

<https://doi.org/10.58193/ilu.1777>

Mnohohlas monologů o experimentálním filmu

Ksenya Gurshtein – Sonja Simonyi, eds., *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).

Kryštof Kočtář (Masarykova univerzita, Česká republika)

Kolektivní monografie *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (2022), za níž coby editorky stojí Ksenya Gurshtein a Sonja Simonyi, přichází s dosti ambiciózním cílem. Je jím snaha o výzkum „historií tvorby experimentálního filmu v státně socialistické východní Evropě od padesátých let dvacátého století do pozdních osmdesátých let“ (11). Není pak bez podivení, že tento cíl editorky charakterizují jako „zdánlivě jednoduchý“ (11). Troufám si tvrdit, že nejde o cíl jednoduchý ani zdánlivě, natožpak skutečně. Při takto široce vytyčeném časovém rozptýlu zkoumaného období a jeho rovněž neméně košatě pojaté geografické rozloze — neb mimo Sovětský svaz autorky zajímají všechny země východní Evropy (12) — se totiž zdá výzkum nevyhnutelně směřovat k pokrytí jen pouhého promile z materiálu, k němuž by bylo záhodno směřovat pozornost. A ačkoli této kolektivní monografii nelze upřít zřetelné zanícení pro věc a v dílčích pasážích podnětné myšlenky, jako celek v ústřety takto náročně vytyčenému cíli vyústila v poměrně reduktivní výsledek.

Veskrze problematicky se jeví již sama metodologie, kterou v úvodu k této publikaci její editorky proponují. Dle slov Gurshtein a Simonyi směřovali autoři studií vstříc diverzitě nikoli pouze na úrovni geografie, nýbrž i metodologie (13), z čehož vzešla struktura třinácti v knize obsažených studií do čtveřice oddílů. První je motivován jaksi biograficky a soustředí se na „klíčové osobnosti“ experimentálního filmu, další směřuje k otázkám produkce a distribuce daného typu snímků, třetí zaštiťuje jejich teorii a recepci, načež ten finální se týká otázky intermedialních průniků a přesahů filmových experimentů. Editorky takto rozsáhle vytyčenou oblast zájmu přibližují skrze následující pohyb, který společně s dalšími autory a autorkami studií dle jejich slov vykonali — jde o

odklon od vyprávění příběhů osobní geniality [...] vstříc chápání subjektivní kreativity jako téměř vždy vklíněné do větších sociálních systémů. Z toho plyne zaměření knihy na experimentální kinematografie ve vztahu k institucím [...]. (13)

Ačkoli bychom v takto popsaných intencích bezesporu mohli spatřovat spřízněnost s metodologií nové filmové historie, dodejme, že toto zaostření a zbystření pozornosti vůči vztahu experimentálního

filmu k dobovým institucím se jen zřídka stává jádrem předkládaných studií. Už ona snaha vymezit se vůči „great man theory“ a ignorovat „osobní genialitu“ se napříč studiemi nezdá být beze zbytku naplněna, ba naopak se nezřídka setkáváme s mytizujícími a expresivně nabitými formulacemi, jimiž jsou rozliční experimentální filmaři titulováni. Zmíňme například Gábora Bódyho, jež Gábor Gelencsér tituluje jako „monumentální osobnost“ (36), či Macieje Łukowskiego, kterýž je Mashou Shpolberg charakterizován jako „osobnost pozoruhodných rozměrů, které vzdělávací film vděčí za rozšíření svých uměleckých a intelektuálních obzorů“ (132). Onen nepřímý naznačený příklon k nové filmové historii se tedy nejvíce jeví jako stoprocentně dodržení, a to také proto, že ačkoli editorky explicitně traktují záměr odklonit se od textuální analýzy ve prospěch výzkumu dobového kontextu tvorby experimentální kinematografie (15), předložené studie mnohdy sklouzávají právě k rozebírání výrazových a formálních prostředků zkoumaných filmových děl. To si ostatně můžeme přiblížit skrze slova Grega de Cuir, kteráž jsou zcela v rozporu s oním deklarovaným odklonem od textuálního ve prospěch příklonu k institucionálnímu. Ve své studii totiž de Cuir tvrdí toto:

Mým cílem je vyslyšet volání teoretika amatérského filmu Ryana Shanda, že co nyní potřebujeme, je spíše historie amatérského filmu estetická než sociální nebo institucionální. (62)

Od onoho naznačeného vpletení experimentálního filmu do různorodých sítí sociálních systémů a institucí se pak patrně zdá být odvislá i jeho v této knize užívaná definice, jelikož v sobě zohledňuje obeznamenost se zbytkem dobové produkce a jejími konvencemi. Experimentální film se zde stává pojmem lapeným v negativní ontologii,¹⁾ neboť se vždy jeví jako odvozený od toho, čím sám není, vůči čemu se zpěčuje a liší, tedy od „konvencí“ jakési, můžeme říci, ne-experimentální kinematografie. Pro potřeby této kolektivní monografie se experimentální film definuje

jako tvorba filmu, která pracuje s nekonvenčními strategiemi — jinými slovy, těmi, které nejsou (zatím) kodifikovány jako žánrové konvence — s přihlédnutím jak k obsahu [...], tak formě [...]. Širokým pojmem „experimentální“ jsme zaštitili také praktiky, které zakládají nekonvenční přístupy k produkci, distribuci a recepci pohyblivého obrazu. (14)

Toto pojetí však lze označit přinejmenším za problematické. De facto z něj totiž vyplývá, že bychom mohli definovat experimentální film, musíme předem formulovat postupy vůči němu opozitního „konvenčního“ filmu a pak k nim najít určitý jejich opak, který by se následně rovnal právě technikám a postupům filmu experimentálního. Asi netřeba zmiňovat, že nic takto neobratného autoři jednotlivých studií v knize nečiní. Navíc se onou výše citovanou definicí zcela ignoruje fakt, že i napříč experimentálním filmem lze bezesporu sledovat vznik svého druhu konvencí, jež napomáhají teoretikům experimentálního filmu přicházet se subkategoriami jako „strukturální“²⁾ či „spontánní“³⁾ film.

1) Toto slovní spojení jsme si vypůjčili od Eugenie Brinkemy, která jej na rozdíl od nás dává do souvislosti s afektovou teorií. K tomu viz Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects* (Durham – London: Duke University Press, 2014), 31.

2) P. Adams Sitney, *Visionary film: The American Avant-garde 1943–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 347–370.

3) Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění, 2013), 197–205.

Kupříkladu v českém kontextu jsme se v předešlých letech mohli setkat s definicemi experimentálního filmu problematizujícími již samotné jeho adjektivum „experimentální“⁴⁾, či dokonce v daném pojmu se objevující substantivum „film“⁵⁾. Vůči *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* čas-
tečně spřízněná tuzemská publikace *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí* (2023) se, jak již název napovídá, rozhodla soustředit kolem pohyblivého obrazu,⁶⁾ sémantické pole kteréhož pojmu je natolik široké, aby obsáhlo všelijaké roztodivné a obtížně uchopitelné audiovi-
zuální experimenty — jeho užitím se lze navíc snáze vyhnout vymezení určitého fenoménu skrze to, co tvoří jeho opak, tedy negativní ontologii. V souvislosti s výběrem filmů zohledněných v rámci vý-
zkumu pak není bez překvapení, že napříč studiemi obsaženými v *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* jsou prakticky zcela ignorovány nenarativní abstraktní filmy, k nimž mnohdy není potřeba ani kamery,⁷⁾ namísto čehož se pozornost upíná spíše k dílům, v nichž se určitým způsobem inscenuje předkamerová realita a objevují herci. Takto se kupříkladu jugoslávské hnutí Antifilm, které směřovalo k „bádání po filmu nulového stupně a jeho tvorbě“ (153), stává jen jakýmsi referenč-
ním bodem, k němuž je ve dvou studiích odkazováno, avšak samo o sobě zkoumání podrobeno není. Dodejme, že zcela stranou záměrně zůstala celá oblast filmu animovaného, neboť ten si, dle slov edito-
rek, „zasluhuje důkladnější samostatné zkoumání, než jaké bychom zde mohli nabídnout“. (15)

Kromě zvoleného pojmového aparátu však musíme opět promluvit o již naznačené geografické šíři zkoumané oblasti. Ačkoli ta byla pojata v nemalé rozsáhlosti, veškeré předložené studie se soustředí na ryze partikulární, nikoli mezinárodní problémy. Každá se totiž zdá být výrazně svázána s konkrétní problematikou uzávorkovanou hranicemi předem vytyčené státní oblasti — pro ilustraci zmiňme ku-
příkladu studii věnovanou amatérskému filmu v Bulharsku či studii týkající se rodinných filmů dvojice srbských filmařek (Vukice Đilas a Tatjana Ivančić). Tvorbu experimentálního filmu v Českosloven-
sku v této publikaci reprezentují pouze snímky Čaroděje (vlastním jménem Lubomír Drožd),⁸⁾ kterým se ve svém textu věnoval Tomáš Glanc. Nedosti na tom, že se z celé knihy žel jedná o nejkratší text, zá-
roveň může jen těžko posloužit coby dostatečně prokreslený a celistvý obraz tvorby tohoto typu kine-
matografie v Československu.⁹⁾ Jde zkrátka o zaměření na konkrétní a úzce vymezený problém, v tom-
to případě performativní charakter projekcí Čaroděje, z nějž vzešlé teze by bylo nevhodné extrapolovat,
vyvozovat z nich podobu vnitřních mechanismů experimentálního filmu ve zkoumaném českosloven-
ském časoprostoru — ať již vpleteného do „sociálních systémů a institucí“, či ve vztahu k jeho estetice.

Napříč úvodem ke knize mnohokrát zmiňovaná „transnacionální“ perspektiva tak nesměruje
k závěrům vzniklým z komparace někdejších situací experimentálního filmu v jednotlivých zemích

4) Karolína Húserková, „Financovanie experimentálnej kinematografie v Českej republike po roku 2000“ (Diplo-
mová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2019), 106–107.

5) Tomáš Jirsa, *Fyzionomie psaní: V záhybech literárního ornamentu* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Kar-
lovy, 2012), 147.

6) Sylva Poláková, „Úvod“, in *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí*, eds. Martin
Mazanec – Sylva Poláková (Praha: Národní filmový archiv, 2022), 27.

7) Z českých tvůrců byla tato tvorba v době tzv. normalizace, jež spadá do v knize zvoleného období určeného
k výzkumu, reprezentovaná především tvorbou Petra Skaly.

8) Tvorbě tohoto tvůrce se v souvislosti s československým filmovým undergroundem věnoval již Martin Blaží-
ček, k tomu viz Martin Blažíček, „Čarodějné filmy pro lid: K československému filmovému undergroundu
80. let“, *Iluminace* 29, č. 4 (2017), 5–29.

9) Experimentálním filmem v Československu se zabýval Tomáš Pospiszyl v kratší kapitole své monografie *Aso-
ciativní dějepis umění — Tomáš Pospiszyl, Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a mé-
dií (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)* (Praha: Tranzit.cz, 2014), 155–190.

východní Evropy. Tato kolektivní monografie vyšla v rámci série *Eastern European Screen Cultures*, která si klade za cíl „zaplnovat mezery ve výzkumu, zejména přistupováním k audiovizuální kultuře východní Evropy v transnacionálním a komparativním rámci [...]“.¹⁰⁾ Zde však chybí jakýkoli syntetizující krok, jenž by napomohl právě skrze srovnání mezi jednotlivými zeměmi dospět k výsledkům, jež by odhalily jejich charakteristiky či naopak absenci nějakých charakteristik. Ono „zaplňování mezer“ pak v tomto případě jako by status mezerovitosti experimentálního filmu ve východní Evropě jen podtrhovalo, neboť zaměření pozornosti na partikulární problematiku dává tušit širší množinu možných výzkumných problémů, které však prozatím zůstávají stranou. Takto se napříč knihou jako příklad vhodné oblasti pro výzkum dobové filmové experimentace ve státech východní Evropy nejednou vyjeví amatérský film — ostatně že to platí i v československém kontextu, nám již dříve ozřejmila studie Martina Čiháka,¹¹⁾ jenž se mimochodem rovněž zabývá experimentálním filmem. Na stranách *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* jsou nicméně daná zjištění vůči sobě navzájem vždy oddělena, uzavřena hranicemi jednotlivých zemí i studií, v důsledku čehož pak kniha působí jako mnohohlas monologů, nikoli na sebe reagujících a ke společnému cíli směřujících dialogů, jak jsme to mohli pozorovat ve výše zmíněné publikaci *Mapování pohyblivého obrazu*, kde spolu jednotlivé vzájemně poměrně provázané studie nezdědka komunikovaly.¹²⁾

Za velmi fascinující považují snahu *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* prozkoumat vztah teorie a praxe experimentální kinematografie, v tomto případě odvíjející se zejména od teoretického uvažování praktiků experimentálního filmu nad (nejen) jejich uměleckým předmětem zájmu. Jako nežádoucí se ovšem jeví menší míra kontextualizace tohoto předkládaného teoretizování jednotlivých filmařů — takto se například dozvíme, že podle Józefa Robakowského

filmový záznam je jiným řádem znaků, který není jazykem, a proto je analýza filmu prostředky lingvistických kategorií nemožná, [...] v čistém filmu neexistuje žádná obdoba fonémů, morfémů, lexémů, které se vyskytují v jazyku, nejsou zde žádná pravidla gramatiky. (81)

Není však patrné, zdali Robakowski přímo reagoval na aplikaci sémiotiky pro účely výzkumu filmu mj. Christianem Metzem v 60. a 70. letech 20. století,¹³⁾ případně jestli „čistým filmem“ odkazoval k tzv. *cinéma pur* (čistému filmu), kolem něž se rozvíjela debata ve 20. letech 20. století ve Francii, či je-li mezi těmito dvěma koncepcemi možné najít určité spojitosti, nebo ne. V soudobém tuzemském kontextu můžeme snahu o překlenutí teorie a praxe v souvislosti s filmem pozorovat na fenoménu tzv. audiovizuálních esejí, jejichž exponentem je například Jiří Anger,¹⁴⁾ přičemž například v literárněvědném uvažování ji pak reprezentují texty například Tomáše Jirsy či Miroslava Kotáška, neboť oba

10) „Eastern European Screen Cultures“, *Amsterdam University Press*, cit. 2. 1. 2023, <https://www.aup.nl/en/series/eastern-european-screen-cultures>.

11) Martin Čihák, „Skutečnější než realita“, in *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*, eds. Josef Alan – Tomáš Bitrich (Praha: Lidové noviny, 2001), 421–442.

12) K této publikaci viz Kryštof Kočtář, „Přes hranice promítacího plátna: mapování pohyblivého obrazu“, *Cinepur* 32, č. 149 (2023), 36–37.

13) K tomu viz např. Christian Metz, „The Cinema: Language or Language System?“, in *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 31–92.

14) Jiří Anger, „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–26.

tito autoři poukazují na schopnost uměleckých děl budovat vlastní pojmy, koncepty, ba dokonce teorie.¹⁵⁾ Nicméně zde rozebíraná kolektivní monografie tento nexus nejpřehledněji rozvíjí patrně skrze fakt, že jednu z předložených studií nenapsal akademik, nýbrž pamětník a zároveň tvůrce amatérského filmu Vladimír Iliev, načež jeho text svými intervencemi doplnila teoretička Katerina Lambrinova. Jde o fascinující skloubení praxe a teorie, které, zdá se, má právě v souvislosti s experimentálním amatérským filmem potenciál generovat podnětné práce. Tvůrci daného typu audiovizuálních snímků jsou totiž, což se ostatně projevilo i v textech obsažených v recenzované monografii, nezřídka jedinými autory svých filmů.¹⁶⁾ Ty se potom v jejich rukou nestávají toliko díly kolektivními, nýbrž odvislými od jednoho konkrétního subjektu, pročež se jejich autoři jeví být pro badatele nezastupitelnými zdroji informací.

Tímto impulzem tedy *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* nastiňují, jak by mohly vypadat dějiny a teorie (experimentálního) filmu psané v součinnosti s jeho praxí, respektive s tvůrci jej produkujícími. A přestože jde o, jak mohlo být z argumentů rozesetých napříč mým textem, v několika ohledech problematickou publikaci, přinejmenším v tomto svém rozměru se jeví jako fascinující. Dodejme, že editorky samy volají po překladu a následném uveřejnění teoretických textů psaných evropskými praktiky experimentálního filmu (22), a nezbývá než si přát, aby bylo jejich volání v dohledné době vyslyšeno.

Bibliografie

- Anger, Jiří. „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–26.
- Blažíček, Martin. „Čarodějné filmy pro lid: K československému filmovému undergroundu 80. let“, *Iluminace* 29, č. 4 (2017), 5–29.
- Brinkema, Eugenie. *The Forms of the Affects* (Durham – London: Duke University Press, 2014).
- Čihák, Martin. „Skutečnější než realita“, in *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*, eds. Josef Alan – Tomáš Bitrich (Praha: Lidové noviny, 2001), 421–442.
- Čihák, Martin. *Ponorná řeka kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění, 2013).
- „Eastern European Screen Cultures“, *Amsterdam University Press*, cit. 2. 1. 2023, <https://www.aup.nl/en/series/eastern-european-screen-cultures>.
- Gurshtein, Ksenya – Sonja Simonyi, eds. *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).
- Húserková, Karolína. „Financovanie experimentálnej kinematografie v Českej republike po roku 2000“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2019).
- Jirsa, Tomáš. *Fyzionomie psaní: V záhybech literárního ornamentu* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2012).
- Jirsa, Tomáš. *Tváří v tvář beztvorosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře* (Brno: Host, 2016).

15) K tomu viz např. Miroslav Kotásek, „Hranice, možnosti a úlohy komentáře (Jiří Kratochvil a Ludvík Vaculík)“, *Bohemistika*, č. 1 (2020), 55–71 či Tomáš Jirsa, *Tváří v tvář beztvorosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře* (Brno: Host, 2016).

16) V souvislosti s experimentálním filmem to můžeme znát i z aktuální tuzemské scény — např. v rámci tvorby Martina Ježka či Jana Kulky.

- Kočtář, Kryštof. „Přes hranice promítacího plátna: mapování pohyblivého obrazu“, *Cinepur* 32, č. 149 (2023), 36–37.
- Kotásek, Miroslav. „Hranice, možnosti a úlohy komentáře (Jiří Kratochvíl a Ludvík Vaculík)“, *Bohemistika*, č. 1 (2020), 55–71.
- Metz, Christian. „The Cinema: Language or Language System?“, in *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 31–92.
- Poláková, Sylva. „Úvod“, in *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí*, eds. Martin Mazanec – Sylva Poláková (Praha: Národní filmový archiv, 2022), 27.
- Pospiszyl, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermedialní a konceptuální umění, performance a film)* (Praha: Tranzit.cz, 2014).
- Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-garde 1943–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002).