

<https://doi.org/10.58193/ilu.1772>

**Kryštof Kočtář** (Masarykova univerzita, Česká republika)

# Sadismus vůči diváctvu filmového díla

*Liminální zkušenost a modulace percepce při performanci*

*Náš očistec (Martin Ježek, 2021)*

**Sadism Against the Film Spectator.**

*Liminal Experience and Modulation of Perception in the Performance*

*Our Purgatory (Martin Ježek, 2021)*

## Abstract

Some filmmakers choose not to convey a narrative to their viewers, but to attack their senses directly. In this study, we will examine the experimental filmmaker Martin Ježek's expanded cinema performance *Our Purgatory* (2021), which uses various techniques to target precisely this type of bodily and affective spectatorship. It is designed for three projectors and three screens, which can only be encountered in the form of a performance. For this reason, we will draw on the work of theater scholar Erika Fischer-Lichte, who has developed a concept of the aesthetics of performativity that offers a suitable theoretical basis for research on artworks as events. First, however, we have to come up with arguments as to why her thoughts can be applied to the medium of film. Using Fischer-Lichte's notion of liminality, which she uses to grasp the transformation of the audience's bodily and sensory experience through performance, we will then attempt to explore the various ways in which *Our Purgatory* modulates the perception of members of its audience. Our research question can be formulated as follows: what are the specifics of the audience's mode of perception of the expanded cinema performance *Our Purgatory* and which particular — whether intentional, dependent on Ježek's "sadistic" conceptualization, or completely accidental — elements condition this liminal sensory experience? In addition to Fischer-Lichte's texts, the works of phenomenology and the philosophy of Gilles Deleuze will also be relevant for us, as they will help us to grasp that mode of bodily experience that defies the order of signification. In the analytical part of the thesis, we will turn our attention to the visual components of *Our Purgatory*, working, among others, with the aggression of stroboscopy typical for structural film and the flash and freeze technique of spontaneous film, and to its chaotic soundtrack, and then we will explore the moment of intentional silence and darkness implemented in this film performance, which offers the potential for the emergence of a specific temporality.

**Klíčová slova***Náš očištec*, liminalita, Martin Ježek, expanded cinema, percepce**Keywords***Our Purgatory*, liminality, Martin Ježek, expanded cinema, perception

— — —

**Úvod: Jak může být systematický výzkum organizován „z hlediska diváka“?**

Při vzpomínání na svou zkušenost s filmovou performancí Kena Jacobse ze série *Nervous System* (1975–2000) volí Lewis Klahr tato slova: „Dokonce i flicker efekt, který si v jiných experimentálních filmech užívám, zde působil příliš drsně a abrazivně.“<sup>1)</sup> Můžeme pak dodat, že ačkoli tato Jacobsova série přísluší do druhé poloviny 20. století, je to právě určité přimknutí k přímému útoku na smysly diváctva, co filmová teoretička Kim Knowles shledává jako velmi častý tvůrčí záměr v soudobých projevech expanded cinema<sup>2)</sup> — tedy v performancích pracujících s projekcí filmového materiálu, které se odehrávají zpravidla mimo prostory kina.<sup>3)</sup> V tomto textu se budeme zabývat rovněž expanded cinema performancí, a sice dílem *Náš očištec* (2021) českého experimentálního filmaře Martina Ježka, kteráž jde po oné pomyslné linii traktované Knowles, neboť se skrze rozličné výrazové prostředky taktéž snaží dosáti agresivní smyslové stimulace svých diváků a divaček. Na rozdíl od svých novějších filmů — *Chceme umírat* (2022) a *Satan mezi námi* (2023) — Ježek v úvodním slovu ke všem třem projekcím *Našeho očištele*, které jsem měl možnost navštívit,<sup>4)</sup> vždy tu více, tu méně explicitně publikum varoval před možnými tělesnými riziky spojenými se sledováním tohoto díla.<sup>5)</sup> Je to pak právě percepční rovina *Našeho očištele*, které se v tomto textu budeme primárně věnovat. Daná Ježkova expanded cinema performance před námi totiž otevírá problematiku konstrukce a modulace takového typu divácké zkušenosti, který se pojí s přetížením percepčního aparátu vlivem různorodých faktorů, a to např. stroboskopie či hlasité zvukové složky. Jde o diváctví, jemuž dominuje smyslové přesaturování a tělesná destabilizace. Tuto pro expanded cinema nikoli netypickou tendenci ovšem Ježek ozvláštňuje tím, že ji co do tvůrčích záměrů ukotvuje v „sadistické“ me-

1) Lewis Klahr, „Ken Jacobs and Ecstatic Abstraction“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 213–214.

2) Kim Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices* (London: Palgrave Macmillan, 2020), 205.

3) Jonathan Walley, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 10.

4) Jedná se o následující projekce — na MFDF Ji.hlava (29. 10. 2023), na FAMU (12. 4. 2022), která proběhla v rámci oborového semináře Martina Čiháka, a v českobudějovickém kostele svatě Rodiny (13. 4. 2022). Přepis úvodních slov ke všem těmto třem promítáním se nachází v příloze mé bakalářské práce — viz Kryštof Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“: Liminalita při projekcích experimentálního filmu *Náš očištec*“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2022), 52–64.

5) Co se týče projekcí druhých dvou zmíněných filmů, v případě snímku *Chceme umírat* jsem měl možnost navštívit promítání na MFDF Ji.hlava (28. 10. 2022), na PAF v Olomouci (3. 12. 2022), v kině Ponrepo (4. 3. 2023) a v brněnské Káznici (19. 10. 2023). Snímek *Satan mezi námi* se doposud promítal jen dvakrát, na MFDF Ji.hlava (26. 10. 2023) a v kině Ponrepo (10. 11. 2023), přičemž jsem byl přítomen na obou projekcích.

chanice projekce<sup>6)</sup> a zároveň do ní včleňuje postupy typické pro tzv. strukturální a spon-tánní film, čímž onomu agresivnímu a útočnému charakteru soudobých expanded cinema performancí vtiskuje jasný a neotřelý tvar.

Vlivem zaměření naší pozornosti vstříc percepci se ústředním pojmem analýzy *Naše-ho očistce* stane liminalita, kterou teatroložka Erika Fischer-Lichte chápe jako určitou transformaci stavu diváka při kontaktu s uměleckým dílem ve formě události<sup>7)</sup> a spájí ji mj. se změnou „fyziologického, energetického, afektivního a motorického tělesného stavu“.<sup>8)</sup> My si zde liminalitu ztotožníme zejména s potenciální percepční změnou proběhlou u subjektu sledujícího a slyšícího *Náš očistec*, čímž se nám otevře široké pole externích podnětů nutných k zohlednění při analýze. Pro náš text klíčovou výzkumnou otázku tedy formulujeme takto: jaká jsou specifika diváckého modu percepce expanded cinema performance *Náš očistec* a které konkrétní prvky a výrazové prostředky — ať již odvislé od Ježkovy „sadistické“ konceptualizace a jeho záměrů, či zcela akcidentální — tuto liminál-ní smyslovou zkušenost podmiňují?

Cílem této práce není vytvořit univerzální model percepce, který by šlo libovolně apli-kovat na liminální zkušenosti s dalšími expanded cinema díly. Naši pozornost v analytí-cké části této práce zaměříme primárně na samotný *Náš očistec*, a to za účelem rozkrytí prvků podílejících se na již naznačeném tvůrčím sadismu vůči diváctvu filmové perfor-mance. Stejně jako Martine Beugnet, která se rovněž zabývala snímky vizuálně a auditiv-ně rozrušujícími, se tedy i naše argumentace bude odvíjet směrem od zde zkoumaného materiálu vstříc nalezení jeho specifík determinujících způsobení šoku či otrěsu.<sup>9)</sup> Měli bychom nyní také vzpomenout Juliana Hanicha, jenž se v promyšleni modalit filmového diváctví v souvislosti s afektivitou odvolává na následující otázku: „Jak může být systema-tický výzkum organizován ‚z hlediska diváka‘?“<sup>10)</sup> V tomto kontextu lze zmínit, že ačkoli má vlastní smyslová zkušenost s *Naším očistcem* posloužila coby výchozí bod kvalitativní fáze výzkumu, která předcházela napsání tohoto textu a souvisela s návštěvami tří projek-cí *Našeho očistce*, popis konkrétních fenomenálních jakostí mé percepční zkušenosti zde zůstane povětšinou stranou, a to ve snaze vyhnout se přespřílišnému subjektivismu, tedy tomu, co v souvislosti s některými teoretiky afektu Eugenie Brinkema pejorativně nazývá jako „solipsistické či idiosynkratické snění“.<sup>11)</sup> Zde představovaný modus percepce tedy budu pojímat především jako potencialitu závislou na dispozicích percepčního aparátu konkrétního *Náš očistec* sledujícího subjektu, nikoli jako nevyhnutelnou danost. Přinej-menším určitou relevanci uvažování nad tímto modem a jej podmiňujícími prvky se však pokusím doložit a demonstrovat četnými idejemi Ježka z rozličných paratextů (úvodů k projekcím, rozhovoru, který jsem s ním vedl, atd.). Ty nám mnoho napoví ohledně jeho

6) Martin Ježek, „Psychosexuální aspekt v procesu stříhové skladby“, *Kapitál noviny*, 2022, cit. 26. 12. 2023, <https://kapital-noviny.sk/psychosexualni-aspekt-v-procesu-strihove-skladby/>.

7) Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, přel. Markéta Polochová (Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2004), 252–259.

8) Tamtéž, 258.

9) Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 14–19.

10) Julian Hanich, *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 143.

11) Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects* (Durham – London: Duke University Press, 2014), 42.

záměru smyslovou zkušenost diváků *Našeho očiště* agresivně ovlivňovat a rovněž skrze ně uchopíme s tím úzce související Ježkovu „sadistickou“ konceptualizaci své filmové performance.

Jak již bylo naznačeno, toto dílo je možné recipovat pouze jako expanded cinema performance prostředkovanou právě Ježkem. Stejně jako v případě jiných svých děl nemá tento tvůrce od *Našeho očiště* kopii<sup>12)</sup> a jeho projekci se navíc v roli promítače vždy ujímá výhradně sám. Mimoto je *Náš očištec* dílem polyekranovým, ternárním, tedy určeným pro tři plátna a trojici zpravidla do hlediště implementovaných 16mm projektorů, čímž pádem se s ním lze dostat do kontaktu jedině ve formě filmové události, expanded cinema performance zprostředkované v Ježkem předem určených podmínkách.<sup>13)</sup> Právě z těchto důvodů metodologicky ukotvíme zde rozvíjený výzkum liminální zkušenosti při projekcích *Našeho očiště* v uvažování již zmíněné německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte. Ta se totiž pokusila zpřesnit principy performančních studií<sup>14)</sup> a ve svých teoretických pracích zaměřila pozornost právě vůči performativním uměleckým dílům v událostní a procesuální formě. V kontextu tohoto textu je navíc důležité, že ve vztahu k percepci performativních uměleckých děl jako událostí či představení deklaruje desémantizaci, tedy určité odznakování vznikající v perspektivě apercipujícího subjektu, a to ve prospěch vnímání založeného na přimknutí k materiálním aspektům recipovaného. Tímto odklonem od semiózy směrem k afektivní percepci, od rozumového čtení ke smyslovému a tělesnému cítění, zřetelně konvenuje záměrům našeho výzkumu.

Nutno podotknout, že v těchto aspektech Fischer-Lichte vychází především z fenomenologie a poststrukturalismu. I my budeme v analytické pasáži naší práce operovat s tezí, jejichž zdroje lze najít v oněch dvou myšlenkových směrech, avšak hlas dáme autorům, kterýmž se Fischer-Lichte věnuje pouze minoritně, ačkoli v jejich uvažování lze najít zřetelné afinity s dílčími závěry pojetí performativity této teatroložky. V případě fenomenologie to bude Hermann Schmitz, jenž se mj. zabýval tělesností v souvislosti s intenzivními emočními vzruchy, naproti tomu poststrukturalismus si nahradíme újezi vymezitelnou filozofií Gillesa Deleuze, který ve svých textech často promýšlel zkušenost tělesné destabilizace a otřesu subjektu, přičemž bývá jakožto myslitel řazen zpravidla právě k poststrukturalismu. V souvislosti s Deleuzem pak dodejme, že tento autor se experimentálnímu filmu věnoval jen velmi okrajově, na což upozorňují teoretičky Nicole Brenez v článku „Recycling, Visual Study, Expanded Theory — Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons“<sup>15)</sup> a Rebecca A. Sheehan v monografii *Avant-Garde Cinema's Philosophy of the*

12) Ivana Hrončková, „Literatúra v pohyblivom obraze: Prípadová štúdia vybraných filmov Martina Ježka“ (Disertační práce, Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2021), 22.

13) Můžeme dodat, že v rámci projektu Videoarchív byl v Národním filmovém archivu digitalizován materiál *Našeho očiště* určený k projekci pouze na prostřední ze tří pláten, který tak tvoří spíše reduktivní náhradu Ježkova díla-události. K tomu viz „Náš očištec“, *Videoarchív NFA*, cit. 22. 12. 2023, <https://videoarchiv.nfa.cz/katalog/nas-ocistec>. Ohledně práce Videoarchivu a publikace tohoto projektu jsem se vyslovil v textu — Kryštof Kočtář, „Přes hranice promítacího plátna: mapování pohyblivého obrazu“, *Cinepur* 32, č. 149 (2023), 36–37.

14) K tomu viz Alice Koubová, *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2019), 97–98.

15) Nicole Brenez, „Recycling, Visual Study, Expanded Theory — Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 158–161.

*In-Between*.<sup>16)</sup> V naší práci se tedy rovněž pokusíme poukázat na relevanci Deleuzova uvažování v kontextu tělesného otřesu způsobeného právě experimentálními filmy, jimiž se on sám ovšem příliš nezabýval.

Vyjma již zmíněných myšlenkových zdrojů budeme náš text fúzovat také pracemi teoretiků, kteří se zabývají experimentálním filmem (Jiří Anger, Martin Čihák či Peter Weibel), dále myslitelů vnímajících film jako médium oplývající potenciálem způsobit percepční šoky a tělesné otřesy (např. Antonin Artaud, Martine Beugnet či Kim Knowles) a v neposlední řadě i autorů zkoumajících liminalitu (Victor Turner a Paul Stenner). Zajímá nás totiž rovněž následující výzkumná otázka — jak lze ad hoc aplikovat uvažování teatroložky Fischer-Lichte na výzkumu expanded cinema performance *Náš očištec*, a to s apelem na její liminálně-percepční rovinu? Za pomoci zmíněných autorů se pokusíme uvažování Fischer-Lichte, kteráž se filmovému umění ve svém výzkumu prakticky nevěnuje, převést do disciplíny filmových studií a poukázat na jeho potenciál při výzkumu percepce *Nášeho očištele*. Právě této aktualizaci věnujeme první dvě teoreticky orientované pasáže, které vložíme před samotnou analýzu díla-události. Analýza pak bude členěna takto: od výchozího bodu v podobě konceptualizace *Nášeho očištele* pojícího se se „sadismem“, který v rámci expanded cinema performance představuje určitý ozvláštňující prvek, se přesuneme ke dvěma smyslům, na něž tato díla působí především — tedy k vizuálním podnětům, jež se odvíjejí například od rovněž ozvláštňujícího včlenění postupů strukturalního a spontánního filmu do expanded cinema, a dále auditivní stránce díla, která se svou hlasitostí a rhizomatickým charakterem taktéž podílí na modulaci diváckého vnímání, liminální zkušenosti. Závěrem se pak budeme zabývat potenciálem *Nášeho očištele* vyjevit specifickou časovost, již spouští právě smyslová a tělesná destabilizace.

### **Re-performativizace filmového představení: Raná kinematografie a expanded cinema jako performativní fenomény zdůrazňující diváckou percepci**

Při promítání expanded cinema performance *Náš očištec* se tři 16mm projektory nacházejí buď vklíněny přímo do hlediště variabilního prostoru (projekční sál, kostel, káznice...), nebo jsou rozestavěny v jeho bezprostřední blízkosti — v obou případech tak zpravidla zasahují do zorného pole části publika a svým hučením doprovázejí čtyřkanalovou zvukovou stopu. Tyto projektory navíc Ježek sám během cirka sedmdesát minut trvající filmové události obsluhuje, přičemž se rovněž vždy ujímá úvodního slova, které v některých případech pronáší přímo z hlediště. Pomocí projektorů promítá na trojici pláten, z nichž to prostřední celé projekci dominuje, neboť je největší a současně nejexponovanější v tom smyslu, že na něj ze všech pláten napříč performancí obrazy dopadají bezesporu nejčastěji. Na druhé dva екраны se naproti tomu promítá vždy v simultánních dávkách a v rámci oněch sedmdesáti minut pouze občasně.

Pro postižení komplexity oněch prostorových konfigurací a současně efemérního charakteru tohoto díla odvislého od vždy rozdílné podoby vnímané projekce proběhlé na různě

16) Rebecca A. Sheehan, *American Avant-Garde Cinema's Philosophy of the In-Between* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 16.



Obr. 1: Rozestavení projektorů a ekranů při projekci *Našeho očiště* v kostele svaté Rodiny v Českých Budějovicích (13. 4. 2022). Autor fotografie: Kryštof Kočtář

ných místech by bylo vhodné dát promítání *Našeho očiště* do souvislosti spíše s intermediálními performancemi, nikoli pouze (kino)projekcemi. Jenže co přesně onen obtížně uchopitelný pojem performance znamená? Nahlédneme-li do publikace *A Dictionary of Film Studies*, nalezneme zde dva jeho možné významy. První se centralizuje kol těl filmovou projekcí zprostředkovaných, jde o herecký výkon (např. filmové hvězdy),<sup>17)</sup> přičemž druhý přibližuje těla při projekci skutečně přítomná:

Další, i když související, použití tohoto termínu ve filmové vědě má svůj původ v divadelních studiích a performančním umění a tvrdí, že každá performance se musí chápat jako komplexní interakce mezi účinkujícími, místem, kde se odehrává, a publikem.<sup>18)</sup>

Tato definice má bezesporu k záměrům naší práce blíže, neboť k modulaci percepce diváků dochází právě na pozadí proměnlivých interakcí spojených s konkrétním provedením promítání *Našeho očiště*, tudíž tento význam napříč textem přijmeme za svůj.

Apelem na interakci mezi „účinkujícími, místem a publikem“ se tato definice navíc přibližuje i uvažování teatroložky Eriky Fischer-Lichte, které bude pro potřeby naší práce důležité, nicméně ta se představě filmu jako performativního<sup>19)</sup> umění prakticky nevěnu-

17) Annette Kuhn – Guy Westwell, eds., *Oxford Dictionary of Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 856.

18) Tamtéž, 856.

19) Pojem „performativita“ bývá s termínem performance mnohdy souvztažován, přičemž mu lze na obecné úrovni rozumět jako procesuálnímu, dynamickému a sebe-konstruujícímu aspektu zkoumaného materiálu (např. literatury či divadla), který stojí v kontrastu vůči ideji ex post nacházení statických, již hotových

je. Zprvu však několik slov k samotné její teorii. Performanci Fischer-Lichte chápe zkrátka jako představení,<sup>20)</sup> které konceptualizuje skrze čtyři jeho hlavní atributy: *mediálnost*, jež souvisí s fyzickou spolu-přítomností interagujících aktérů a diváků, *materiálnost*, jíž je vlastní pomíjivá povaha spojená s aktuálně probíhajícím tělesným jednáním, *sémiotičnost*, která závisí na přesunu pozornosti od znakového k materiálnímu, a nakonec *estetičnost*, jež se poji s charakterem představení jako neopakovatelné události.<sup>21)</sup> Ve svém pojetí pak Fischer-Lichte čerpá především z poststrukturalismu a fenomenologie.<sup>22)</sup> Tato autorka ostře kritizuje medializaci kultury ve 20. století, jež dle ní zapříčinila vznik propastné distance mezi člověkem a jeho tělem.<sup>23)</sup> Kulminací tohoto problému spatřuje v rozšíření nových médií, jež podle ní zabstrahují lidská těla, jejími slovy, „těla se mění ve svůj obraz v médiích“.<sup>24)</sup> Do příkrého kontrastu vůči těmto tělům odhmotněným, tedy pouze zprostředkovaným záznamovými médii, staví Fischer-Lichte těla v divadelních performancích bezprostředně přítomná — skrze samotnou jejich reálnou fyzickou přítomnost je pak dle Fischer-Lichte v kontrastu s oním odhmotněním opět navracena pozornost ke konkrétnímu tělesnému bytí-ve-světě.<sup>25)</sup> V textu „Vnímání a mediálnost“ Fischer-Lichte explicitně zmiňuje i filmové umění, ačkoli vůči němu projevuje určitou skepsi. Toto médium dle ní může produkovat rozličné atmosféry, avšak nikoli atmosféru živosti („liveness“), kterou okamžitě pociťuje divák, jenž po vstupu do hlediště divadla čeká na začátek představení.<sup>26)</sup> V souvislosti s apelem na „živost“ zmiňme Philipa Auslandera, který upozorňuje, nakolik je binární opozice mezi živým a neživým v polemice týkající se zdánlivého protikladu

---

a dovršených artefaktů či reprezentací coby pouhých odrazů reality, kterou performativita naopak vytváří — k tomu viz např: Jan Matonoň, „Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo“, in *Performance — performativita*, ed. Ondřej Sládek (Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010), 21–25.

20) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 21–25.

21) Tamtéž, 43–55. Srov. Erika Fischer-Lichte – Jens Roselt, „Přitažlivost okamžiku — představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy“, in *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*, ed. Jan Roubal, přel. Miroslav Petříček (Praha: Divadelní ústav v Praze, 2005), 147–154.

22) Alice Koubová, „Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte“, *Theatralia* 23, č. 2 (2020), 13–29.

23) Tamtéž, 133.

24) Tamtéž, 133.

25) Tamtéž, 133–134. Ostatně tento názor nám připomíná slova Jana Bernarda, který lakonicky praví, že „materiálem divadla je herec a jeho nástrojem je tělo“. K tomu viz Jan Bernard, *Jazyk, kinematografie, komunikace: O mezěře mezi světy* (Praha: Národní filmový archiv, 1995), 50. Otázce virtualizace a denaturace těl mj. skrze internet se věnoval například Nicholas Mirzoeff. K tomu viz Nicholas Mirzoeff, *Úvod do vizuální kultury*, přel. Petra Hanáková – Kateřina Svatoňová (Praha: Academia, 2012), 117–152.

26) Erika Fischer-Lichte, „Vnímání a mediálnost“, in *Souřadnice a kontexty divadla*, ed. Roubal, přel. Miroslav Petříček, 144–145. Dodejme, že tímto názorem má Fischer-Lichte nápadně blízko k Antoninu Artaudovi, který v knize *Divadlo a jeho dvojenec* píše: „Nechť je ostatně filmový obraz jakkoli poetický, je vždy svázán na filmový pásek a nelze jej z hlediska akce srovnávat s obrazem divadelním, který se podvoluje požadavkům života.“ K tomu viz Antonin Artaud, „Kruté divadlo (První manifest)“, in *Divadlo a jeho dvojenec*, přel. Jan Kopecký – Ladislav Šerý (Praha: Hermann a synové, 1994), 111. Nicméně v pozdější fázi svého uvažování zřejmě začala být Fischer-Lichte vůči filmu jaksi vstřícnější, neboť v monografii *Performativität: Eine Einführung* z roku 2012 píše toto: „ Díky možnosti imerze diváka se film ukazuje jako performativní fenomén, i když při jeho sledování nedochází k fyzické spolu-přítomnosti herců a diváků, ale pouze diváků.“ — Erika Fischer-Lichte, *Performativität: Eine Einführung* (Bielefeld: Transcript, 2012), 128.

filmu a divadla/performance nepřesná. Ukazuje totiž, že spolu „živost“ divadla/performance a „neživost“ filmu a televize mnohdy kolidují a zpravidla tak dochází v rámci jakéhosi ne-živého mediování: televizní zprávy jsou vysílány živě, ačkoli jsou nám zprostředkovány „zneživující“ obrazovkou, stejně tak jsou detaily sportovního utkání divákovi na něm přítomnému prezentovány za pomoci velkých obrazovek atd.<sup>27)</sup> V kontextu *Našeho očistce* tedy vzpomeňme existenci filmových představení jako událostí, performancí, během nichž jsou ve sdíleném prostoru (například kinosálu, ale taktéž třeba galerie, divadla atd.) prezentní diváci i promítač, což bylo časté například v období tzv. rané kinematografie či *Našemu očistci* vlastní oblasti expanded cinema, k čemuž nyní v krátkosti promluvíme.

Podle Fischer-Lichte došlo v polovině 60. let 20. století v umění k tzv. performativnímu obratu či jeho performativizaci, tzn. jakémusi „zudálostnění“ uměleckých děl — statický artefakt začal být druhořadý, do popředí se dostala dynamická (sebe)realizace a (sebe)konstrukce umění ve formě autopoietického představení, u něž byl přítomen autor i diváci, načež hranice jednotlivých uměleckých disciplín se při těchto událostech zpravidla prostupovaly či stíraly.<sup>28)</sup> V tomto kontextu dodejme, že v případě filmu na přelomu let 60. a 70. neproběhla ani tak „performativizace“ jako spíše „re-performativizace“. Sdílená prezentace formou představení totiž byla pro film čímsi zcela charakteristickým již v prvních letech existence kinematografie. Nápovědu nám mohou poskytnout texty autorů z oblasti nové filmové historie, neboť pozornost některých z nich se upíná právě k raným filmovým představením a jejich prezentačním formám.<sup>29)</sup> Například Rick Altman v textu „Film jako událost“ poukazuje na zastaralý a reduktivní charakter textuální analýzy filmu, pročež navrhuje vnímat filmové představení jako makro-událost s dvanácti atributy, jedním z nichž je právě performance — Altman doslova píše, že „film je vždy produktem performance“.<sup>30)</sup> Přímoú návaznost performativního charakteru filmového představení na zábavní produkce 19. století pak postulují Ivan Klimeš — uvažuje o těsném sepětí kina s divadlem, což dokládá také na živých výstupech, které se jako součást programu filmového představení na některých místech udržely až do pozdních 20. let 20. století.<sup>31)</sup> V komparaci s divadlem jsou pak obzvláště fascinující komentátoři, jacísi „vysvětlovači obrazů“, již film během projekce tlumočili směrem k publiku.<sup>32)</sup>

Ve vztahu k percepci a s ní se pojící divácké destabilizaci, jež nás bude dále v textu zajímat primárně, je pak důležitá schopnost způsobit šok, která bývá snímkům zejména z rané fáze kinematografie mnohdy přisuzována. Tím se stran výše popsaného charakteru filmu jako performativní události přichylují k „navrácení pozornosti ke konkrétnímu tělesnému bytí-ve-světě“ traktovanému Erikou Fischer-Lichte a současně k jejímu důrazu na diváckou percepci. Zde však ona pozornost poutaná k „tělesnému bytí-ve-světě“ patrně probíhá na rovině subjektivního diváckého prožitku spojeného s procesem autoteliza-

27) Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 2022).

28) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 27.

29) Petr Szczepanik, „Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“, in *Nová filmová historie*, ed. Petr Szczepanik (Praha: Hermann a synové, 2004), 19.

30) Rick Altman, „Film jako událost“, in *Nová filmová historie*, ed. Szczepanik, přel. Jakub Kučera, 140.

31) Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věncem studií o raném filmu* (Praha: Casablanca – NFA, 2013), 41–44.

32) Tamtéž, 46.



ce vlastního vnímání, jež se znenáhla dokáže zaměřit na svůj aktuální (tělesný) stav — ku příkladu v této práci již zmíněný Julian Hanich píše, že mj. právě momenty „filmového šoku“ mnohdy způsobují vytržení z imerze sledování filmu ve prospěch uvědomění si sebe sama coby reálného subjektu, který je obklopen dalšími určitým způsobem reagujícími subjekty ve sdíleném prostoru.<sup>33)</sup> Nicméně patrně nejvlivnějším je v kontextu percepčních otřesů způsobených ranými filmy koncept „kinematografie atrakcí“ Toma Gunninga. Kinematografie atrakcí si nekladla za cíl zprostředkovat narativ, nýbrž spíše působit coby, slovy Gunninga, „série vizuálních šoků“.<sup>34)</sup> Na Gunninga pak opakovaně odkazuje Gert Jan Harkema, který se — ovlivněn mj. fenomenologií Maurice Merleau-Pontyho — podrobněji věnuje percepčním změnám jako „haptické blízkosti“ zapříčiněným smyslovými šoky, jež zažívali diváci sledující promítání snímků v období rané kinematografie. Podle Harkemy:

Smyslový dopad filmu byl správně pochopen teprve až ve zpětném pohledu o několik let později po jeho období novosti, a to avantgardními hnutími, která vzala novodobou percepci samu o sobě jako téma k diskuzi, a to včetně futurismu a dadaismu. Je tedy možné, že raná kinematografie proto sdílí z hlediska divácké zkušenosti mnohé s performativním a experimentálním uměním.<sup>35)</sup>

Zmínkou o „performativním a experimentálním umění“ se vrátíme k výše proponované „re-performativizaci“ filmového umění, k níž došlo v letech 70., přičemž ta se týká již zmíněné oblasti expanded cinema. Na obecné rovině můžeme říci, že skrze pojem expanded cinema lze chápat širší oblast experimentálního filmu, do níž bývají zařazovány rozličné snímky, jež se vymanily z prostoru kina a infiltrovaly bezpočet jiných míst — jde o četné projekce např. v galeriích, přírodě, muzeích atd., a současně o projekce určené mnohdy pro několik pláten a pracující s více než jedním projektorem.<sup>36)</sup> Vzhledem k mnohosti jeho projekčních prostorů a polyekranovému charakteru tedy budeme *Náš očištec* v této práci pojímat právě jako expanded cinema performanci. Podle Kim Knowles se v 70. letech 20. století mnoho expanded cinema performancí snažilo zejména upoutat diváckou pozornost k samotné materialitě filmového média,<sup>37)</sup> což nám ve vztahu k percepci evokuje důraz na materiální, nikoli znakové, jak ve své teorii performativity proklamuje Fischer-Lichte. Vzpomeňme v tomto kontextu například tzv. „materiálové performance“, o nichž píše Martin Čihák. U materiálových performancí se sice mnohdy vychází z předem připraveného scénáře, avšak nejen díky montáži, ale také samotnému spontánnímu počínání umělce/promítače během performance nabývá projekce neopakovatelné a vůči scénáři poměrně autonomní podoby — slovy Čiháka: „[t]ím se aktuální montážní postup

33) Hanich, *The Audience Effect*, 144–145.

34) Tom Gunning, „Estetika úžasu: Raný film a (ne)důvěřivý divák“, in *Nová filmová historie*, ed. Szczepanik, přel. Jakub Kučera, 151.

35) Gert Jan Harkema, „‘The very act itself, even to the smack’: Early cinema, presence and experience“, in *New Perspectives on Early Cinema History*, eds. Daniël Biltreyst – Mario Slugan (London: Bloomsbury Academic, 2022), 77.

36) Walley, *Cinema Expanded*, 10.

37) Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices*, 205.

a jeho spontánní provedení přesouvá přímo do aktu filmového představení samého, čímž ztrácí na své fixovatelnosti a stává se neopakovatelnou událostí.<sup>38)</sup> V tomto kontextu Čihák zmiňuje mj. Jürgena Rebleho, který při filmové performanci *Alchemie* (1992) analogový pás filmu všelikými způsoby chemicky napadal, v důsledku čehož publikum sledovalo coby aktuálně probíhající proces jak destrukci filmového pásu, tak rozklad promítaného obrazu a pouštěného zvuku.<sup>39)</sup> Z českých tvůrců expanded cinema bychom mohli vzpomenout Martina Klappera, jenž svůj snímek *Umlochbewegung* (1998), který byl bezvýjimečně tvořen nalezeným filmovým materiálem, promítal v parku či na přístavním molu, a to mnohdy za doprovodu živé, volně improvizované hudby.<sup>40)</sup> Mimochodem i u této expanded cinema performance lze zřetelně pozorovat mediální reflexivitu, neboť promítaný filmový pás na sebe jakožto materiální analogové médium upozorňoval skrze nepřehlédnutelné demaskující ruptury — ty jsou důsledkem např. krystalizace sójové omáčky, barvení hypermanganem, proděravění gravírovací vrtačkou či navrstvení vícera filmových pásu nalepených na sebe navzájem.<sup>41)</sup> Nicméně v soudobých projevech expanded cinema performancí pozoruje Knowles tendenci, která krom poškozování filmové suroviny směřuje k přímému útoku vůči samotnému vnímání diváků:

Zdůrazňující rozměrné analogové vybavení a různé mechanické doplňky se současné expanded cinema performance snaží zarýt svým divákům pod kůži — jsou hlasité, chaotické, mnohdy improvizované a náchylné k selhání. Je to percepčně přehlucující, fyzicky imerzivní a materiálně abrazivní, překrývající se se zvukovým nebo hlukovým uměním za účelem vytvoření mnohavrstevnatých audiovizuálních prostředí. Využití intenzivních a imerzivních sonických kompozic k posílení smyslového dopadu zásahů do materiálu je stále častějším charakteristickým rysem recentní expanded cinema [...].<sup>42)</sup>

Jak jsme naznačili v úvodu této práce, *Náš očistec* budeme zkoumat v souvislosti s modulací percepčních změn, které jsou důsledkem různorodých podnětů, přičemž tak chceme činit za pomoci uvažování (mj.) Eriky Fischer-Lichte. Na příkladu rané kinematografie a expanded cinema jsme si ukázali, že film disponuje potenciálem fungovat jako pomíjivá performance upomínající na materialitu svého média, a stejně tak jako představení s živými těly, která mohou být vystavena percepčním šokům a otřesům. *Náš očistec* pak vztahuje k té odnoži expanded cinema, která se pokouší přehltnout vnímání svých diváků, přičemž toto přesaturování si v další části textu usouvztažíme s liminalitou v pojetí Eriky Fischer-Lichte a filmem jako médiem způsobujícím šoky v podání mj. Antonina Artauda či Gillesa Deleuze. Uvedeme si též několik příkladů filmových děl, která daný potenciál rovněž skýtají, a to nejen z oblasti expanded cinema.

38) Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění, 2013), 192.

39) Tamtéž, 193–194.

40) Kryštof Kočtář, „Prostě atak na emulzi: Rozhovor s Martinem Klapperem“, *Filmový přehled*, 2023, cit. 24. 12. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/proste-atak-na-emulzi-rozhovor-s-martinem-klapperem>.

41) Tamtéž.

42) Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices*, 206.

### **Liminalita: Rozhraní percepční zkušenosti s filmy, které útočí přímo na divácké smysly**

Korpusu experimentálních filmů Martina Ježka se ve své disertační práci věnovala Ivana Hrončeková, kterouž zajímalo především Ježkovo performativní adaptování literárních děl právě do podoby filmových performancí.<sup>43)</sup> Jak již bylo řečeno, my se v souvislosti s konkrétním Ježkovým expanded cinema dílem *Náš očištec* budeme zabývat především smyslovou zkušeností jím způsobenou, k uchopení čehož se nám hodí pojem z oblasti teorie performativity a performance, totiž liminalita. Erika Fischer-Lichte do své estetiky performativity promítá pojem liminalita z teorie rituálu<sup>44)</sup> — přejímá jej od antropologa Victora Turnera, jenž byl výrazně ovlivněn Arnoldem van Gennepem. Dle van Gennepa probíhají tzv. přechodové rituály jako třífázový proces: „preliminální rituály (rituály odloučení), liminální rituály (rituály tranzice) a postliminální rituály (rituály začlenění) [...]“<sup>45)</sup> Turner se pak ve svém výzkumu zabýval onou prostřední, liminální fází. Pojímá ji jako transformační mezi-fázi, v níž subjekt dočasně existuje mimo společnost, z níž se odloučil — „už“ v ní není, avšak zároveň se v ní „ještě“ nenachází zpátky začleněn: ocitá se tedy v ryze tranzitivní pozici, alternativním a přechodovém okamžiku, kdy nedisponuje žádným konkrétním statusem, neb veškeré role a statusy se v nehierarchických liminálních *communitas* dle Turnera teprve utvářejí.<sup>46)</sup> Slovy Turnera se subjekt v liminální fázi ocitá svázán s „okamžikem v čase a mimo čas“<sup>47)</sup> je tedy uvržen v „ambivalentním stavu existence“<sup>48)</sup> jak o liminalitě píše Jiří Anger. Můžeme pak dodat, že v souvislosti s moderní společností Turner uvažuje o distinkci liminální × liminoidní, kdy liminální odkazuje spíše k náboženským a pracovním aktivitám, kdežto liminoidní v jeho pojetí souvisí s aktivitami volnočasovými.<sup>49)</sup> Ačkoli by se vzhledem k charakteru zde zkoumaného díla mohl pro naše potřeby jako vhodnější jevit pojem „liminoidní“, výrazně bychom tím odbočili od uvažování Fischer-Lichte, která diváckou percepci a její transformaci ukotvuje v termínu „liminalita“ (a s ním souvisejícím adjektivu „liminální“), kteréhož se tedy budeme v textu držet. Není pak bez zajímavosti, že Turner byl v uvažování o liminalitě posléze ovlivněn samotným performativním uměním — v souvislosti s nímž bývá tento pojem často skloňován — a to skrze své angažmá v experimentálním divadle Richarda Schechnera, na což upozorňuje Simon Shepherd.<sup>50)</sup>

43) Hrončeková, „Literatura v pohyblivom obraze“.

44) Dodejme, že performativní umění bývá k rituálům přirovnáváno nezřídka. Například Catherine Bell spojnici mezi těmito dvěma fenomény spatřuje právě v rovině percepční a rovněž kognitivní, neboť píše, že „rituální povaha performativních činností spočívá v mnohostranné smyslové zkušenosti, v zarámování, které vytváří pocit zhuštěné totality, a ve schopnosti utvářet lidskou zkušenost a kognitivní uspořádání světa. Stručně řečeno, představení se zdají být rituální, protože explicitně modelují svět.“ — Catherine Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York – Oxford: Oxford University Press, 1997), 161.

45) Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, přel. Monika B. Yizedom – Gabrielle L. Caffee (Chicago: The University of Chicago Press, 1960), 11.

46) Victor Turner, *Průběh rituálu*, přel. Lucie Kučerová (Brno: Computer Press, 2004), 95–98.

47) Tamtéž, 97.

48) Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excessu v kinematografii těla* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018), 61.

49) Victor Turner, „Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology“, *Rice Institute Pamphlet — Rice University Studies* 60, č. 3 (1974), 53–92.

50) Simon Shepherd, *The Cambridge Introduction to Performance Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 45.

Nicméně v návaznosti na Turnera pojmenovává Fischer-Lichte estetickou zkušenost diváka při divadelních představeních a performancích právě jakožto liminální, přičemž zdůrazňuje, že tím tyto umělecké události nestaví na roveň rituálních obřadů — byť je hranice mezi nimi mnohdy tenká a některé performance jsou jako rituály záměrně koncipovány.<sup>51)</sup> Pojem liminalita napomáhá Fischer-Lichte uchopit okamžik odloučení recipientů vůči dění a světu mimo hranice aktuálně probíhajícího představení a od něj odvislý proces proměny, v jehož rámci jsou diváci aktivizováni.<sup>52)</sup> Takovouto transformaci pak spájí jednak s prozatímní změnou společenského statusu diváků, tedy utvořením dočasného společenství, ale rovněž s pro potřeby naší práce podstatnější změnou „fyziologického, energetického, afektivního a motorického tělesného stavu“.<sup>53)</sup> Jako příklady uvádí „výrazné emoce a pocity“ vyvolané rozličnými podněty, které mohou diváky přihlížející představení dohnat až k aktivní participaci.<sup>54)</sup> Slovy Fischer-Lichte:

Zkušenost liminality je artikulována jak v rámci kognitivních, tak korporálních procesů. Člověk prožívá liminalitu především jako tělesnou proměnu. Liminalita může být prožívána primárně skrze tělo, nebo může být stavem vyvolaným náhlými somatickými změnami v člověku. Tak je tomu v případě, kdy proces percepcce provázejí intenzivní emoce [...].<sup>55)</sup>

Coby příklad můžeme zmínit známou performanci Mariny Abramović *Tomášovy rty* (1975). Abramović se při ní se zcela bezvýraznou tváří všemožnými způsoby sebezpoškozovala – krom flagellantství lze upozornit na sebetřýzeň pramenící z řezání žiletkou do svého podbřišku. Následně ulehla na kříž z ledu, kde chtěla být přítomná tak dlouho, dokud se tento objekt nerozpustí, avšak po třiceti minutách bylo její lacerované tělo snáto přihlížejícími, kteří se tak stali přímými aktéry performance.<sup>56)</sup>

Spíše než zapojení pozorovatelů do performance Abramović je však z hlediska této studie důležitá hlavně snaha performerky u diváctva „vyvolávat dojem silné fyzické bolesti“ a dostat je do „iritující, bytostně zneklidňující a [...] strastiplné situace“.<sup>57)</sup> Bude mě totiž nyní zajímat přesun liminality vstříc filmovému umění, a to s apelem na změnu „fyziologického, energetického, afektivního a motorického tělesného stavu“ u diváků filmových děl, jako je *Náš očístec*, tedy snímků, jejichž tvůrci podrobují publikum smyslovému útoku. Kupříkladu Paul Stenner ve své monografii *Liminality and Experience* dává liminalitu explicitně do souvislosti s šokem. Vychází při tom z prací Alfreda Schutze, pro nějž „šok“ spočíval v trhlíně vzniklé nabouráním hranic „každodenního světa“ světy „snu, her, divadla, maleb, humoru a náboženství“. Stenner však Schutzovi vyčítá, že v daných případech liminálního přechodu nejde přísně vzato o skutečný šok, ačkoli Stenner sám šok nevnímá

51) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 253.

52) Tamtéž, 252–259.

53) Tamtéž, 258.

54) Tamtéž, 256.

55) Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, přel. Minou Arjomand (Abingdon – New York: Routledge, 2014), 43.

56) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 11–12.

57) Tamtéž, 11–12.

toliko (jako my) ve významu smyslově-tělesného otřesu, nýbrž jej dává do souvislosti primárně s destabilizací na úrovni emocí.<sup>58)</sup> Ve Stennerově uvažování však můžeme přinejmenším číst doklad o snaze jasně propojit liminalitu se silně afektivním prožitkem, o což usiluje i tato studie.

Výsadní postavení v potenciálu otrást „nervovým aparátem“ svých diváků skýtal film v textech Antonina Artauda. Jméno tohoto divadelníka a „ikony poststrukturalistických filozofů“<sup>59)</sup> bývá v uměnovědném kontextu skloňováno převážně v teatrologii či performančních studiích, nicméně napříč Artaudovými pracemi můžeme číst jeho zřetelnou fascinaci filmem, jemuž přisuzoval právě schopnost přímo zasáhnout lidské tělo a smysly. Podle Artauda má vznikat jen takový film, který „využívá každý smyslový efekt“,<sup>60)</sup> načež film taky „působí přímo na šedou hmotu mozku“<sup>61)</sup> a rotace jeho pohyblivých obrazů „komunikuje bezprostředně s mozkiem“.<sup>62)</sup> Gregory Flaxman k tomu podotýká následující:

Artaudova teorie kinematografie jako taková se odvíjí od trvání na afektivní realitě pohyblivého obrazu; film uvolňuje vibrace, šoky, a dokonce i svého druhu násilí vstříc svým divákům. Pohyblivý obraz hýbe myšlením [...].<sup>63)</sup>

Zmínka o „myšlení“ nás pak dostává ke kapitole „Myšlení a film“ z knihy *Film 2: Obraz-čas* Gillesa Deleuze. Ačkoli bývá Deleuzovo jméno v souvislosti s kinematografickými šoky zmiňováno zejména ve vztahu k jeho pojetí afektu, právě v této kapitole, v níž mj. vychází z myšlenek Artauda (ale rovněž např. Sergeje Ejzenštejna), se nejvíc přibližuje tomu, co zajímá nás, tedy smyslově-tělesnému otřesu — přestože jej tedy obohacuje rovněž o kognitivní rovinu, kterou však s liminalitou spájí i Fischer-Lichte. Film dle Deleuze disponuje schopností senzomotorického zlomu, percepčního vytržení diváka, které s sebou ovšem nepřináší jen bezosažnost somatického prožívání, ba naopak může být spouštěčem svébytného myšlení.<sup>64)</sup>

58) Paul Stenner, *Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial* (London: Palgrave Macmillan, 2018), 151–170.

59) Jiří Anger, „Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V roce se třinácti úplňky“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014), 12.

60) Antonin Artaud, „Reply to Inquiry“, in *Antonin Artaud: Collected Works (Volume 3)*, přel. Alastair Hamilton (London: Calder and Boyars, 1972), 59.

61) Tamtéž, 60.

62) Antonin Artaud, „Witchcraft and the Cinema“, in *Antonin Artaud*, 66.

63) Gregory Flaxman, „This Is Your Brain on Cinema: Antonin Artaud“, in *Film as Philosophy*, ed. Bernd Herzogenrath (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2017), 68.

64) Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Národní filmový archiv, 2006), 187–224. Dodejme, že se záměry naší práce, přinejmenším s jejím zaostřením pozornosti vůči divácké percepci vstříc vizuálně i auditivně rozrušujícímu filmu, pak koresponduje monografie *Cinema and Sensation* Martine Beugnet. Ta v ní mnohokrát na Deleuze odkazuje, avšak vůči mnohým autorům z něj vycházejícím se vymezuje. Beugnet se zabývá vzorkem francouzských filmů z let cirka 1998 až 2006, které upozadují rozvíjení narativu ve prospěch modulace percepční zkušenosti svého diváctva. Zajímají ji snímky, které „nabízejí alternativní vizi, afektivní a podnětný způsob, jak zpochybnit náš status diváků a konzumentů předkamerové reality“ (Beugnet, *Cinema and Sensation*, 16), a „konstruuji haptické mody vidění, které destabilizují naše konvenční chápání subjektivního těla a objektivního světa“ (tamtéž, 18). Ačkoli můžeme monografii Beugnet zmínit coby příklad současného stavu bádání pojícího se se snahou teoreticky uchopit otřesenou diváckou percepcí, dodejme, že se vůči ní ovšem odchýlíme z podobného důvodu, kvůli jakému se výše Stenner

S touto myšlenkovou výbavou nyní lze zmínit příklady *Našemu očištcí* blízkých expanded cinema performancí, jež směřují na liminální úrovni k onomu „senzomotorickému zlomu“. Kupříkladu v sérii akcí *Cipher Screen* (2009) autor Greg Pope — podobně jako jsme to mohli výše pozorovat v případě Jürgena Rebleho — při projekci do těla analogového filmu agresivně zasahoval všemožnými nástroji, načež toto dění doprovázející agresivní zvuková stopa zapříčinila, slovy Knowles, „přenesení násilí páchaného na filmovém pásu na tělo diváka“.<sup>65</sup> Dalším příkladem obdobného konání z oblasti tvůrců expanded cinema může být již v úvodu k tomuto textu zmíněný Ken Jacobs. Podle Federica Windhausen se Jacobs ve vztahu k diváctvu zajímal o „tvary zkušenosti“ a směřoval „k utváření zkušenosti“.<sup>66</sup> Windhausen na Jacobsových expanded cinema performancích ukazuje, jak skrze přesycení smyslu a dezorientaci diváctva Jacobs vytvářel rozličné optické iluze – v performanci pro dva projektory *THE IMPOSSIBLE: Chapter One “Southwark Fair”* (1975) například pracoval s extrémně rychlým vyjevováním se jednotlivých záběrů, což ústilo v „chybu oka a mozků“, kdy mozek „zpracoval tyto optické dezinformace a vytvářel tak bizarní hloubkové-světý“, čímž Jacobs nechal, svými slovy, „diváky nahlédnout do šílenství“.<sup>67</sup> Jak může tato informace implikovat, Jacobs též nezdávka pracoval s prudkým stříhem v součinnosti se stroboskopií, kdy například „poradil divákům, aby se ‚dívali skrze‘ blikání (flicker) a ‚rozhodli se nepocítovat bolest hlavy‘, žádaje je, aby se záměrně soustředili na [...] jevy, které [...] označoval jako ‚události‘“.<sup>68</sup> V souvislosti se sérií expanded cinema filmových performancí *Nervous System* pak Windhausen praví toto:

Krom toho, že potřebuje čas, aby získal fyziologickou a kognitivní kapacitu vidět hloubku a objem, potřebuje divák Jacobsovy performance čas, aby si aktivně všímal široké škály měnících se vizuálních jevů. Všechny Jacobsovy vizuální „události“ se neprosazují tak dynamicky jako rychlé střídání různorodých záběrů, které lze nalézt v mnoha performancích *Nervous System*. Nepatrné modifikace v rychlosti blikání (flicker), vytvořené pomocí vrtule s proměnlivou rychlostí pohybu, mohou podle Jacobsovy preference způsobit, že obraz na plátně vypadá plošší nebo objemnější, a protože měnící se podoba jediného filmového záběru může být obtížné vnímat, má tvůrce tendenci držet efekt dostatečně dlouho, aby jej diváci mohli vstřebat. Různými technikami vizuálního pozastavení se Jacobs snaží vyvolat pocit zrakového nalezení mezi těmi, kdo jsou ochotni udržet poměrně vysokou míru divácké pozornosti.<sup>69</sup>

---

vymezil vůči Schutzovi. Spouštěče šoku se totiž u Beugnet zdají být příliš abstraktní, a nikoli přímo spojené s až násilnými útoky na smysly ze strany filmu — v jejím pojetí jde o, slovy Jiřího Angera, „beztvaré, polymorfni směsi audiovizuálních podnětů, jež ohromují svou neuchopitelnou cizostí“ (Anger, *Afekt, výraz, performance*, 39). Nás ovšem zajímají taková díla jako již zmíněné soudobé expanded cinema performance, tedy díla, která si kladou za cíl svými výrazovými prostředky bez nadsázky a poměrně jednoznačně atakovat vnímání svého diváctva.

65) Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices*, 209.

66) Federico Windhausen, „Theories of Moving Pictures: Ken Jacobs after Hans Hofmann“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 232.

67) Tamtéž, 233.

68) Tamtéž, 237.

69) Tamtéž, 240.

Mimo expanded cinema bychom však mohli nalézt spřízněné tvůrce usilující přímo modulovat divácké vnímání i ve starších uměleckých směrech 20. století. Vzpomeňme zde například francouzské lettristy — ve filmovém manifestu lettrismu *Traité de bave et d'éternité* (Isidor Isou, 1951) afektovaně znějící hlas ve voiceoveru deklamuje následující slova:

Kino bychom měli opouštět s bolestí hlavy! Je tolik filmů, každý týden... Ale my pořád odcházíme tak pitomí, jako jsme přišli. Raději vám způsobím bolest hlavy než vůbec nic! Neplatí mě žádný oční lékař, abych mu přivedl klienty...<sup>70)</sup>

Při rozhovoru s Ježkem jsem se ostatně dozvěděl, že on sám na lettristy a zároveň též vídeňské akcionisty jejich snahou „rozrušit kino jako spektakl“ přiznaně navazuje — v souvislosti s lettristy zmínil rovněž Maurice Lemaîtrea, jenž dle Ježkových slov rozdával publiku „bonbony s projímadlem“ a všemožně je „atakoval“. Při uvažování nad působením percepčních změn u diváků upozornil také na výše zmíněného Kena Jacobse a jeho záměr konfigurovat svou projekci tak, aby jí „narušil vnímání“, což u některých přihlížejících údajně způsobilo zvracení.<sup>71)</sup> Mimochodem jak ve vztahu k lettristům, tak akcionistům se Deleuze vyslovil ve výše zmíněné knize *Film 2: Obraz-čas*. Lettristy zde dává do souvislosti s jakýmsi fenoménem expanded cinema par excellence, neboť dle něj směřovali k vytvoření virtuálního filmu, jenž by překročil hranice promítacího plátna vstříc jakémukoli povrchu, a to včetně lidského mozku.<sup>72)</sup> Snímky vídeňských akcionistů pak usouvztahňuje s experimentální kinematografií a jejich zobrazení transgrese „posvátného těla“ dle Deleuze skýtá hrůzoplýný účinek.<sup>73)</sup> Dodejme však, že Deleuze zcela ignoruje potenciál některých snímků vídeňských akcionistů zapříčinit rovněž percepční změny diváctva. Tělesné performance Güntera Bruse či Materialaktions Otty Muehla totiž natáčel a následně prudkým stříhem pořízený materiál pečlivě rozparceloval strukturální filmař Kurt Kren — jde např. o snímky *9/64: O Tannenbaum* (1964) či *10/65: Selbstverstümmelung* (1965). Jejich stříhová skladba se může na úrovni percepce jevit jako notně chaotická, přestože byla Krenem předem velmi detailně promyšlena, a to právě do podoby určité struktury, Krenovým pojmoslovím „Kaderplanu“. K tomuto se v monografii *The Art Of Destruction: The Films Of The Vienna Action Group* vyslovuje Stephen Barber:

Film provádí povinný posmrtný výslech performance, jejíž obrazy uchovává, autonomně poškozují performanci prostřednictvím povrchu filmového celulóidu a (zejména v Krenově práci) strategie stříhu jednotlivých záběrů, uspořádaných s matematickou a nutkavou přesností, rozebírá a pitvá každé gesto performance. Samotný filmový stříh [...] tvoří akci, která řeže, nařezává, oživuje nebo přivádí obraz performance k zániku. Film láká intenzitu akce do materiálu svého celulóidu — v Kre-

70) *Traité de bave et d'éternité* (Isidor Isou, 1951).

71) Rozhovor s Martinem Ježkem vedl Kryštof Kočtář, duben 2022. Přepis viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekajte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 68.

72) Deleuze, *Film 2*, 255.

73) Tamtéž, 227–228.

nových filmech, jako je *Mama a Papa*,<sup>74)</sup> s tisíci střihy ve třech nebo čtyřech minutách, je tato intenzita ještě zdůrazněna tím, že je popřen samotný čas [...].<sup>75)</sup>

Tyto a podobné otřesy vnímání, které filmové médium může svému diváctvu způsobit, jsme tedy usouvztažnili s liminalitou jakožto určitým rozhraním, jež nám v nadcházející analytické části textu umožní rozkrývat percepční zkušenost subjektů přítomných na expanded cinema performanci *Náš očištec*. Analytickou pasáž však zprvu započneme Ježkovou konceptualizací bolesti, utrpení a jeho „sadistickým“ uchopením dispozitivu expanded cinema performancí, kterým tuto oblast filmové experimentace ozvláštňuje. Současně nám to poslouží coby argument pro zde tematizovanou smyslovou destabilizaci, která nás coby jakýsi modus zajímá, neboť dané tvůrčí záměry patrně podporují relevanci našeho uvažování o ní.

### **Konceptualizace utrpení: Sadismus (a masochismus) jako ozvláštění a způsob konstituce liminálního rituálu v performanci *Náš očištec***

Jak lze tedy liminalitu vztáhnout k projekcím *Našeho očištele*? Předně je záhodno si uvědomit, že samotná návštěva promítání tohoto díla implikuje onu poslušnost rituálu v koncepci van Gennepa: divák se na určitou dobu odlučuje od společnosti, dostává se do dočasně existující „komunity“, tedy obecnstva, a to v pouze přechodově obývaném prostoru, načež po uplynutí úvodního slova a minutáže *Našeho očištele* tato komunita společně s opuštěním místa, kde bylo dílo promítáno, zaniká. Je tím pádem vázána stejně tak na expanded cinema performanci jako na místo její realizace. Takto lze sice popsat mnoho filmových představení, avšak v případě performance *Náš očištec* jsme mohli pozorovat několik specifických kroků, jež liminalitu coby časoprostorové ohraničení percepční zkušenosti akcentují – souvisejí zejména s konfiguracemi dočasně obývaného prostoru. Určitý prozatímní stav místa – jeho aktuální redefinice a od ní odvislé chování – byl Ježkem coby performativní akt nastolen například v úvodním slovu k projekci *Našeho očištele* na MFDF Ji.hlava 2021: na začátku poněkud enigmatically prohlásil, že kinosál dočasně prohlašuje za svůj domov, a je tedy jen na divácích, jak se podle toho zařídí a budou chovat.<sup>76)</sup> Ostatně

74) Jde o snímek *6/64: Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl)* (1964), který zachycuje tzv. Materialaktion vídeňského akcionisty Otty Muehla. K fenoménu Materialaktion viz např. Tracey Warr, *The Artist's Body* (London: Phaidon Press, 2000), 219. V souvislosti s uvažováním Jakoba von Uexkülla jsme o této performanci jindy a jinde psali takto – jde o „derealizační Materialaktion vídeňského akcionisty Otty Muehla, který [...] používal potraviny, jako rajčatovou polévku, mouku či slepičí vejce, nikoli coby suroviny určené k jídlu, nýbrž jako malířskou barvu, s níž současně atakoval i ‚zdobil‘ tělo performerky. Konvenční a sdílený význam se tak dočasně přepsal, a to opět za notně kakofonické změny jeho tónu spojené s agresivním rámcem performance.“ — Kryštof Kočtář, „Můj dům, můj hrob: (de)konstrukce i de(kon)strukce sousedství“, *CEDIT*, č. 12 (2024), 23.

75) Stephen Barber, *The Art Of Destruction: The Films of the Vienna Action Group* (London: Creation Books, 2004), 76.

76) Tato slova žel patří do několika prvních vteřin úvodního slova, jež se mi nezdařilo nahrát. Existující přepis viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 52–54.



jsou to právě hraniční body představení, jejich začátky a konce, co Fischer-Lichte vnímá jako klíčové body přechodového stavu.<sup>77)</sup>

Ve vztahu k projekčním místům *Našeho očištění* jakožto ryze tranzitivním oblastem můžeme rovněž zmínit projekci na pražské FAMU. Tři plátna se těsnala v menším kinosále, kde se filmová performance odehrávala, v důsledku čehož musely být po celou dobu úvodního slova a projekce *Našeho očištění* uzavřeny jediné vstupní dveře. Ty se totiž otevíraly směrem dovnitř, takže v případě jejich otevření by narazily do pravého bočního plátana, kteréž se jich takřka dotýkalo. Diváci tedy nemohli kinosál opustit, což nezáměrně umocnilo jejich odloučení od okolního „zbytku světa“, a tudíž i charakter tohoto sálu coby detašované a ryze přechodové, liminální oblasti. V souvislosti s tímto pomyslným uvězněním rovněž zmiňme, že obdobně nebylo autorskou intencí skoro hodinu trvající řešení technických problémů spojených s projektory, které promítání na FAMU předcházelo. Během tohoto časového úseku se vlivem již zmíněného rozložení tří ekranů v malém kinosále stalo prakticky nemožné jeho prostory opustit. V dané místnosti se ovšem nenacházela žádná okna, pročež v ní nešlo zamezit postupnému stoupání teploty,<sup>78)</sup> což ústilo v nepříjemný tělesný stav, jenž se bezprostředně před úvodem k projekci filmu stal jedním z hlavních témat řešených diváctvem v hledišti. Nicméně v tomto případě se tedy na výrazné modulaci aktuální liminální zkušenosti autor podílel nezáměrně. Díky rozhovoru s Ježkem jsem se však dozvěděl, že v minulosti se změnou teploty v kinosále pracoval zcela uvědoměle, a to když chtěl jakožto promítač v kině Bio Oko údajně přímo ovlivnit fyziologickou zkušenost diváků filmu *Titanic* (James Cameron, 1997). Dle Ježkových slov záměrně zvýšil teplotu natolik, aby zdůraznil odpor, kterýž pociťuje vůči mainstreamové kinematografii – diváci tedy „nemohli dýchat, aby měli alespoň něco“.<sup>79)</sup> Faktičnost těchto slov pochopitelně nelze ověřit, nicméně přinejmenším v sobě nesou pro Ježkovo uvažování typické vytváření binární opozice mezi „mainstreamovou“ či „narativní“ kinematografií a experimentálním filmem, na což v jím psaných paratextech můžeme narazit opakovaně. Výše jsme zmínili, že v rámci expanded cinema performancí dříve převládala tendence během projekce přímo upozorňovat na materialitu filmu jako takového, přičemž tato fixace na materiál analogového filmu se nevyjevuje jen v Ježkových dílech, kdy jsou například promítačky záměrně implementovány do hlediště, nýbrž i v jeho paratextech jako další svého druhu opozitní protipól, pozitivně vnímaný vůči jím negativně chápanému digitálnímu filmu.

Každopádně uvažujeme-li tedy o transformaci v rámci liminální zkušenosti optikou divácké percepce, je nyní potřeba zdůraznit, že jediným pramenem, z něž při tom čerpáme, není pouze fenomenální zkušenost autora tohoto textu, ale rovněž tvůrčí intence Martina Ježka za *Naším očištěním* skryté, vyvozené námi z úvodů k projekcím *Našeho očištění*, scénáře této filmové performance, rozhovoru s Ježkem či několika textů jím napsaných. Důsledky těchto intencí pochopitelně nelze jednoduše paušalizovat a předpokládat, že je bez výjimky každý divák pocítí v téže intenzitě. Dále v textu tedy budou nastíněny strategie, jež mohou skrze bolest a smyslovou přesycenost ovlivňovat onen liminální stav

77) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 256–257.

78) Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 68.

79) Tamtéž, 68.

diváka, ovšem tento „stav“ budeme apriori chápat spíše jako potencialitu než jistotu. Dopusud žel neexistují takřka žádné publikované reflexe projekcí *Našeho očiště*,<sup>80)</sup> jež by mohly myšlenky v této podkapitole představené potvrdit či naopak vyvrátit, pomineme-li tedy krátkou zmínku Jakuba Koumara ze článku o 25. ročníku MFDF Ji.hlava pro web časopisu *Full Moon*. Koumar v jeho rámci píše toto: „Abstraktní triptych najednou se promítajících záznamů nenechal oči v klidu a na koho byla sedmdesátiminutová stopáž příliš silná, mohl se pohroužit do hudby [...]“<sup>81)</sup> Jakkoli je zde určitá míra smyslové přesaturovanosti způsobené vizuální složkou díla („nenechal oči v klidu“) v součinnosti s jeho délkou („na koho byla sedmdesátiminutová stopáž příliš silná“) naznačena, nelze mluvit o hlubší textové tematizaci vlastní fenomenální zkušenosti, která by nám ozřejmila konkrétní specifika liminální percepce subjektu vystavenému *Našemu očištění*.

Mnohé nám o snaze způsobit diváctvu bolestivé šoky mohou napovědět Ježkovy texty „Přesýpání popela: Autorská (sebe)kritika filmu Heidegger v Osvětími“ a „Psychosexuální aspekt v procesu střihové skladby“. V prvním zmíněném článku Ježek píše o svém filmu *Heidegger in Auschwitz* (2016), a to v jaksi odosobněné třetí osobě. O vlastní tvůrčí metodě ve vztahu k diváctvu zde praví následující:

Je zřejmé, že Ježek okázale opovrhne potenciálním publikem, a to v rámci formálního konceptu tzv. strukturálního filmu zejména užíváním běžně neúnosné délky stopáže a při vlastní prezentaci filmu (projekci) až k prahu bolesti zesílenou zvukovou stopou.<sup>82)</sup>

K danému aspektu svého přístupu (opět ve třetí osobě čísla jednotného) dále dodává: „Podrobnější zkoumání psychosexuálního (tvůrčí sadismus?) kontextu jeho filmů bohužel překračuje možnosti tohoto textu.“<sup>83)</sup> K otázce sadismu se dostaneme dále, nicméně i navzdory poněkud sarkastickému vyznění Ježkových slov si z nich můžeme vzít přinejmenším tu myšlenku, že některým divákům mohou být jeho filmové performance nepříjemné, což dokládá implikace z textu Koumara nebo například článek „Podoby současného českého dokumentu“ Kamily Boháčkové. Jakési trápení diváctva se totiž v rámci Ježkovy filmografie a expanded cinema praxe nepojí výhradně jen se snímky *Heidegger in Auschwitz* či *Náš očištěc* — Boháčková píše o filmové performanci Ježka a Lukáše Jiříčky *18 fragmentů ohrady* (2010), během níž se půlhodinu prudce střídalo světlo a tma, což ústilo v atypické fyziologické vjemy, načež celá akce mohla na diváky, slovy Boháčkové, „působit až agresivně“.<sup>84)</sup>

80) Krom výše zmíněné disertační práce Ivany Hrončekové a článku Jakuba Koumara, na nějž přijde řeč vzápětí, věnoval *Našemu očištění*, konkrétně jeho jihlavské projekci, nepublikovanou esej „Naděje jistoty smrti“ Matouš Vaďura.

81) Jakub Koumar, „Z Jihlavy do hlavy po pětadvacáté aneb Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava 2021“, *Full Moon Zine*, 2021, cit. 26. 12. 2023, <https://www.fullmoonzine.cz/z-jihlavy-do-hlavy-po-petadvacate-aneb-mezinarodni-festival-dokumentarnich-filmu-ji-hlava-2021>.

82) Martin Ježek, „Přesýpání popela: Autorská (sebe)kritika filmu Heidegger v Osvětími“, *Analogon* 82, č. 2 (2017), 52.

83) Tamtéž, 52.

84) Kamila Boháčková, „Podoby současného českého dokumentu“, *Film a doba* 55, č. 2–3 (2010), 83.

V úvodních slovech k projekcím *Našeho očistce* se Ježek tematizaci bolesti věnoval opakovaně. Toto performativní dílo je inspirováno knihou *Můj očištec* (1929) českého expresionisty Jakuba Demla, přičemž ve dvou úvodních slovech k projekcím, na nichž jsem byl přítomen, Ježek mluvil o své interpretaci Demlovy předlohy, kdy Deml podle Ježka dává očistec do souvislosti právě výhradně s bolestí a úzkostí, jež předcházejí vstupu do ráje.<sup>85)</sup> V kostele svaté Rodiny Ježek vztáhl tento prožitek bolesti pojící se s Demlovým pojetím očistce explicitně k divácké zkušenosti jako „spoluprožití bolesti a úzkosti“, přičemž pro potřeby našeho textu je důležité, že „bolest“ se zde již přímo váže k prvkům („parametrům“) jeho expanded cinema performance, tedy patrně určitým jejím výrazovým prostředkům. Dle Ježkových slov má totiž tato projekce jisté parametry, které diváctvu „nejsou úplně příjemné, by to mohl být náš očištec, náš všech, co tady sedíme. Třeba to může být velmi bolestná zkušenost nebo vás to třeba může úplně minout [...]“.<sup>86)</sup>

Výše v textu jsme si liminální zkušenost šoku spojenou s projekcemi *Našeho očistce* dávali do souvislosti mj. s filmy lettristů, nicméně tyto Ježkovy intence nám mohou připomenout rovněž spřízněné koncepce z oblasti performativního umění, a sice divadlo krutosti již zmíněného Antonina Artauda či divadlo orgií a mystérií Hermanna Nitsche. Oba tito umělci rovněž usilovali o určitou katarzní purifikaci návštěvníků svých představení, a to skrze vytvoření události, jež měla mít v Artaudově pojetí ryze vášnivý charakter a v případě Nitsche až brutální étos spojený s blasfemickými motivy i situacemi.<sup>87)</sup> Artaud i Nitsch byli přímými aktéry svých performancí, avšak status Ježkovy pozice je méně jednoznačný – na jednu stranu jej během filmové performance vidíme manipulovat s projektoru a pohybovat se v bezprostřední blízkosti diváctva v hledišti, pročež by bylo bezesporu možné vnímat jej jako svého druhu aktéra performance. Na stranu druhou během samotné expanded cinema projekce se ani jednou ve třech mnou pozorovaných případech nestalo, že by diváky v jejím rámci přímo aktivizoval k jednání (jak to ve svých performancích činil Nitsch).<sup>88)</sup> Ono nebezpečí, „bolest“ potenciálně způsobující prvky filmové performance modulující divákovu percepci, navíc zprostředkovává primárně skrze akt promítání, tedy svým filmem – diváky tudíž neatakují „přímo“. Kupříkladu při některých Nitschových akcích přítomným přihlížejícím hrozilo, že je akteři performance zasáhnou krví či výkaly, případně že budou vyzýváni ke kuchání mrtvého jehněte.<sup>89)</sup>

Před projekcí Ježek diváky vůči určitému nebezpečí ovšem vždy varuje. K tomuto aspektu svého díla se nejstručněji vyslovil v úvodu předcházejícímu projekci na pražské FAMU, nicméně podstatné je, že zmínil i konkrétní výrazové prostředky svého díla („stroboskop“ a „hlasitost“), které mohou onu tělesnou zkušenost ovlivnit: „Teď teda ještě poslední věc, samozřejmě je tam nějaký stroboskop, ale na to jste všichni zvyklí. Taky je to

85) K tomu viz např. Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 53.

86) Tamtéž, 63.

87) Ke koncepci divadla krutosti Antonina Artauda viz *Divadlo a jeho dvojeneč*, přel. Jan Kopecký – Ladislav Šerý (Praha: Hermann a synové, 1994). Tvorba Hermanna Nitsche pak byla v tuzemském kontextu s bezprecedentní detailností analyzována v disertační práci Tomáše Kubarta. K afinitě divadla krutosti a divadla orgií a mystérií viz Tomáš Kubart, „Inter faeces et urinam purgamus: Vídeňský akcionismus jako faxensyndrom poválečného Rakouska“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2021), 58–59.

88) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 22.

89) Tamtéž, 22.

nahlas, ale to asi dneska nikomu nevadí.<sup>90)</sup> Dodejme však, že zde byla oslovována nejvíce homogenní skupina, neboť drtivou většinu přítomných v kinosále tvořili studenti FAMU, ke kterémužto faktoru patrně ono „všichni“ směřovalo. Ke strohosti tohoto tvrzení nutno podotknout, že samotné projekci předcházelo ono již zmíněné, skoro hodinu trvající řešení technických problémů spojených s promítací technikou — šlo tedy o jediný případ ze tří projekcí, na nichž jsem byl přítomen, kdy současně s pronášeným úvodním slovem Ježek rozestavoval trojici ekranů, manipuloval s projektory a zakládal film. Před publikem na MFDF Ji.hlava, jež bylo ze tří projekcí mnou navštívených patrně nejpočetnější a vůči cirka dvěma desítkám studentů FAMU rovněž bezesporu více heterogenní, Ježek veškerou techniku nachystal ještě před vstupem diváků do sálu. Na této projekci pak onen aspekt spojený s riziky pramenícími z promítání *Našeho očiště* vyjádřil nápadně obsírněji. Více prostoru než zkušenosti zrakové a sluchové bylo ovšem věnováno varování určenému lidem s „psychickými problémy“, na něž nepřišla řeč ani na FAMU a ani v kostele svaté Rodiny v Českých Budějovicích:

Jo a k těm praktickým věcem, když jsme to minule pouštěli, tak tam prostě vznikly okamžitě komplikace, na který já jsem zapomněl upozornit. Zprvč samozřejmě epileptici, ten film bliká hodně... Pak je to hodně nahlas a jsou tam nějaký velmi silný basový linky, který by někomu mohly udělat nějak nevolno, a pak něco, co jsem vůbec netušil. Prostě tam byli lidé, kteří měli nějaký skrytý psychický problémy, o kterých si mysleli, že už jsou zažehnaný a ten film v nich něco rozjel... Takže já vás jenom upozorňuji, jestli o sobě víte, že trpíte nějakým způsobem, protože tam samozřejmě ta fyzická věc hraje nějakou roli, když trpíte nějakým takovým syndromem, třeba schizofrenií, tak by to pro vás nemusel být úplně příjemnej zážitek. Nebo ani ty deprese, kdybyste se do toho pohroužili. Já to říkám v dobrým teď, to jako není, že se to stane, třeba se to vůbec nestane. Naopak to může být jako terapeutický...<sup>91)</sup>

V souvislosti se zde představovaným aspektem projekcí *Našeho očiště* pak rozhodně není bez zajímavosti Ježkův text „Psychosexuální aspekt v procesu stříhové skladby“. *Náš očištěc* je v něm totiž opakovaně zmiňován a Ježek zde nad svou tvorbou uvažuje skrze pojmy sadismus a masochismus, které již samy o sobě mohou upomínat na bolest. Ježek zde kupříkladu píše, že to byly právě sadomasochistické tendence ve vztahu k transcendenci, co posloužilo jako východisko pro *Náš očištěc*.<sup>92)</sup> Nicméně i v tomto Ježkově textu můžeme pozorovat námi dříve načrtnuté vytváření antinomie mezi dvojicemi „analogový a digitální“ či „experimentální a mainstreamový/narativní“, přičemž se zde rozvíjí romantismus evokující přímá spojnice mezi autorem a jeho dílem coby jakousi extenzí autorova nitra. Ježkovými slovy: „[s]kladebná forma audiovizuálního díla může v určitých formálních aspektech odrážet celkovou psychickou dispozici svého tvůrce [...]“.<sup>93)</sup> Nicméně ve

90) Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 52.

91) Tamtéž, 53.

92) Ježek, „Psychosexuální aspekt v procesu stříhové skladby“.

93) Tamtéž.

vztahu k divácké percepci jeho filmů a sadomasochismu se nejpřehledněji vyslovuje v této pasáži:

Sadismus ve vztahu k recipientovi filmového díla se vyznačuje tím, že jím neukájím povrchovou erogenitu, nýbrž že na mě působí vzrušivě sama bolest trýzněného recipienta, potažmo diváka. Kdyby mi nešlo o fyzickou bolest recipienta, mohl bych se ukájet například štípáním dříví, v opačném případě je nutno vykládat sadistické běsnění namířené proti publiku za projev nenávisti anebo misantropie. Filmová materie trpící rozkoší z bolesti se musí o svoje potěšení nějakým způsobem podělit. Jediná forma sdílení, kterou jsem ochoten připustit, je radost z rozkoše, kterou vyvolává bolest. K ukájení se bolestí nejlépe poslouží veřejné předvedení ztrápeného těla filmové materie. Pokud je projekci přítomen i sadistický tvůrce, obrátí se projekcí zdecimovaného materiálu jeho sadistické sklony k jeho vlastní osobě. Předpokládá se, že rozkoš vyplývající ze zasazení rány do těla filmu je doprovázena stejnou rozkoší během projekce těchto ran a utrpením z ní pocházející, dochází tedy ke komplexnímu stavu sadomasochistického ukojení.<sup>94)</sup>

Ačkoli mohou být tato slova pochopitelně prosycena nadsázkou či záměrnou tvůrčí sebemytizací, faktem zůstává, že, jak jsme viděli na Ježkových citacích výše, vůči „bolesti“ způsobené výrazovými prostředky *Našeho očiště* své diváctvo před projekcemi tohoto díla obvykle skutečně varoval. Takto popsanou sadomasochistickou konceptualizací své filmové tvorby pak vytváří ozvlášťující prvek ve vztahu k soudobým projevům expanded cinema, neboť „agresivní“ charakter některých takovýchto performancí postulovaný Knowles ve vlastní tvorbě ukotvuje ve svébytném pojetí dispozitivu, tedy projekce coby komplexní události, v jejímž rámci konfrontuje diváctvo s rozrušujícími výrazovými prostředky svých děl. Jak jsme viděli v předchozí pasáži textu, pojem liminalita byl přejat z teorie rituálu, ostatně i Fischer-Lichte jej v rámci své teorie s rituály spájí nejvýrazněji,<sup>95)</sup> přičemž Ivana Hrončková, která Ježkovým filmovým adaptacím věnovala disertační práci, *Náš očištěc* pojímá právě jako rituál.<sup>96)</sup> Nám pak tento tvůrčí „sadomasochismus“ napomůže uchopit liminálně-rituální mechaniku dispozitivu *Našeho očiště*. Od sadomasochismu si však odmyslíme sexuální konotace a budeme jej pojímat právě jako mechanismus konstituující performanci coby rituální performanci, v jejímž liminálním rámci dochází mj. i k bolestivým perceptivním vzruchům. K sadismu ve filmovém umění, byť primárně ve vztahu k jeho reprezentaci, se vyslovil například Michel Foucault – sadismus ve Foucaultově pojetí „rozsekává jednotu“ na způsob „Máš oko, které se dívá, vytrhnu ti je. Máš jazyk, který jsem vzal mezi své rty a kousl, uříznu ho“.<sup>97)</sup> Nás však spíše zajímá, jakým způsobem může sadismus napomoci konstituovat, nikoli pouze rozkládat. Pro uchopení dispozitivu *Našeho očiště* skrze sadomasochismus nám nebude stačit jen „sadistický“ vklad pojící se s působením potenciálně bolestivých perceptivních vzruchů diváctvu, ný-

94) Tamtéž.

95) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 258.

96) Hrončková, „Literatura v pohyblivom obraze“, 23.

97) Michel Foucault, „Sade: Sargeant of Sex“, in *Foucault Live: Collected Interviews, 1961–1984*, ed. Sylvère Lotringer, přel. John Johnston (New York: MIT Press, 1996), 187.

brž i „masochistická“ odezva ze strany diváctva tuto událost podmiňující. V tomto kontextu se pak — možná poněkud paradoxně — může jako inspirativní jevit text Gillesa Deleuze *Masoch a masochismus*. Deleuze totiž píše, že jedním z elementárních rysů masochismu je vytvoření smlouvy, zákona, který masochistu zavazuje k určitému jednání a vede právě ke vzniku rituálu.<sup>98)</sup> Ačkoli pro Deleuze je sadomasochismus, jak upozorňuje Josef Fulka, „špatně analyzovanou směsí“,<sup>99)</sup> spojením nekomplementárních forem zkušenosti, my se onen amalgám pokusíme opět vytvořit, abychom Ježkově performanci vtiskli ráz smlouvy mezi umělcem a recipienty, ze které se může zrodit kolektivní rituál.

Pro nás se tedy sadomasochismus stane vzájemně prostoupenou mechanikou určující vznik a průběh expanded cinema performance *Náš očištec*. Ježek se zde stává klíčovým aktérem-promítačem, jenž skrze své úvodní slovo modeluje onu smlouvu, kterou diváctvo stvrzuje svou přítomností během projekce (či ji naopak odmítá skrze její opuštění) a „přistoupením na pravidla hry“ v průběhu liminálního rituálu performance, v jehož rámci mohou být distribuovány bolestivé a smysly jitrící stimuly. Jak jsme mohli vidět výše, kupříkladu při projekci na pražské FAMU byl Ježek nucen zablokovat jedním ekranem dveře, což přítomné publikum ctilo a nikdo se během projekce nepokusil z místa odejít, tedy jednání probíhalo na základě smlouvy, již Ježek v rámci úvodního slova vytvořil.

Závěrem pak dodejme, že ony v této pasáži zmíněné Ježovy výroky týkající se bolesti, sadismu či nepříjemnosti některých rysů jeho performancí nám potvrzují relevanci zde rozvíjeného argumentu, že liminální percepční změny při performanci *Náš očištec* vnímáme především jako potencialitu. Ježkův popis viscerality zvuku a obrazu filmu se mnohdy zdá být spíše hyperbolou, protože se můžeme domnívat, že ne všem může opravdu způsobit *Náš očištec* určité utrpení či fyzickou nebo psychickou destabilizaci. Každopádně ona Ježkem explicitně zmíněná možnost opustit promítání v případě potřeby v kostele svaté Rodiny tvoří fascinující kontrast vůči projekci na pražské FAMU, která proběhla o den dříve a na níž, jak již zaznělo, nebylo možné z kinosálu během filmové performance odejít vůbec. Před promítáním na FAMU navíc Ježek rozryvný charakter *Našeho očištele* v úvodním slovu tematizoval nejméně, tudíž se ani divácké očekávání nemuselo toliko pojit s anticipací bolestné zkušenosti. Nicméně nás bude nyní zajímat, jakými konkrétními způsoby a výrazovými prostředky mohou projekce *Našeho očištele* u diváků a diváček dosáhnout změny „fyziologicalkého, energetického, afektivního a motorického tělesného stavu“, a to v souvislosti s rovinou vizuální i aurální.

### **Výrazové prostředky *Našeho očištele*: Vizuální rozměr performance mezi rigiditou a entropií**

Chceme-li se nyní obrátit k faktorům, jež přímo ovlivňují percepci diváků *Našeho očištele*, budeme si muset přiblížit výrazové prostředky tohoto díla, neboť liminální stav a od něj se odvíjející potencialita změn vnímání jsou do značné míry jejich důsledkem. Vyjeví se, že

98) Gilles Deleuze, „Masoch a masochizmus“, přel. Miroslav Marcelli, in Leopold von Sacher-Masoch, *Venuša v kožuchu*, přel. Adam Bžoch (Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002), 211–220.

99) Josef Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení* (Praha: Herrmann & synové, 2008), 246.

Ježek v *Našem očištcí* pracuje s postupy typickými pro strukturální a spontánní film, čímž ozvláštňuje expanded cinema étos svého díla a vtiskuje tak svébytnou podobu onomu Knowles zmiňovanému agresivnímu charakteru soudobých performancí s filmovým materiálem.

Na nejnižší úrovni můžeme říci, že již samotné prostorové rozvržení spojené s *Naším očištcem* nutí diváka k pro filmovou projekci poměrně nezvyklé percepční činnosti. Je destabilizován v důsledku častého těkání očima mezi třemi екраны, na něž se nezřídka promítá simultánně, přičemž tempo střihu na materiálu pro všechna tato tři plátna je frenetické prakticky po celou dobu stopáže. *Náš očištec* totiž disponuje baterií vizuálně agresivních stylistických postupů. Kupříkladu již naznačeným prudkým a chaotickým tempem střihu, jehož vlivem dochází k neustálé a velmi rychlé alternaci jen kratičkých, obtížně zrakem zachytitelných záběrů. Dále takřka neustálým víceexpozicím, jež při střídání oněch nedlouhých záběrů ještě zmnožují vizuální podněty zachycované percepcí a podílejí se tak na přehlcení diváckého zraku. Zmíňme také nečekané kamerové švenky, jakési afektované přesmyky,<sup>100</sup> tedy prudká trhnutí kamery, jež pro svou surovost implikují aktuální afektovanost samotné osoby kameru třímající, neboť předkamerová realita v těchto záběrech působí před oním pohybem zpravidla poklidně. Chceme-li daným stylistickým postupům lépe porozumět, neboť percepcí jimi může být přehlcena natolik, že je jen velmi obtížné konkrétně je charakterizovat pouze na základě zrakové zkušenosti s dílem samotným, můžeme nahlédnout do Ježkem psaného scénáře k *Našemu očištcí*. Zde se píše, že přinejmenším ve svém příspěvku pro hlavní plátno<sup>101</sup> expanded cinema performance Ježek pracoval s praktikou charakteristickou pro tzv. spontánní film, tedy metodou „flash and freeze“. Spontánní film vymezuje Martin Čihák na základě de facto pouze jediného atributu, a sice střihu při natáčení v plenéru přímo v kameře.<sup>102</sup> Metodu „flash and freeze“ pak Čihák chápe jako primární výrazový prostředek spontánního filmu: jeden velmi krátký záběr je vsunut mezi dva odlišné záběry, jež by na sebe — nebýt tohoto záměrného narušení — navazovaly, tedy tvořily logicky kontinuální a sukcesivní celek. Vlivem náhlého vyjevení, probliknutí (flash) takto vsunutého parazitického záběru pak v divákově vědomí jeho obraz na pomyslné úrovni zamrzá (freeze), ulpívá v jeho percepci coby vizuální „fantom“ subjektivně déle, než jaký byl jeho reálný výskyt na plátně.<sup>103</sup> V takovémto popisu můžeme pozorovat nápadnou afinitu s tzv. bleskovou paměťovou stopou, tedy pojmem známým především z antropologie, jímž Harvey Whitehouse označuje nesmazatelnou integraci informace do paměti subjektu, a to v takovém případě, kdy ji tento subjekt vstřelil v situaci spojené s prožitkem hlubokého citového otřesu.<sup>104</sup> Každopádně Ježek metodu flash and freeze využívá zcela v kontrastu vůči její nenucené, ryze intui-

100) Snažím se zde předejít hrozící záměně s tzv. „afektivními přesmyky“, které jakožto jeden z mechanismů dění v literárním díle Richarda Weinaera popsal Tomáš Jirsa. V důsledku „afektivního přesmyku“ je „dosaďadní proud života převrácen vzhůru nohama a vystaven nečekanému a nekontrolovanému dění“. Viz Tomáš Jirsa, *Tváří v tvář beztvorosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře* (Brno: Host, 2016), 160.

101) Na boční екраны jsou promítány sestřihy pětice kameramanů a kameramanek, které Ježek pro *Náš očištec* oslovil, k čemuž Ježek promluvil před projekcí na FAMU. Viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 56.

102) Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*, 197.

103) Tamtéž, 200–201.

104) Bowie, *Antropologie náboženství*, 176.

tivní a jaksi náhodné povaze, s níž pracují kupříkladu experimentální filmy Jonase Mekase jako *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). Autor dle svých poměrně expresivních slov daný postup přímo rigidizuje, přetavuje ve strukturálně metodickou praktiku:

Každý 3.-tí [sic!] krok chůze jedno políčko filmu. [...] Po každých zhruba 500 metrech, tj. cca 666(!!!) krocích a 333 exponovaných políčkách filmu se [...] zastavím, ohlédnu se zpět, vrátím materiál v kameře o 333 oken a natočím statický záběr uplynulé pouti o délce předmětných 333 oken, čímž se dostanu opět na hranici neexponovaného materiálu. Na konci celé pouti tak vznikne souhrn 94 dvojexpozic [...].<sup>105)</sup>

Subjekt sledující *Náš očištec* je tedy v rámci liminální fáze performativního rituálu zahlcen prudkou kadencí těchto parazitických políček, která coby percepční klam — vzpomeňme zde Kena Jacobse a záměrné rozvíjení optických iluzí rozebírané výše v textu — dočasně ulpívají v jeho vnímání. Nicméně ona pro spontánní film značně nezvyklá metodičnost a prudkost problikávání kratičkových záběrů nám může připomenout jinou odnož experimentální kinematografie, a sice film strukturální, reprezentovaný například již zmíněným Kurtem Krenem. Pro strukturální film je, jak píše autor tohoto pojmu P. Adams Sitney, předem určená struktura záběrů či filmových políček a s ní související kalkulace osnovy filmu ještě před samotným natáčením čímsi zcela určujícím.<sup>106)</sup> Dodejme, že problikávání záběrů naprosto typické pro strukturální filmy se pochopitelně může objevovat například i v performancích příslušících do oblasti expanded cinema — kupříkladu svou zkušenost s již zmíněnou sérií performancí Kena Jacobse *Nervous System* charakterizoval Scott MacDonald jako „zcela útrobní“, a to „kvůli silným stroboskopickým efektům“.<sup>107)</sup> Tato agresivní prudkost nemusí být nutně podmíněna promyšlením detailní montážní struktury díla, což ovšem Ježek činí a postupy expanded cinema tím ozvláštňuje a obohacuje. Nicméně Sitney se strukturálním filmem spojuje rovněž užití flicker efektu,<sup>108)</sup> před jehož výskytem, jak jsme mohli vidět na úryvcích z úvodních slov k projekcím, Ježek své diváky ve vztahu k *Našemu očištcí* patrně nepřímou varuje.<sup>109)</sup> Chceme-li vysvětlit fungování flicker efektu, musíme si uvědomit, že k vytvoření iluze plynulého pohybu je potřeba film promítat rychlostí standardizovaných 24 okének za vteřinu, přičemž při nižším počtu fps, cirká od 16 snímků za vteřinu níže, se dostavuje právě flicker efekt, jakési rychlé „blikání“, v jehož rámci promítané obrazy v divákově „oku“ již onu iluzi kontinuálního pohybu nevyvolávají. Vlivem toho je divák schopen promítané obrazy znenáhla identifikovat jako posloupný sled statických okének. K tomuto faktoru filmové performance *Našeho*

105) Martin Ježek, „Scénář k filmu *Můj očištec*“ (interní materiál v držení autora práce), 2. Původně se měl zde zkoumaný film jmenovat *Můj očištec*, a právě s tímto názvem pracuje také jediný existující scénář. Ježek se ovšem později, tzn. po dopsání scénáře, rozhodl pro název jiný, a sice *Náš očištec*.

106) P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-garde 1943–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 347–348.

107) Scott MacDonald, „Ken Jacobs and the Robert Flaherty Seminar“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 180.

108) Tamtéž, 348.

109) Sice ani jednou explicitně nevyslovil samotné slovní spojení „flicker efekt“, ovšem na stranu druhou je více než pravděpodobné, že oním „blikáním“ a „stroboskopy“ odkazoval právě na něj.



*očistce* jsem se od Ježka v rámci mailové korespondence dozvěděl, že během první projekce promítal z bočních projektorů zpočátku rychlostí 12 fps, při které byl patrný velmi výrazný flicker efekt, načež během projekce Ježek postupně zvyšoval snímkovou frekvenci tak, aby na konci přestaly promítat všechny tři ekrany ve stejný moment. Při této performanci tedy promítal na všechna tři plátna po celých cca sedmdesát minut stopáže *Našeho očistce*, což bylo pro diváky, dle Ježkových slov, „neúnosné“, pročež se v rámci dalších projekcí na boční ekrany jal promítat pouze v pasážích, v nichž hraje hudební doprovod, který složil Robert Piotrowicz. Centrální projektor během všech doposud proběhlých projekcí promítal po celou dobu, a to v rozmezí cca 16–18 fps, kterážto rychlost je důsledkem jeho „silného zahřívání“ během projekce.<sup>110)</sup> Ježek k této variabilitě promítání *Našeho očistce*, v níž můžeme číst onu pomíjivost performance zdůrazňovanou Erikou Fischer-Lichte, dodává toto:

Vzhledem k délce filmu to způsobuje různou rychlost projekce, a to až o 20–30 sec rychleji nebo pomaleji (rozuměj na konci projekce) vzhledem ke zvuku [...]. Rychlost bočních projektorů nastavím vždy „zhruba“, tzn. nikdy nevidíme úplně stejný polyekran, dokonce se to projekce od projekce docela výrazně liší.<sup>111)</sup>

Co se pak struktury *Našeho očistce* jako celku týče, materiál určený pro tuto expanded cinema performanci stříhala Hedvika Hansalová, avšak Ježek do jejího sestřihu později strukturálně zasáhl. Nejvíce zevrubně se k tomuto aktu vyslovil před projekcí na pražské FAMU:

Moje intervence, kterými jsem tam brutálně poškodil ten její sestřih, strukturální takový intervence, který já vnímám jako interpunkci, ale ne ve smyslu interpunkce jako čárka, ale jakože ona ten text toho filmu měla nádherně uspořádané do takového jako... Když to udělá ten textovej editor do toho krásného útvaru, kdy jsou ty věty přesně zarovnaný. Její věty, který tam skládala, a já jsem jí to rozsekal, protože jsem uprostřed těch slov zasahoval a trhal jsem, roztrhával jsem jednotlivý pasáže.<sup>112)</sup>

Ježek tedy kombinuje dvě zdánlivě protichůdné tendence, rigiditu a entropii, vlastnosti dvou na první pohled obtížně slučitelných technik ze zásobíště výrazových prostředků experimentální kinematografie, tedy technik strukturálního a spontánního filmu, které obě navíc úzce souvisejí s přesaturováním smyslového aparátu recipienta. Tímto včleněním daných postupů do svého díla navíc rozšiřuje škálu výrazových prostředků, jichž lze využít v rámci expanded cinema. Jakým způsobem moduluje diváckou percepci spontánní film, již bylo řečeno, nyní tedy vztáhneme k oné potenciálně bolestivé liminální zkušenosti subjektu sledujícího *Náš očistec* rovněž film strukturální. Náповědu lze nalézt opět v *Ponorné řece kinematografie* Martina Čiháka, jenž v souvislosti s flicker efektem a až ná-

110) Martin Ježek, Mailová korespondence s autorem této práce. Přepis viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 69.

111) Tamtéž, 69.

112) Tamtéž, 54.

silně agresivním střídáním velmi krátkých záběrů u strukturálního snímku *The Flicker* (Tony Conrad, 1966) píše o takzvané „fotogenické migréně“, jejímž hlavním symptomem je palčivá bolest hlavy.<sup>113)</sup> Můžeme se domnívat, že potenciál způsobit „fotogenickou migrénu“ má drtivá většina strukturálních filmů, a to včetně *Našeho očiště*, nikoli pouze *The Flicker*. Jak totiž v souvislosti s tímto typem experimentální kinematografie píše Markéta Kasalová, lidský subjekt je biologickým organismem disponujícím percepčním aparátem, který má svá funkční specifika stejně jako i limity, jejichž překračování se odráží v deterioraci psychického či fyzického stavu jedince. Dle Kasalové se právě strukturální filmy pohybují na hranici toho, co je člověk schopen snést, tedy co jeho percepční aparát ještě zvládne vstřebat a co již ne.<sup>114)</sup> V návaznosti na to můžeme říci, že účinek, který strukturální filmy, a to včetně „semi-strukturálních“ snímků, jako je *Náš očištec*, vyvolávají, koresponduje s tezí Gillesa Deleuze, dle níž umění přímo zasahuje divákovo tělo, nevztahuje se k němu skrze komunikaci nějaké informace, nýbrž jej vystavuje přímé zkušenosti nárazu, zásahu.<sup>115)</sup> Jakkoli může být zobecnění této teze na umění jako celek bezesporu problematické, v případě *Našeho očiště* lze skutečně mluvit o excessu zasažení, který se pojí se smyslovým přesycením jak vlivem nyní načrtnuté vizuální stránky díla, tak skrze jeho zvukovou stopu, jíž se budeme věnovat dále. Efekt výše zmíněného filmu *The Flicker* je spíše „fyziologický“ než „umělecký“, jak tvrdil Jerzy Toeplitz,<sup>116)</sup> přičemž tato nastíněná opozice se v případě *Našeho očiště* zdá být jaksi provázaná — fyziologický otřes spojený s liminální zkušeností zde totiž přímo souvisí s intencemi tvůrce daného uměleckého díla a jím zamýšleným účinem. Toto jsme pak mohli dříve v textu pozorovat rovněž na expanded cinema tvorbě Kena Jacobse a jeho intenci „utvářet zkušenost“ a zapřičinit „chybu oka a mozků“.

Skrze usouvztažnění výše popsaných stylistických postupů s obsahovým materiálem obrazů *Našeho očiště*, jež je těmito postupy logicky zprostředkováván, zároveň získává svůj ryze pregnantní výraz pojem „odrámování“ Pascala Bonitzera. Není pak bez zajímavosti, že je to právě „sadistický“ a utrpení způsobující rámec, co Bonitzer vnímá jako zcela klíčový rozměr tohoto svého pojmu. Gilles Deleuze v knize *Film 1: Obraz-pohyb* v návaznosti na úvahu, dle níž experimentální kinematografie směřuje k „pololidskému“ či „předlidskému vnímání“, píše, že v takovém případě experimentální kinematografie rovněž míří k onomu vnímání korelativnímu „prostoru zbavenému lidských souřadnic“.<sup>117)</sup> Můžeme potom říci, že jsou to právě „prostory zbavené lidských souřadnic“, co Bonitzera tolik fascinuje. V textu nazvaném „Odrámování“ („Décadrages“) totiž vůči danému textu stejnojmenný pojem komentuje následovně:

Je třeba říci deleuzovskými termíny, že umění odrámování, přemístění úhlu, radiální excentricnost hlediska, které mrzačí a vyvrhuje těla mimo rám a zaměřuje se na mrtvé, prázdné, sterilní zóny prostředí, je [...] sadistické [...].<sup>118)</sup>

113) Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*, 197.

114) Markéta Kasalová, „Světy kolem mě — animovaný film“ (Diplomová práce, Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2017), 40.

115) Martin Charvát, „Filmový obraz jako médium otřesu myšlení“, *Mediální studia* 8, č. 2 (2014), 113.

116) Jerzy Toeplitz, *Kam spěje nový americký film*, přel. Helena Stachová (Praha: Orbis, 1977), 221.

117) Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*, přel. Jiří Dědeček (Praha: Národní filmový archiv, 2000), 149.

118) Pascal Bonitzer, „Odrámování“, přel. Helena Bendová, *Illuminace* 15, č. 3 (2003), 33.

Sadistický rozměr odrámování Bonitzer spatřuje v tom, že odrámování je principem „pro diváky frustrujícím“. Odrámování totiž „odhaluje krutou nadvládu, dotek agresivní a chladné smrti“, jde o „použití rámu jako ostří, vytlačení života [...] na periférii, mimo obraz, zaměření se na pochmurné nebo mrtvé zóny scény“.<sup>119)</sup> Napříč stopáží *Našeho očiště* se lidské figury takřka neobjevují, antropo-de-centrická kamera naopak dává prostor právě oblastem naprosto vylištěným, a to v Tasově a jeho blízkém okolí, v němž byla valná většina obrazů pro *Náš očištěc* pořízena.<sup>120)</sup> Jakkoli kamera v *Našem očištěci* zaznamenává i přírodu kolem této obce a s ní se pojící rostliny, stromy a zvířena, často se přesouvá do oblastí zcela mimo život — kupříkladu ke hřbitovním křížům,<sup>121)</sup> jež se v rámci minutáže díla opakovaně vynořují (z) a zanořují (do) masy prudce se střídajících obrazů. V této souvislosti můžeme zmínit napříč filmovou performancí častokrát se vyjevující záběry zobrazující krucifix snímány z podhledu, jež byl natočen na vysokokontrastní černobílý materiál. V důsledku jejich (roz)ostření dochází k jakési redukci prvků mizanscény na ryze černý kříž v popředí a za ním se nacházející monochromatické pozadí, které tone v bílé barvě, jež do sebe „pohlcuje“ na způsob barvy jako, slovy Deleuze, „absorbující formy“<sup>122)</sup> různorodé objekty v jeden totalizující amorfni celek.<sup>123)</sup> Ostatně na přemíru křížů a rovněž hrobů v *Našem očištěci* Ježek upozornil v úvodním slově k projekci na MFDF Ji.hlava, kde tento faktor vztáhl právě k charakteru krajiny, kde byly záběry určené pro jeho filmovou performanci pořízeny.<sup>124)</sup> Napříč dílem se tedy též nacházejí četné záběry natočené na hřbitovech — v krajině je věnována pozornost nikoli pouze rostlinnému, zvířecímu, ale rovněž sepulkrálnímu. Můžeme zmínit až haptické detaily na náhrobky snímány chaoticky třesivými pohyby ruční kamery, jimž sekunduje neméně chaotické, pro *Náš očištěc* příznačně rychlé tempo střihu. Jak vidno, afinita s Bonitzerovým odrámováním je v *Našem očištěci* poměrně zřetelná, načež onen Bonitzerem jen abstraktně a spíše esejistickým stylem načrtnutý „sadistický“ rozměr odrámování, ono „použití rámu jako ostří“, v případě *Našeho očiště* nabývá zcela konkrétního charakteru — a to díky výše popsaným stylistickým postupům strukturálního a spontánního filmu, jež v rámci performance ony „prostory zbavené lidských souřadnic“, hřbitovní kříže atd., divákům zprostředkovávají.

119) Tuto a předchozí dvě v uvozovkách umístěné citace viz tamtéž, 33.

120) K tomu viz např. Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 56.

121) Ostatně Jindřich Chaloupecký tuto oblast příznačně charakterizuje takto: „kraj s mnoha lesíky a malými rybníky, s výraznými nakupeninami pravěkých žulových balvanů v polích a pastvinách a s kamennými kříži u cesty.“ K tomu viz Jindřich Chaloupecký, *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek* (Praha: Torst, 2013), 87.

122) Deleuze, *Film 1*, 145.

123) Můžeme zde opět vzpomenout monografii *Tváří v tvář beztvarosti* Tomáše Jirsy, v níž tento autor vyslovuje hypotézu, že „beztvarost není opakem tvaru, nýbrž jeho latencí“. Jirsa, *Tváří v tvář beztvarosti*, 15. V případě *Našeho očiště* jako by však naopak byla beztvarost na úrovni latence (před) přítomná v předkamerové realitě, jejímž jen zdánlivě pevným konturám neustále hrozí zhroucení se v beztvarost, a to vlivem transpozice skrze kameru a užití stylistických postupů, jež se pojí s přímými zásahy do filmové matérie.

124) Přepis viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 53.

## Výrazové prostředky *Našeho očiště*: Auditivní rozměr performance jako heterogenní asambláž

Výše jsme si představili, jakými způsoby *Náš očištěc* poutá pozornost sledujícího subjektu k transformacím své smyslové zkušenosti v rámci liminálního stavu, a to skrze bolestivou přesaturovanost ze vnímání přehršle (rychle se střídajících) vizuálních podnětů. Ježkova performance nicméně zprostředkovává taktéž obdobně intenzivní zkušenost sluchovou.

Na značnou hlasitost Ježek upozorňoval ve všech třech úvodech, které předcházejí projekcím, k nimž se v této práci vztahujeme. To nás ovšem staví před problém, na který jsme narazili v souvislosti s analýzou *Našeho očiště* již dříve — pomíneme-li totiž možnost synestezie, je nemožné skrze text, jenž bývá recipován především zrakem, předat intenzitu či kvalitativní fenomenalitu zvuku, který subjekt naopak vnímá primárně skrze sluch.<sup>125)</sup> A jak upozorňuje Fischer-Lichte, právě při performancích se pozornost poutá k „fenomenální takovosti“ a materialitě recipovaného, méně tak k jeho znakovosti.<sup>126)</sup> V případě filmového obrazu pochopitelně dochází k podobnému problému, ovšem pro ilustraci je do textu možné z audiovizuálního díla vložit statické okénko, jež vnímá alespoň též smysl, tedy zrak, jímž subjekt recipuje dynamický filmový záběr. Popis zvuku či hudby ve formě textu, který se vnímá zrakem a dekoduje procesem semiózy, je navíc komplikovaný tím spíš, uvědomíme-li si rozdíl mezi hudbou a jazykem, na nějž upozorňuje Jaroslav Jiránek v monografii *Tajemství hudebního významu*. Jiránek, inspirovaný myšlenkou G. W. F. Hegela, že „jev je vždy bohatší než pojem“<sup>127)</sup> píše o hudbě právě jako o smyslovém jevu, jenž — neomezen reduktivními mantinely jazyka — může přímo modelovat stavy, jejichž rozumově uchopitelnou obdobu v podobě slovního přepisu lze vytvořit jen velmi obtížně.<sup>128)</sup> Jak uvidíme dále v textu, v případě *Našeho očiště* se řádu signifikace navíc zpěčuje nikoli pouze hudba, ale rovněž lidským hlasem vydávané zvuky. Problém propastné distance mezi audiovizuálním dílem a textem, v jehož rámci je autorova zkušenost s dílem reflektována psaným projevem, se například videografická studia rozhodla (vyřešit) rekurzivním tahem: zkoumat film samotný filmovými prostředky.<sup>129)</sup> My se zde ovšem musíme přidržet psaného textu,<sup>130)</sup> tudíž je stejně jako v případě vizuální stránky díla nutné brát sluch přesycující působení *Našeho očiště* jako potencialitu, jejíž existence souvisí s a) fenomenální zkušeností autora tohoto textu, b) verbalizovanými tvůrčími záměry Martina Ježka, které se k těmto aspektům projekce přímo vztahují. Výrazná hlasitost spojená s liminálním prožitkem při promítání jeho děl jako by navíc byla v předešlých letech

125) Kryštof Kočtář, „Koinos thanatos: performativní prvky a specifika vnímání projekce *Našeho očiště*“, *Film a doba* 68, č. 1 (2022), 38.

126) Fischer-Lichte – Roselt, „Přitažlivost okamžiku“, 149–150.

127) Jaroslav Jiránek, *Tajemství hudebního významu* (Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1979), 67.

128) Tamtéž, 67.

129) K tomu viz např. Jiří Anger, „Médiium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–26; Jiří Anger, „Shaping the Unshapeable? Videographic Curation of Early Czech Cinema“, *Iluminace* 34, č. 1 (2022), 9–29.

130) Nutno též podotknout, že v textu nemožné zprostředkování konkrétních (pohyblivých) obrazů či zvuků *Našeho očiště* by práce s nástroji videografických studií patrně vyřešit mohla, ovšem hlasitost a intenzitu zvukové složky při projekci prožívané hic et nunc velmi pravděpodobně nikoli.

určitou konstantou těchto performativních událostí. Jak již zaznělo výše, Ježek v souvislosti se svými filmy zmínil „při vlastní prezentaci filmu (projekci) až k prahu bolesti zesílenou zvukovou stopou“<sup>131)</sup> načež k tomuto faktoru promítání jeho děl se v minulosti vyslovilo vícero recipientů — kupříkladu Matěj Nytra v článku zabývajícím se Ježkovým filmem *Mohyla války* (2019) poněkud expresivně charakterizuje tento snímek coby „film-voj, hlasitý jako dělová koule“<sup>132)</sup>

Nyní se tedy přesuneme od načrtnuté intenzity zvukové složky *Našeho očiště* k jejímu obsahu, neboť ten svým rhizomatickým charakterem tvoří k hlasitosti díla jakýsi diváka-destabilizující-pandán. V tomto ohledu nám může být ku pomoci diferenciací zvuků v audiovizuálním díle, jak ji představuje Ivo Bláha, a to na mluvené slovo, ruchy a hudbu.<sup>133)</sup> Zvuková složka v *Našem očištění* je totiž chaotickou asambláží, v níž se na několika úrovních takřka vždy prolínají a vrství prvky všech těchto tří oblastí. Mluvené slovo je v *Našem očištění* zastoupeno prokazatelně nejméně: pomineme-li textovou citaci z Demlova *Mého očiště*,<sup>134)</sup> předcházející v osnově samotným promítaným obrazům, napříč stopáží opakovaně zaznívá jen jedno slovo z oblasti srozumitelného jazyka, a sice „smrt“ — to se z koláže mnoha souběžně znějících zvuků do popředí několikrát vyděluje coby epizeuxis, tedy jakýsi opakující se sukcesivní (s)hluk této parole. Oblast ruchů je naproti tomu daleko různorodější. V jejím rámci rovněž nalezneme lidský hlas, ovšem nikoli v souvislosti se svou sdělovací, komunikační funkcí, nýbrž výhradně ve formě citoslovce produkující sonorní matérie,<sup>135)</sup> tedy deterritorializovaného a asignifikantního hlasu, který je v *Našem očištění* osvobozen od v obraze lokalizovatelného kotvícího těla. Jeho zesílení a zmnožení nezřídka ústí v jakýsi ololygmos<sup>136)</sup> urputného, byť přesto nesrozumitelného hrdelního mumlání, které ve své desémantizaci poutá pozornost k samotné materialitě hlasového projevu. Tu méně a tu více kontrapunktických ruchů se ovšem v *Našem očištění* objevuje celá plejáda — jasně rozpoznatelnými hluky jako kočícím mrouskáním či tlukotem zvonů přeskakujícím mezi levým a pravým kanálem počínaje, neidentifikovatelným šumem konče: Ježkem oslovení kameramani totiž do zvukové složky díla přispěli materiálem, který na způsob field recordings pořídili v reálech při natáčení záběrů určených pro *Náš očiště*.<sup>137)</sup> Hudbu k *Našemu očištění* pak, jak již zaznělo, složil Robert Piotrowicz, načež ta se pohybuje od útržků Chopinova *Pohřebního pochodu* přes táhlé droneové pasáže, dále disharmonické varhanní motivy až po ryze disonantní kakofonie balancující na hranici Bláhou vymezených kategorií hudba × ruchy. Nejenže tedy hlasitosti zvukové složky kraluje takřka neustálé fortissimo, ale v podstatě pořád v ní dochází k míšení heterogenních

131) Ježek, „Přesýpání popela“, 52.

132) Matěj Nytra, „Martin Ježek: War Memorial: After violence“, *Film a doba*, Special English Issue (2020), 38.

133) Ivo Bláha, *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: AMU, 2006), 12.

134) „Nepodceňujte svých slov, mluvte-li před dětmi.“ Viz Jakub Deml, *Můj očiště* (Olomouc: Votobia, 1996), 111.

135) K „sonorní matérii“ viz Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Kafka: Za menšinovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička (Praha: Hermann & synové, 2001), 12.

136) Jako ololygmos bylo v antice nazýváno hlučné vzývání bohů při obětech a slavnostech, které, jak upozorňuje Ladislav Vidman, mělo onomatopoický charakter — Ladislav Vidman, *Od Olympu k Panteonu: Antické náboženství a morálka* (Praha: Vyšehrad, 1986), 95.

137) Tato slova zazněla v rámci Ježkova oborového semináře na FAMU. K tomu viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 58.

prvků na několika souběžných úrovních, což se nezanedbatelně podílí na přesycení divákovy sluchu, a tedy konstituci jeho liminální zkušenosti jako stavu potenciálně determinovaného perceptivními šoky a vzruchy.

### **Výrazové prostředky *Našeho očiště*: Subfáze liminality zdánlivého konce performance**

V rámci výzkumu percepce pojící se s liminální fází *Našeho očiště* má své fascinující postavení rovněž ticho. Do struktury projekce tohoto díla totiž Ježek záměrně implementuje moment, kdy coby performer zcela náhle přestane promítat na všechny tři ekrany a současně s tím zprudka vypne zvuk, v důsledku čehož se kinosál na neurčitě dlouhou dobu ponoří do tmy a ticha. Obdobná prudkost související s nečekaným koncem promítání se pojila taktéž s projekcí Ježkova filmu *Heidegger im Auschwitz* (2016) na Masarykově univerzitě. Tento nenarativní strukturální snímek tam byl promítán 10. 3. 2022, načež po zhruba padesáti minutách stopáže film znenadání — neb pro absenci příběhu nešlo předpovídat, jestli se blíží jeho závěr či ne — skončil doslova ze vteřiny na vteřinu, a to aniž by po něm následovaly titulky, tudíž v kinosále zcela náhle nastalo ticho a tma. Ty tvořily ryze kontrastní konstelace vůči jim předcházejícímu hluku, který byl obdobně členitý a hlasitý jako v případě *Našeho očiště*, a takřka neustálému stroboskopickému blikání souvisejícímu se strukturálním charakterem díla. V kinosále přítomní diváci tedy seděli ve tmě sub silentio, v sadomasochistické mechanice dispozitivu performance ctili Ježkovým jednáním i mluvením neustále konstituovanou smlouvu nápadně dlouhou dobu, a to až do momentu, kdy Ježek toto kolektivní mlčení svou promluvou směrem od projektoru, jenž se standardně nacházel přímo v hledišti, prolomil. Poděkoval všem divákům za jejich přítomnost a odebral se rozsvítit v místnosti světlo, čímž onen okamžik, jehož délku je zpětně nemožné určit, ukončil. Tento moment „ticha a tmy“ byl ovšem v případě *Našeho očiště* integrován do samotné struktury expanded cinema performance. Po neurčitě dlouhé době, kdy nedochází k projekci žádných obrazů na ani jedno z trojice pláten, neozývají se zvuky odvislé od zvukové stopy díla a světla v prostoru události ještě stále nejsou na znamení konce projekce rozsvícena, Ježek začne náhle pouze na dva boční ekrany promítat přibližně dvouminutový „dovětek“ svého snímku. Tentokrát k tomu ovšem nepouští žádnou zvukovou stopu a zaznívá pouze zvuk vydávaný samotnými promítacími projektory, které přenášejí obraz na boční plátna. Pozornost je zde tedy náhlým okleštěním předchozí přehršle zvuků pouze na stávající hučení promítaček na úrovni sluchu poutána k samotnému médiu, které obrazy (a zvuky) zprostředkovává. Ostatně jsou to právě zvuky vydávané projektory, co tvořily ústřední zvukovou složku galerijní instalace, z níž *Náš očištěc* vychází, jak se píše ve scénáři psaném Ježkem.<sup>138)</sup>

Dodejme však, že onen moment „ticha a tmy“ je výrazně performativní, a to ze dvou dalších důvodů (mimo poutání pozornosti k materialitě filmového média). Ten první souvisí s faktem, že byť lze daný interval považovat za jasně ohraničenou pasáž, bylo by obtížné jednoznačně určit, zdali tvoří součást spíše struktury samotného uměleckého díla, či

138) Ježek, „Scénář k filmu *Můj očištěc*“, 6.

jeden z poslušných prvků události jeho projekce v prostoru. Můžeme říci, že se vyskytuje na jakémsi pomezí, přeryvu těchto dvou kategorií, protože pomyslnou polaritu „umělecký artefakt“ × „jeho prezentace publiku“ problematizuje, dokazuje jejich neoddelitelnost a totalitu, o níž jsme v souvislosti s performativizací (v případě filmu re-performativizací) umění v 60. a 70. letech minulého století psali výše v textu. A co se v tomto intervalu odehrává? Na makroúrovni spojené s kinosálem jako davem tvořeným divákem a performerem můžeme ve dvou případech (MFDF Ji.hlava a kostel svaté Rodiny v Českých Budějovicích) mluvit o pasivitě publika, jež se nijak výrazně neprojevovalo a v tichosti očekávalo, co se bude dít dále, tedy v souladu s výše popsáním sadomasochistickým mechanismem ctilo Ježkovu svrchovanou pozici aktéra vytvářejícího smlouvu či zákon, na základě čehož performativní rituál probíhá. Naproti tomu na pražské FAMU došlo k jisté aktivitě, kdy se jeden z iniciátorů projekce mylně domníval, že film již definitivně skončil, protože se z první řady vydal rozsvítit světlo. Ježek jej ovšem ze své pozice od projektoru upozornil, že projekce ještě pokračuje, a po chvíli se jal opět promítat. Tento muž tedy na základě onoho výroku proneseného Ježkem světlo nerozsvítil, tedy i přes onu počáteční aktivitu ctil od Ježkova konání a výroku odvislou smlouvu či zákon ustavující performanci a její specifika.

Druhý performativní aspekt daného intervalu úzce souvisí s tím, co se v jeho rámci děje na mikroúrovni spojené s liminální percepcí jednotlivce, což jsem pouze v konturách načrtl v textu „Koinos thanatos“. Jelikož tomuto intervalu předchází cirka hodina vizuálně (např. stroboskopické blikání) i aurálně (např. hluchně a disharmonické varhanní melodie) agresivních percepčních podnětů, může daný okamžik působit jako v jistém slova smyslu paradoxní, ne-li oxymoronický, a to zejména ve vztahu ke sluchové zkušenosti. Je to „moment ‚hlasitého ticha‘, chvíle, v níž jako by člověk slyšel vlastní slyšení, naslouchal svému sluchu“.<sup>139)</sup> Nahlédneme-li do reflexí projekcí jiných Ježkových filmů, nalezneme zde přinejmenším jeden příklad obdobné divácké zkušenosti, načež není bez zajímavosti, že k jejímu popisu byla rovněž použita deskripce jakéhosi *contradictio in adjecto* rázu. Martin Čihák v článku „Česká filmová avantgarda v Kodani“ píše v souvislosti s projekcí Ježkova staršího filmu *Folklór* (1999) o zvukové složce tohoto díla protkané „ohlušujícími závany naprostého ticha“.<sup>140)</sup> Jak již však zaznělo výše, v *Našem očistci* se z takového „ohlušujícího závany naprostého ticha“ stává svěbytná a jasně ohraničená část díla/projekce.

Divák zde v kontrastu s předchozím nestrukturovaným hlukem náhle reflektuje vlastní vnímání a jeho aktuální specifika. Srovnává tak dvě nuancované zkušenosti vstříc dvojici odlišných situací, dvěma rozdílným subfázím liminality. Smyslová přesaturovanost má zcela jiný charakter při právě probíhající percepci přemíry aurálních podnětů a při kontrastním, okamžitým zastavení přísunu proudu těchto podnětů. „Ticho a tma“ pochopitelně nápadně vynikají zejména ve srovnání s „hlukem a světlem“. Intenzita zvukové složky je tedy paradoxně výrazná až v kontrastním okamžiku „ticha a tmy“, kdy se vůbec neozývá. V daném okamžiku tak dochází k náhlé autoreflexi vnímání, jež spočívá v porovnávání dvou odlišných subfází liminality a jejich rozdílných konkrétností. Jak ovšem upozorňuje Daniela Šterbáková, již John Cage si povšiml, že absolutní ticho neexistuje, neboť při domnělém tichu se ve skutečnosti externí zvukové podněty nezáměrně produkované oko-

139) Kočtář, „Koinos thanatos“, 38.

140) Martin Čihák, „Česká filmová avantgarda v Kodani“, *Film a doba* 45, č. 4 (2000), 207.

lím stále ozývají, načež při jejich totální absenci, např. v tzv. „zvukotěsné komoře“, začne člověk slyšet a vnímat interní pochody vlastního těla.<sup>141)</sup> V případě *Našeho očištky* je vlivem předtím výrazně hlasité zvukové složky po jejím utichnutí docíleno jisté tělesné a smyslové autotelizace. Upozorňuje se na samotný „sluch“ diváků jako takový, a dochází tedy k liminálnímu prožívání jakési „zkušenosti zkušenosti“ („experience of experience“),<sup>142)</sup> a to skrze náhle se vyjevivší, avšak zcela pomíjivé a spíše zdánlivé ticho, jež je jen kontrastem vůči předcházejícímu hluku, díky čemuž může působit nápadně hlasitě. Ve skutečnosti se v něm, dle členění utvořeném v návaznosti na Cage, ozývají: a) zvuky produkovanými externími původci v rámci projekční místnosti, a to včetně hluku zvukové složky *Našeho očištky* doznívající v prostoru; b) interní tělesné pochody apercipujícího subjektu, například jakési přetrvávající „hučení“ v uších v důsledku předchozí hlasité zvukové složky.

V tomto kontextu můžeme vzpomenout distinkci rakouského filmového teoretika Petera Weibela, který navrhoval rozlišení filmové produkce na kinematografii a opseografii: kinematografii Weibel nazývá „písmem pohybu“ a opseografii „písmem viděného“. Podle Weibela se ke kinematografii přiklonili ti tvůrci, jež film zajímal jako nástroj konstrukce falešné reality, tedy příběhu a vytváření iluze pohybu. Kdežto pro tvůrce spadající do pomyslné linie opseografie je charakteristická snaha skrze film „vidět viděné“, tedy nikoli vytvářet iluzorní simulaci fikčního příběhu, nýbrž rozvíjet smyslovou zkušenost diváků, upozorňovat je na ni samotnou a aktivizovat tak jejich percepční autoreflexi.<sup>143)</sup> Opseografický charakter *Našeho očištky* je tím více fascinující, že k oné v rámci liminality prožívané autoreflexi dochází nikoli pouze při kontaktu s výše popsanými agresivními výrazovými prostředky strukturálního a spontánního filmu, s nimiž Ježek v této expanded cinema performanci pracuje, ale rovněž při onom okamžiku „ticha a tmy“, tedy v situaci, kdy se zdánlivě nic neděje a film není promítán. Navíc je tato autoreflexe vlastních percepčních reakcí na působení bolestivých podnětů spojená zejména se sluchovou zkušeností, načež dopad filmu na sluch, potažmo modulaci aurální roviny liminální zkušenosti způsobenou audiovizuálním dílem a její autoreflexi divákem, Weibel ve vztahu k opseografii de facto nezohledňuje.<sup>144)</sup> Opseografie při aplikaci na *Náš očištky* tedy není jen „písmem viděného“, ale rovněž „hlasem slyšeného“.<sup>145)</sup>

141) Daniela Šterbáková, *Ticho: John Cage, filozofia absencí a skúsenosť ticha* (Praha: Karolinum, 2019), 87–88.

142) Harkema, „The very act itself, even to the smack“, 76.

143) Peter Weibel, „Umenie Kurta Krena: Opseografia namiesto kinematografie“, in *Hladné oko — Hungry eye: Texty o experimentálnom filme*, ed. Martin Kaňuch, přel. Lucia Hasbach (Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2001), 83.

144) Můžeme se domnívat, že tak činí, neboť při vymezení opseografie vychází z tvorby Étienne-Julesa Mareyho, načež v případě kinematografie se inspiroval fotografickými studiemi Eadwearda Muybridge, viz tamtéž, 82–83. Jak známo, oba tyto tvůrci pracovali se zachycením lidského pohybu několik desítek let před nástupem zvuku ve filmu, ostatně tyto jejich pokusy předcházely dokonce příchodu kinematografie němé.

145) Ostatně není pak bez zajímavosti, že percepční, v tomto případě sluchovou zkušenost ne nepodobnou této popsal Ježek v rozhovoru, který jsem s ním vedl. Vztahovala se k recipování hudby, konkrétně koncertu kapely My Bloody Valentine: „Já to viděl dvakrát, on to vždycky ten basák zacvaknul a bylo ticho. Já si pamatuji, že jsem chtěl mluvit a nic jsem neslyšel, točila se mi hlava, šel jsem ven a nic jsem neslyšel a najednou se mi vracel ten sluch, slyšel jsem, jak mi tluče srdce. To popisoval i Cage. My Bloody Valentine dělali to, že ten hluk byl tak velký, že když na konci bylo to ticho, tak jsi neslyšel nic.“ K tomu viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 68.



## Výrazové prostředky *Našeho očistce*: Vyjevení nové časovosti při zdánlivém konci performance

Výše jsme popsali, co se v onom konkrétním intervalu liminální fáze, jenž se v rámci filmové performance *Náš očištec* nachází mezi zdánlivým koncem promítání a jistým jeho dovětkem, odehrává na mikroúrovni i makroúrovni. Nyní si přiblížíme časovost, která se pojí s oběma těmito úrovněmi a otřesem percepčního aparátu, jenž je podmiňuje. Domníváme se totiž, že tento interval má díky dění, které mu předchází, a současně nejistotě ohledně toho, co konkrétně se v jeho rámci bude odehrávat, potenciál generovat prožitek umocňující aktuální vnímání časovosti právě probíhajícího přítomného okamžiku.

Určitý precedens změny vnímání času při kontaktu s performativním uměním můžeme najít v textu Fischer-Lichte „Za estetiku performativna“. Tato autorka v něm píše o divácké reflexi aktuálních podmínek percepcce při akci „Číst Homéra“ jako automatické reakci na to, že se „vyjevilo plynutí času“, kteréž Fischer-Lichte považuje za „znak performativna“.<sup>146</sup> Členové skupiny Angelus Novus během 22 hodin přečetli všech 18 000 veršů *Iliady*, načež u diváků na této události přítomných došlo ke kvalitativní změně vnímání času, jejímž spouštěčem bylo právě vystavení dlouhému časovému úseku jako takovému.<sup>147</sup> Na antropocentricky orientovaný čas spojený s jeho subjektivním prožitkem pochopitelně upozornil již např. Svatý Augustin,<sup>148</sup> přičemž *Náš očištec* disponuje vlastními prostředky, jak může srovnatelného „znaku performativna“ dosáhnout. Již výše zaznělo, že vizuální i auditivní složka této filmové performance mohou na diváka vlivem vícero možných spouštěčů perceptivních šoků působit až bolestivě, což se ostatně pojí s Ježkovými tvůrčími intencemi. V rámci své fenomenologie tělesnosti pak vychází německý filozof Hermann Schmitz z předpokladu, že člověk se skrze vlastní tělo vždy někde nachází prostorově ukotven, načež při okamžicích intenzivních emočních vzruchů koresponduje aktuálně pociťovaný charakter prostorovosti těla se zrovna prožívaným stavem.<sup>149</sup> Schmitz si tedy všímá, že k aktuálnímu zintenzivnění *dasein* ve smyslu pobytu v těle, a tudíž pocitu zpřítomnění vlastního těla, dochází právě při pociťování bolesti či strachu, kteréžto stavy subjekt cele uvrhují do okamžiku „tady a teď“. Josef Vojvodík k tomu dodává: „Schmitz mluví o stavech totální primitivní přítomnosti vyjádřitelné explikáty ‚Zde-teď-pobyt-tohoto-já‘.“<sup>150</sup> Jan Tlustý potom upozorňuje na spřízněnou Merleau-Pontyho tezi, že svět se nám jeví při změně našeho tělesného stavu zcela jinak, diferenčně, než obvykle.<sup>151</sup> Každopádně onen Schmitzem rozkrývaný zpřítomňující charakter bolesti lze pravděpodobně

146) Erika Fischer-Lichte, „Za estetiku performativna“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Krtílová – Kateřina Svatoňová, přel. Petr Mareš – Martin Pokorný – Martin Ritter (Praha: Academia, 2016), 319.

147) Tamtéž, 318–319.

148) Karel Floss, *Čas, dějinnost a Aurelius Augustinus* (Olomouc: Univerzita Palackého, 1992), 13.

149) Josef Vojvodík, *Imagines corporis: Tělo v české moderně a avantgardě* (Brno: Host, 2006), 31–35.

150) Tamtéž, 32. Není pak bez zajímavosti, že ve vztahu k výše tematizovanému masochismu Deleuze píše právě o jakémisi zastavení, zmražení přítomného okamžiku a prožívání zrovna probíhajícího momentu ze strany slast pociťujícího masochisty: „Masochista je ten, kdo prožívá čekání v čistém stavu.“ K tomu viz Deleuze, „Masoch a masochismus“, 197–198.

151) Jan Tlustý, *Příliš hlučná prázdnota: Mezery, otřesy a smysl v literárním díle* (Brno – Praha: Host – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2022), 135–136.

vztáhnout k takřka celé pasáži liminální zkušenosti s *Naším očištěm*, jež je svou délkou totožná s minutáží projekce. Její dílčí subfáze spojená s okamžikem „ticha a tmy“ se však v tomto ohledu jeví jako zcela specifická a zaujímá výsadní postavení. Přítomný okamžik se totiž v jejím rámci pojí s retencí doznívajících bolestivě sluchové i zrakové zkušenosti, ovšem současně s protencí, očekáváním, co se v tomto notně ambivalentním okamžiku bude dít.

Liminální stav jsme v souvislosti s *Naším očištěm* ztotožnili zejména s možnou změnou percepce vlivem působení tohoto díla. Onen okamžik „ticha a tmy“ je však liminální par excellence, neboť jej lze dát do souvislosti rovněž s druhým možným aspektem liminality dle Eriky Fischer-Lichte, který jsme mohli vidět na příkladu performance Mariny Abramović. Jde o nejednoznačnost přechodného stavu existence v důsledku zhroucení binárních opozic. V případě performance Abramović to byla opozice divák × aktér, u této pasáže *Našeho očiště* se zase jedná o zdánlivě protilehlou dvojici umění × realita. Byť tedy divák během onoho výsostně opseografického momentu „ticha a tmy“ integrovaného do projekce *Našeho očiště* reflektuje své aktuální vnímání způsobené předchozí bolestivou zkušeností, současně anticipuje, co se bude dít, neboť se nachází v pozici značně nejisté. „Fikce“ a „iluze“ uměleckého díla byla společně s náhlým přerušením projekce ukončena, nyní je recipient jaksi vržen do reality, neidentifikuje se s fikční postavou na plátně<sup>152)</sup> či projektorem,<sup>153)</sup> ale výhradně se sebou samým jako subjektem ukotveným v prostoru. Z kinosálu se náhle stává jakýsi „locus suspectus“<sup>154)</sup> načež při prvním kontaktu s tímto dílem pro diváka není vůbec patrné, jak se bude celá situace vyvíjet. Toto jsou tedy dva klíčové faktory (doznívání potenciálně bolestivé zkušenosti a očekávání toho, co se v daném ambivalentním okamžiku, při němž se hroutí binární opozice „realita × umění“, bude dít), které v oné chvíli „ticha a tmy“ mohou zapříčinit vznik nové temporality umocňující časoprostorovou přítomnost subjektu, přímo jej uvrhnout do vtělené pozice tady a teď.

## **Závěr: Transformace světa vnímání, psaní teorie praxí a fenomenologická zkoumání**

„Dneska opravdu nečekejme žádnou zábavu, to rozhodně ne.“<sup>155)</sup> Tato poněkud varovně vyznívající věta zazněla z úst Martina Ježka takřka v samotném závěru jeho úvodního slova před začátkem expanded cinema performance *Náš očištěc* v kostele svaté Rodiny v Českých Budějovicích. Na stranách této studie jsme se pak pokusili najít potenciálně nepří-

152) Kupříkladu Josef Vojvodík píše o poněkud schizoidní sociologicko-antropologické interpretaci kina od Edgara Morina, jenž o filmových postavách uvažuje právě jako o přízračných dvojnících diváka, který je pozoruje. Viz Josef Vojvodík, „„Nechejte přízraky, ať se vrátí: Moderní spektrologie a její média“, in *Za obrysy média: Literatura a medialita*, eds. Richard Müller – Tomáš Chudý (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020), 160.

153) K identifikaci diváka v kinosále s kamerou a její monokulární perspektivou, respektive ji substituujícím projektorem, viz Christian Metz, *Imaginární signifikant*, přel. Jiří Pechar (Praha: Český filmový ústav, 1991), 68–71.

154) Toto půvabné slovní spojení jsme si vypůjčili z textu „Něco tísňového“ Sigmunda Freuda, viz Sigmund Freud, „Něco tísňového“, in *Sebrané spisy Sigmunda Freuda: Spisy z let 1917–1920*, ed. Jiří Kocourek, přel. Ota Friedman – Miloš Kopal (Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003), 175.

155) Kočtář, „„Dneska opravdu nečekejme žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 63.

jemné či bolestivé faktory, před nimiž Ježek publikum v úvodních slovech varuje. Jde o možné agresivní percepční změny, jimž jsou diváci tohoto expanded cinema díla vystaveni, v kontextu čehož pro nás bylo stěžejní pojetí liminality Eriky Fischer-Lichte. Při analýze výrazových prostředků *Našeho očištění* jsme poukázali na propojení zdánlivě protikladných tendencí, rigidity a entropie, jejichž kombinací se Ježek snaží dosáti bolestivého stavu diváka v souvislosti s jeho zrakem, načež obdobný potenciál v našem rozboru vyjevila rovněž auditivní složka tohoto díla. Zvýšenou pozornost jsme pak věnovali autoreflexi aktuálních specifík vnímání spojených s retencí minulého stavu a protencí anticipovaného dění, kteráž se i díky specifické časovosti ukázala být performativní situací par excellence. Navíc se nám podařilo zjistit, že některé z prvků, jež determinují vznik liminálního rituálu performance *Našeho očištění* a umocňují jeho intenzitu, se nenacházejí v moci autora tohoto díla a souvisejí spíše s náhodným děním – např. s nezáměrným zvyšováním teploty v kinosále kvůli technickým problémům s projekcí. Tato studie zohlednila i Ježkovo uvažování nad působením bolesti svým divákům, které na konceptuální úrovni usouvztahňuje se sadismem. Tento sadismus, respektive tematizace utrpení subjektů recipujících jeho filmové performance, se ukázal být zčásti afinitní vůči uvažování lettristů či koncepcím Antonina Artauda a Hermanna Nitsche. Komplementární sadomasochismus nám pak napomohl uchopit mechanismus vzniku rituální performance, při níž Ježek svým úvodním slovem a jednáním během projekce vytváří s diváctvem určitou smlouvu, kterou pokud přítomní cítí, spolupodílí se na Ježkem koncipovaném průběhu rituálu a distribuci bolestivých perceptivních vzruchů. Konkrétní charakter oné bolesti pak napříč naším textem tkvěl primárně v přesycení smyslového aparátu.

Ačkoli jsou zde představené poznatky vázány primárně na jedno konkrétní analyzované umělecké dílo ve formě události, mohly by posloužit jako doklad o relevanci uvažování Fischer-Lichte pro výzkum dalších filmových performancí. Z tohoto důvodu jsme jejímu pojetí performativity a otázce aplikace dané teorie na percepční zkušenost při filmových představeních v prvních dvou teoretických pasážích naší práce věnovali dostatek prostoru. Rozkrytí spřízněnosti mezi tezemi Fischer-Lichte a závěry teoretiků zabývajících se percepcí filmu (např. Beugnet, Hanich, Knowles) se jevílo pro potřeby našeho textu jako podstatné. Samozřejmě lze najít rozličné další snímky pracující například s agresivní stroboskopií. Zmíňme kupříkladu experimentální horor *Suicidal Variations* (Gok Kim – Sun Kim, 2007), v němž je problikáváním bílého světla prokládán eliptický narativ patrně za účelem psychické i fyzické destabilizace diváka, či found footage dekonstrukci *Light is Waiting* (Michael Robinson, 2007) transformující nalezený audiovizuální materiál v chaotickou skrumáž optických klamů. Pro výzkum bolestné liminality v chápání Fischer-Lichte se však bezesporu zdají být vhodnějším materiálem nenarativní expanded cinema performance, s nimiž se dá setkat jen jako s pomíjivými a variabilními filmovými událostmi. Krom nedávných prací Martina Ježka, tedy s unheimlich estetikou pracujícím snímkem *Chceme umírat* (2022)<sup>156</sup> či fantomickou vizualitu rozvíjejícím dílem *Satan mezi námi* (2023),<sup>157</sup> kteréž obě pracují s vícero projektory a jsou striktně vázány jen na projek-

156) K tomu viz Kryštof Kočtář, „Prostoupení sourodosti vlastního cizorodým: unheimlich prvky ve found footage snímku *Chceme umírat* (2022)“, *Film a doba* 69, č. 1 (2023), 22–29.

157) K tomu viz Kryštof Kočtář, „Skutečnost se proměňuje v krajinu kulis: Fantomická vizualita snímku *Satan mezi námi*“, *Film a doba* 69, č. 4 (2024), 14–20.

ci v prostoru sdíleném diváky a tvůrcem, by nebylo bez zajímavosti zabývat se liminalitou při promítání filmů tuzemského tvůrce Jana Kulky. V textu „Limity a kvality světa vnímání: zraková zkušenost s filmem *Paterny*“ jsem se za pomoci tezí fenomenologicky orientovaného filozofa Maurice Merleau-Pontyho, jež se ostatně jejich svázáním vnímání s tělesnou zkušeností zdají být pro výzkum liminality podnětné, zabýval přetížením smyslového aparátu diváka sledujícího Kulkův film *Paterny* (2022). Důsledkem tohoto přetížení se vyjevila být nejen změna percepce, ale rovněž aktuální transformace podoby smyslově recipovaného světa, tedy „světa vnímání“ v koncepci Merleau-Pontyho.

Snaha ohledávat hranice percepce diváků se nezdá být napříč Kulkou psanými paratexty, přičemž přihlídnutí k paratextuální rovině je další možnou linií, kterou by se dalo v souvislosti s výzkumem liminality experimentálních filmových performancí vydat. V této práci hrály přepisy Ježkových úvodních slov, rozhovorů a seminářů spíše podružnou roli, která se pojila primárně s jejich informativní funkcí coby dokladem o opodstatnění našich tezí. Nicméně jistě by se další bádání mohlo orientovat vstříc zaměřením na diskurzivní konceptualizaci (nikoli pouze) utrpení v rámci Ježkovy filmové tvorby, a to ve smyslu psaní umělecké teorie a konceptů samotnými uměleckými díly (a zde i jejich paratexty), což můžeme v českém (nikoli filmovědném, nýbrž literárněvědném) kontextu znát z prací Tomáše Jirsy či Miroslava Kotáska.<sup>158)</sup> Ve vztahu k výzkumu liminality experimentálních filmových performancí se rovněž nabízí propojit analyticky orientovaný přístup rozkrývající v kontextu představení ty z prvků, které se mohou podílet na smyslové zkušenosti diváka, s odnoží „fenomenologických zkoumání“ kvalitativního výzkumu.<sup>159)</sup> Za pomoci rozhovorů s diváky směřovanými na jejich percepční zkušenost tedy zjistit, jak přesně daná díla na své recipienty působí. Na každý pád totiž expanded cinema performance jako *Náš očištec* skýtají schopnost vytvářet svébytné smyslové mody recepce, které podněcují k systematickému výzkumu také „z vlastního úhlu pohledu“.

### Financování

Tato studie vznikla na Masarykově univerzitě v rámci projektu Výzkum literatury a kultury v komparativní a intermediální perspektivě (MUNI/A/1406/2023) podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2024.

### Bibliografie

- Altman, Rick. „Film jako událost“, in *Nová filmová historie*, ed. Petr Szczepanik, přel. Jakub Kučera (Praha: Hermann & synové, 2004), 132–146.
- Anger, Jiří. *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018).

158) Miroslav Kotásek, „Hranice, možnosti a úlohy komentáře (Jiří Kratochvil a Ludvík Vaculík)“, *Bohemistika*, č. 1 (2020), 57.

159) K tomu viz např. Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace* (Praha: Portál, 2005), 128–130.

- Anger, Jiří. „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Illuminace* 30, č. 1 (2018), 5–26.
- Anger, Jiří. „Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V roce se třinácti úplňky“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014).
- Anger, Jiří. „Shaping the Unshapeable? Videographic Curation of Early Czech Cinema“, *Illuminace* 34, č. 1 (2022), 9–29.
- Artaud, Antonin. „Kruté divadlo (První manifest)“, in *Divadlo a jeho dvojenec*, přel. Jan Kopecký – Ladislav Šerý (Praha: Hermann a synové, 1994), 100–112.
- Artaud, Antonin. „Reply to Inquiry“, in *Antonin Artaud: Collected Works (Volume 3)*, přel. Alastair Hamilton (London: Calder and Boyars, 1972), 59–60.
- Artaud, Antonin. „Witchcraft and the Cinema“, in *Antonin Artaud: Collected Works (Volume 3)*, přel. Alastair Hamilton (London: Calder and Boyars, 1972), 65–67.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 2022).
- Barber, Stephen. *The Art of Destruction: The Films of the Vienna Action Group* (London: Creation Books, 2004).
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York – Oxford: Oxford University Press, 1997).
- Bernard, Jan. *Jazyk, kinematografie, komunikace: O mezeře mezi světy* (Praha: Národní filmový archiv, 1995).
- Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007).
- Bláha, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: AMU, 2006).
- Brenez, Nicole. „Recycling, Visual Study, Expanded Theory — Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 158–174.
- Brinkema, Eugenie. *The Forms of the Affects* (Durham – London: Duke University Press, 2014).
- Boháčková, Kamila. „Podoby současného českého dokumentu“, *Film a doba* 55, č. 2–3 (2010), 81–85.
- Bonitzer, Pascal. „Odrámování“, přel. Helena Bendová, *Illuminace* 15, č. 3 (2003), 31–34.
- Bowie, Fiona. *Antropologie náboženství*, přel. Vladimír Petkevič (Praha: Portál, 2008).
- Čihák, Martin. „Česká filmová avantgarda v Kodani“, *Film a doba* 45, č. 4 (2000), 206–207.
- Čihák, Martin. *Ponorná řeka kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění, 2013).
- Deleuze, Gilles. *Film 1: Obraz-pohyb*, přel. Jiří Dědeček (Praha: Národní filmový archiv, 2000).
- Deleuze, Gilles. *Film 2: Obraz-čas*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Národní filmový archiv, 2006).
- Deleuze, Gilles – Félix Guattari. *Kafka: Za menšinou literaturu*, přel. Josef Hrdlička (Praha: Hermann & synové, 2001).
- Deleuze, Gilles. „Masoch a masochizmus“, přel. Miroslav Marcelli, in Leopold von Sacher-Masoch, *Venuša v kožuchu*, přel. Adam Bžoch (Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002).
- Deml, Jakub. *Můj očistec* (Olomouc: Votobia, 1996).
- Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativity*, přel. Markéta Polochová (Mníšek pod Brdy: Na konári, 2004).
- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität: Eine Einführung* (Bielefeld: Transcript, 2012).
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, přel. Minou Arjomand (Abingdon – New York: Routledge, 2014).

- Fischer-Lichte, Erika. „Vnímání a mediálnost“, in *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*, ed. Jan Roubal, přel. Miroslav Petříček (Praha: Divadelní ústav v Praze, 2005), 140–146.
- Fischer-Lichte, Erika. „Za estetiku performativna“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, přel. Petr Mareš – Martin Pokorný – Martin Ritter (Praha: Academia, 2016), 317–335.
- Fischer-Lichte, Erika – Jens Roselt. „Přitažlivost okamžiku — představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy“, in *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*, ed. Jan Roubal, přel. Miroslav Petříček (Praha: Divadelní ústav v Praze, 2005), 147–154.
- Freud, Sigmund. „Něco tísnivého“, in *Sebrané spisy Sigmunda Freuda: Spisy z let 1917–1920*, ed. Jiří Kocourek, přel. Ota Friedman – Miloš Kopal (Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003), 173–204.
- Flaxman, Gregory. „This Is Your Brain on Cinema: Antonin Artaud“, in *Film as Philosophy*, ed. Bernd Herzogenrath (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2017), 66–89.
- Floss, Karel. *Čas, dějinnost a Aurelius Augustinus* (Olomouc: Univerzita Palackého, 1992).
- Foucault, Michel. „Sade: Sargeant of Sex“, in *Foucault Live: Collected Interviews, 1961–1984*, ed. Sylvere Lotringer, přel. John Johnston (New York: MIT Press, 1996), 186–189.
- Fulka, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení* (Praha: Herrmann & synové, 2008).
- Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*, přel. Monika B. Yizedom – Gabrielle L. Caffee (Chicago: The University of Chicago Press, 1960).
- Gunning, Tom. „Estetika úžasu: Raný film a (ne)důvěřivý divák“, in *Nová filmová historie*, ed. Petr Szczepanik, přel. Jakub Kučera (Praha: Hermann a synové, 2004), 149–166.
- Hanich, Julian. *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018).
- Harkema, Gert Jan. „‘The very act itself, even to the smack’: Early cinema, presence and experience“, in *New Perspectives on Early Cinema History*, eds. Daniël Biltereyst – Mario Sluġan (London: Bloomsbury Academic, 2022), 65–82.
- Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace* (Praha: Portál, 2005).
- Hrončková, Ivana. „Literatúra v pohyblivom obraze: Prípadová štúdia vybraných filmov Martina Ježka“ (Disertační práce, Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2021).
- Chalupecký, Jindřich. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek* (Praha: Torst, 2013).
- Charvát, Martin. „Filmový obraz jako médium otřesu myšlení“, *Mediální studia* 8, č. 2 (2014), 110–126.
- Ježek, Martin. „Přesýpání popela: Autorská (sebe)kritika filmu Heidegger v Osvětí“, *Analogon* 82, č. 2 (2017), 52–56.
- Ježek, Martin. „Psychosexuální aspekt v procesu stříhové skladby“, *Kapitál noviny*, 2022, cit. 22. 12. 2023, <https://kapital-noviny.sk/psychosexuální-aspekt-v-procesu-strihove-skladby/>.
- Jiránek, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu* (Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1979).
- Jirsa, Tomáš. *Tváří v tváří beztvarosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře* (Brno: Host, 2016).
- Kasalová, Markéta. „Světy kolem mě – animovaný film“ (Diplomová práce, Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2017).

- Klahr, Lewis. „Ken Jacobs and Ecstatic Abstraction“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 213–215.
- Klimeš, Ivan. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu* (Praha: Casablanca – NFA, 2013).
- Knowles, Kim. *Experimental Film and Photochemical Practices* (London: Palgrave Macmillan, 2020).
- Kočtář, Kryštof. „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne!: Liminalita při projekcích experimentálního filmu *Náš očištec*“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2022).
- Kočtář, Kryštof. „Koinos thanatos: performativní prvky a specifika vnímání projekce *Našeho očištec*“, *Film a doba* 68, č. 1 (2022), 34–41.
- Kočtář, Kryštof. „Můj dům, můj hrob: (de)konstrukce i de(kon)strukce sousedství“, *CEDIT*, č. 12 (2024), 22–23.
- Kočtář, Kryštof. „Prostě atak na emulzi. Rozhovor s Martinem Klapperem“, *Filmový přehled*, 2023, cit. 24. 12. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/proste-atak-na-emulzi-rozhovor-s-martinem-klapperem>.
- Kočtář, Kryštof. „Prostoupení sourodosti vlastního cizorodým: unheimlich prvky ve found footage snímku *Chceme umírat* (2022)“, *Film a doba* 69, č. 1 (2023), 22–29.
- Kočtář, Kryštof. „Přes hranice promítacího plátna: mapování pohyblivého obrazu“, *Cinepur* 32, č. 149 (2023), 36–37.
- Kočtář, Kryštof. „Skutečnost se proměňuje v krajinu kulis: Fantomická vizualita snímku *Satan mezi námi*“, *Film a doba* 69, č. 4 (2024), 14–20.
- Kočtář, Kryštof. „Limity a kvality světa vnímání: zraková zkušenost s filmem *Paterny*“, *Film a doba* 69, č. 2 (2023), 18–25.
- Kotásek, Miroslav. „Hranice, možnosti a úlohy komentáře (Jiří Kratochvil a Ludvík Vaculík)“, *Bohemistyka*, č. 1 (2020), 55–71.
- Koubová, Alice. „Filozofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte“, *Theatralia* 23, č. 2 (2020), 13–29.
- Koubová, Alice. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2019).
- Koumar, Jakub. „Z Jihlavy do hlavy po pětadvacáté aneb Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava 2021“, *Full Moon Zine*, 2021, cit. 26. 12. 2023, <https://www.fullmoonzine.cz/z-jihlavy-do-hlavy-po-petadvacate-aneb-mezinarodni-festival-dokumentarnich-filmu-ji-hlava-2021>.
- Kubart, Tomáš. „Inter faeces et urinam purgamus: Vídeňský akcionismus jako faxensyndrom poválečného Rakouska“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2021).
- Kuhn, Annette – Guy Westwell. *Oxford Dictionary of Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2012).
- MacDonald, Scott. „Ken Jacobs and the Robert Flaherty Seminar“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 175–187.
- Matonoha, Jan. „Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo“, in *Performance – performativita*, ed. Ondřej Sládek (Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010), 21–34.
- Metz, Christian. *Imaginární signifikant*, přel. Jiří Pechar (Praha: Český filmový ústav, 1991).
- Mirzoeff, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*, přel. Petra Hanáková – Kateřina Svatoňová (Praha: Academia, 2012).
- „Náš očištec“, *Videoarchiv NFA*, cit. 22. 12. 2023, <https://videoarchiv.nfa.cz/katalog/nas-ocistec>.

- Nytra, Matěj. „Martin Ježek: War Memorial: After violence“, *Film a doba*, Special English Issue (2020), 38–39.
- Sheehan, Rebecca A. *American Avant-Garde Cinema's Philosophy of the In-Between* (Oxford: Oxford University Press, 2020).
- Shepherd, Simon. *The Cambridge Introduction to Performance Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).
- Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-garde 1943–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002).
- Stenner, Paul. *Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial* (London: Palgrave Macmillan, 2018).
- Szczepanik, Petr. „Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“, in *Nová filmová historie*, ed. Petr Szczepanik (Praha: Hermann a synové, 2004), 9–41.
- Šterbáková, Daniela. *Ticho: John Cage, filozofia absencií a skúsenosť ticha* (Praha: Karolinum, 2019).
- Tlustý, Jan. *Příliš hlučná prázdnota: Mezery, ořesy a smysl v literárním díle* (Brno – Praha: Host – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2022).
- Toeplitz, Jerzy. *Kam spěje nový americký film*, přel. Helena Stachová (Praha: Orbis, 1977).
- Turner, Victor. „Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology“, *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies* 60, č. 3 (1974), 53–92.
- Turner, Victor. *Průběh rituálu*, přel. Lucie Kučerová (Brno: Computer Press, 2004).
- Vidman, Ladislav. *Od Olympu k Panteonu: Antické náboženství a morálka* (Praha: Vyšehrad, 1986).
- Vojvodík, Josef. *Imagines corporis: Tělo v české moderně a avantgardě* (Brno: Host, 2006).
- Vojvodík, Josef. „Nechejte přízraky, ať se vrátí: Moderní spektrologie a její média“, in *Za obrysy média: Literatura a medialita*, eds. Richard Müller – Tomáš Chudý (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020), 157–208.
- Walley, Jonathan. *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (Oxford: Oxford University Press, 2020).
- Warr, Tracey. *The Artist's Body* (London: Phaidon Press, 2000).
- Weibel, Peter. „Umenie Kurta Krena: Opseografia namiesto kinematografie“, in *Hladné oko – Hungry eye: Texty o experimentálnom filme*, ed. Martin Kaňuch, přel. Lucia Hasbach (Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2001), 78–95.
- Windhausen, Federico. „Theories of Moving Pictures: Ken Jacobs after Hans Hofmann“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 232–244.

## Filmografie

6/64: *Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl)* (Kurt Kren, 1964)

9/64: *O Tannenbaum* (Kurt Kren, 1964)

10/65: *Selbstverstümmelung* (Kurt Kren, 1965)

18 fragmentů ohrady (Martin Ježek – Lukáš Jiříčka, 2010)

*Alchemie* (Jürgen Reble, 1992)

*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas, 2000)

*Cipher Screen* (Greg Pope, 2009)



- Folklór* (Martin Ježek, 1999)  
*Heidegger in Auschwitz* (Martin Ježek, 2016)  
*Chceme umírat* (Martin Ježek, 2022)  
*Light is Waiting* (Michael Robinson, 2007)  
*Mohyla války* (Martin Ježek, 2019)  
*Nervous System* (Ken Jacobs, 1975–2000)  
*Náš očištec* (Martin Ježek, 2021)  
*Paterny* (Jan Kulka, 2022)  
*Satan mezi námi* (Martin Ježek, 2023)  
*Suicidal Variations* (Gok Kim – Sun Kim, 2007)  
*THE IMPOSSIBLE: Chapter One “Southwark Fair”* (Ken Jacobs, 1975)  
*The Flicker* (Tony Conrad, 1966)  
*Titanic* (James Cameron, 1997)  
*Traité de bave et d'éternité* (Isidor Isou, 1951)  
*Umlochbewegung* (Martin Klapper, 1998)

## Biografie

**Kryštof Kočtář** je absolventem bakalářského programu Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, přičemž v současné době studuje navazující magisterský obor Literatura a mezikulturní komunikace téže fakulty a univerzity. Ve svém výzkumu se zabývá především experimentálním filmem, pro potřeby čehož fúzuje filmovou teorii s poststrukturalistickou filozofií a fenomenologií. Texty věnované experimentálnímu umění publikoval mj. na webech *Filmový přehled* a *Dok.revue* či v časopisech *Cinepur*, *CEDIT*, *Film a doba* ad. Audiovizuální esej *Divine Horror* (2022), na níž spolupracoval s Matoušem Vaďurou, získala na 28. ročníku festivalu Zlatý voči zvláštní uznání poroty za nejlepší experimentální film a byla rovněž zařazena do výběru nejlepších videoesejí roku podle časopisu *Sight and Sound*. Kočtář je také aktivním muzikantem na noisové hudební scéně (např. projekt Hotel Krása).

