý svoju prax postavil na rôznych ohliadaniach miest, navštevovaním osamotnených ľudí alebo bezúčelných miest a predmetov, ktoré v prelínaní

a spájaní vytvárajú novú možnosť funkcie, a tou je špecifický autorský fiktívny koncept. Vo filme *After Work* vidíme miesto, ktoré autor sníma v dvoch rôznych časoch, formálne ich prekrýva zábermi, vzniká jedna scéna s postavami, ktoré však v druhom snímanom celku nie sú prítomné. Vzniká špecifická hra s montážou, ktorá pripomína rané filmy, ale zachádza niekam inam.

Ben Rivers hovorí v rozhovore v rámci predstavovania svojho filmu, že je zástancom akéhosi samotárskeho režirovania, v ktorom je sám ako autor na mieste, kde by bol kolektív rušivý alebo kde by situácie autenticity vôbec nevznikali. Samotný autor zastupuje kolektív členov realizačného tímu, a len tak je pre neho možné zaznamenať nielen intimitu v práci s postavou, ktorá si jednoducho zvykne na autora. Pri tejto forme zoznámenia sa s postavou, ktorú Rivers nájde často medzi outsidermi, samotármi alebo ľuďmi tráviacimi život v prírode, vzniká pozorovanie. Postavy náhodne sleduje a tak vzniká špecifická skladba autorských filmov.

„Viete, čo robíte?“ Nečakane sa ma spýtala.

„Čo robím?“

„Vediete so mnou rozhovor.
Robievala som to isté, keď som bola mladá.
Ale vy ste to vedeli, že som bola
reportérka, však?“

Dala si pritom kúsok koláča.

„Niekedý som celú noc nespávala.“

„Nespávala?“

„Musela som písavať práve v noci.

Písavala som hlavne, keď niekto náhle zomrel.
Volali mi vždy, keď sa to stalo, viete?

Tak som musela o tom dotyčnom písať,
aby to mali ráno v redakcii.”

„Čo ste presne o nich písali?“

Usmiala sa na mňa a odrezala
si ďalší kúsok z koláča.

„Písala som o poslednom tasmánskom tigrovi,
ktorý vyhynul.“

Stáva sa to dvakrát za deň. Je to rutina. Niekedy v priebehu dňa, niekedy v noci. Často som rozmýšľal, či na tom záleží, a to ovplyvňuje. Nevedel som si predstaviť, s čím to môže súvisieť, a neviem to doteraz. Ale raz som tú izbu videl a myslím, že to bolo tým, aká je. Nie je to krik. Skôr to znie ako zašteknutie. Je hneď vedľa. Oddeluje nás stena. Tá, ktorá písala o poslednom tasmánskom tigrovi, bývala reportérkou. Poväčšine času neviem, čo robí, ale dvakrát denne zakričí takým spôsobom, že sa zdá, že to nemôže byť ona, ale že je to situácia, pri ktorej sa sama veľmi zľakne. Môže sa stať, že je to zo spánku, je to najpravdepodobnejšia verzia, ktorá sa neskôr potvrdí. Teda že je to tým – izbou, v ktorej býva, v ktorej spáva. Mal ju rád celú čiernu. „Chcel ju mať celú čiernu.“ „Aj nábytok?“ spýtal som sa jej. „Áno,“ odpovedala s úsmevom. Aj steny mal čierne. „Ukážete mi ju niekedy?“ „Áno, poďte aj teraz,“ odstúpila od bránky a išla k dverám. „Podťe dnu.“ Tak som prešiel cez bránku a smeroval k vchodu do jej domu. „Podťe.“ Kráčali sme schodmi

do dverí na treťom poschodí, otvorila dvere a ja som stál ako prikovaný a díval sa na čiernu miestnosť. Celá čierna. Tak ju chcel mať, viete? Povedala mi. „Otec ju takto chcel, odvtedy tak ostala. Celé tie roky je čierna a ja som si na ňu zvykla, mám ju takto rada, ako ju mal on rád, viete?“ Tak ako k nej patria výkriky, ktoré počujem spoza steny, táto izba je jej súčasťou. Myslím, že spávala v tej miestnosti, aj keď som nikde nevidel posteľ. Mal som pocit, keď som videl tú miestnosť, že zaspí a vtom zakričí. Na začiatku ma to znervózňovalo, ale teraz už nie, zvykol som si na to ako na súčasť toho, kde žijem a koho poznám okolo seba. Meno, ktoré som jej dal sám pre seba, vzniklo z toho, o čom rozprávala. Mala za úlohu napísať esej do časopisu o poslednom žijúcom tigrovi. O tom, že bol posledný svojho druhu. Vravela mi, keď na to spomínala, že nespala celú noc a písala. Nedívala som sa na nič konkrétne – na vec alebo miesto. Nejde o nič jasné, len chvíľu, keď sa to zastavilo a prestalo sa pohybovať okolo mňa. Tak opisovala chvíle

v čiernej miestnosti. Pokračovala ďalej.
„Trvalo to niekoľko sekúnd, ktoré si
nepamätám, neviem, čo medzi tými
sekundami je, ale niečo tam bolo, pretože
na to myslím – často. Ako by si pil kávu,
a nepamätáš si na to, ako ju prehltáš, ale vidíš
pred sebou prázdnu šálku. Tá situácia, ktorú
si nepamätám, niečo v nej bolo.“ Nehovoril
som jej, že možno je to krik, teda to, čo
chýba, na čo si nemôže spomenúť. Možno.
Nedozvedel som sa, čo robí pri tom, keď kričí.
Zároveň bola jednou z najmilších osôb, ktoré
som stretával, ostatných som spoznal neskôr,
ale prvá ulica, kam som prišiel, a miestnosť
mimo môjho domu bola práve čierna
miestnosť, ktorú som navštívil. Postupne som
si osvojil miesta. Hlavne tie zarastené živými
plotmi. Niektoré nízke, ale cez iné nebolo
možné vidieť nič. Sú všade naokolo,
vo všetkých uliciach. Neviem, kde začínajú
a kde končia. Za každým rohom pri
prechádzke je možnosť, že sa prekvapíš, keď
nájdeš novú časť ulice. Prešiel som na koniec
ulice, ulica sa rozdelila na ďalšie časti.

Všetci stáli na mieste.

Nikto sa v ten deň nepohol, všetci stáli
v záhrade a pokračovali v rozhovoroch.
Zanechaní na mieste, kde sa zastavili.

Kenneth Anger spomína na ženu,
ktorá často kričí. Písala o udalosti,
v ktorej prestal vznikať pohyb, všetci stáli,
nič sa nepohybovalo.

Na konci jedného z dní sa vrátil Kenneth
so psom k dverám domu.

Zastal pred sklenenými dverami vchodu
a zadíval sa do odrazu v skle.

Díval sa, ako sa postupne jeho oči menili.



Pierre Huyghe, *Human mask*, 2014

ABSENCIA POHYBLIVÉHO OBRAZU AKO AUTORSKÁ PRAX

- ① Nezobrazovanie komplexného snímaného priestoru udalosti, sekvencie alebo filmu vytvára možnosť pre aktiváciu diváka.
- ② Snímaná postava sleduje priestor, ktorý sa divákovi neukáže (priestor, v ktorom sa udalosť odohráva).
- ③ Kamerou sa sníma len postava. Postavu vidíme v zábere a je otočená ku kamere.

- ④ Nesníma sa priestor, ktorý postava vidí, ale len to, ako sa díva. Prerušuje sa nadväznosť záberov a snímaním sa nerozširuje priestor.
- ⑤ Obraz sa vymedzuje ako rámovanie, ktoré určujeme umiestnením postavy alebo objektu snímania. Nezobrazenie priestoru, ktorý postava pozoruje, vytvára možnosti voľnejšej interpretácie alebo psychologizácie.
- ⑥ Divák si interpretuje sám to, čo postava sleduje, vďaka zvukom alebo nadväznosti na predošlé zábery. Nezobrazenie je forma vznikajúceho imaginatívneho procesu. Postava smeruje pohľad za kameru a mimovizuálnymi prostriedkami vzniká budovanie postupného naratívu, ktorý môže ostať aj v jednom zábere bez nutnosti nadväznosti na predošlé sekvencie alebo časovú následnosť. Divákovi poskytuje subjektívnejšie pochopenie a slobodu pri interpretácii.

DOSLOV

Hranice sa v tomto texte prelínajú do nelineárnych štruktúr, tak ako samotný žáner experimentálnych prístupov k filmovému médiu. Na záver oblasti absencie vo filmovom prostredí treba povedať, že predstavuje nekonečné pole interpretačných možností a rozmanitosť v histórii kinematografického obrazu.

V úvode zaznieva otázka o sfarbení očí. Oči zvieratá, oči postavy, ktoré menia nielen subjekt, ale aj farbu týchto očí. Je spoločným fragmentom, ktorý sa prelína celým textom a oslovuje diváka. Motív očí a zafarbenie je zdrojom čitateľskej imaginácie: Akú farbu očí má zvieratá? Charlotte? Kenneth Anger? Tasmánsky tiger? Ryby z detskej spomienky? Modrá nie je len konkrétna, ale je zdroj. Tak ako postava, ktorú som si vybral ako počiatočný motív. Hľadaný predok, ktorého som nenašiel, mal som ho uchovaného len na jednej čiernobielej fotografii. Na ktorej nie je vidieť, akú mal farbu očí. A je to vôbec dôležité? Môžem si len predstavovať presnú farbu, a možno modrá je predstavou pochádzajúcou z neznámeho miesta filmu alebo pamäti.

Projekt a zámer začal v období, keď som hľadal tému výskumu. Ocitol som sa na stretnutí rodinnej udalosti, pri ktorej otec rozprával o rodinnom predkovi, ktorý „sa stratil“, a nikto nevie presne kde. Po niekoľkých rokoch som sa dostal k fotografii tejto postavy a táto téma ma začala fascinovať. Nastalo stopovanie, hľadanie, práca s archívom alebo vypočúvaním rodinných členov, ktorí si zároveň už nepamätali

na postavu menom Ján. Vytváranie jeho portrétu pre mňa ako autora predstavovalo obdobie skladania fragmentov kolektívnej pamäti rodiny a stalo sa objektom výskumu na rôznych úrovniach.

Projekt je koncipovaný na pomedzí zbierania krátkych textov a vytvárania fiktívnych príbehov vystupujúcich postáv, ktoré zároveň využívam v role rozprávačov fragmentárnych udalostí. Tie sa prelínajú do referencií kinematografického obrazu alebo vizuálnych odkazov z prostredia autorského filmu.

V texte čitateľ narazí na dve formy textu. Krátke fiktívne udalosti sa prelínajú so súvisiacim autobiografickým používaním autorskej pamäti, zachytením spomienok na sekvencie filmov. Umelecký výskum vznikol ako produktívne archivovanie.⁶⁷ Joan Fontcubertová hovorí o adopcii obrázkov: „Myslím si, že teraz väčšina umelcov prijíma obrazy, pretože nepredstierajú, že sú biologickými rodičmi, len si vyberajú vizuálnu skúsenosť, aby ich vytvorili nažive v inom kontexte. Dôležitosť je to, aký im priradujeme význam.“⁶⁸ Absencia je vzdialenosťou od miesta alebo osoby, vynechanie vedomého prvku. Môže predstavovať stav neprítomnosti alebo vynechania času, alebo absencia ako spôsob vyjadrenia vytvára nové možnosti. Každá z nich tvorí príležitosti, ako zahliadnuť iné neznáme pohľady a pokúsiť sa nájsť miesta, kde sa pohľady nachádzajú. Objavenie/zjavenie (Ercheinen) – je otázkou nielen existencie, ale aj zvolenia technológie.⁶⁹

POZNÁMKY

1

Anette Michelson, *On the Eve of the Future: Selected Writings on Film*, The MIT Press, 2017

2

Alexander Kluge, *Pluriverse*, Spector Books, 2017.

3

Elizabeth A. Povinelli je profesorkou antropologie a rodových štúdií Franz Boas na Kolumbijskej univerzite a zakladajúcou členkou filmového kolektívu Karrabing.

4

[youtube.com/watch?v=H1iwLbwxKys](https://www.youtube.com/watch?v=H1iwLbwxKys)&t=257s, vyhladané 20. 8. 2023.

5

Jonas Mekas, *Conversations with film-makers*, Spector Books, 2018.

6

Ibidem.

7

Ibidem.

8

Okwui Enwezor, *Von der Leinwand in den Raum: Projektion und Re-Animation im Frühwerk von Steve McQueen*, in: *Steve McQueen: Werke*, Laurenz-Stiftung, Schaulager, 2013.

9

Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2002.

10

Martin Berbert, *Tell And Show*, in: *Spike Magazine* № 69 (*Storytelling*), 2021.

11

Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ignota Books, 2019.

12

Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*, Národní filmový archiv, Praha, 2006.

13

Justin Remes, *Absence in Cinema: The Art of Showing Nothing*, Columbia University Press, 2020.

14

P. Adams Sitney, *Visionary Film*, Oxford University Press, 2002.

15

Stanislav Ulver, *Západná filmová avantgarda*, Český filmový ústav, Praha, 1991.

16

Justin Remes, *Motion(less) Pictures*, Columbia University Press, 2015.

17

Jonas Mekas, *Conversations with film-makers*, Spector Books, 2018.

18

Ibidem.

19

Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*, Národní filmový archiv, Praha, 2006.

20

Ondřej Pavlík, *Dvě věže pomalé kinematografie: Ekoestetika filmů Jamese Benninga a Andyho Warhola in: Cinepur* № 137 (*Film a Ekologie*), s. 76.

21

Jonas Mekas, *Conversations with film-makers*, Spector Books, 2018.

22

Stanislav Ulver, *Západná filmová avantgarda*, Český filmový ústav, Praha, 1991.

23

Stanislav Ulver, *Západná filmová avantgarda*, Český filmový ústav, Praha, 1991.

24

Jean Ma, *At the Edges of Sleep*, University of California Press, 2022, s. 105.

25

James Monaco, *Jak číst film*, Albatros, 2004, s. 201–203.

26

Jonas Mekas, *Conversations with film-makers*, Spector Books, 2018.

27

<https://www.youtube.com/watch?v=XnN1NqXr1Qs>&t=196s, vyhladané 20. 8. 2023.

28

<https://www.youtube.com/watch?v=XnN1NqXr1Qs>, vyhladané 20. 8. 2023.

29

Ondřej Pavlík, *Dvě věže pomalé kinematografie: Ekoestetika filmů Jamese Benninga a Andyho Warhola in: Cinepur* № 137 (*Film a Ekologie*), s. 76.

30

Apichatpong Weerasethakul, *Apichatpong Weerasethakul in conversation with Giovanni Marchini Camia*, https://metrograph.com/apichatpongweerasethakul/?fbclid=IwAR0kYGz-tv24paf1SggnulBANGYoiLhm8iiKbPbE_Z3L3TVWNwlQfHTWdelM, vyhladané 20. 8. 2023.

31

Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, The University of Chicago Press, 2004.

32

Ibidem.

33

Jean Ma, *At the Edges of Sleep*, University of California Press, 2022, s. 156.

34

Apichatpong Weerasethakul, *Train Again in: Picturing austrian cinema*, Spector Books, 2022, s. 81.

35

Apichatpong Weerasethakul, *Memoria*, Fireflies Press, 2021.

36

Ibidem.

37

Jean Fisher, *Über raum und Ort in den neueren Arbeiten von Steve McQueen*, in: *Steve McQueen: Werke*, Laurenz-Stiftung, Schaulager, 2013, s. 13.

38

Jean Ma, *At the Edges of Sleep*, University of California Press, 2022, s. 156.

39

Mylène Bresson, *Bresson o Bressonovi*, Casablanca, 2016.

40

Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ignota Books, 2019.

41

Vicente Todolí, *Steve McQueen: Sunshine State*, Pirelli HangarBicocca, 2022, s. 43.

42

Alexander Kluge, *PLURIVERSE*, Spector Books, 2017.

43

André Bazin, *Co je to film?*, Československý filmový ústav, 1979, s. 57–58.

44

Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), *Mizení, Fenomény, mediální praktiky a techniky zjevného*, Karolinum, Praha, 2017, s. 46.

45

Gellért Kovács, *Zajímají mě věci pdo stolem (rozhovor s Bélou Tarrem) in: Béla Tarr: V oku velryby*, Casablanca, 2010.

46

Rosi Braidotti, *Posthuman*, Polity, 2013, s. 208.

47

Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), *Mizení, Fenomény, mediální praktiky a techniky zjevného*, Karolinum, Praha, 2017, s. 107.

48

<https://www.youtube.com/watch?v=gTN7BGP0tpU>, vyhledané 20. 8. 2023.

49

Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, Indiana University Press, 1995.

50

Zygmunt Bauman, *Cizinci před branami*, Broken Books, 2017.

51

Calina Parau, *The Melancholy of Residual Anti-stories*, https://www.academia.edu/105530545/The_Melancholy_of_Residual_Anti_stories?uc-sb-sw=3655387, vyhledané 25. 8. 2023.

52

Peter Bradshaw, *Our Time review – forbidden love on a bull-fighting ranch from Carlos Reygadas*, <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/10/our-time-review-carlos-reygadas-natalia-lopez>, vyhledané 25. 8. 2023.

53

Ernst van Alphen, *Failed Images*, Valiz, 2018.

54

Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*, Národní filmový archiv, Praha, 2006.

55

Zdeněk Holý, *Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*, <https://www.cinepur.cz/rubriky/892-vy-prazdnena-narace-aneb-vzrusujici-nejistota-filmoveho-pohybu>, vyhledané 25. 8. 2023.

56

Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), *Mizení, Fenomény, mediální praktiky a techniky zjevného*, Karolinum, Praha, 2017, s. 274.

57

Naomi Uman, *Intimacy and Handwork* <https://blogs.iu.edu/establishing-shot/2022/04/25/naomi-uman-intimacy-and-handwork/>, vyhledané 26. 8. 2023.

58

Jennifer Higgie, *One Take: Human Mask*, in: *Frieze Issue 168*, 2014

59

<https://www.youtube.com/watch?v=Ktv6WF07o9s>, vyhledané 20. 8. 2023.

60

Elizabeth A. Povinelli, *What Makes a Story True?*, in: *Spike Magazine* № 69 (*Storytelling*), 2021.

61

„V tejto súvislosti nevidené udalosti čiastočne dokumentuje mapa mučeníkov. Samotné zmiznutie, predovšetkým zmiznutie tých cestovateľov, ktorí sú nezvestní. Reprezentuje znalosť ich putovania aj priestoru, v ktorom ich cesty nabrali nečakaný koniec.“ Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), *Mizení, Fenomény, mediální praktiky a techniky zjevného*, Karolinum, Praha, 2017.

62

Bianca Stoppani, *Protest!: Derek Jarman at IMMA—Ireland Museum of Modern Art, Dublin*, Mousse Magazine, https://www.moussemagazine.it/magazine/derek-jarman-bianca-stoppani-imma-dublin-2020/?fbclid=IwAR08EC0gJnMb-Hi4b_ttapJsMjghOiGVqS6GnlQIZ3wRxUd-DvSqKE442Acqo, vyhledané 20. 8. 2023.

63

Justin Remes, *Motion(less) Pictures*, Columbia University Press, 2015.

64

Seán Kissane, Karim Rehmani-White, *Derek Jarman: Protest!*, Thames & Hudson, 2020.

65

Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, BFI PUBLISHING, 2013.

66

Ibidem.

67

Ernst van Alphen, *Productive Archiving*, Valiz, 2023.

68

Ibidem.

69

Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), *Mizení, Fenomény, mediální praktiky a techniky zjevného*, Karolinum, Praha, 2017.

70

Justin Remes, *Motion(less) Pictures*, Columbia University Press, 2015.

198

199

„Neexistuje nič také ako prázdny priestor
alebo prázdny čas. Vždy je čo vidieť.
Vždy je čo počuť.“⁷⁰



Kde oči menia farbu

Milan Mazúr