

S minimalistickými a konceptuálnymi tendenciami sú spojené i Kordošove akcie pracujúce so živelnosťou a krajinou. Vo fotoperformancii *Pálenie vlastného tieňa* (1985) zostal Kordošov tieň na zemi ako fľak, aj keď jeho zdroj odišiel, a vo videu *Spojenie živlov* (1981) absentovala figúra, nad vodopádom sa rozhorela línia plameňov a postupne zhasínala. „Malo to len tú asociačnú hodnotu, že idete a pozeráte sa na tie dva živly – vodu a oheň.“ Ide o typ umenia, ktoré do veľkej miery mlčí,<sup>5</sup> má byť skôr prežitý než spracovaný intelektom. Je tu zjavne kontinuita s témami ostatnej tvorby, no humor absentuje a o slovo sa hlási maximálne absurdita. Kordoš hovorí: „Videl som v tom len obraz – obraz, ktorý ma zaujal, v ktorom hučiaci voda padá dole a oheň šľahá hore, nič viac. [...] Ďalšia akcia, ktorú som robil s Matejom Krénom, ilustrovala slovenské príslovia. Šli sme z blata do kaluže, nosili drevo do lesa a hádzali hrach o stenu.“ Zameranie sa na krajinu v pohybe sa objavuje aj v roku 1993 na výstave *Amsterdam – Bratislava, Blízke stretnutie*. Pre tú Kordoš okrem iného pripravil videoinštaláciu, v ktorej aproprioval romantickú krajinnomalbu *Zimná krajina* (1853) holandského maliara Remigia van Haanena a pomocou viacerých farebných video filtrov menil jej sfarbenie a posunul tak jej vyznenie a evokovanie nálady. Použitie takéhoto efektu je zásahom, ktorý môže byť vnímaný rôzne, ako v duchu minimalistického, „utíšeného“ experimentu, tak i v duchu popového serializmu. *Zimná krajina* tak premostuje dve výtvarné pozície, ktoré boli načrtnuté v úvode tohto textu, a odhaľuje Kordošov rukopis, definovaný ich prienikom.

Ak by sa nám zdalo, že po šesťdesiatych rokoch bol v slovenskom výtvarnom umení v hre len modernizmus, mylili by sme sa. Už pri tejto analýze Kordošovej tvorby vidno, že postmoderna nemohla prísť na našu umeleckú scénu náhle ako šok, ale vchádzala evolučným procesom. Ako sa ukazuje, posun k postmoderne je dôležitý aj v rámci dejín slovenskej audiovizie, čo si uvedomil Slovenský filmový ústav, kde aktuálne prebieha digitalizácia Kordošových diel. Kordoš k tomu poznamenal: „S Martinom Kaňuchom zo SFÚ som sa vídal v jednej bratislavskej galérii, on vedel, že súčasťou mojej tvorby sú filmové záznamy. Ujal sa toho a ja som bol rád, lebo tie veci som mal doma v škatuli a asi by skončili v kontajneri. Spravil som výber a či to má nejakú výpovednú hodnotu, to už musia posúdiť iní. Som však vďačný, lebo celá tá spolupráca s tímom ľudí mi veľa dala, a moje staré záznamy dostali po viacerých stránkach profesionálnejšej punc.“

## O PARALELNEJ FILMOVEJ KULTÚRE A JEJ INŠTITÚCIÁCH

ROZHOVOR S MARTINOM BLAŽIČKOM

Franz Milec

Napriek nedostatku komunikácie s vonkajším svetom a rôznym formám útla ku zo strany štátneho aparátu, v dejinách československého umenia nájdeme množstvo tvorcov, ktorí po šesťdesiatych rokoch pracovali s pohyblivým obrazom, či už vo forme videa alebo celuloиду. Táto tvorba často dosahovala podobnú kvalitu ako v iných, prevažne západných krajinách a hoci vznikala neoficiálne, dokázala si vybudovať svoje paralelné inštitúcie.

Martin Blažiček sa už niekoľko rokov venuje týmto polohám lokálneho pohyblivého obrazu ako pedagóg FAMU a výskumník českého Národného filmového archívu. Ako umelec sám prispieva k českej tvorbe už od deväťdesiatych rokov – kým počiatky jeho kariéry definoval *revival* experimentálneho filmu na českej scéne, dnes sa Martin Blažiček prakticky venuje rôznym formám mediálneho umenia v galerijnom, divadelnom či inom kontexte. V interview sme sa rozprávali o alternatívnych prúdoch kinematografie a ich inštitucionálnom zázemí.

\*

*Si známy ako experimentálny filmár a experimentu sa venuješ aj vo svojej pedagogickej praxi. Čo ťa priviedlo do tejto oblasti kinematografie?*

Nejsem si jistý, že jsem příliš známý jako experimentální filmář. To je pro mě specifická oblast, která je ukončená devadesátými léty, a myslím, že dnes ten pojem vůbec není relevantní. Necítím se jako experimentální filmář, ani k té oblasti nemám nějak pocitově blízko. Ačkoliv se třeba na ty historické filmy rád dívám, tak mi to připadá v současnosti poměrně mrtvá forma.

<sup>5</sup> Pozri Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence. In: Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1969, s. 3.

Experimentálnímu filmu jsem se pak začal věnovat v souvislosti se studiem na Fakultě humanitních studií UK a později na FAMU, kde učil Martin Čihák. V devadesátých letech se ještě používal aktivně film, ale už rychle ztrácel poslední možnosti použití. Tehdy se hodně diskutovalo o tom, jestli je třeba film lepší než video nebo naopak, což dneska zní trochu jako bezpředmětná otázka. V téhle atmosféře tradiční média postupně byla nahrazována elektronickými a pak digitálními, přestávala se vyrábět. Do Československa souběžně pronikala spousta obrazových materiálů, které se týkaly experimentálního filmu. Bylo to něco, co tu nikdo předtím neviděl. Často to bylo přes VHS kazety, co někdo dovezl ze zahraničí. Například Brakhage nebo Kren měli s jistotou v Praze premiéru z VHS. Tyto dvě věci se nějak spojily a iniciovaly ne příliš dlouhou tvůrčí vlnu, na které se podílelo poměrně málo lidí. Tahle skupina pracovala výhradně s filmem a hodně se inspirovala experimentem šedesátých a sedmdesátých let.

*Ako presne vyzerala scéna experimentátorov?*

Kromě Čiháka to byli třeba Jan Daňhel, Alice Růžičková, Jakub Halousek, Martin Ježek a několik dalších. Byla to kompaktní, přátelská skupina, kde si všichni celkem pomáhali a podporovali se, dělali společné projekce. Filmy vznikaly rychle někdy během let 1996 až 1999, dneska ani přesně nevím, kde všechny jsou. Ze zpětného pohledu to asi působí trochu zastarale nebo nepoučeně, protože pro nás byl tehdy velký objev dívat se třeba na Stana Brakhagea. Ovšem velmi záhy ta vlna skončila a nikam dál nevedla, což je docela logické, protože jsme všichni rychle pochopili, že média jsou konvergentní a nemá smysl neustále vytěžovat film jako nekonečný zdroj zvláštní fotogenické obraznosti.

*Bol tento filmársky krúžok koncentrovaný hlavne v Prahe?*

Ano, bylo to ohraničené místo, kde se mohli všichni setkávat. Byla to hlavně FAMU, i když jenom neoficiálně. V tehdejší struktuře školy to byl myslím Kabinet společenských věd, kde přednášel Martin Čihák. A poté se to týkalo Čihákových přednášek nejen ve škole, ale i veřejně. Šlo o projekce, které se konaly v rámci Letní filmové školy v Uherském Hradišti, kde dokonce vyšel nějaký mini katalog, ale třeba i v klubu Roxy. Také to bylo skrz kontakty, které měl Martin v zahraničí, to mu umožnilo získat na kazetách VHS spousty zajímavých filmů, ke kterým normálně nikdo neměl přístup. Jednoduše doba před internetem.



Zdroj: XXXX

Martin Blažiček

*Bol Martin Čihák postavou, ktorá prepájala scénu deväťdesiatych rokov s predchádzajúcou generáciou undergroundových a amatérskych filmárov?*

To určité ano, ale Čihák v té době o svých filmech z osmdesátých let nemluvil. Když přinesl avantgardní a experimentální témata, tak se ke svým filmům z té doby stavěl tak, jako by téměř neexistovaly. Pro něj začíná jeho tvorba trilogií *Neustadt*, *Adam Kadmon* a *Naše zahrádka*.

*Našli by sme v tvorbe deväťdesiatych rokov všeobecnejšie ozveny predrevolučného undergroundu?*

Neřekl bych. To je jedna z věcí, která je pro české prostředí typická. Underground byl nucen vyrovnat se se světovými vlivy – najednou se tu otevřelo „okno na

západ“ – a nastává období, kdy se všichni tvůrci snaží tento vliv absorbovat, často ne zcela úspěšně. Někteří z nich se snažili pod vlivem toho všeho, co bylo najednou dostupné, změnit svůj styl a točit jinak. Vedlo to jednak k tomu, že popřeli prvky, které byly typické pro undergroundový film, jako byly rodinná atmosféra, rodinný kontext, komunitní tvorba, dobrovolná „amatérskost“ a jakási neuměleckost. To v devadesátých letech najednou zmizelo a nic dalšího nevzniklo. Nové pokusy o transformaci možná byly, ale ta díla zapadla nebo nebyla dokončena. Tam to vlastně celé končí. Tak se k tomu staví i Čihák – od svých filmů z osmdesátých let distancoval, protože asi necítil, že je možné zkušenost z té doby transformovat do let devadesátých. Najednou po revoluci bylo všechno tak odlišné, že nebylo smysluplné vracet se do doby minulé a jakkoli řešit kontinuitu.

Výjimku bychom našli u Pavla Marka a jeho Bulšitfilmu. Je to jedna z věcí, která vychází z amatérského podhoubí a najednou se stala takovým oficiálním experimentálním filmem, zvláště poté, co byly uvedeny do běžné distribuce.

*Okrem generačného zlomu existoval aj zásadnejší konflikt medzi vtedajšími experimentálnymi filmármi a mediálnymi umelcami. Čo bolo jeho podstatou?*

Skupina, která pracovala s videem, byla mnohem větší a byli to studenti z výtvarných škol, kteří neměli problém média střídat. Já jsem, naopak, patřil do skupiny tradičněji zaměřených filmařů, kteří trvali na tom, že potřebují filmový materiál. To bylo často vnímáno jako nějaký protiklad, kde buďto pracujete s filmem, anebo pracujete s videem. Film měl v té době na sobě jakýsi punc autenticity, staromistrovství, řemesla, kdežto video bylo spojováno s pojmy jako dočasnost, náhodnost, spontaneita, novost, progresse, ale i nedostatek znalosti či řemesla. Ale to je, samozřejmě, jenom dobový kontext. Myslím si, že spousta lidí cítila, že je to konflikt starého a nového média, přičemž to staré má na sobě přítomný jakýsi odér historické zkušenosti, propracované infrastruktury nebo rigidních řemeslných pravidel, jak s ním zacházet i v rámci experimentálního filmu.

*V súčasnosti sám tvoríš prevažne diela určené na prezentáciu mimo kinosály, často v rôznych premietacích podmienkach v galérii či divadle. Prečo?*

V první řadě je problém pracovat s médiem, které postupně stárne a přestává být živé, začíná spíš vypadat jako nějaké historizující médium, ačkoli mě dlouho

bavilo kombinovat film a digitální postprodukcí v performance nebo třeba stavět vlastní projektory a projekční mechanismy. Rád jsem pracoval s archivy a nalezenými materiály. V jistém okamžiku se mi ale zdálo, že to je už vyčerpané téma a je potřeba hledat něco dalšího.

*S akými nástrojmi primárne pracuješ dnes? Ako si sa k nim dostal od filmu?*

Stříhal jsem pár filmů, ale nikdy jsem tu práci vlastně nedělal, necítil jsem se nikdy jako stříhač. Velmi rychle jsem pochopil, že film se dá stříhat pomocí algoritmů a začal jsem to dělat. Ta možnost naprogramovat vlastního Petra Kubelku pomocí dat mi přišla velmi zajímavá.

I když jsem pracoval v posledních deseti letech s celkem tradičními médii, v jisté fázi byl vždy součástí věci vývoj softwaru. Což mě taky přivedlo ke spolupráci na performativním kódování se skupinou Kolektiv. Největší potenciál dnes vidím ve využití fotogrametrie, neurálních sítí ve spojení s možností 3D technologií, jako jsou game enginy, nebo webenginy pro 3D grafiku. Snažím se ale nezakládat svoji práci primárně na technologii, spíš na emoci spojené s jejím používáním, takže je používám vždycky trochu diletantsky.

*Povedal by si, že medzi tvojimi filmovými a novomediálnymi prácami je jasná kontinuita?*

Dalo by se říci, že někde v devadesátých letech je taková vlna experimentálních filmů, které používají výtvarnou řeč jako nějakou atrakci. Má spíš charakter stimulantu – najednou to není médium k vyprávění, není to médium konceptu, není to médium čistě výtvarné. Zjistil jsem tehdy, že tento pocit nemám sám a že tímto způsobem funguje spousta filmů v devadesátých letech, ale i mladších. Šlo o to, že ten efekt, který film sám o sobě má, je velmi emoční, má velký dopad na diváka právě skrz rovinu vnímání filmového média. Lákal mě předpoklad, že experimentální film může dosáhnout stejně silného emocionálního působení jako dramatický film, ale úplně jinou formou. Může být strhující stejně, jako kdyby člověk sledoval hraný film. Z tehdejší doby si třeba vybavuji rozhovor s Corinne Catrillovou, která mi vyprávěla, jak je hluboce zasažená a dojatá, když vidí hořet film v projektoru, nebo s Marcusem Bergnerem, který přirovnával experimentální filmy k monumentálním antickým ruinám.

*Je dnes ešte niečo, čo ťa láka na experimentálnom filme?*

Mám spíš problém s pojmem experimentálny film. Je to historicky zatížený pojem s dlhou tradíciou a rôznymi vývojovými peripetiami a necítim, že se s tým, zvlášť v Česku, dokážeme úplne dobre vyrovnávať. V jiných kulturách existuje priama kultúrna kontinuita medzi tým, jak se v archivech pracuje s experimentálnymi filmami a s pracami, ktoré z experimentálneho filmu vychádzajú, ale používajú třeba digitálne video. U nás je experimentálny film zatížený dogmatickým vyžadovaním filmovosti.

Natáčať filmy experimentujúcim spôsobom je jinak skvelé a je to jedna z mála možností, jak udělat něco opravdu nového, ale je to vždycky otázka, jestli ještě potřebujeme pojem experimentální film, který vznikl někdy v šedesátých letech a označuje nějaké punktní novosti a výtvarné nebo konceptuální přístupy k filmu jako médiu a materiálu. Odkazuje k řadě problémů, které byly dlouhodobě prozkoumávány a vyčerpávány řadou filmařů do té míry, že tam už není co najít.

Pořád tady jsou festivaly experimentálního filmu, avšak na nich mi přijde vždy nejméně zajímavá návaznost na tradice nebo to, co je očekávatelné. Bývá tam zajímavé především to, co tam nepatří, tedy to, co překračuje hranice tohoto pojmu.

*Česká experimentální scéna je dnes velmi živá. Myslíš si, že její tendencie mají šancu preniknúť aj do bežnej naratívnej alebo dokumentárnej tvorby, ako to bolo v „zlatých érach“ českej kinematografie?*

Myslím, že už dávno pronikly, proto bych považoval ten termín za poněkud nepotřebný. Dneska se natáčí dokumentární nebo dokonce i hrané filmy metodami, které by před dvaceti lety vůbec nepřipadaly v úvahu. Experimentální film skutečně původně zastřešoval antagonismy vůči zbytným formám narativní kinematografie nebo televizní tvorby. Dneska se přitom i v poměrně vysokorozpočtových filmech pracuje způsobem, který se dá považovat za vysoce experimentální a někdy bývá daleko zajímavější, než ty filmy, které by měly bořit hranice. Proto vyjmout některé filmy z tohoto pole a označit je za jaksi více a poctivěji experimentální začíná být trochu problematické.

Některé současné experimentální filmy mohou být klidně označené za dokumentární, jiné můžou klidně stát vedle animovaných filmů a nemusí mít svou vlastní kategorii, která naznačuje, že je to něco exkluzivního, něco, co má jistý punc výjimečnosti. Pak je ke zvážení i pojem videoart, který by mohl současné práce popisovat také, ale má úplně jiný původ a také se z různých důvodů už nepoužívá.

Těch pojmů je hodně, v důsledku je to pak otázka volby slovníku, který poukazuje návaznost současnosti na některé minulé praxe. Asi bych spíš sledoval, kdo jaké pojmy používá a proč to dělá.

*Keď už hovoríme o exkluzivite, má súčasný experimentálny film nejaké svoje špecifické trendy?*

Sleduji velké množství videí a všímám si mnoha trendů, ale žádný z nich nepovažuji za dominantní. Na současném videu mě právě zajímá ta různost, to, že tam je celé spektrum od futuristických 3D animací, které vznikly s pomocí herních engineů, až po post-konceptuální nebo esejistické tvary, které využívají velmi spontánní způsob natáčení, klidně na telefon. A všechny ty práce dávají smysl jako celek, mají svoji relevantní autenticitu vzhledem k aktuálnímu okamžiku. Myslím si, že dnes je příznačná právě pestrost v použití forem, které nejsou vázané na konkrétní médium, jako byl film.

*Filmové techniky za posledné desaťročia sa do veľkej miery dostali aj do sveta výtvarného umenia a dnes sa nájde množstvo umelcov, ktorí vystavujú filmy v galérii. Existuje podľa teba hranica medzi artists' cinema a experimentálnym filmom?*

Existuje na trhu. Trh experimentálního filmu a trh umění mají jiné parametry toho, jak pracují s dílem, a pak záleží na umělcích, do jakého z nich chtějí patřit. Pokud bych měl porovnat obsah těch věcí nebo díla samotná, tak hranice neexistuje stejně tak, jako neexistuje hranice mezi výtvarným uměním a novými médii. Jsou to všechno nástroje, které výtvarné umění rychle adaptuje a žánrová specifika přestávají být po letech aktuální. Experimentální film je jedna z mála oblastí, která vydržela jako separátní kulturní věc. Výtvarné umění se vypořádalo s analogovým videem nebo vůbec s přítomností pohyblivého obrazu, a tak dneska už nemluvíme o videoartu, protože je tak běžné použít video, ani nemluvíme o internetovém umění, protože je tak běžné být na internetu.

V tomto si ale experimentální film pořád drží svou pozici, která mu dodává osobité očekávání diváků a institucí. Distributoři experimentu jako Light Cone, Sixpack-film nebo Cinédoc disponují specifickými mechanismy, jak filmová díla prezentovat, ale hlavní motivací ke spolupráci s nimi je spíš podíl na celé infrastruktuře a síti institucí, zařazení do izolovaného kulturního kontextu. Když někdo dává svůj film

distributorovi tohoto typu, neočekává, že bude jaksi ekonomicky cirkulovat, že obrat na té transakci bude velký. Je to spíš symbolické gesto.

*Institúcie experimentálneho filmu majú v západnom umeleckom svete dlhú tradíciu. Je možné nájsť ich obdobu v rámci bývalého východného bloku?*

Zatímco v západních společnostech probíhala tvorba kooperativů, svépomocně organizovaných filmařských družstev, kterých historie sahá až někam do šedesátých let, nebo dokonce meziválečného období, ve východním bloku jsou ty instituce úplně jiné a také jinak vznikaly. Jsou to třeba polostátní instituce jako Krátký film nebo Béla Balázs Studio, školy nebo umělecké skupiny uvnitř škol jako Dílna filmové formy v Lodži. Někdy se o tom uvažuje jako o aplikaci experimentálních filmových postupů v šedé ekonomice.

Je to něco, co v sobě nemá přítomný silný revoluční moment. Nejedná se o umělecké manifesty. Cílem New American Cinema bylo reformovat kinematografii, kdežto ve východní Evropě instituce často hledají konsenzuální polohu a mechanismus přežití v prostředí, do kterého nemohly jinak zasáhnout. Je to vidět v polském prostředí, myslím u Pawła Kwieka a dalších tvůrců ze sedmdesátých let, kteří pracují s videem velmi záhy, už v době, kdy ta technologie byla naprosto nepřístupná, a to jenom díky tomu, že se podařilo dohodnout účast umělců na workshopu na druhém kanálu Polské televize. Vznikly tam práce, které jsou svým zaměřením, formou, provedením velmi podobné umění, které vzniklo třeba ve slavném televizním workshopu WBGH, ale nejedná se o díla progresivní televizní tvorby, ale o produkt šedé zóny institucionálních dohod. To je příklad mechanismu, který jde najít i v dalších polohách.

Některé krátké východoevropské filmy například vznikají na 35mm materiál, což je v osmdesátých letech úplně luxusní formát, takovou možnost na Západě měl jen málokdo. Materiál se vyvolával nelegálně v laboratořích, protože někdo měl známého kameramana, který byl ochoten to přibalit s nějakým velkým filmem. Pavel Marek tenhle postup nazývá mikrokorupce: podplácení laboratorních techniků lahvičkami, nebo drobnými dárky, za které pak načerno kopírovali denní práce. To je výhradně mechanismus šedé ekonomiky, který ukazuje, jak je to odlišné od toho, co běžně chápeme jako instituce experimentálního filmu.

*Dlhodobu sa ako výskumník venuješ českému filmovému undergroundu. Aké sú jeho špecifiká?*

Období sedmdesátých a osmdesátých let je oblast poměrně neprozkoumaná, částečně zapomenutá. Tím, jak ta společnost fungovala v módu „paralelní kultury“, tak i ten paralelní svět si vytvářel vlastní instituce, které nahrazovaly nebo duplikovaly ty oficiální. Je zajímavé chápat undergroundovou tvorbu i v rámci této paralelní společnosti, tedy nikoli jako něco, co existovalo „mimo systém“. Naopak, ono to existovalo v systému, který byl odpojen od oficiální kultury, ale měl svá vlastní pravidla.

Existovaly festivaly, distribuce filmů, jestli se to tak dá nazvat, nebylo to nic velkého. Existovaly komunity a networking mezi tvůrci, jako to bylo v normálním filmovém průmyslu. Šlo o duplikaci společenských funkcí, nikoli o avantgardní gesto, nebo nějakou míru exkluzivity. Reformu společnosti u nás nikdo nezamýšlel.

V českém undergroundovém filmu je také poměrně oslabená výtvarná složka filmu, protože tito filmaři jako kdyby ani nechtěli vytvářet umění, respektive si jeho formy vytvářeli jinak, než jak bylo umění dobově chápáno. Umění je něco, co bylo pro ně příliš spjato s oficiální praxí. Proto pro underground byla typičtější poloha „obyčejnosti“, která umožnila projekci skutečných problémů tvůrců do jejich děl, spontánní práci s jejich životní situací, nebo třeba i humor a zábavu. Undergroundové filmy u nás většinou odmítaly umělecký imperativ něčeho, co je formálně vytrženo.

*Mal filmový underground nejaké jasnejšie žánre, ktorých by sa držal?*

Vytvářel si žánry tak, jak je sám potřeboval a nahrazoval jimi nějaké společenské absence. Tvůrci tím říkají: „Nezajímá nás, co je v televizi, a to, co je v kinech, je příšerné. My točíme filmy, které bychom chtěli vidět. Chceme si vytvořit svět, ve kterém bychom se cítili dobře.“ A najednou jsou v tomhle prostředí zastoupeny všechny žánry, od komedie, travestie po horory nebo psychologická dramata. Abstraktní film vyloženě ne, to už je příliš umělecké, spíše takové dadaistické mozaiky, dokumenty, zábavné pořady, dokonce i rozhlasová vysílání. Vše, co by člověk potřeboval ke kulturnímu životu, tak si underground vytváří pro sebe. Samozřejmě tam jsou pak i filmy, které jsou, řekněme, intelektuálněji nebo vytržbenější, zatímco jiné jsou spíše humornější, nebo pokleslejší.

*Na druhej strane, v Čechách pôsobili tvorcovia ako Petr Skala, ktorí robili filmy ako výtvarníci. Aký bol ich vzťah k undergroundu?*

Petr Skala je režisér a animátor, který doma vytvářel výtvarné filmy a zároveň pracoval jako profesionální filmař v Krátkém filmu. Abstraktní filmy dělal už někdy

na konci šedesátých let, ale není to někdo, kdo by byl součástí undergroundových kruhů. Skala patří mnohem více do kategorie výtvarných filmů. Výtvarníků, kteří tehdy tvořili filmy, je více a rozhodně nejsou všichni v undergroundu.

Jejich vztah k režimu byl různý – někteří byli „jednou nohou v kriminále“, to je pravda, ale dále fungovali jako výtvarníci a jejich tvorba byla přijímána, i když nebyli významně součástí oficiálního uměleckého provozu. Neměli zákaz vystavovat a nebyli zcela odtrženi od společnosti. Jejich filmy byly příležitostně prezentovány, samozřejmě ne v distribuci nebo v televizi, ale nebylo mimořádné vystavovat v menších a oblastních galeriích a součástí expozice byl občas i film, třeba v rámci vernisáží. Filmy se promítaly, ačkoli je často viděly jen jednotky diváků. Někdy šlo výslovně o domácí projekce. Pozice undergroundu byly úplně jinde, v mnohem větším odtržení od „běžného“ života, často v uzavřených komunitách.

*Dostali se undergroundové filmy aj mimo svoje komunity?*

Mimo své komunity úplně ne, ale na druhou stranu měly mnohem globálnější charakter díky networkingu undergroundových kolektivů, právě té paralelní společnosti, o které byla řeč. O filmech undergroundu se psalo opakovaně třeba v časopisu Vokno, jejich filmy byly promítány na různých místech v ČR. I když nijak masově to samozřejmě také nebylo. Týkalo se to stále omezeného okruhu desítek diváků.

*Je predsa len možné nájsť v českom undergrounde ozveny svetovej tvorby z rovnakého obdobia?*

Paradoxně to není v žádném filmu, který byl natočen, ale spíše ve těch, které vznikaly na papíře. Existuje kupříkladu film, který používá strukturální filmovou partituru. V tom čase byl v časopisu Vokno přeložen článek z Film Culture, ve kterém jsou popsány různé experimentální filmy ze šedesátých let včetně Andyho Warhola nebo Stana Brakhagea. Nikdo ty filmy neviděl, ale ten článek je velmi dobře popsal. Pavel Zajíček souběžně sepsal scénář, který navrhuje, jak by se takový film dal natočit. Popisuje záběry, montážní principy, jaké materiály jsou v něm použité, a tak dále.

Jinak se v osmdesátých letech všeobecně rezonují témata anti-exkluzivity nebo nové autenticity, není to něco, co by bylo typické jenom pro československé prostředí. Ty takzvané „neumělecké“ filmy vznikají i v zemích jako Německo, Rakousko nebo Spojené státy poté, co experiment ztrácí auru vysokého umění. Po úpadku strukturalismu na konci sedmdesátých let hledá formy, které jsou spontánní nebo

působí amatérsky, exploatačně. Třeba americké hnutí Cinema of Transgression tak vypadá, i když dneska jej za umění považujeme, ale zase, zpětně, je to hodně díky úsilí kurátorů, jako je Susanne Pfefferová, nebo Peter Weibel. Bez jejich vlivu by ta díla mnohdy na věky zapadla.

*Čaroděj OZ, český undergroundový filmár, ktorému si sa pred časom venoval ako výskumník,<sup>1</sup> sa zdá byť takmer v telepatickom spojení so Cinema of Transgression. Povedal by si, že niečo definitívne spája tieto dva svety?*

Polovina osmdesátých let připadala českým tvůrcům jako bezčasí, kdy nikdo nečekává, že ještě někdy dojde k nějakému vývoji společnosti, a všichni zažívají konec dějin. Zvláště to je spojené s výročím 1984, kdy tito lidé zjišťují, že jejich svět opravdu vypadá jak v Orwellovi a na toto téma dokonce vzniká v té době několik filmů.

V rozhovorech taky říkají, že pro ně je důležité mít svůj svět a pohybovat se mimo společnost, vytvářet vlastní hodnoty. To je přesně to, co se objevuje i v ostatních kulturách, je to pocit konce světa, nihilismu a často je to spojené s nějakým momentem fyzické dekonstrukce, rozpadu těla, a to nejen v případě petrohradského nekrorealismu, ale i u nás by se takové filmy našly. Typičtí hrdinové tohoto období jsou kupříkladu zombie.

*Je okrem samotných filmov zaujímavé aj ich „performatívne“ premietanie? Spomínaný Čaroděj OZ svoje premietania ponímal pomerne komplexne.*

Neuvažoval o tom jako o performance, spíše to byla „svého druhu performance“ ne nepodobná promítáním rodinných filmů. V performanci rodinných filmů je důležitá postava promítače, angažované publikum, které ve filmech vidí sebe samo a často se jedná o nějaký sociální rámec, například předávání ceny za nejlepší film či soukromý festival. Má to mnohem blíž k dobám, ve kterých promítač vybírá film, volí pořadí rolí, komentuje filmy, zpomaluje je, když je potřeba, nebo je naopak zrychluje, když jsou nezábavné. Jsou to ale jenom jakési „kudrlinky“ kolem promítání, dle mého soudu nejde o umělecký akt performance jako takový.

Spíše to souvisí s jiným módem promítání, než jakým je pouštění v kině. To se snaží být neutrální, pokud možno neviditelné. V situaci undergroundového kina to

<sup>1</sup> Martin Blažíček, *Čarodějné filmy ze země Oz* (A2 č. 11, 2013). Dostupné na: <https://www.advojka.cz/archiv/2013/11/carodejne-filmy-ze-zeme-oz> (20. 7. 2020).

bylo naopak – bylo tam důležité, že projekce je u někoho v kuchyni, je tam zmatek, film se propaluje, jsou s tím pořád problémy, někdo filmy uvádí, někdo v přestávkách hraje hudbu a tak dále. Je to komunitní událost.

*Minulý rok si na MFDF v Jihlavě uvádzel pásma venované dvom filmárom, Milošovi Šejnovi a Ivanovi Tatíčkovi. Prečo si si vybral práve ich?*

Byla to iniciativa Národního filmového archivu, kde už dva roky probíhá výzkum, který v sobě zahrnoval práci na archívech těchto dvou autorů, přičemž ten scénář je hodně podobný u obou. Ivan Tatíček měl spoustu filmů, které dobově byly třeba i oceňované, ale dnes jsou neznámé. V případě Miloše Šejna naopak některé nikdo ani neviděl v době jejich vzniku v původní variantě a jsou známé spíš jako fragmenty. Tento projekt zahrnuje identifikaci filmů, vytváření kontextové dokumentace a digitalizaci do formátu 4K, který potom slouží pro projekce. Oba projekty jsou zaměřeny na uvedení filmů do nějaké životné praxe. Inverzní formát Super-8 filmů je poměrně křehký a ty filmy se prakticky nebudou už nikdy promítat, aniž by to ohrozilo jejich existenci.

Převádění klíčových děl do digitální podoby a jejich další oběh považují za velmi důležité, obzvlášť dokud je autoři ještě mají u sebe a dobře si pamatují, jak se promítaly a v jakém kontextu vznikly.

*Rešpektuje NFA, ak si autori želajú svoje diela pri digitalizácii postprodukčne „vylepšiť“?*

Digitálně uchováváme filmy jen v podobě, která odpovídá co nejvíce tomu, jak je viděli diváci v době vzniku. Další postprodukce jsou prakticky vyloučené, ačkoliv není výjimkou, že se film sestavuje z více zdrojů, skeny se obarvují, doplňují zvukem z dobových nahrávek, a podobně. Veškeré tyto procesy jsou ale spíš korektivní, snaží se překonat změny, které přináší proces digitalizace, nikoliv proměňovat obsah filmů. Digitalizací totiž vzniká poměrně jiný materiál, než jaký je původní film, skeny se pak třeba stabilizují nikoliv proto, aby film vypadal lépe, ale proto, že pohyb obrazu ve skeneru je mnohonásobně větší, než by byl v projektoru. Naopak věci, jako jsou nedokonalé slepky, se nijak nečistí, protože jsou nedělitelnou součástí původního filmu. Stejně tak není možné vytěžovat ze skenů maximální množství obrazových dat, pokud jde třeba o podexponované kopie. Aby byl zachován filmový charakter obrazu, určité věci prostě už vidět nebudou a je dobré si položit

otázku, jestli chceme vidět sto procent možných dat ze skenu, nebo mít zážitek sledování filmu v relativně autentické podobě.

Když se dostaneme do této situace, kdy je třeba něco autorsky doplnit, možným řešením je se domluvit, že onen zásah bude pouze „v textu“. Informace o charakteru díla se stává součástí jeho příběhu, například pokud jde o studie, nedokončené filmy, nebo jen dílčí verze, nebo autor zamýšlel film prezentovat určitým způsobem. Využíváme doplňující titulky a další možnosti, kde pak tyhle informace mohou být. Jde vlastně o vybudovaný narativ, který kolem díla vzniká, když prochází projekcemi, festivaly, nebo prostředím internetu.

V každém případě je ale jasně oddělené, kde je autentický původní materiál a kde jsou třeba naše vysvětlující titulky. Ty se také dají bez problémů odstranit, pokud se rozhodneme film prezentovat jinak. Třeba v galerijní projekci ve smyčce. Text se pak přesouvá na zeď, nebo do katalogu výstavy.

*Pred mnohými rokmi si kritizoval NFA za DVD Petra Skalu, ktorého abstraktné filmy boli na nosiči digitálne postprodukované a hlavne spomalené.<sup>2</sup> Je niečo, čím prechod na digitál mohol vyslovene uškodiť dielam, ktoré vznikli na celuloid?*

Ano, to bylo ale asi před patnácti lety, tehdy se k podobným případům přistupovalo trochu jinak. Petr Skala měl průběžnou potřebu své dílo doplňovat a revidovat, podobně jako řada dalších videoumělců z osmdesátých let. Jako tvůrce nepovažoval své dílo za uzavřené – vždy ho lze přenést do jiného média a upravit podle nových možností. Bohužel, v jeho případě tyto zásahy nejsou nijak zdokumentované. Když se dílo digitalizuje, ale přitom se ještě zpomalí, upraví se na něm barvy a obraz se dá do více vrstev přes sebe, tak není pak jisté, že ještě odpovídá něčemu původnímu, ačkoliv vzniká třeba dílo nové a autorsky zajímavé.

NFA postupuje v současnosti strategií, která se snaží respektovat autentický formát díla. Když je tam zásah z naší strany, pak se ten zásah jasně odděluje. Na druhou stranu, někdy je to nutné: filmy často nemají fixní podobu a je třeba přijít na to, jak měly vypadat. Někdy existuje víc verzí s rozdílnou délkou či pro více pláten. Jak je najednou spojit? To jsou otázky, které se musejí řešit, ale nemělo by vznikat nové dílo. Jakékoli změny by měly být jasně označeny.

<sup>2</sup> Martin Blažíček, *Petr Skala – Utajený experimentátor* (Cinepur č. 42, 2005). Dostupné na: <http://cinepur.cz/article.php?article=898> (20. 7. 2020).

*Bývají problémem autorské práva? Výtvarníci predsa len majú voľnejší režim a neváhajú zakomponovať do svojich prác materiál pod copyrightom.*

Prakticky na ně narážíme stále, je to nejběžnější problém. Právní řešení jsou významnou součástí projektu Videoarchivu, máme v týmu právníka, který se této problematice věnuje. Výsledkem tak budou díla, která budou moci bez problémů cirkulovat v nějaké formě distribuce. Tohle osobně považuji za největší smysl projektu.

*Bolo nutné vybojovať, že sa NFA zaoberá undergroundom či amatérskym filmom? Alebo to bol prirodzený vývoj inštitúcie?*

Tyto věci tam určitě mají své místo. Bereme to v archivu dost vážně, takže nemyslím, že by bylo třeba nějak bojovat. I když zrovna experimentální film svůj fond nemá, ale vybrané filmy v NFA již jsou. To je dáno tím, jak experimentální film není v Česku etablovaná forma, alespoň se mu tak v sedmdesátých a osmdesátých letech neříkalo, tento pojem přišel až v devadesátých letech. Proto jsou tyto filmy třeba ve sbírce amatérského filmu, v dokumentech anebo teď nově ve Videoarchivu.<sup>3</sup> Ten bude uveden v život asi během následujících třech let a je v něm řada filmů, které bychom považovali za experimentální. Pojmenovat tuhle oblast není problém a nakonec toto umění sbírají i velké instituce jako Národní galerie a Galerie hlavního města Prahy, což jsou i naši potenciální partneři. Součástí toho projektu není jenom samotný fond, ale hlavně metodika, technická infrastruktura a know-how, jak s tímto typem umění pracovat.

*Budú v rámci aktivít NFA zdokumentované aj komunity, v ktorých tieto diela vznikli?*

Připravujeme knihu, která vyjde v roce 2023. Nepůjde ale o encyklopedii tvůrců, ale spíše o encyklopedii kontextů české tvorby před rokem 1989. Bude se věnovat video artu, experimentování s médii, institucím, reflexi a vzdělávání.

*Čo sa týka inštitucionálneho zázemia, na FAMU si v predošlých semestroch prednášal o histórii avantgardného i experimentálneho filmu. Môže vôbec v týchto*

<sup>3</sup> Pozri na: <https://videoarchiv-nfa.cz> (20. 7. 2020).

*oblastiach existovať systematická výučba, prípadne priamo kánon, ktorý by škola ako inštitúcia mohla odovzdať ďalej?*

Je pravda, že se pohled na ně neustále proměňuje, neustále si na nich všímáme něco nového. Není to tak, že by se vytvářela nějaká definitivní organizace minulosti, ale spíš je to otázka toho, co nás na té minulosti zajímá. Neustále se proměňuje způsob, jakým se o těch věcech mluví a co se v nich akcentuje, takže kánon se překvapivě taky mění. To, co nám připadá strašně podstatné, se ukáže třeba za deset let jako vedlejší a vždycky to záleží na kontextu dobového umění. Zmínil jsi třeba Cinema of Transgression, které ještě několik let dozadu nebylo moc známé a dneska je to téměř nejuhledávanější věc. Takových případů je asi víc – kdysi byl podstatný strukturalismus, a nyní se zdá, že je ze všeho nejméně zajímavý, ale možná se k němu za několik let někdo vrátí a bude mít chuť s tím nějak pracovat dál. Vždycky je to odraz těch aktuálních společenských nálad, toho, čím procházíme dnes.

*Má dnes ešte experimentálny film svoje miesto v koncepcii Centra audiovizuálnych štúdií FAMU, kde pôsobíš ako pedagóg?*

Nemyslím si, že se ten obor nějak radikálně změnil, on se spíš logicky posouvá s tím, jak se logicky posouvají jisté akcenty v oblasti výtvarného umění nebo kinematografie. Experimentální film byl zpočátku pro náš obor hodně důležitý, ale s tím, jak je dnes experimentální pomalu každý druhý film, který vzniká na škole, přestal ten pojem být relevantní. V současnosti hraje velkou roli rozvoj 3D prostředí, použití game enginů, nebo virtuální realita, anebo nová témata, která souvisí s životem v postindustriální, postinternetové, nebo dnes postpandemické společnosti. Spíš než potřebu experimentování vnímám nutnost reagovat smysluplně na svět kolem sebe a pojmenovávat něco důležitého, co nám dosud unikalo. S tím souvisí i nové sociální role umění, nebo témata klimatického rozvratu, ale i nová mystika, nebo třeba čarodějnictví, což jsou věci, které by byly ještě před pěti lety obtížně představitelné.

Zaměření našeho programu se neustále posouvá, i s tím, jak jeho podobu spoluručují moji kolegové Marie Lukáčová, Hana Janečková a Lukáš Likavčan. Neměl by zůstat v těch raných letech, kdy ještě doznívala archivní horečka nebo zabývání se kinematografií jako historickým fenoménem. Ale nemyslím si, že dochází k nějaké radikální proměně, která by z toho udělala něco dramaticky jiného.



Povedal by si, že si experimentálne pozície audiovizíe zaslúžia viac miesta na filmových školách?

Experimentovaniu mi príjde ako samozřejmé východisko pro studentské práce, nebo si aspoň nedokážu představit, že by se dnes někdo chtěl postavit svou kariéru na osvojení řemeslných standardů. Necítím, že by za to bylo nutné nějak bojovat, spíš se to možná nesnažit potírat i přes to, že se nemusí každý experiment vždycky povést. Z určitých věcí se nikdy nic nevyvine, ale i přesto je důležité je vyzkoušet.

Rozhovor sa uskutočnil korešpondenčne v priebehu mája až júla 2020.

## „DŮLEŽITÝ JE, ŽE SE ZPÍVÁ“<sup>1</sup> POZNÁMKY K AUDIOVIZUÁLNEMU FENOMÉNU KAREL GOTT

Petra Hanáková

Vzhľadom na dobu, v ktorej žijeme, starosti a úzkosti spojené s ochorením COVID-19, by sa asi hneď v úvode patrilo oprávniť napohľad neurgentnú tému mojej štúdie. Vysvetliť, prečo ma v tak náročných časoch súkromne „drží“ a akademickeky vzrušuje *mainstreamový* spevák šlágrov Karel Gott. Ako kultúrnu historičku ma spočiatku Gott zaujímal ako prirodzená téma dňa. Istý čas po jeho smrti boli médiá Gotta plné, pričom išlo o bezprecedentný mediálny a kritický záujem, z hľadiska kvality i kvantity. Neskôr, keď svet zastrela pandémie a mimo nej akoby nebolo iných tém, aj moja posadnutosť spevákom trochu ochabla. (Bolo by predsa nevkusné púšťať si miesto korono-správ klipy Karla Gotta!) Napokon sa mi však aj v bezútešnosti prokrastináciou demoralizovaného *home officeu*, múza Karla Gotta opäť rozospievala.

Karel Gott je – priznávam – moja *guilty pleasure* a príspevok o ňom bude teda aj istou skúškou mojej odbornej „súdnosti“. Do svojho textu by som rada preniesla radosť a istú (dúfam, že i odbornú) vizuálno-antropologickú fascináciu jeho umeleckým gestom i ním samotným ako polysémantickým „textom“. Zároveň verím, že sa

<sup>1</sup> Táto veta, Gottom prednesená na jednom z X podujatí pri prijímaní iXtej zo svojich cien, je, domnievam sa, jeho životnou filozofiou i umeleckým krédom. Je zároveň dobromyseľne naivnou odpoveďou kunderovského „idiota hudby“ na eventuálne politické výhrady svojich kritikov. Pri odovzdávaní ceny Týty za rok 1994 predchádzal tejto Gottovej devíze nasledovný úvod moderátora Mareka Ebena: „Milí přátelé, žijeme v nejisté době. Věci, které jsme ještě před pár lety pokládali za doživotně stabilní, nejenže stabilní nejsou, ale velmi často už nejsou vůbec. Slovensko se odtrhlo, v budově Federálního shromáždění je Svobodná Evropa a dokonce ani nevíme, komuže by měla patřit Katedrála. Zdá se, že jediná jistota, která nám ještě zbyla, je Karel Gott.“ Dostupné na: [https://www.youtube.com/watch?v=k\\_5WCy\\_MBdw](https://www.youtube.com/watch?v=k_5WCy_MBdw) (2. 6. 2020).