ILUMINACE
Ročník 11, 1999, č. 3 (35)

Články

BRAKHAGE A TEORIE FILMOVÉ MONTÁŽE

Victor A. Grauer

Úvod

V létě 1982 jsem dokončil monografii nazvanou *Montáž, realismus a akt vidění (Montage, Realism and the Act of Vision)*, zaměřenou především na filmy Stana Brakhage. Ukázalo se ovšem, že mám-li Brakhageovo dílo a názory zhodnotit odpovídajícím způsobem, budu muset pojednat i o malířství, hudbě a poezii dvacátého století, právě tak jako o sémiotice, strukturalismu, poststrukturalismu, psychoanalýze (freudovské, jungovské a lacanovské) a dekonstrukci. Finální verze mé knihy, jež obsahovala kapitoly o Cézannovi, kubismu, Mondrianovi, hudebním modernismu, sémiotice a poststrukturalismu, ale i o filmové montáži, bazinovském realismu, a přirozeně o Brakhageovi, se ukázala být značně naddimenzovaná a k jejímu vydání nedošlo.

Zásadní prvky své teorie jsem podal ve zhuštěné formě ve studii *Výstavba jednotné teorie umění*,[1] pojednávající pouze o dvou uměleckých odvětvích – malířství a hudbě. Poté následovaly další studie, zpracované podle příslušných oddílů zmíněné knihy.[2]

Tato studie pak je první ze tří kapitol mé knihy věnovaných Brakhageovu dílu a názorům, a je víceméně shodná s verzí z roku 1982, až na několik změn a objasňujících poznámek uvedených v závorkách. Nejdřív ovšem musím podat souhrnný přehled aspektů mé teorie, jež jsou nezbytné pro pochopení této kapitoly.

1. Základem mé teorie je názor, že chceme-li něčemu porozumět, pochopit to jakožto cosi smysluplného, a dokonce i chceme-li to jen v jakémkoli běžném smyslu „vidět", „slyšet" nebo „prožívat", musíme to chápat jakožto cosi existující uvnitř nějakého „silového pole", příbuzného jak s diferenčním polem saussurovské lingvistiky, tak s holistickým polem (gestalt) lacanovské kategorie imaginárna. Tento výchozí předpoklad smysluplného vyjádření/komunikace/vnímání nazývám „syntaktickým" polem, tzn. polem, jež současně

1) Victor A. Grauer, *Toward a Unified Theory of the Arts*. „Semiotica" 94, 1993, č. 3/4, s. 233 – 252; nověji s doplňujícím materiálem v internetovém časopisu „Music Theory Online" (http://boethius.music.ucsb.edu/mto/issues/mto.96.26/mto.96.2.6.grauer.htm).

2) Victor A. Grauer, *Mondrian and the Dialectic of Essence*. „Art Criticism" 11, 1996, č. 1 (jaro); rovněž k dispozici na internetu: http://www.creview.corn/kuspit/ac1gra.htm; *Passage from Realism to Cubism: The Subversion of Pictorial Semiosis*, připraveno k vydání v „Art Criticism" během roku 1998.

uspořádává (tax) a sjednocuje (syn). V něm pak je nutno vidět nezbytný (nikoli však postačující) předpoklad semiózy. V lacanovském pojetí vytváří syntaktické pole jednotný „subjekt vyjádření", který můžeme rovněž označovat jako „transcendentní subjekt". Ten lze považovat za východisko nejen logiky a „běžného" jazyka, ale i rozličných „alternativních" vyjadřovacích forem, včetně rétoriky a s jistými důležitými výjimkami i „jazyka" poezie a výtvarného umění. Toto syntaktické, nebo také „pozitivní" pole rovněž lze víceméně chápat i v intencích toho, co Derrida označil jako „logocentrismus" nebo „metafyzickou přítomnost".

2. Podle mého názoru vytvářeli někteří „modernističtí" výtvarníci a hudební skladatelé od počátku dvacátého století řadu strategických postupů s cílem likvidovat syntaktické pole. Všechny tyto strategické záměry jsou založeny na jakési „antilogice", kterou označuji jako „negativní syntax" nebo „antax". Tato antilogika vytváří „pole", jež je protikladné syntaktickému poli a jež označuji jako „antaktické" nebo „negativní pole". Ačkoliv je v jistém smyslu těsně spjaté s tím, co lze (s některými závažnými výhradami) označit jako „ryze smyslovou zkušenost", stojí negativní pole v opozici k protikladu, jenž je pro Derridu východiskem „metafyziky", totiž protikladu koncept versus percept (pojem – vjem). Jelikož na téže dichotomii spočívají i základy teorií uměleckého „modernismu" spojované se jménem Clementa Greenberga, je třeba můj přístup chápat i ve smyslu opozice vůči těmto teoriím (jakkoli jim v některých ohledech může připadat podobný). Stejně tak stojí v opozici vůči postmodernistickým a poststrukturalistickým stanoviskům s jejich neměnným tvrzením, že veškerá umělecká díla jsou jednoduše „texty" určené ke „čtení". Pro mne není negativní syntax prostě „textem"; je sama o sobě analytickým aktem, ba dokonce jistou formou „dekonstrukce", prováděné nikoli filosofy či kritiky, nýbrž umělci.

3. Jedním z nejranějších projevů negativní syntaxe je Picassův a Braqueův kubismus, přístup k výtvarnému umění, jenž povstal (podle mého mínění signifikantně) z realismu 19. století. Ústředním prvkem kubistické „dekonstrukce" výtvarného jazyka je to, co by se v derridovské terminologii dalo nazvat „doplňkovým" prostředkem, tedy ono jakési „stírání hranic", jemuž historikové umění říkají „pasáž", ve smyslu přechodu. S ohledem na její těsnou provázanost s prostředky jako modelace a šerosvit lze pasáž nahlížet jako jisté umění přechodu, plynulé „cesty" z jedné oblasti virtuálního prostoru do jiné. Tak například na obraze krajiny může určitá zastíněná plocha na jedné straně kmene nějakého stromu zcela nenápadně splynout s jinou temnou plochou náležející křovinám v pozadí obrazu. Jak „staří mistři", tak realisté využívali prostředku pasáže k setření nesrovnalostí, jež nebylo možné zabudovat do tradiční výtvarné syntaxe (např. perspektivy), a zároveň i k vytváření jakéhosi „prázdna", jež by mohlo vybízet divácký subjekt k myšlenkovému „vyplnění". Cézanne, jenž přistupoval ke kompozici *ad hoc*, z čehož pramení spousta prostorových anomálií v jeho díle, užíval pasáže ve snaze o jejich setření, čímž často dociloval účinku „deformovaného" prostoru. Kubisté dovedli tento Cézannův přístup do krajnosti, když posléze uplatňovali pasáž disjunktivně, aby tak docílili vnějšího otevření formy směrem k „negativnímu prostoru" představovanému „plochou", jež se nakonec sama „otevírá" vůči negativnímu poli, v němž dochází ke splynutí pasáže a negativního prostoru. K paralelnímu vývoji dochází v hudbě, kde takové prostředky jako rovné tóny, modulace, průchod a některé nejednoznačné akordy fungují velice

podobně jako pasáž a v rukou skladatelů typu Schönberga, Weberna a Stravinského slouží k obdobnému „otevírání" hudebních celků vůči negativnímu poli. V kinematografii pak, jak doložím dále, lze prostředky jako zatmívačka, prolínačka a zejména match cut, rovněž chápat jako ekvivalenty oné tradiční pasáže. Brakhageův „plastický střih" funguje podobně jako kubistická pasáž, neboť tyto prostředky staví proti sobě samým a „dekonstruuje" je v rámci procesu, který nazývám „negativní montáž", tj. montáž ve smyslu rozpojení, přerušení, oddělení.

4. V konečném pohledu je „význam" takového pojmu jako je negativní pole stejně problematický jako „význam" některých Derridových termínů, např. „diferänce", „stopa", nebo „dekonstrukce". Zdá se mi, že mezi těmito termíny a negativním polem je určitý vztah, přičemž ovšem tento vztah v zásadě nelze jakkoli „kodifikovat". Zároveň tu ale je i jeden závažný rozdíl. Negativní pole v mém pojetí lze pokládat za především ryze „senzorické" pole, což je pohled Derridovu uvažování naprosto cizí. Musíme si ovšem připomenout, že stojí v opozici vůči tradičnímu protikladu, proti němuž se staví i Derrida – totiž vůči opozici „pojem versus vjem". Jestliže tedy negativní pole zahrnuje „vidění" anebo „slyšení", dochází v jeho rámci k radikální redefinici těchto prožitků. To, co ve smyslu negativního pole „vidíme", není nikdy toliko „prostě viděné", nýbrž je součástí jakéhosi zápasu o vidění, jenž není v žádném případě pasivní; je to vizuální akt, tedy akt vidění samotného vidění v jeho nestálosti, jeho prchavosti, jeho neukotvenosti, jeho diferänci.

5. V jedné z prvních kapitol své knihy se zabývám závažnou studií z pera Jeana-Louise Baudryho, nazvanou *Ideologické působení základního kinematografického aparátu*[3] obsahující analýzu působení filmové techniky vedenou v lacanovském duchu, v jejímž rámci se bezproblémové fungování daného „aparátu" klade do souvislosti s primární represí. Jak jsem uvedl ve své knize, v tomto pojetí „právě ona tendence tohoto aparátu ustupovat do pozadí a prezentovat se jako jakési neutrální zaznamenávající ‚médium', jej výrazně spojuje s ideologií, jíž jde o soustavné potlačování jakéhokoli povědomí o její pravé podstatě a o jejím působení". Na dalším místě pak zmiňuji jiný aspekt Baudryho argumentace, týkající se zásadní diskontinuity vtělené v projekčním mechanismu. Pro Baudryho „spočívá problém právě [...] v obnovení kontinuity diskontinuitních prvků. Takto vytvořený významový efekt nezávisí toliko na obsahu daných obrazů, nýbrž i na materiálních postupech, jejichž prostřednictvím se [...] z nespojitých prvků vytváří obnovená iluze spojitosti [po sobě následujících filmových políček]." Rozdíly mezi jednotlivými políčky jsou nezbytné k vytvoření iluze, „tyto rozdíly ovšem mohou danou iluzi vytvořit pouze pod jednou podmínkou: musí dojít k jejich zapření jakožto rozdílů. [...] V tomto smyslu bychom mohli konstatovat, že životaschopnost filmu je založena na popření rozdílu."[4] Povědomí o těchto východiscích formulovaných Baudrym se implicitně projevuje ve valné části následující kapitoly, v níž se pokusím dokázat, že Brakhage jednak Baudryho východiska anticipoval, jednak „ideologii aparátu" i „popření rozdílu" sám aktivně likvidoval.

---

3) Jean-Louis B a u d r y, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. „Film Quarterly" 28, 1974 – 1975, č. 2 (zima), s. 40 – 52.

4) Tamtéž, s. 42, 43.

Následující kapitola je odrazem doby, v níž byla napsána, doby, kdy „modernismus" vycházel z módy, kdy se s Andym Warholem začínalo vážně počítat nejen jako s umělcem, ale i jako s „filosofem", kdy „kinematografie zraku" spojovaná s Brakhagem už přepustila pozice „kinematografii intelektu", takzvanému „strukturálnímu filmu", který se už ovšem také přiblížil na samý dosah okamžiku, kdy měl být převálcován naší nemilosrdnou, trendy posedlou (navzdory veškerým tvrzením o opaku) „postmoderní" kulturou. Pokusil jsem se na základě výše naznačených teoretických východisek čelit destruktivnímu působení simplistických dogmat, a to jak modernistických, tak postmodernistických, poukazem na to, že všechno není tak jednoznačné, jak by se snad mohlo zdát, že představují-li Brakhageovy filmy skutečně „kinematografii zraku", znamená to, že musí dojít k přehodnocení „vidění" jako takového, a to vpravdě od základu, v rovině, jež nás musí dovést daleko za hranice vymezené greenbergovským modernismem i oním „postmodernismem", jenž se zdál (a dosud zdá) být ztracen ve svém vlastním bludišti.

Brakhage a filmová negativní syntax

Brakhage a avantgarda

Badatelé zabývající se avantgardním filmem téměř jednomyslně uznávají Brakhageovo dílo jako projev revolučního rozchodu s minulostí. Brakhage je patrně nejvlivnějším (a nejoslavovanějším) představitelem uměleckého směru známého jako nová americká kinematografie. Zároveň však, vzhledem k tomu, že jeho dílo je nesmírně složité a odolné vůči snahám o analýzu, existuje kolem něj množství zmatků a nedorozumění.
Jednotlivé aspekty jeho díla (např. rychlá montáž, malování na filmový materiál, používání černého nebo průhledného zaváděcího pásu, překrývání, časová prodleva, záblesky, střih v kameře, skokový střih, ruční kamera atd.) měly a mají ohromný vliv na vývoj kinematografie – do té míry, že existují i filmaři, kteří si dokáží vybudovat kariéru na soustředěném výzkumu jediného z jeho objevů. Jako celek však se jeho styl daří imitovat jen vzácně. Většina z těch, kteří se o to pokoušejí – obvykle se jedná o nadšené začátečníky – se brzy nechá odradit tím, že nedokáže dosáhnout jeho síly.
Brakhageův styl je pokládán za dokonale idiosynkratický, v souladu s postojem, který zaujímá on sám ve svých spisech, zejména když tvrdí, že své filmy natáčí i stříhá v rozpoložení blízkém transu. Takto osobní, složitý a intenzivní tvůrčí styl výrazně odrazuje případné následovníky. Současná avantgarda si toho dobře všimla a poté, co jeho dílo vyplenila a přivlastnila si jeho nápady a postupy, přesunula se z hlediska stylu jinam, do světa odlehlého od jeho pojetí.

Brakhage a kritika

Částečně pro onu zdánlivě subjektivní povahu četných aspektů jeho filmů, zčásti v důsledku postojů formulovaných v jeho spisech se Brakhage stal v očích kritiky jakýmsi arciromantikem, vizionářským zastáncem nového pořádku. Práce Annette Michelsonové

Camera Lucida/Camera Obscura porovnává Ejzenštejna a Brakhage, přičemž prvnímu z nich přisuzuje atribut „lucida", druhému pak „obscura". Ejzenštejn tu představuje „epickou" tradici ideově utvářenou „dialektickým materialismem", umělecky formovanou „poezií, malířstvím a divadelním uměním, jež se vyvíjely [...] od futurismu ke kubismu a konstruktivismu". Brakhage je představitelem „lyrické" tradice ideově utvářené „romantickým idealismem", umělecky formované „v rámci vývoje od prostorového a konceptuálního rámce kubismu přes surrealismus k abstraktnímu expresionismu".[5]

Víceméně ve stejném duchu uvažuje P. Adams Sitney, když v Brakhageovi nachází „snad intenzivněji než kdekoli jinde ony prvky romantické a postromantické poetiky přítomné v americkém umění [splývající] s estetikou abstraktního expresionismu".[6] Malcolm LeGrice pokračuje v intencích navozených Sitneym a píše o Brakhageovi jako „zosobnění tendence směřující k osobnímu, vizionářskému pojetí filmu, přičemž ve větší míře než kterýkoli jiný filmový tvůrce prosadil úlohu kamery jakožto hlavního hrdiny. [...] Brakhage je v první řadě expresionista, [...] jemuž jde o využití subjektivních prostředků k vyjádření nějaké osobní vize."[7]

Brakhage a Cézanne

Argumenty jednoznačně vyvracející tento většinový názor lze najít v Brakhageových vlastních výrocích. Vyjádřil se parafrází slov D. W. Griffitha: „Jde mi vlastně čistě jen o to, přimět vás k vidění." „Chtěl jsem mít pocit, jako že žiju v jednom a tomtéž světě s jinými lidmi. To není totéž, co komunikace. [...] Má prvotní potřeba byla, abych se s nimi v některém momentu mohl podělit o nějaký pohled. [...] Nemyslím si, že to nějak zvlášť souvisí s tvůrčím aktem."

Při stejné příležitosti se Brakhage označuje za „nejdůkladnějšího tvůrce dokumentárních filmů na světě, protože dokumentuji akt vidění a s ním i všechno, co mi nabízí dané osvětlení". K názorům P. Adams Sitneyho se vyjadřuje kriticky a konstatuje, že „nemá ani ponětí o tom, do jaké míry jsem se zabýval dokumentováním," a stěžuje si, že Sitney „a mnozí jiní se stále snaží dívat se na mě jako na imaginativního filmaře, jako na nějakého vynálezce fantazií nebo metafor."[8]

Posedlost „aktem vidění" je dominantním rysem Brakhageova stěžejního teoretického vyjádření nazvaného *Metafory vidění (Metaphors of Vision)*, který začíná následující, nezřídka citovanou, avšak nedostatečně pochopenou pasáží: „Představte si oko, jež není ovládané člověkem stanovenými zákony perspektivy, oko, jež nepodléhá předsudkům kompoziční logiky, oko, jež nereaguje na jména veškerých věcí, ale jež musí každý jednotlivý objekt, s nímž se v životě potká, poznat prostřednictvím dobrodružství

5) Annette Michelson, *Camera Lucida/Camera Obscura*. „Artforum" 11, 1973 (leden), s. 31, 32.
6) P. Adams Sitney, *Visionary Film*. New York 1974, s. 233.
7) Malcolm LeGrice, *Abstract Film and Beyond*. Cambridge, Mass., 1977, s. 88 – 90.
8) *Stan and Jane Brakhage Talking*. „Artforum" 11, 1973 (leden), s. 76 – 79 (rozhovor s Hollisem Framptonem).

smyslového vjemu. Kolik barev má trávník pro lezoucí nemluvně, které nezná ‚zelenou'? Kolik duh vytvoří světlo pro neškolené oko? [...] Představte si svět před okamžikem ‚na počátku bylo slovo'."[9]

Brakhageova evokace Ruskinova „nevinného oka" značně přispěla ke zbytnění jeho pověsti romantického anarchisty. Brakhage ovšem zachází dále než Ruskin. Odmítá setrvávat u dětského oka, jež se velmi brzy „naučí klasifikovat pohledy", a tvrdí, že kompenzací ztráty nevinnosti může být „jedině konečný stav poznání". Daleko výše než naivní snaha o subjektivní rekonstrukci jakéhosi rajského stavu ryzí receptivity mu stojí „cesta za poznáním, jež nesouvisí s jazykem a jež je založeno na vizuální komunikaci, vyžaduje rozvoj optického myšlení, a je závislé na percepci v původním a nejvlastnějším slova smyslu."

Když Brakhage evokuje ryze senzorické „poznání" jakožto protiklad poznání konceptuálního, propojuje Ruskinovu teorii s daleko propracovanějším projektem Cézannovým, pro něhož byla „optika" totéž, co „logické vidění". Proces odklonu od konvenčních, jazykově podmíněných způsobů vidění, úsilí o vidění výlučně očima bez zapojení mysli, proces, jejž se Cézanne pokoušel popsat jen sporadicky a s velkými nesnázemi, je v *Metaforách vidění* předestřen s vyčerpávající (a vyčerpávajícím způsobem matoucí) podrobností. Jakkoli Brakhage o Cézannovi nepochybně věděl, o nějakém bezprostředním vlivu tu nelze hovořit. Brakhage byl, právě tak jako před ním velký malíř, zjevně odhodlán ověřit tento proces do posledního detailu vlastní prožitou zkušeností, aniž by přijímal cokoli z druhé ruky. *Metafory vidění* jsou mimo jiného přesně typ dokumentu, jaký by byli přivítali od Cézanna jeho fenomenologičtí obdivovatelé, např. Merleau-Ponty.

Brakhage a aparát

Kromě názorových ozvuků Ruskina a Cézanna – ať už vědomých, či nevědomých – *Metafory* rovněž anticipují Baudryho kritiku ideologie kamery. Brakhage klade do protikladu lidské oko, „schopné jakékoli imaginace", a „oko kamery, jejíž objektivy jsou nasměrovány k postižení kompoziční perspektivy, jak ji chápalo západní myšlení 19. století". Brakhage tu s ironií odhaluje vazbu filmové „vědy" na romantickou sentimentalitu 19. století.

Normalizované snímací rychlosti jsou „přizpůsobeny pocitovému ideálu pomalého vídeňského valčíku", stativ je „naditý kuličkovými ložisky" za účelem dosažení plynulého „pohybu ve stylu Sylfid", omezeného na horizontální a vertikální posuny upomínající na „sloupy a linie obzoru". Objektiv je opatřen ochrannou vrstvou a filtrem, světloměr je vyvážený a film chemicky upravený tak, „aby vytvořil onen pohlednicový efekt (připomínající salónní malbu), jehož zářnými příklady jsou ona naprosto úžasně modrá obloha a broskvově zbarvené pokožky".

V další části svého textu Brakhage doporučuje celou řadu „nápravných prostředků", vymyšlených za účelem vymanění zmíněného aparátu z osidel perspektivy a prkennosti, jež ji doprovázejí – navrhuje plivání na objektiv, jeho rozostřování, zrychlování

9) Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*. „Film Culture" 1963, č. 30 (podzim), nestr.

nebo zpomalování snímací rychlosti, ruční držení, a přeexponování či podexponování celuloidového pásu.

Fasetované vidění

Jestliže *Metafory vidění* vypovídají o vpravdě dialektickém uchopení teorie, svědčí zároveň i o energii, již Brakhage vynaložil na bezprostřední praktickou činnost v oblasti vidění. Následující pasáž ukazuje, jak ho intenzivní výzkum aktu vidění přivedl až k hranici kubistické fragmentace: „[...] jakmile se jednou soustředily na manželčinu paži v úseku od lokte po dlaň, vybíraly si z ní mé oči každou možnou linii, ažnakonec všechno začalo připomínat vlákna oddělená od sebe jakoby v důsledku jakéhosi rozčlenění jejího povrchu tvořeného světlem a stínem. Potom se mi působenímsemireformace zjevilo množství paží, pohybujících se nezávisle na sobě v takto redefinovaném prostoru, překrývajících se navzájem, vesměs rozdílně prokreslených [...]. Nakonec jsem už nedokázal rozpoznat obraz, z něhož to všechno povstalo."

Představíme-li si za tím „množstvím paží, pohybujících se nezávisle na sobě", každá v mezích svého vlastního zlomku času, sérii velice krátkých záběrů, dostaneme cosi velice podobného jednomu z aspektů Brakhageovy filmové montáže.

Rychlá montáž je jistě nejvýraznějším a nejnaléhavěji přítomným rysem Brakhageova vyzrálého stylu. Budeme-li ji posuzovat odděleně od ostatních složek, může se jevit zároveň jako nejpůvodnější i nejméně původní atribut tohoto jeho období. V době, kdy se v jeho díle objevila poprvé (koncem padesátých let), byl takový typ montáže pokládán za cosi naprosto překonaného, za odvážný experiment, který ztroskotal; v té době se to už „takhle nedělalo". Novost Brakhageovy filmové montáže tedy ještě zvýrazňoval tehdejší téměř úplný soumrak tvorby ruských mistrů, kteří ho, jak sám ochotně dozná-vá, ovlivnili.

Jediné zhlédnutí ANTICIPATION OF THE NIGHT, jeho prvního opravdu ambiciózního díla pracujícího s rychlou montáží, nicméně zcela nepochybně postačí k odhalení toho, jak nesmírná propast tu zeje mezi jeho přístupem a prací jeho předchůdců. Ačkoliv Brakhage tento film parafrázoval v narativně-symbolickém duchu, zapojením libovolného z prostředků filmového jazyka či rétoriky zavedených prvními průkopníky filmové montáže, nedochází ani v nejmenším k umocnění žádného z narativních ani symbolických prvků filmu.

Výsledek působí svrchovaně zmatečným dojmem, a to i po několika zhlédnutích. Řítí se tu celá lavina záběrů zachycujících stíny, stromy, slunce, vodu, trávu. Mnohé z nich jsou rozmazané v důsledku velice rychlých pohybů kamery, často do té míry, že z nich nedokážeme „vyčíst" vůbec žádný obraz. I tam, kde příslušné obrazy přečteme, se však zdá, jako by v nich nic nedrželo pohromadě podle kteréhokoli ze vzorců, jež jsme se naučili předvídat na základě svých dosavadních setkání s filmovou montáží.

Brakhageovy časové fasety, podobně jako „explodované" prostorové fasety pozdního analytického kubismu, rozbíjejí kontinuitu daleko radikálněji než kterýkoli z postupů, jež nalezneme u Ejzenštejna, Vertova, Gance či Légera. Čas jako by tu počínal a zase se zastavoval s každým novým záběrem, přičemž každý z nich odmítá „svázat se" co

do významu se záběry sousedními. Nenavozuje to žádný pocit existence časové „jímky", uvnitř které by mohlo dojít k alespoň jediné koherentní události.

„Expresionistické" prostory

Ukázalo se, že analýza filmů tohoto typu je pro kritiky nezměrným kamenem úrazu. Prosté konstatování, že Brakhage hodil přes palubu konvenční narativní způsob vyjádření, je jistě pravdivé, nicméně je to pouhý začátek. Mnozí kritici se spokojí s nahodilými popisy konkrétních postupů, přičemž si většinu energie šetří na fázi, v níž se snaží poskládat dohromady nějakou více či méně rozumnou exegezi.
Autoři s jistou erudicí v oblasti modernistického výtvarného umění se bezvýjimečně upínají k Brakhageovu zacházení s prostorem promítacího plátna. Existuje převládající názor, podle něhož modernismus jaksi souvisí se zplošťováním prostoru; zároveň valná část Brakhageovy práce s kamerou přináší výsledný efekt zploštění prostoru – z čehož tedy vyplývá, že Brakhage je modernista. Navíc prostorový účin Brakhageových obrazů, jenž je velice často vágní, rozostřený, zkreslený až zmatečný, snadno vyvolá myšlenku na pojetí prostoru, jež bylo tak příznačné pro některé abstraktně expresionistické malíře, zejména pro Pollocka a de Kooninga. V dané historické situaci, vezme-li se navíc v úvahu zdánlivě subjektivní tón Brakhageových vlastních spisů, není těžké vidět, proč se o jeho díle hovoří téměř vždy v souvislosti s estetikou abstraktního expresionismu.
V dosahu svého záběru takto založená analýza skutečně dává jistý smysl. Abstraktní expresionismus Brakhageovu estetiku nepochybně hluboce poznamenal. Toto ovlivnění je nejvíce patrné na jeho zacházení s kamerou, téměř zásadně spočívajícím ve spontánním, předem nepromyšleném konání, spřízněném s „akční malbou". Veškeré součásti instrumentáře kinematografického aparátu směřující k vytvoření čistého, uspořádaného prostorového dojmu v hlubinném smyslu u něho narážejí na rozhodný odpor. Brakhage jedná v souladu s tím, co napsal – naplive na objektiv, rozostří ho, cuká kamerou. Odolal oné podbízivé tendenci objektivu skýtat stovku způsobů vytváření prostoru s automatickou perspektivou, od využití zkreslujících objektivů po důraz na extrémní detaily.

Filmový střih a spontánní přístup

Brakhageův „expresionistický" přístup k prostoru na filmovém plátně je sice nepopíratelným rysem jeho stylu, ovšem analýza soustředící se výlučně na oblast prostoru může jen stěží přinést užitek ve snaze o pochopení jeho daleko charakterističtějšího a soustavněji uplatňovaného přístupu k filmové montáži. Nadto estetika abstraktního expresionismu vlastně nenabízí nic, co by člověka připravilo na situaci, jež ho očekává ve filmové střižně. Tady padají jakákoli předsevzetí týkající se míry spontánnosti – úmorný proces vyhledávání konkrétních kousků filmu, rozhodování, kam ten který z nich zařadit a přesné určování jeho délky tu bez výjimky vyžaduje jistou míru vědomého, ba promyšleného rozhodovacího úsilí.

Hodně se sice zdůrazňuje Brakhageovo experimentování s filmovým střihem přímo v kameře, přesto však je velká většina jeho stěžejních děl podložena ohromným množstvím následné práce ve střižně. Tady totiž obvykle nastává fáze, v níž se shromažďují rozmanité úseky filmového materiálu, natočené bez jakéhokoli konkrétního kontextového záměru, a film jako takový teprve tady dostává svou podobu.
Takovýto „analytický" postup, nezřídka vyžadující práci s detailními poznámkami a nákresy, záměrně vypouštějí někteří filmoví tvůrci ovlivnění Brakhagem, jejichž práce se dá s abstraktním expresionismem identifikovat daleko spíše – například Andrew Noren, Werner Nekes a Paul Winkler.

Prostor na plátně versus čas

Otázce „abstraktně expresionistické spontánnosti" je nadřazen základní problém dichotomie filmového prostoru a času. Jak už jsem zmínil, je zacházení s prostorem na filmovém plátně v kinematografii obecně daleko menším problémem než práce s časem. Vždyť koneckonců jedině časotvorný prostor filmového pásu lze považovat za živnou půdu filmové syntaxe, ať už v pozitivním, či negativním smyslu. Prostor filmového plátna je vysoce flexibilní – idiosynkratické prostory tu nepotřebují být uváděny do vzájemného souladu jako u malířského díla, protože je lze bez obtíží nahrazovat. Naproti tomu idiosynkratické události musí proběhnout jakožto trvale determinované prvky časového pole.
Film nadto není ve své prostorové dimenzi nijak zvlášť plastickým médiem. Stejně jako u fotografie obecně zde dochází k obětování značné dávky plastičnosti ve prospěch rigidní optiky „realismu". Mimo doménu animovaného filmu by bylo precizní prostorové fasetování mimořádně obtížné. Válečné lsti typu plivání na objektiv nebo třesení kamerou sice mohou být účinné při neutralizaci určitých zabudovaných efektů, sotva je však lze brát vážně ve smyslu pokusů o determinaci prostoru. Film je precizní právě tam, kde to má nejvíc zapotřebí – v kategorii času.

„Kubistický" čas

Základním stavebním prvkem Brakhageova díla je precizně řízená časová diskontinuita jeho filmové montáže, tvořící přímou analogii k precizním prostorovým diskontinuitám známým z kubismu. Na rozdíl od Ejzenštejna Brakhage nevolí kompromis s cílem udržet zdání soudržného a částečně dokonce kontinuitního časového pole. Zřídkakdy u něho narazíme na jakýkoli pokus o korelaci sekvencí po sobě následujících záběrů ve střihové fázi s nějakým typem „normálního" – narativního či dokumentárního – sledu událostí.
Naopak, hojně se tu využívá postupů, jež potlačují „pozitivní" časovou kontinuitu: střihových skoků dopředu i dozadu v čase, bezprostředního opakování obdobných záběrů, opětovného zařazování podobných záběrů v různých, často vzájemně velmi odlehlých částech filmu, „rytmické" montáže, variace tempa a směru pohybu v záběrech následujících po sobě, extrémní fragmentace časového pole docílené rychlým střihem. Zvuk, tradičně mocný stimul kontinuity, je eliminován.

Plastický střih

Významový vztah Brakhageovy filmové montáže k polaritě kontinuity a diskontinuity, k abstraktnímu expresionismu a kubismu zdaleka není zřejmý. V této souvislosti lze vlastně docílit hlubšího vhledu do obou otázek tím, že se pustíme po stopách jednoho poučného, byť zároveň zcela přirozeného nedorozumění. Na jiném místě jsem tu již citoval práci Annette Michelsonové *Camera Lucida/Camera Obscura*, v níž spojuje Ejzenštejna s kubismem a Brakhage s abstraktním expresionismem. V závěru této studie podává autorka následující shrnutí svých poznatků o jednom z aspektů zmíněného vztahu: „Jestliže Ejzenštejnovo rozumové pojetí filmu závisí na jednotě disjunktivního, jež je jako disjunktivní pociťováno, pak pojetí filmu jako zrakového jevu [Brakhageovo pojetí] se bude od tohoto okamžiku [tj. od ANTICIPATION OF THE NIGHT] vztahovat k čemusi výsostně neukotvenému." O něco dále to autorka v pojednání o ANTICIPATION OF THE NIGHT upřesňuje takto: „Jeho neukotvenost téměř překrývá jeho naprostou suverenitu. Je v něm množství rychlých střihů [...] ty však – a právě tady dosahuje Brakhage dialektické síly – drží pohromadě díky kameře, jež zachovává kontinuitu pohybu napříč těmito střihy. Vzájemně disparátní obrazy [...] spojuje pohyb nebo směrová orientace, jež se buď opakují, nebo drží po celou dobu trvání příslušného střihu. Disparátní prostory se usouvztažňují důsledným zplošťováním nebo znejasňováním prostorových souřadnic a výslednou jednotu umocňuje syntetický efekt plynulého pohybu, vytvořený v průběhu střihové fáze."[10]
Pro toho, kdo zná Brakhageovo dílo, je nasnadě, že předchozí řádky popisují to, čemu tento režisér říkal „plastický střih". Metoda plastického střihu, definovaná P. Adams Sitneym jako „spojování záběrů v okamžicích pohybu, detailu nebo abstrakce, s cílem otupit ostří montáže", je všudypřítomnou součástí Brakhageovy práce s filmovým střihem a má množství variant: režisér například může udělat střih ze záběru končícího černě do záběru černě začínajícího, nebo z bílého do bílého, střih z jednoho pohybu do jiného pohybu, nebo ze zamlžení do zamlžení, přičemž takto navozený zmatek znejasní přesné časové zařazení příslušného záběru; může také třeba založit vztah mezi nějakým tvarem v určité části obrazu a podobným tvarem umístěným v téže části filmového políčka v následujícím záběru, nebo vzájemně překrýt dva filmové pásy tak, aby místa střihu na jednom z nich vykrývaly jasné plochy na druhém, nebo konečně může vytvářet jakékoli kombinace uvedených způsobů.
Ačkoliv všechny typy plastického střihu směřují ke slučování kontrastních záběrů, stavět tyto způsoby slučování do opozice vůči kubismu, jak to činí Michelsonová, je zásadní omyl. Plastický střih je ve skutečnosti úzce analogický kubistické metodě pasáže. Tato souvislost bude ještě zjevnější, vrátíme-li se teď trochu nazpět, k předchozí rozpravě o pozitivní filmové montáži.

Pasáž v tradiční filmové montáži

Jak tu bylo zdůrazněno, prostředky jako střih do pohybu (match cut, synchronní střih) a prolínačka představují časové kompenzační nástroje, jejichž účin je velice podobný

10) A. Michelson, c. d., s. 37.

prostorovým kompenzacím v malířství docilovaným u „starých mistrů" pasáží. Stejně jako jejich prostorové protějšky, obsahují i tyto filmové prostředky zárodky radikální disjunkce, neboť neprobíhají v reprezentativním čase, nýbrž v „povrchovém čase" filmového pásu.
Vzhledem k tomu, že toto časové pole nemá žádný reprezentativní význam, interpretuje divák jeho výskyt jako „deformaci" časového „základu" zahrnujícího časové „figury", tj. události; odtud pak interpretace prolínačky jako „průběhu (pasáže, ve skutečnosti vlastně zkreslení) času".
Filmový střih do pohybu je o trochu subtilnější. Nicméně tím, že na okamžik odpoutá divákovu pozornost od pohybu obsaženého v reprezentativním čase směrem k neupoutanému pohybu „o sobě", přenášenému z jednoho záběru do druhého, zakládá synchronní střih maličký kinetický „náboj" „povrchového času". Pokud se použije, jak je běžné u poněkud netradičních filmů, střihu do pohybu agresivnějším způsobem k propojení dvou normálně nesouvislých pohybů (např. švihu tenisové rakety a zhoupnutí automobilu), dojde ke zvýraznění jeho artificiální, ryze formální odvolávky na filmový „povrch". Tohoto efektu se často využívá jakožto „sofistikované" náhrady za prolínačku.
Jiné, velice podobné efekty vznikají v souvislosti s takzvaným „asociačním střihem", jehož zářným příkladem je onen dobře známý přechod ze zaječení do zvuku vlakové píšťaly. I tady je divákova pozornost na okamžik odpoutána pomocí ryze formálního spojovacího článku na „časovém povrchu".

Plastický střih ve smyslu „kubistické" pasáže

Všechny výše uvedené prostředky působí na hranici podprahového vědomí, oblasti, na niž se, podobně jako v případě pasáže u „starých mistrů", tradičně pohlíželo s krajní opatrností a jež byla obestřena spoustou tabu. Brakhageův plastický střih tato tabu v duchu kubistické pasáže agresivně narušuje. Extrémní důraz na prvek přechodu tu neguje jeho původní funkci a transformuje smíření protikladů známé od „starých mistrů", ale i od Cézanna, na kubistickou disjunkci.
Zatímco profesionální střihač si při provádění střihu do pohybu dá velký pozor, aby zachoval dojem toku reprezentativního času, Brakhage toto zdání záměrně naruší. Pomocí plastického střihu lze kupříkladu pohyb hlavy nějaké osoby na plátně dokončit záběrem na čelní světla automobilu stáčející se stejným směrem. Plynulý přechod na detailní záběr reflektorů může „metamorfovat" v dětskou tvář řítící se směrem ke kameře. Tyto pohyby nemají s ohledem na reprezentativní čas nic společného – průběh od jednoho k druhému nemůže být obsažen v této časové oblasti.
Naopak, splynutí libovolných dvou pohybů, k němuž dojde tímto způsobem, vyvolá za jiných okolností podprahově vnímanou časovou „plochu", jež podobně jako kubistická obrazová plocha působí vzájemné odpuzování reprezentativních prvků postavených do opozice. Paradoxně tak Brakhage právě díky prvkům neukotvenosti plastického filmového střihu dosahuje nejvyššího stupně rezistence vůči situaci, v níž by jeho obrazy vplynuly do rámce konceptuálně uchopitelných smyslových vjemů. V této chvíli by mělo být jasné, že tu došlo ke značnému zproblematizování slova „plocha" („povrch").

Jako Derridovy výrazy „psaní" nebo „stopa", slova, jež by v žádném případě neměla být chápána prvoplánově, i „plocha" se v kontextu kubismu nebo Brakhageových zralých filmových děl stala „obtížnou" a její „pochopení" by nemělo být příliš snadné. Ve smyslu teoretické konstrukce, kterou zde právě buduji, tento termín v konečné fázi splývá s „negativním polem" jako takovým, čímž ztrácí veškerou souvislost s pojmem plochy (povrchu), jak je obvykle chápán, tj. ve smyslu nějakého druhu imanentní „materiální substance".
Michelsonová se dopustila přílišného zjednodušení, když nerozpoznala dvojí funkci Brakhageových neukotveností. Ejzenštejnovy jasně vymezené fragmentace podobně jako fragmentace známé od futuristů nemají schopnost generovat ono mocné negativní pole, které jedině je s to zabránit tomu, aby se tyto fragmentované prvky znovu spojily v rámci působení umocněné pozitivity. Jeho přímočaré „kolize" pouze generují ještě silněji nabitý „proud" pozitivní syntaxe, jehož působením může narativní děj plynout s větší dávkou dramatičnosti. Brakhageovy neukotvenosti oproti tomu doslova „zkratují" tento proud tím, že naplno otevírají zapovězené kanály.

Pohyb a stáze

To, že jsme se dosud tolik soustředili na Brakhageův přístup k pohybu, je sotva náhodné. Na rozdíl od Ejzenštejna, jenž dával přednost vzájemnému kontrastu v podstatě statických záběrů, je pro Brakhage charakteristický velký důraz na hybnost v rámci jednotlivého záběru, a to do té míry, že některé z jeho filmů působí dojmem nekonečného pohybu. I tam, kde se mu přímo nepohybuje subjekt děje, je obvykle v pohybu, nezřídka prudkém, kamera. Toto intenzivní, výsostně osobité a mnohostranné využití pohybu je mimořádně problematické, neboť jeho výsledky jsou, jak již jsme viděli, často rozporuplné. K jeho pochopení je nutný hlubší průzkum povahy kinematografického aparátu a jeho působení.
Jestliže lze o filmu hovořit jako o médiu, jež v jistém smyslu sjednocuje čas a prostor, pak jeho schopnost generovat pohyb (nebo iluzi pohybu) představuje nejvýmluvnější důkaz takto vzniklé jednoty. Na pohyb lze fakticky pohlížet jako na určitý přechodový element, pasáž, spojující obě zmíněná pole. Zároveň se o něm dá říci, že generuje své vlastní, do jisté míry autonomní sekundární „pole", jehož povahu nejlépe ozřejmí analogie s časem a prostorem. V tomto ohledu musí být pohyb chápán ve vztahu k jeho protikladu, stázi. Ve specifickém smyslu pak je pohyb „figurou", již vidíme uvnitř „pozadí" tvořeného stází.
Stejně jako prostor tvořící pozadí v pozitivní obrazové syntaxi malířství, i stáze v pozitivní filmové syntaxi funguje jako neviditelné, abstraktní pole, uvnitř něhož probíhá pohyb. U tradičních filmů nesmí divák nikdy zapochybovat o tom, která z daných složek je která. To ovšem naprosto není tak prosté, jak by se mohlo zdát, protože buď kamera, nebo snímaný objekt anebo obojí může být v pohybu. Má-li být dotyčný objekt vnímán jako cosi v pohybu, musí být kamera vnímána jako stabilní pozadí. Má-li vzniknout dojem, že je v pohybu kamera (např. v širokoúhlém horizontálním švenku), pak musí působit jako pozadí příslušný obraz (řekněme krajina). Jestliže divák vnímá pohyb

kamery i objektu, hrozí nebezpečí, že dojde k úplnému zrušení stability uspořádání „figura – pozadí" – často pak je na plátně nějaký další prvek, který je nutno interpretovat jako stabilní.
Dvojice pohybová figura/pozadí může generovat iluzivní účinky co do intenzity naprosto srovnatelné s působením perspektivy. Tak například při typickém švenkování, dejme tomu zleva doprava, může dojít k tomu, že vidíme třeba skupinu domů, jež se doslova pohybují přes plátno zprava doleva. Pokud si tyto domy interpretujeme jakožto stabilní, což je obvyklé, musí daný pohyb absorbovat samo filmové plátno, jež pak působí dojmem, jako by se pohybovalo zleva doprava. Divákova mysl je bez jakýchkoli obtíží schopná tuto nereálnou situaci akceptovat, a to tak, že si vytvoří jakýsi neviditelný prvek, který tu můžeme nazvat „vševědoucí divák", tedy jakési vševidoucí, božskou mocí nadané oko. Pakliže se v souladu s logikou dvojice pohybová figura/pozadí musí zdát, že plátno (kamera) je v pohybu, je tento pohyb chápán jakožto pohyb onoho „vševědoucího diváka". Obraz budov vznášejících se zprava doleva napříč plátnem se tak stává levopravým pohybem hlavy „vševědoucího diváka", obzírající horizont.

Negativní pohyb

Svým charakteristickým použitím kamery (v kombinaci s plastickým střihem) Brakhage tíhne k destrukci vztahů mezi figurou a pozadím známých z tradičního pojetí filmového pohybu. Dalo by se říci, že extrémní hybnost jeho kamery a jeho tendence provádět střih do pohybu vedou ke vzniku jakéhosi „negativního" pohybu, analogického negativnímu času a prostoru.
Tak například Brakhageova verze výše popsaného typu švenkování by docela pravděpodobně mohla být extrémně rychlá a neuspořádaná, se zakončením v podobě náhlého zhoupnutí kamery směrem dolů, takže zmíněné budovy se vyhoupnou směrem vzhůru. Tento pohyb vzhůru by mohl v následujícím záběru pokračovat třeba v provedení hejna ptáků vylétajícího z koruny stromu. Jak ví i většina začátečníků, příliš rychlý horizontální švenk dokáže sám o sobě radikálně narušit náš běžný způsob vnímání pohybu. V kombinaci s neuspořádaností dotyčného pohybu a s náhlým zhoupnutím na závěr to pak může téměř vyloučit možnost interpretace z pozice „vševědoucího diváka". Veškeré tendence k interpretaci onoho vyhoupnutí skupiny budov směrem vzhůru jako sekundárního výsledku pohybu hlavy takového diváka směrem dolů (nebo i „realisticky", výkladem počítajícím s pohybem kamery) by byly podstatně oslabeny uvedeným pokračováním tahu vzhůru v podobě „primárního" pohybu ptačího hejna. Jelikož plastickým střihem se docílí splynutí dvou libovolných pohybů, stává se neobyčejně obtížným „číst" každý z nich jako by vyrůstal ze samostatného zdroje.
V kontextu tohoto typu budou mít veškeré pohyby tendenci být viděny prostě jako pohyb obrazů napříč filmovým plátnem. Pakliže se nějaký obraz pohybuje z pravé na levou stranu plátna, nebudeme mít sklon číst ho jako statické „pozadí" nějakého odvozeného pohybu zleva doprava (jako v případě „vševědoucího diváka"), nýbrž budeme víceméně nuceni ho akceptovat jako pravolevý pohyb „sám o sobě". Brakhage nás tak působením

své radikální komplikace pohybu vede ke zjednodušení našich nástrojů určených k jeho pochopení.[11]

To, že naše analýza negativního pohybu je dosud neúplná, se ovšem zjevně ukáže, jestliže si položíme otázku, co vlastně výrok, že „obraz se pohybuje z pravé na levou stranu plátna", znamená. Ve skutečnosti se napříč plátnem nepohybuje nic, je to pouze cosi, čemu říkáme „obraz". Jak víme, filmový obraz je výslednicí světla promítnutého přes fotografickou emulzi, která je buď propustí, nebo mu v tom do určité míry zabrání. Tato hra světla a stínu je v této své podstatě jasně viditelná v prostoru mezi projektorem a plátnem (za předpokladu výskytu jistého množství prachu nebo kouře v promítacím sále). Zvedneme-li oči a zahledíme se pozorně na tento prostor během téměř libovolné scény, s výjimkou těch opravdu nejstatičtějších, zjistíme, jak těsně je pojem filmového pohybu „sám o sobě" spjat s vytvářením „čitelného" obrazu, který musí fungovat jako „figura" pohybu. V nepřítomnosti takového obrazu, odpoutáme-li se očima od filmového plátna a upřeme-li je do prostoru přímo nad hlavou, uvidíme, že pohyb světla jedním směrem je ekvivalentní pohybu stínu směrem opačným. Soustředíme-li se na první z nich, můžeme vidět pohyb zprava doleva; přeneseme-li pozornost na druhý, zůstane všechno ostatní při stejném, ale pohyb bude najednou probíhat zleva doprava.

Brakhageova tendence k oslabení figurálního účinu obrazu (pomocí rozostřené kamery, plivání na objektiv a podobně), v kombinaci s jeho radikálním zkomplikováním pohybu (jež bylo popsáno výše) často skutečně vede ke vzniku efektů naprosto stejného typu, nikoli ovšem v prostoru nad hlavou, nýbrž přímo na plátně. V takových případech může dojít k rozpadu veškerého smyslu duality pohybová figura/pozadí, přičemž se pohyb spolu s obrazem samým doslova rozplyne na hru světla a stínu. Vidíme pak něco, co se snad proměňuje, avšak nepohybuje se. Tak mohou pohyby v Brakhageových filmech, je-li jejich divoká prudkost dovedena do krajnosti, vyústit ve stázi.

Jak by nyní mělo být zřejmé, tvoří celá dialektika filmového pohybu a stáze paralelu k protikladu obrazové figury a pozadí v pohybu od perspektivního prostoru ke kubismu. V obou případech se současně s tím, jak se prosazuje „negativní" prvek, vysouvá vpřed pasivní pozadí. Stáze, jakožto „pozadí" pro vnímání pohybu, je u valné většiny filmů prostě nehmotná a neviditelná, podobně jako pozadí pozitivní syntaxe v malířství. Dojde-li, jako v Brakhageově případě, k oslabení duality figury a pozadí pozitivního filmového pohybu, prosadí se pozadí, neboli „negativ" pohybu. Ve své méně výrazné podobě tento „negativní pohyb" může způsobit, že vnímáme prostý „povrchový" pohyb obrazu napříč plátnem, spíše než pohyb opačným směrem implikovaný postavením „vševědoucího diváka." Ve své výraznější formě se negativní pohyb projevuje netoliko prostě jako negativ nějakého konkrétního směru pohybu, nýbrž jako negativ pohybu samotného – negativní pohyb je zviditelněná stáze analogická kubistické obrazové ploše, zviditelněná v důsledku prosazení negativního prostoru.

Co se ovšem skrývá za výrazem „zviditelněná stáze"? Jak můžeme položit rovnítko mezi abstraktním pojmem a čímsi tak konkrétním, jako obrazová plocha? Zde se opět musíme

11) Tato argumentace by měla posloužit mimo jiné k vyvrácení teorie „subjektivního hlediska", předložené Sitneym a dalšími, podle níž typický Brakhageův film „postuluje filmového tvůrce za kamerou jakožto ‚ich' protagonistu daného filmu". Viz P. Adams Sitney, c. d., s. 180.

vrátit k naší výchozí analogii: tak jako je v malířství obrazová figura znázorněná v kontrastu s nějakým pozadím ekvivalentní formě viděné v pasivním prostoru, je filmový pohyb znázorněný v kontrastu se stází ekvivalentní události vnímané v pasivním čase. Stáze je fakticky ekvivalentní tomu, co nazýváme čas. Negativní obrazová syntax v malířství aktivně vyzdvihuje do popředí prostor jakožto konkrétně vnímatelnou plochu, a podobně negativní filmová syntax vysouvá do popředí čas (stázi). Tak u Brakhage dochází ke vnímání času povýtce jako takového, jakožto specifického „zatíženého" trvání, spíše než v intencích nějakého v něm obsaženého pohybu, který může svou existenci toliko implikovat. Trvání lze v tomto smyslu nakonec zjistit pouze v intencích lineárního prostoru filmového pásu jako takového, onoho souboru naprosto statických obrazů, na nichž filmový negativní pohyb, negativní čas a stáze v konečném důsledku navívají identitu a konkrétní existenci.

V tomto smyslu píše Brakhage o tom, že své filmy tvoří „s ohledem na to, aby promlouvaly toliko jako proužky celuloidu, jež držím v ruce", a prohlašuje, že „všechny mé signifikantní sestřihy [...] jsou výsledkem sledování filmu v přípravě na střihovou fázi jak s pomocí prohlížečky při rychlosti asi 24 políček za vteřinu, tak v jeho čisté podobě, jako nepohyblivé proužky filmového pásu".[12]

Odpor vůči konceptuálnímu řádu

Jak vyplývá z předchozí analýzy, je součástí Brakhageových kompozičních „strategických záměrů" úplná demontáž pozitivní kinematografické syntaxe, v rozpětí od rafinovaných prostředků jazyka filmové montáže a perspektivního času, až po zásadní „popření rozdílu"[13], tj. samotné iluze pohybu. Jakkoli by nepochybně bylo zavádějící a každopádně hrubě anachronistické označit Brakhage za „kubistického" režiséra, teoretický rámec, v němž se tu pohybujeme, jasně svědčí o hloubkové strukturální příbuznosti mezi jeho strategickými záměry a prostředky kubismu.

Nejvíce nasnadě je v této souvislosti jistě paralela mezi kubistickým fasetováním a rychlou filmovou montáží. V hlubším smyslu pak lze nalézt analogii v obecném přístupu k syntaktickému poli. Jako v případě kubistické pasáže, i Brakhageův plastický střih současně rozbíjí celkové reprezentační pole (pozitivní čas) a sdružuje rozmanitá mikropole (jednotlivé záběry) na „povrchu-ploše" (negativní časové pole generované filmovým pásem – v zásadě filmový pás jako takový).

Tak jako kubistický negativní prostor destruuje hloubku, Brakhageův negativní čas (a negativní pohyb) destruuje časovou „hloubku". Každý jednotlivý okamžik má tendenci stát se statickým a izolovaným, událostí samou o sobě, osvobozenou od závislosti

12) S. B r a k h a g e, c. d. V jedné z předcházejících kapitol své knihy se dost podrobně zabývám Bergsonovým pojetím trvání v kontrastu s tím, co nazývá „kinematografický čas". Brakhageův přístup k filmové montáži je současně subverzí „kinematografického času", přitakáním Bergsonovu „trvání", vyvrácením Bergsonovy kritiky „zprostornění času" a demonstrací možného výkladu Derridova pojetí „prostorovosti" jakožto „časovosti".

13) Srov. J.-L. Baudry, c. d., s. 47.

na minulosti a budoucnosti, prožívanou jako jedinečný čas náležející toliko sobě. Jako v kubismu, i zde je negativní vymezení vjemového pole ekvivalentní rozvratu pozitivní syntaxe – negativní čas rovná se negativní syntax. Každý jednotlivý obraz je tak izolován uvnitř svého vlastního statického mikročasu, stejně jako se v kubistickém prostoru ocitá v izolaci každý namalovaný „znak". Jednota povrchu a na povrchu-ploše se stává reprezentační (a vjemovou) disjunkcí.

Zatímco abstraktní expresionismus odkládá pozitivní syntax stranou a prostě jen přitakává povrchu (ploše), negativní syntax praktikovaná Brakhagem a kubisty pozitivní syntax aktivně zapojuje do zápasu o povrch (plochu). Jak jsme již zdůraznili, nedojde-li k tomuto zápasu, povstane z popela pozitivní syntaxe „kontext implikace" a dá vzniknout mnohoznačnosti s jejími doprovodnými mystifikacemi.[14]

V Brakhageově díle dochází poprvé v dějinách kinematografie k důsledné konfrontaci a boření kontextu implikace. Výsledkem je to, že jeho obrazy vyvstávají jakožto obrazy s ojedinělou jasností – že dokonce i rozmazané obrazy, jež se jako rozmazané jeví, vyzařují jas. Vzdor tomu, že filmový tvůrce tu neudělal nic, aby divákovi pomohl „dostat se" k myšlenkám „v pozadí" svého filmu, nenavozuje to pocit mnohoznačnosti v obvyklém slova smyslu.

Sledování některého Brakhageova filmu v nás jistě může vzbudit zmatek – nebudeme tu naváděni k víře, že všechno, co vidíme, implikuje cosi jiného, že přiřazení dvou obrazů k sobě v čase znamená víc než „pouhou" juxtapozici, že mezi nimi existuje nějaký vztah, jasný, nebo mnohoznačný, jehož povaha se musí, jako například v Kulešovově experimentu, ozřejmit v naší „představivosti".

Právě tato schopnost tvořit juxtapozice, jež vzdorují naší potřebě čehosi, co nazvala Rosalind Kraussová „konceptuální řád [...] přesahující materiály zkušenosti"[15], představuje skutečný přínos Brakhageovy filmové montáže, v němž tkví srdce jeho filmové revoluce.

Pojítko s realismem

Předchozí pojednání, jež klade nezbytný důraz na formální stránku věci, by snad mohlo svádět k závěru, že Brakhageovy filmy jsou skutečně výsostně formálními strukturami, představeními izolovaných útržků času nebo filmového materiálu, naprosto oproštěnými od signifikantních spojů s veškerou vnější či vnitřní realitou. Takový závěr by byl zcela neadekvátní, jelikož by představoval hrubé zjednodušení mimořádně bohatého a složitého tvůrčího nexu. Brakhageovy filmy jsou pevně zakořeněny v nejhlubším myslitelném aktivním propojení s vnějším i vnitřním světem a jejich vzájemným vztahem.

Obrátím nyní nejdříve pozornost k první z těchto oblastí a připomenu jeho výše zmíněné označení sebe sama v podstatě za dokumentaristu, což je stanovisko, jemuž se dostává

14) „Kontext implikace", souvisící jak s Freudovým pojmem „sekundární upřesnění", tak s Jakobsonovým pojmem *metonymická* struktura, lze chápat jako určitý druh „protosyntaxe", v níž se veškeré typy volně až nahodile přiřazovaných prvků mohou slučovat v mnohoznačná či polysémická spojení, jež pak dávají určitý smysl i v nepřítomnosti jakéhokoli jasně definovaného syntaktického pole.

15) Rosalind K r a u s s, *Passages in Modern Sculpture*. New York 1977, s. 53.

značné opory v jeho textu *Metafory vidění*. Jelikož náš přechod od naturalistických východisek formulovaných v této práci ke „kubistickému" rozvrhu filmů samotných byl dost prudký, mohlo se tu jeho pojítko s realismem traktovat v příliš silné závislosti na čistě teoretických analogiích, o nichž byla řeč. Teď, když jsme s teoretickými závěry hotovi, měli bychom je v zájmu argumentace odložit stranou a položit si jednu velice základní praktickou otázku, jež se dotýká samotného jádra realismu: jak lze docílit nejlepší filmové prezentace nějaké běžné události, a to tak, aby byla vnímána pokud možno co nejvíce jako taková a pro sebe samu (spíše než v zastoupení čehosi jiného), s maximální zřetelností a minimální mírou zkreslení?

Mohli bychom samozřejmě takovou událost nafilmovat ve stylu Cinéma-Vérité, s použitím jediného dlouhého záběru. Můžeme dokonce předpokládat, že bychom to dokázali zvládnout tak, aby při tom nedošlo k evokaci žádného z názvuků filmového jazyka. Čeho bychom takovým postupem docílili? Po pečlivém zkoumání bychom zjistili, že náš dlouhý záběr příslušné „události" ve skutečnosti sestává z bezpočtu vzájemně propojených kratších událostí. Dlouhý záběr znamená v čase totéž, co širokoúhlý záběr v prostoru. Získáváme tak komplexní obraz, ztrácíme však jakýkoli pojem o detailech. Jde-li nám seriózně o zřetelnost sdělení, musíme se detaily zabývat. Pojďme si tedy „událost" redefinovat jako relativně krátký souběh okolností, jejž lze plně postihnout v rámci jediného percepčního aktu. Chceme-li takovýto detail pojednat náležitým způsobem, musíme ho nějak izolovat od okolních událostí.

V mezích dlouhého záběru lze takto vyčlenit jedinou událost tím, že se na ni zaměříme pomocí zoomu. Pokud snad kameraman zoomu nepoužil, lze stejného efektu docílit na optické tiskárně. Takovýto náhlý přechod na detailní pohled skutečně zvyšuje zřetelnost a zdůrazňuje detaily; zároveň ovšem nevyhnutelně vyvolá názvuky filmového jazyka. Daný detail tu totiž pozbývá svou „obyčejnost". Je-li takto vydělen, bude „čten" jako nositel zvláštního významu, jakéhosi zastřeného smyslu náležícího nějakému dosud ne zcela zřetelnému kontextu.

Mohli bychom zajít ještě dál a danou událost úplně vytrhnout z kontextu tím, že bychom ji z našeho dlouhého záběru doslova vystřihli, připojili k ní zaváděcí a koncový pás, a v jakési klinické podobě ji pak promítat jako naprosto izolovaný záběr. Teoreticky by se takový přístup mohl jevit jako rozumný. V praxi by bylo mimořádně obtížné náležitě připravit diváky na to, co mají zhlédnout. Po uplynutí nespecifikovaného časového úseku, v jehož průběhu by byl na plátně prázdný zaváděcí pás, by se náhle objevil příslušný záběr. Pokud by byl opravdu krátký, mohlo by se klidně stát, že by skončil dřív, než by si diváci vůbec uvědomili, že začal.

Očividným řešením uvedeného problému by mohla být projekce dotyčného záběru se zpomaleným pohybem. To by divákům poskytlo čas k tomu, aby si na podobu záběru zvykli; zároveň by to také zdůraznilo některé detaily. Na přínos zpomaleného pohybu pro filmový detail se ovšem do této chvíle sneslo tolik chvály, že se jen vzácně dostává na námitku týkající se jeho jediného velkého nedostatku – totiž toho, že v souvislosti s ním dochází ke zkreslení časového pole. Vnímáme-li nějakou událost ve zpomaleném pohybu, nemůžeme ji chápat takovou, jaká byla, když probíhala svým charakteristickým tempem. Její inherentní prchavost, ona zvláštní zřetelnost, jež je výsledkem zjitřeného vnímání krátkého okamžiku, se ztrácí.

Slepením začátku a konce daného výstřižku filmového pásu bychom mohli získat smyčku, která by se dala nekonečně opakovat. Takové mnohočetné opakování by divákům umožnilo vstřebat celou řadu detailů, aniž by k tomu bylo zapotřebí zpomaleného pohybu. I toto opatření by však přineslo závažné nedostatky: opakováním by se na událost přesunul nadměrný důraz, což by mělo za následek ztrátu cenného atributu jedinečnosti; takové opakování dokáže v divákovi velice rychle vyvolat únavu nebo jakýsi stav ne nepodobný transu, a to sotva může vést k jasnému vnímání; konečně pak opakování bezvýjimečně přitahuje pozornost jako takové – diváci tedy budou mít tendenci sledovat formu, tedy opakování, nikoli příslušný obsah, tedy událost.

Povaha zmíněného problému by nyní měla být relativně zřejmá. Mohlo by se zdát, že neexistuje žádný jednoduchý nebo systematický prostředek k dosažení toho, co musí být jedním ze základních kritérií filmového realismu – zřetelné prezentace nějaké obyčejné události v podobě, jež je jí vlastní, a v jejím autentickém časovém zasazení. Brakhage si v citlivé reakci na tuto zásadní překážku uvědomil, stejně jako Cézanne, že problém zřetelného zrakového vnímání ze své podstaty vyvolává potřebu složitého, vysoce intuitivního procesu aktivního vidění.

V duchu Cézanna a kubistů začal Brakhage zařazovat každou jednotlivou událost do kontextu podobných událostí, kontextu utvořeného specifickým způsobem, komponovaného tak, aby každá událost dávala podnět ke vzniku další, přičemž žádná z nich není dominantní. Jedině zapojením aktivně determinované, komplexní kompozice tohoto typu, v níž lze každou událost pojímat v její jedinečné pomíjivosti, jakožto nastartovanou, nikoli však znejasněnou či dominovanou okolními událostmi, můžeme docílit realismu ve smyslu kteréhokoli z jeho rigorózních vymezení. Zápas o smyslové vnímání na této úrovni, zahrnující vidění každé jednotliviny v její jedinečnosti a s ohledem na ni, spíše než její nahlížení jako součásti nějaké širší, transcendentní „reality", je toliko jiným vyjádřením toho, co jsem nazval „negativní montáží." Všechno, co jsme dosud probrali z hlediska formální úrovně, tak má kořeny zapuštěné hluboko do půdy realistického hledání.

Budiž zde připomenuto, že Erwin Panofsky hovořil o „idealistickém pojetí světa", jež je bezděkou složkou „všech reprezentačních (zobrazujících) uměleckých forem", pojetí, které způsobuje, že tato umění „fungují systémem shora dolů", kdy na počátku je „myšlenka [...] a nikoli předměty, jež tvoří hmotný svět". Podle Panofského pouze „kino" funguje v opačném směru, „zdola nahoru", čímž dává „za pravdu onomu materialistickému výkladu světa, který [...] vládne v soudobé civilizaci".

Jak vyplynulo z toho, co tu bylo řečeno o ideologii, takovýto výrok lze chápat pouze ve vztahu k nějakému potenciálnímu stavu věcí, a nikoli jako cosi, co je prostě dáno použitím filmové kamery, jak naznačuje Panofsky. Až do okamžiku setkání s Brakhageovou zralou tvorbou totiž nelze hovořit o naplnění příslibu skutečného filmového realismu na materialistickém základě.

V jeho filmech se poprvé ocitáme zcela osvobozeni od nadvlády „myšlenky", ať už v podobě známé z narativní, „ruské" montáže a z valné části experimentální kinematografie, kde je explicitně přítomná jakožto stavební a interpretativní síla, nebo ve formě užívané *cinéma vérité*, kde je přítomná implicitně jakožto konvencionalizovaná zábrana kladená vidění jako takovému z titulu závislosti na kinematografickém aparátu a jeho ideologii. Vybudování komplexního interaktivního procesu, jejž jsem nazval „negativní montáž",

Brakhageovi dovolilo osvobodit jak „materiál" všedního života, tak „materiál" filmu jako takového od závislosti na konceptuálním prostředkování, čímž je uvolnil ze stavu soustavné podřízenosti a umožnil jim promlouvat v zásadě za sebe samé. Tak, nikoli pouze v důsledku manipulace s určitým technickým prostředkem, nýbrž prostřednictvím tvůrčího činu značného dosahu Brakhageovy filmy konečně opravdu vrhají světlo na ono nekonečně bohaté „dno", o němž hovoří Panofsky.

Asociativní nexus

Jestliže jsem tu probral otázku Brakhageovy vazby na vnější svět, musím nyní pojednat i o jeho vztahu ke světu vnitřnímu. Žádná ze stránek jeho tvorby dosud nebyla podrobena tak obsáhlé diskusi, přičemž ovšem zároveň žádná nebyla zdrojem tak častých nedorozumění, jako jeho zdánlivě fanatické soustředění na „mytické" aspekty svého vlastního života a osobnosti. Tento mimořádně intenzivní niterný ponor pochopitelně vyvolal značnou dávku skepticismu vůči jeho nároku na roli „dokumentaristy".
Vůbec první Brakhageovy tvůrčí impulsy v oblasti filmu nepochybně vyvěraly z intenzivní potřeby sebepoznání. Když začal počátkem padesátých let točit filmy, byl v americké experimentální kinematografii vůdčím stylem směr, který P. Adams Sitney nazval film „transu". Pro Brakhage, stejně jako pro jeho vzory (z nejdůležitějších jmenujme Mayu Deren, Jamese Broughtona a Kennetha Angera), byl film transu – v podstatě umělecky vytvořený filmový sen – prostředkem autoanalýzy ve smyslu velice blízkém freudovskému pojetí. Sitney k tomu také případně konstatoval, že „pro žádného filmaře neznamenal Freud nikdy tolik", co pro Brakhage,[16] jehož vztah k psychoanalýze se vyrovná Ejzenštejnovu zaujetí pro dialektický materialismus. Dalším zdrojem vlivu, jenž byl mezi intelektuály té doby stejně populární, byl surrealismus, který ovšem sám vděčí za mnohé právě Freudovi.
Stěžejní význam má pro psychoanalytickou i surrealistickou „techniku" proces známý jako „volná asociace", prostředek sloužící ke zkratování konvencemi spoutané činnosti racionálního myšlení za účelem dosahu do podvědomí. Ve volné asociaci, stejně jako v surrealistickém „automatickém psaní", je subjekt podněcován k tvorbě verbálních asociací zbavených jak syntaktických vazeb, tak vědomě odvozených spojitostí symbolických. Člověk při tom prostě vysloví či napíše první věc, která mu přijde na mysl.
Jen málo umělců uplatňuje princip volné asociace na každý z aspektů svého díla s takovou důsledností, jako Brakhage. Jeho odhodlání „vypnout" činnost vědomé mysli představuje dozajista bod, v němž nejtěsněji navazuje na abstraktně expresionistické malířství, jež také povstalo z podobné kombinace surrealismu a freudovství. Zatímco v prvních dílech z kategorie filmů transu se volné asociace využívá ještě poměrně nesměle, povýtce coby zásobárny dějových prvků, pozdější filmy čerpají z této oblasti daleko intenzivněji a nacházejí v ní vodítko pro práci s kamerou a filmovou montáž.
V psychoanalýze využívá analytik volných asociací klienta jakožto vodítka napomáhajícího utřídění „vnitřních významů" snů a fantazijních představ, o nichž se předpokládá, že suplují za „cenzurované" podvědomé myšlenky. Brakhage nezřídka píše o svých

16) P. Adams Sitney, c. d., s. 175.

vlastních filmech jakoby z pozice psychoanalytika usilujícího o postižení symbolicky zvnitřněných skrytých hlubin. Většina jeho vykladačů následuje jeho příkladu a uchyluje se k podobné strategii, přičemž s jeho filmy zachází jako se sny, jež vyžadují symbolickou explikaci.

Jakkoli mohou být interpretace tohoto typu vysoce relevantní a objevné, podobně jako je tomu u psychoanalýzy, přílišná závislost na asociativní symbolizaci může vést ke vzniku bezbřehých a bezúčelných mnohoznačností. V terapeutické praxi je prověrkou správnosti jakékoli dané metody její perspektivnost co do léčebného účinku – co však prověří oprávněnost kterékoli konkrétní metody filmového ztvárnění? „Totalizující konec" Brakhageova filmu DOG STAR MAN, není pro Sitneyho, vynikajícího Brakhageova vykladače, tím, čím je pro Brakhage samotného. Pro Sitneyho se vyvrcholení dostavuje v podobě obrazu titulní postavy zuřivě se oddávajícího kácení stromu, přičemž se jeho sekání „stává metaforou lepení filmového materiálu". Podle Sitneyho „Brakhagem líčená apoteóza (když se titulní hrdina zmocňuje Cassiopeina nebeského trůnu) se na plátně mihne na pouhou vteřinu a není tu posledním obrazem této postavy. Muže pak znovu vidíme, jak pokračuje ve svém zuřivém kácení."[17]

Nemáme-li k dispozici žádnou teoretickou oporu kromě Sitneyho vágních narážek na Blakea a romantiky, neexistuje ani žádný smysluplný podklad pro volbu té či oné z obou nabízených verzí, ani pro názor, že daný film vůbec nějakou „apoteózu" obsahuje. Vzhledem k tomu, že Brakhage s volnou asociací zcela nepochybně pracuje, má citlivá reagence na její působení, charakteristická pro komentátory jako je Sitney, nespornou hodnotu. V konečném pohledu ovšem je takovýto komentář, a to i pokud pochází od samotného Brakhage, přinejlepším tentativní a až příliš často zavádějící.

Nástrahy parafráze

Jádrem potíží plynoucích ze symbolického parafrázování filmů Brakhageova zralého období je mimořádná problematičnost vztahu mezi volnou asociací, konvenčním filmovým jazykem a negativní syntaxí. Brakhageovy filmy jsou čímsi více než pouhými asociačně determinovanými řetězci obrazového materiálu. Konvenční prostředky filmového jazyka se v nich netoliko odsouvají na vedlejší kolej, nýbrž jsou tu dokonce vystavovány aktivnímu odporu. Navíc, je-li naše analýza správná, stojí tyto filmy v opozici i vůči implikativnímu kontextu, který připouští zapojení jakéhokoli typu symbolismu, dokonce i krajně nekonvenčního ražení. I když mnozí Brakhageovi vykladači projevují jistou míru povědomí o této skutečnosti, z valné části se chovají tak, jako by jim z toho plynoucí významové rozdíly vlastně jaksi nijak nepřekážely.

Pro příklad zůstaňme u Sitneyho, jehož interpretace dosahují takové hloubky ponoru, že jsou o to víc zavádějící. Podle Sitneyho Brakhageův film THE ANIMALS OF EDEN AND AFTER „líčí proces rekonvalescence ve smyslu normalizace či přizpůsobování společensky diktovaným vzorcům vnímání a myšlení". Sitney považuje za zlomový bod v tomto filmu narození kozy a charakterizuje tuto událost jako okamžik „v narativní linii filmu, [...]

17) Tamtéž, s. 216.

v němž si dítě, [‚protagonista' filmu] jež narození zvířete přihlíží, představuje své vlastní narození".

V jiném bodě Brakhage „prostřihne záběr ptáka v kleci záběrem plačícího dítěte. [...] Uvězněný pták nyní supluje pocity plačícího děcka."[18]

Potíže spojené s tímto typem exegeze se ukáží okamžitě po zhlédnutí tohoto filmu. Jako ve většině Brakhageových děl, i zde čelíme soustředěné palbě vzájemně disjunktivních obrazů, jež nesjednocuje ani sebemenší náznak filmového jazyka, uspořádaných, jak jsem již zdůraznil dříve, způsobem, jenž má za úkol potřít jakýkoli případný kódovací proces ještě před jeho začátkem. Vidíme záběry chlapce ležícího v posteli. Ve filmu není nic, co by nás informovalo o tom, že se jedná o protagonistu nějakého příběhu. Vidíme rodící kozu, ve způsobu, jakým se tato událost prezentuje však není nic, co nás může vést k jejímu pochopení jakožto „zlomového bodu". Jestliže záběr chlapce následuje přímo po záběru kozy, je velkým Brakhageovým úspěchem, mezi filmovými tvůrci téměř ojedinělým, skutečnost, že se nestaneme oběťmi Kulešovova efektu a automaticky si nevyvodíme, že dítě ve filmu „sleduje narození" kůzlete. Podobně pak juxtapozice záběrů „plačícího dítěte" a ptáka v kleci nemůže v Brakhagem vytvořeném kontextu způsobit, aby tento pták „suploval pocity plačícího děcka". Aby byla Sitneyho interpretace tak neodchylně přesná, jak naznačuje jeho formulace, musela by se vztahovat k něčemu zhola konvenčnímu, třeba k epizodě ze seriálu „Waltonovi".

Klíčem k tomu, oč ve výše popsaném „čtení" jde, je freudovský kontext, o němž jsem se již zmínil. Sitney tu interpretuje, patrně opravdu výstižně, nikoli daný film, nýbrž nexus asociací v jeho pozadí, asociací, jež zanechaly stopu na filmu samém, jako by se jednalo o nějaký sen. Předmětem analýzy tudíž není snímek ANIMALS OF EDEN AND AFTER, ale sám Brakhage. Jako série sond do stavu Brakhageovy mysli v projekci na záběry nemocného dítěte je Sitneyho analýza nepochybně cenná. Tím, že nerozlišuje mezi filmem jako takovým a asociacemi, jež ho obklopují, se ovšem dopouští fatálního omylu, když přistupuje k tomuto pozdnímu dílu jako by dosud spadalo do etapy „filmů transu", jež přinesla sérii filmových snů. Svou volbou „snové analýzy", v níž je Brakhageovo dominantní zaujetí destrukcí konceptuálně determinovaného vidění pojato „metaforicky", Sitney své čtenáře odvádí od onoho zápasu, jenž je tak patrný ve filmech samotných a jehož cílem je vidění opravdové.[19]

---

18) Stan Brakhage, *Autobiography in Avant-Garde Film*. In: P. Adams Sitney (Ed.), *The Avant-Garde Film*. New York 1978, s. 217, 219 – 223.

19) Ačkoliv obecně vzato souhlasím s názorem, že „dílo samo" nelze oddělovat od asociací, jež je obklopují, že žádné „dílo samo o sobě" bez takových asociací ani nemůže existovat, stejně jako dozajista nemůže existovat žádná „reálná věc" jakožto jeden člen opozice, jehož druhým členem je cosi zprostředkovávaného jazykem, kulturou a politikou, v Brakhageově případě s tím musím energicky nesouhlasit. Není to snad proto, že se na Brakhage dívám v intencích právem zdiskreditovaného pojetí „autonomního" uměleckého díla (prosazovaného Clementem Greenbergem a některými jeho idealističtěji založenými kolegy), nýbrž proto, že u Brakhage, stejně jako u Braquova a Picassova kubismu a u některých dalších modernistů jde o něco velice odlišného. Osobní asociace jsou pro tyto umělce očividně stále nesmírně důležité, v samotném jádru jejich díla však panuje hluboká dissociace mezi dílem samotným a osobními významy a pocity, jež vedou k jeho vzniku. Takováto díla lze srovnávat spíše s psychoanalýzou jako takovou, než s čímkoli, co by se eventuálně s její pomocí dalo analyzovat.

Multireferencialita

Klient, jenž se ocitne v rukou psychoanalytika, může být na neurčitou dobu vydán na pospas mnohoznačnostem plynoucím z volné asociace. Umělec může pokročit za toto stadium a pracovat přesně, bez výskytu mnohoznačností v rámci formálních možností konkrétní dané techniky. Tím, že své navýsost osobité formální přístupy propojuje s v podstatě odvozeným, avšak hluboce procítěným pojednáním asociativně determinované tematické látky, využívá Brakhage zmíněných formálních přístupů k objasňování dané tematické látky, kterou tak vynáší z temného hájemství snu, „vizionářských" zážitků a „poetické" mnohoznačnosti na jasné světlo uspořádaného „běžného" vidění.
V mimořádně složitých filmech, jež jsou výsledkem tohoto procesu, dochází k „rozkladu" mnohoznačnosti v cosi, s čím ji lze snadno zaměnit; v tomto ojedinělém způsobu vnímání spočívá klíč k Brakhageovu vztahu vůči jeho tematické látce. Označme si jej zde oním autodeskriptivním, byť poněkud neobratným termínem multireferencialita.
Mnohoznačnost a multireferencialita představují dvě různá stadia vývojového procesu směřujícího od naivního realismu k negativní syntaxi. Vnitřní rozpory realismu se projevují nejdříve jako mnohoznačnosti vidění, zobrazení (reprezentace) nebo obojího. Dochází k výskytu dvou či více interpretací v kontextu (implikačním kontextu), který vyžaduje řešení na nějaké „vyšší" rovině. Jelikož žádná taková rovina není perceptuálně nasnadě, přistoupí se k jejímu dovození v oblasti „významu". Objeví se jakási vágní aura záhadnosti, zrozená z úvah o nějaké rovině „vnitřního významu", na níž může docházet ke spojení takovýchto zdánlivě disjunktivních prvků. S rostoucím výskytem mnohoznačností se postupně zvyšuje míra odtažitosti výkladů založených na „vnitřním významu". Tak se stává, že extrémní mnohoznačnosti kubismu vyvolávají spekulace o „čtvrté dimenzi". Jako se zdánlivě podivné a záhadné kubistické prostory rozplývají na všední, neutrální ploše, tak i mnohoznačnosti vlastní tomuto stylu ustupují multireferencialitě. V tomto kontextu není místo pro žádný typ implikace, pro žádný paradox, který je nutno řešit uvnitř hranic nějakého vyššího či širšího pole, jež by ho snad mohlo pojmout. Jakýsi pasivně „estetický" pocit bázně tváří v tvář hluboké, neproniknutelné záhadě, je vystřídán aktivním zápasem o vidění a chápání čistě na základě toho, co je bezprostředně vnímatelné a myslitelné. Jakýkoli závěr, k němuž lze dojít, je nadále možno podrobovat revizi a změnám v myšlenkovém uchopení i v náhledu.
Pravá multireferencialita je nesmírně vzácná a svědčí o hlubinném zvládnutí problému, jež umožňuje umělci i angažovanému divákovi vyrovnávat se s tím, co se předkládá jeho očím i mysli na mnoha různých rovinách, přičemž každé se dostává rovného dílu. Skutečnost, že Brakhageovy obrazy jsou v jistém smyslu „pouhými" juxtapozicemi, nás tak v žádném případě nenutí k abstraktnímu (tj. čistě formálnímu) diváctví, omezenému čistě na oblast světla, stínu, barvy, rytmu atd. Naopak, právě to nám uvolňuje cestu k hledání významů, jež dokážeme sami nacházet během zápolení se svými vlastními asociacemi.[20]

20) Fred Camper vyjádřil ve studii, která se mi dostala do rukou krátce předtím, než jsem dokončil finální revizi své knihy, názory potěšitelně blízké mým vlastním. Tak například: „Žádný Brakhageův film se nedá prostě jen zhlédnout; divák musí vést neustálý zápas o možnost dívat se na něj a vidět ho znovu (a jinak); jeho sledování pak přerůstá v ustavičně proměnlivý průzkum samotného procesu vidění."

V této chvíli jsem schopen zformulovat některé prozatímní závěry. Brakhageův význam očividně přesahuje rámec chvalozpěvů, podle nichž se jedná o jedinečného, osamělého „génia", jehož dílo je výlučně subjektivní a vymyká se tak racionální analýze. Jakkoli jsou mnohé aspekty jeho filmů navýsost osobní, jakkoli se patrně sám opravdu přivádí do stavu jakéhosi transu s cílem vyvolávání filmových volných asociací, jakkoli často užívá při psaní o svém díle transcendentální, ba „kosmické" terminologie, mohli jsme se přesvědčit, že jeho dílo je zásadně ukotveno ve stavebných principech, jež jsou analyticky uchopitelné, o nichž lze vést objektivní diskusi, a jež vlastně mají i své předchůdce, s nimiž je lze porovnávat. Brakhage, který má stejně daleko k formálnímu purismu jako k beztvarému romantismu, dokázal tyto alternativy přesáhnout tvorbou filmů, jež jsou zároveň dokumenty, subjektivními vizemi a výsostně zkázněnými stavebnými celky.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Victor A. Grauer, *Brakhage and the Theory of Montage*. „Millennium Film Journal" 1998, č. 32/33 (podzim), s. 105 – 129.

Citované filmy:

Animals of Eden and After (Stan Brakhage, 1970), *Anticipation of the Night* (Stan Brakhage, 1958), *Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1963 – 1964).

(Viz Fred Camper, *Stan Brakhage: A Retrospective*. Poznámky pro Mezinárodní filmovou expozici v Los Angeles, 1976.) Camperova studie výjimečně přesně vystihuje roli disjunkce a multireferenciality v Brakhageově díle. Podobné postřehy prezentované méně rigorózním způsobem lze najít v práci Gena Youngblooda, zvláště v části zabývající se „synestetickou kinematografií" (Gen Youngblood, *Expanded Cinema*. New York 1970, s. 75 – 91). Ačkoliv se mnohé z Youngbloodovy knihy zdá být ve zpětném pohledu podmíněné trochu naivním pohledem šedesátých let, četné z jeho poznatků o Brakhageovi si podle mého uchovaly reálnou platnost.