

o samotné vyprávění příběhu (ten je ve většině z nich víceméně banální), ale čím více zjednodušuje dějovou linii a počet postav, tím více umocňuje výrazové prostředky.⁴⁵¹ V *Příběhu vojáka* využívá vedle mezizáběrové montáže rovněž i různé typy vnitrozáběrové skladby, a to až k vytvoření jakéhosi nového syntetického pojetí filmového obrazu. A to jednak použitím víceexpozice, ale zejména pak záběrem, ve kterém spojuje obraz nasnímaný kamerou s ručním dokolorováním části tohoto složeného obrazu. Konkrétně, v závěrečné části filmu *Příběh vojáka* v levé půlce obrazu zdravotní sestra smotává obvazy a v pravé půlce obrazu stékají dvě stylizované kapky krve kolorované dočervena⁴⁵². Celý film končí titulkem: „NEVIDÍM!“, který je střídán po třech políčkách vždy v bílé na černém a v černé na bílém⁴⁵³, čímž se Zahradníček přibližuje (s třicetiletým předstihem) postupům *single frame* filmů sharitsovského typu,⁴⁵⁴ což nás vrací zpět do kapitoly o strukturálním filmu.

Brano zavírá samo

Maya Derenová⁴⁵⁵ vytváří – především ve svých raných filmech ze čtyřicátých let *Meshes of the Afternoon*, *At Land*, *Ritual in Transfigured*

⁴⁵¹ Pro čtenáře obeznámeného se sedmou kapitolou můžeme vše jednoduše shrnout následovně: Zatímco Hackenschmiedova *Bezüčelná procházka* před námi otevírá tvar křivky v její celistvosti, tedy jako „latentně“ parabolický, jenž sahá svými symetrickými větvemi až za obzor, případně vyjádřeno v tradici čistého filmu: jako „roztržené“ elipsy s excentricitou blížící se jedné ($\varepsilon \rightarrow 1$), pak na druhé straně Zahradníček se Šmejkalem zkoumají lokální průběh této křivky v jistém předem vymezeném intervalu a obrací její svoji pozornost směrem k malému, a to dokonce až k vztahu mezi jednotlivými filmovými políčky.

⁴⁵² Je možné se setkat i s kopiemi, kde tyto kapky krve dokolorovány nejsou a po pravé straně obrazu tak máme jen dva bílé stékající pruhy. Nicméně kopie, jež byla ještě v osmdesátých letech v archivu Ústav pro kulturně výchovnou činnost, který spravoval Čeněk Zahradníček, a kterou lze tedy považovat za „autorizovanou“, byl zmiňovaný záběr skutečně lokálně dokolorovaný.

⁴⁵³ Tato jedenáctivteřinová pasáž je zakončena předposledním políčkem černým a po něm ještě následuje jedno políčko titulku: „NEVIDÍM!“, bílého na černém pozadí.

⁴⁵⁴ Paul Sharits, americký avantgardista, tvůrce tzv. *single frame* filmů – viz kapitolu *Strukturální film*.

⁴⁵⁵ Maya Derenová (1917–1961) – vlastním jménem Eleonora Derenkovskaja, sebestředná rodačka z Kyjeva, začínala ve Spojených státech amerických jako socialistická anarchistka a zanícená zájemkyně o moderní tanec. Derenová díky souhře šťastných okolností (krátké, ale intenzivní manželství s Alexandrem Hackenschmiedem) a důslednému prosazování

Time (1946) – zcela nový, svěbytně filmový časoprostor, což ji zásadně odlišuje od většiny předcházejících avantgardních filmařů.

Film *Meshes of the Afternoon*, jenž je po právu možné považovat za základní milník v dějinách filmové avantgardy, natočili společně Maya Derenová a Alexander Hackenschmied ve svém domku v Kalifornii v průběhu jednoho týdne na 16mm kameru Bolex.⁴⁵⁶ Tento film bývá označován jako tzv. *trance film*⁴⁵⁷ (film transu) a obdobnou strukturu filmového vyjádření nalezneme i u řady dalších tvůrců v období čtyřicátých a padesátých let. Obecně můžeme *trance film* charakterizovat jako film, který svým pojetím vychází ze struktury snu, a i když má jistou narativní linii, není tato jednoduše převoditelná do linearity textu. Čas a prostor, tak jak jsou v *Meshes of the Afternoon* budovány, se nesnaží vytvářet dojem

sebe sama výrazně přispěla k rozvoji avantgardního filmu ve Spojených státech amerických. Její urputné sebe prezentace vlastní filmové tvorby byly jedním z podnětů, jež vedly Amose Vogela k založení Cinema 16, prvního amerického kina zaměřeného výhradně na experimentální film. Derenová se podílela na ustavení Creative Film Foundation, první organizace orientované na podporu nezávislého filmu, a je rovněž autorkou několika textů o avantgardním filmu (např. *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, 1946). Jako vůbec první filmařka získala podporu Guggenheimovy nadace a odjela na Haiti točit film o rituálech vúdú, který ovšem nikdy nedokončila. Zemřela jako praktikující kněžka vúdú v New Yorku. O čtyřicet let později natočila rakouská filmařka Martina Kudláček celovečerní dokument *In the Mirror of Maya Deren* (2001).

⁴⁵⁶ To, co znamenala kamera Kinamo pro avantgardu konce let dvacátých a počátku třicátých, znamenala (a dosud znamená) pro avantgardu druhé poloviny dvacátého století 16mm kamera Bolex. V klasickém období druhé a třetí avantgardy tak můžeme její působení vymezit dvěma milníky dějin světové avantgardy: od *Meshes of the Afternoon* Mayi Derenové a Alexa Hammida až po *Walden: Diaries, Notes And Sketches* či *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1985) Jonase Mekase. Hovoříme-li o Kinamu jako o dynamu filmové avantgardy, pak kamera Bolex je bezpochyby jejím jaderným reaktorem, ve kterém došlo k definitivní transmutaci tradiční kinematografie. Pokud se snad chemici kdysi posmívali Ernestu Rutherfordovi, který prokázal přeměnu prvků při radioaktivním rozpadu, a posměšně hovořili o „sebevražedné tendenci radioaktivních prvků“ (přičemž nakonec Rutherford paradoxně obdržel Nobelovu cenu za chemii místo za fyziku!), tak i mnozí z těch, kteří dříve drželi v rukou svá kinama a bolexky, vyhasli a obdrželi své „ceny za chemii“. A tak avantgarda jest jen tehdy, spěje-li k svému zániku? Nebo snad je třeba se vrátit k starému Mekasovu výroku: *Not to make films is as important as to make films?*

⁴⁵⁷ Pojem *trance film* zavedl až koncem padesátých let básník a filmový kritik Parker Tyler ve své knize *Three Faces of the Film: the Art, the Dream the Cult*. New York: Thomas Yoseloff, 1960. K pojmu *trance film* viz též Sitney, P. A., *Visionary Film*, cit. 35 / op. cit., s. 18 a dále.

iluzorního pomyslného světa, ale právě prostřednictvím střihové skladby budují nový, čistě filmový časoprostor, který nenajdeme nikde „venku“, ale jehož vytvoření je umožněno právě jen a pouze možnostmi filmové skladby. Jedním z neodmyslitelných znaků *trance filmu* je i skutečnost, že autor či autoři v něm vystupují jako hlavní postavy, což není způsobeno nedostatkem finančních prostředků na zaplacení herců, ale bytostným ztotožněním se s tématem filmu.



Nejdůležitějším momentem *Meshes of the Afternoon* je zcela nové pojetí prostoru a zejména vztahu prostoru a postavy. Zatímco v obyčejných narativních filmech jsou postavy umístěny ve víceméně netečném prostoru před kamerou, v *Meshes of the Afternoon* je budován prostor, který není „nádobou“, do níž lze něco umístit, ale kde jednotlivé postavy tento přirozený žitý prostor spoluvytvářejí. Prostor je tak chápán v mnohem hlubším slova smyslu, nejen jako něco, co poskytuje místo pro postavu, nýbrž jako to, co je teprve postavou a jejím vnitřním pohybem ustavováno a dohromady s ní tvoří jednotu. Chceme-li použít slova moderní fyziky, tedy prostor jako kontinuum zakřivené samotnými tělesy. Nikoli prostor chladnokrevně newtonovský, absolutní a lhostejný ke svému obsahu, nýbrž prostor poskytující místo k zjevení významu. Navíc se jedná o prostor bytostně filmový, s nímž se nemůžeme setkat jinde než ve filmu. Vzpomeňme jen nejevidentnější příklad, kdy vidíme hlavní protagonistku postupně kráčet po různých typech povrchů (trávník, písčná pláž, chodník), přičemž kontinuita celé akce je udržována pohybem herce (krok pokračuje vždy ze záběru do záběru kontinuálně).⁴⁵⁸ V klasickém hraném filmu bychom

⁴⁵⁸ Vraťme se nyní na okamžik ještě zpátky k *Un Chien Andalou*, neboť při zběžném pohledu zde můžeme najít (byť jen na dvou místech) zdánlivě obdobné skladebné postupy jako v *Meshes of the Afternoon*. V jedné scéně filmu *Un Chien Andalou* odchází dívka z místnosti dveřmi, ze kterých vane vítr a které neústí do další místnosti ani na chodbu, nýbrž na pobřeží, kam se střihem v následujícím záběru dostáváme. Obdobnost obou postupů je

si interpretovali podobnou montáž jako jistou zkratku – vidíme postavu chodit po trávě, pak po pláži, až dojde na chodník. V *Meshes of the Afternoon* by však byla taková interpretace scestná, neboť záběry svojí skladbou neodkazují k nějakému vnějšímu reálnému světu, ale k vnitřnímu pohybu postavy, navíc ještě zvláštním způsobem cyklicky zřetězenému.

U Mayi Derenové jde v podstatě o dotažení myšlenky naznačené Griffithem, který se odvážil vstoupit do nitra scény a budovat celou situaci z dílčích záběrů, na rozdíl od mélièsovských celků. Centrem Griffithova snažení však stále zůstává scéna s herci (víceméně v té podobě, jak ji můžeme ustavit na jevišti). Krok Mayi Derenové spočívá v zásadním obratu: proč má být centrem našeho budování jakákoli iluzivní scéna, proč nevytvářet scénu filmově přímo pomocí montáže, bez toho, že by měla předstírat jakýkoli pomyslný „svět tam venku“. Mohli bychom říci, že Derenová (spolu s Hackenschmiedem, a právě jen díky němu) vnáší koperníkovský obrat do kinematografie – tedy odpoutání se od centralismu pomyslného jeviště. Maya Derenová vytrhává postavu ze závislosti na prostředí, v němž se pohybuje a kde byla Griffithem fixována, a umožňuje pohled z pozice „kamero-centrické“. Zatímco tedy u Griffitha⁴⁵⁹ je dána situace a ta je rozzáběrována s cílem vytvořit iluzivní prostor, u Derenové je to naopak kamera, resp. montáž záběrů, které ustavují scénu. Jestliže Kulešovovo pojetí záběru jako znaku má za cíl vytvořit skladbou filmový prostor, který sice reálně neexistuje, ale je přinejmenším uskutečnitelný či možný, pak Derenová vytváří filmový prostor, který není vměstnatelný do reálného světa, pokud si tento vykládáme jako tradiční euklidovský.

platná jen dotud, pokud onu dvojici záběrů vytrhneme z kontextu celého filmu. Zatímco v *Un Chien Andalou* jde jen o spojení dvou různých předkamerových prostorů, v *Meshes of the Afternoon* jde o základní skladebný princip, nikoli o propojování „různých prostorů“, ale o vytváření svébytného filmového prostoru, jak už bylo několikrát řečeno. V *Un Chien Andalou* jsou prostor i čas pouhými „věcmi“, byť sebedivnějšími. Naproti tomu v *Meshes of the Afternoon* se vyjevuje prostor (potažmo i čas) jako výsledek mentálních a fyzických pohybů hlavní postavy (i autorky), tedy jako permanentně proměnlivý stav, ve kterém žijeme a který tímto žitím spoluutváříme.

⁴⁵⁹ Vzpomeňme například známou scénu záchrany na ledových krách z filmu *Way Down East* (1920), jež byla natáčena na několika různých místech, s jasným dopředu stanoveným záměrem spojit skladbou vše v jeden celek, vytvářející iluzivní prostor divoké řeky, unášející hrdinku vstříc záhubnému vodopádu. Viz např. Lindgren, Ernest. *Filmové umění*. Praha: Ediční sbor Čs. filmu, 1961, s. 74–76.