

*Edice a materiály***Adam Kadmon**

ADAM KADMON představuje v české (experimentální) filmové tvorbě v mnoha ohledech výjimečný útvar.<sup>1)</sup> Je to film kořenící nezvykle hluboko – v kabale a gnosi, odkud známe Adama Kadmona jako prvního člověka, a dost možná ještě v učení starého Egypta.<sup>2)</sup>

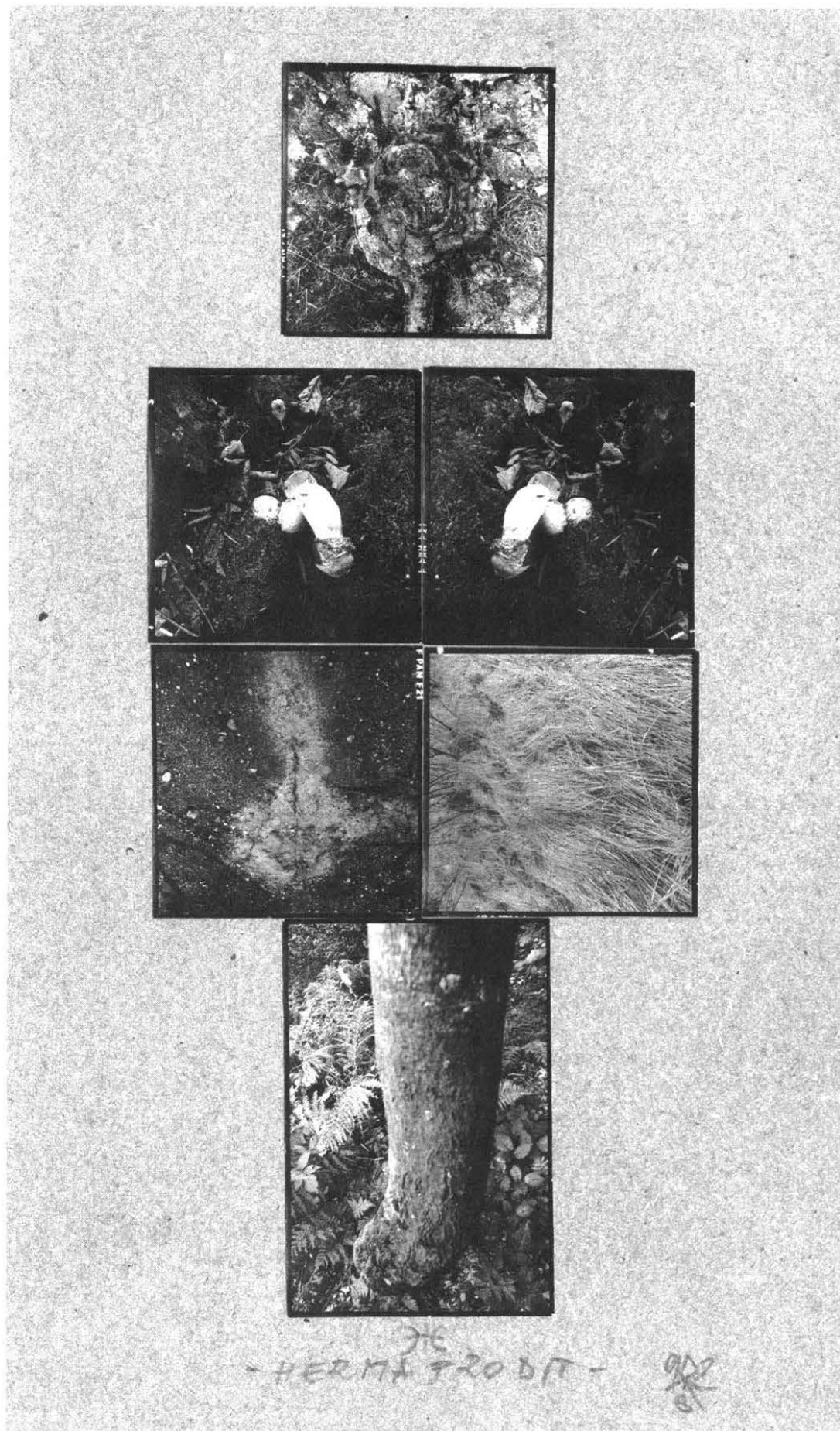
Dvojice autorů Martin Čihák (1964) a Jan Daňhel (1971) natáčeli ADAMA KADMONA na přelomu let 1993/1994. Rovněž na přelomu letopočtů vznikly jejich předchozí společné filmy NEUSTADT (Silvestr 1991/1992 v Novém Městě pod Smrkem) a NAŠE ZAHRÁDKA (1992/1993). Po nich cítili autoři potřebu uzavřít trilogii, a proto se rozhodli pro ADAMA KADMONA. Shodli se totiž, že oba pomýšlejí na filmové zpracování tématu těla, že totiž toto téma může dosavadní fázi společné tvorby dobře zacelit. Byla tu rovněž úvaha natočit „hodně alternativní pornofilm“, ale nakonec se autoři přiklonili k mýtu prvního člověka. Oba autoři byli disponováni k natáčení velmi dobře, protože se zabývali kabalou a alchymí, Čihák studoval hebrejštinu. Rovněž Daňhelova fotografická tvorba se ubírala do značné míry cestou esoterickou.

ADAM KADMON byl stvořen během necelých tří dnů, po které se Čihák s Daňhelem a dvěma herci uzavřeli v nevelké místnosti tehdejšího skromného ateliéru Jana Daňhela. Měli k dispozici kameru AK 16 původem z NDR a materiál Fomapan 800 ASA. Stojí za pozornost, že model kamery, s níž pracovali a jejíž jméno je také monogramem hlavní postavy, posloužil Leni Riefenstahlové k natáčení Olympijských her v Berlíně 1936 i k filmově daleko méně vynalézavému záznamu procesu s Rudolfem Slánským v Praze 1952. O filmovém materiálu, který měli k dispozici, autoři věděli, že byl vyvinut pro vojenské, snad špionážní účely a že prošel jakousi fermentací – byl snad dokonce uložen v potoce a napaden bakteriemi, což pochopitelně aktivně ovlivnilo a obohatilo výsledný charakter obrazu. Během natáčení byl používán pouze jeden světelný zdroj. Vzhledem k omezenému prostoru musela být například improvizována jízda, resp. záběr, který vypadá jako jízda kamery, tak, že herec byl uložen na podvozek dětské postýlky a tažen přes místnost, zatímco kamera zůstala (božsky) na místě.

Čihák s Daňhelem se střídali, každý točil jeden záběr. Film tak dostal v průběhu geneze dialogický charakter, což bylo umožněno poměrně pevnou stavbou díla, jeho organizací podle sedmi stupňů alchymického procesu (viz strana ze scénáře a explikace Jana Daňhela, které zde rovněž otiskujeme). Toto předem dané uspořádání souvisí s tím, že celý film byl natáčen v přísně chronologickém pořádku (výsledná metráž je 330 m/16mm). A tak proces geneze Adama, který je námětem filmu, měl svou paralelu v běžícím reálném čase intimní spolupráce při natáčení. Důležité při tom je, že ADAM KADMON se tak dosti zřetelně vzdaluje zvyklostem experimentálního filmu, neboť při natáčení posloužila „konstrukce“ filmu coby určitá jistota, vznikala zpětná vazba. Roli náhody tvůrci předpokládali už ve scénáři a během natáčení ji umožňovali (světelné závoje v obraze, vlastnosti materiálu), nicméně obecně vzato, šlo o konkretizaci filmové myšlenky pomocí pohybu, světla, interpunkce atd., tedy bez pokusnického tápání.

1) Tento úvod k edici navazuje na můj text *O hranici divných filmů*, který vyšel ve sborníku příspěvků z konference konané v Poněšicích na podzim 1998. Viz *Hranice (ve) filmu*. Praha 1999, s. 65 – 73. V textu jsou použity citace z rozhovoru s Martinem Čihákem (v Praze 25. 9. 1999) a Janem Daňhelem (v Praze 27. 9. 1999).

2) Kabala rozlišuje Adama nebeského (Adam Kadmon) a pozemského (Adam Letatah) a zná i jeho inverzní, démonickou stránku (Adam Belial). Prvním pozemským člověkem pak byl Adam ha-rišon. I on je ovšem podle Talmudu dvojpohlavní, stejně jako nebeský Adam Kadmon.



*Jan Daňhel: Hermafrodit (1992)*

Bezťak se však může ADAM KADMON jevit jako experimentální film. Jak jsme viděli, není to přesné, protože takové „zařazení“ *a priori* ochuzuje dílo samé. Vymezuje jej – navíc s nádechem žánru – do určitých hranic, které je sice možné tím či oním směrem (způsobem) překračovat a toto překročení pak esteticky hodnotit, ale právě tím se dílo uvězuje do sítě stereotypních kritérií, která nejsou ani imanentně hodnotící, ani teoreticky rozšiřující. Experimentální film však není jen žánrová kategorie; jeho podstatou je unikání, vymykání se kategoriím ať už druhovým, žánrovým, formálním, obsahovým či jakýmkoli jiným. Umožňuje dokonce uzávorkování druhé části tohoto pojmu, tedy onoho „film“ – co zůstává, je experiment sám. Jeho filmové „tělo“ je pouhá dohoda – konvence, v níž se lze pohybovat relativně svobodně a lze ji také ignorovat.

Rozporu mezi užším a širším chápáním experimentu odpovídá tehdejší nezájem obou autorů o problematiku experimentálního filmu. Ani Daňhel ani Čihák valně neznali historické a teoretické dimenze experimentálního filmu a jak vzpomíná Martin Čihák: „Brakhage jsem vůbec neznal a Len Lye mi byl protivný. Nešlo nám o nějaké novátorství, spíš jsme volili takové prostředky, o kterých jsme předpokládali, že budou fungovat.“<sup>3)</sup> Jan Daňhel dodává: „Trvalo to ještě několik let, než jsem viděl třeba první Wendersovy filmy, které se mi zdály být nějak příbuzné. My jsme neměli žádné vzory nebo filmové experimentální metody, které bychom bývali chtěli využít. Spíš nám šlo o to, udělat film, který není, film se silným časovým elementem.“

Autorem hudby k ADAMU KADMONOVI je Kryštof Mařatka (1972), hudební skladatel, který od roku 1994 působí současně v Praze a v Paříži.<sup>4)</sup> Martin Čihák s ním spolupracoval na jednom dokumentárním filmu v roce 1990 a zdálo se, že je to vhodná osoba jako třetí spoluautor filmu. (V závěrečném titulku čteme pouze tři příjmení: Čihák, Daňhel, Mařatka.) Hudební kompozici vytvořil Mařatka k už hotovému filmu, který si promítl a přinesl partituru, jejíž reprodukce je součástí naší edice. Hudba (především vokály evokující liturgické zpěvy a zvony) se pak nahrávala ve zvukovém studiu v Hellichově ulici v Praze.<sup>5)</sup>

ADAM KADMON je film, který dýchá svým rytmem. Přesněji řečeno, dech – a tím i rytmus – se v něm rodí a my jsme svědky tohoto zrodu. Zdaleka ne všichni diváci, jak ukázala opakovaná zkušenost, oceňují tajemné chvění oplodňujícího světla, vznikajícího života, povstávající bytosti, zdaleka ne všichni vydrží sledovat film až do konce. V tomto ohledu se jedná do určité míry o iniciační film. Otázku času a časovosti Adama Kadmona dokresluje Martin Čihák: „Jednou jsme si pouštěli ADAMA poloviční rychlostí a měli jsme pocit, že to je teprve ono. Bez zvuku a hodinu – a tenkrát se nám zdálo, že to je to, co jsme chtěli.“

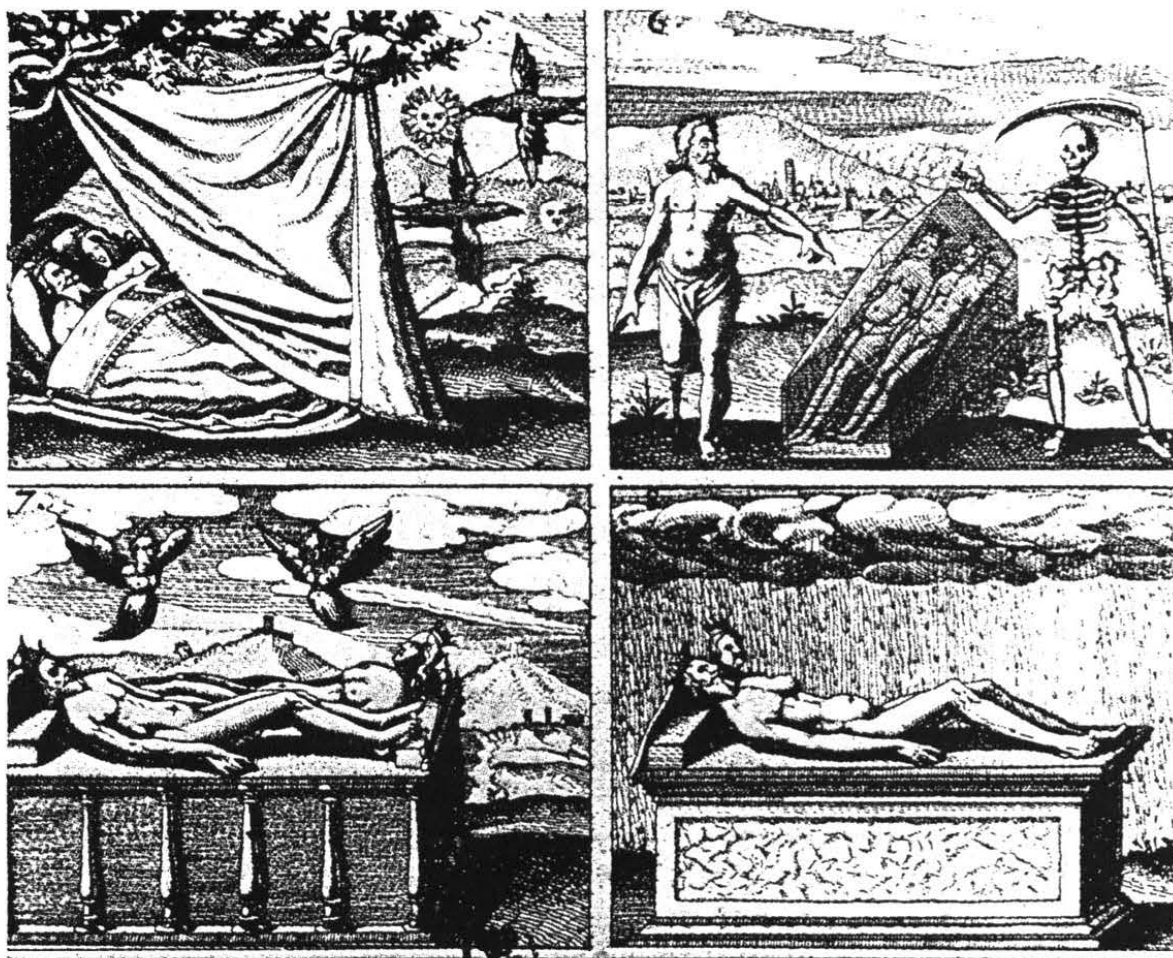
Čihák přistupuje k filmu jako k „umění světlopisnému“ – a skutečně, ADAM KADMON byl doslova psán světlem. Je to patrné ze struktury celého filmu, dosti markantně například v leitmotivu světelných závojų, které se ve filmu objevují. (Právě kamera AK 16 umožňuje ten efekt, že když se vyjme kazeta s filmem, část materiálu se osvítlí.) Světlo je oživujícím principem filmu, a tedy i bytosti jménem Adam Kadmon. Tělo filmu a tělo Adama jako by povstávaly zároveň. Nikoliv paralelně, ale v propojení, jež není nepodobno propojení ženského a mužského elementu, jak se tímto filmem prezentuje. Navzdory libosti fyzických krajin a světelně kompozičních celků, obrazů statických i pohyblivých, oba autoři vědomě postupovali proti jakékoliv estetizaci. Obrazová

3) Jak výrazný posun v tomto ohledu nastal, ukazuje např. Čihákův obsáhlý přehledový článek o evropském i americkém avantgardním a experimentálním filmu. Viz Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie. Malý průvodce dějinami takových podivných filmů*. „Cinepur“ 1999, č. 13, s. 24 – 33.

4) Srov. Svatava Barančicová, *Jablka ze stromu Mařatků padají na francouzskou půdu. Rozhovor s mladým českým skladatelem a pianistou Kryštofem Mařatkou*. „Lidové noviny“ 11, 1998, č. 8 (10. 1.), s. 13.

5) Dlužno říci, že ADAM KADMON promítaný bez zvuku nic neztrácí na své působivosti, ba spíše cosi získává: naléhavost času, jehož je zapotřebí k vnímání a prožití poselství, které v sobě film obsahuje. Podobně je tomu například s filmem ODPOLEDNÍ OSIDLA (MESHES OF THE AFTERNOON; Maya Deren – Alexander Hammid, 1943), ale tento film byl natočen a dokončen jako němý a teprve později k němu byla zkomponována hudba (Teiči Ito). Kdo však jedenkrát zhlédne toto *opus magnum* jako němé, bude si už pokaždé hudbu eliminovat.





J. D. Mylius: *Philosophia Reformata* (Frankfurt, 1622)

tělesnost jejich filmu nabízí velice atraktivní motivy na pomezí fyzického (figurálního) a abstraktního, ale ADAM KADMON se drží pevného řádu, který nedovoluje žádné ornamentální, esteticky působivé odbočky. Ostatně Daňhel přistupuje k filmu jakožto umění demiurgickému a podobně jako ve své fotografické tvorbě i zde spočívá v konkrétnosti procesů, věcí, stavů, jež snímá. Nechápe tedy film jako výtvarné (vizuální) umění, ale jako noetický proces, v němž ho zajímá vztah mezi realitou (a jejím časem) a záznamem (a jeho časem). Z čistě vizuálního hlediska nicméně mohou některé motivy ADAMA KADMONA působit jako příbuzné k filmovým dotáčkám Čenka Zahradníčka k Burianově inscenaci *Máje* v roce 1935. Zahradníček, podobně jako před ním Jiří Lehovec, jenž vytvořil originální dotáčky k inscenaci jako první, snímali především detaily ženského těla a objevovali v té hře stínů magické propasti a tajemné pláně. Nepoužívali však například tak blízké detaily jako Čihák a Daňhel a hlavně sledovali docela jiný cíl: vytvořit imaginativní prostor básně, tedy jakýsi její doplněk určený k užití v rámci scénického projektu.

Film ADAM KADMON vypráví příběh. Na první pohled je toto tvrzení rozporné. Jednak ADAM KADMON nic nevypráví, nýbrž *prezentuje* určité téma (genezi A. K.) a jednak toto téma nemá děj, je to (pouhé) *dění*. Je tu však ještě druhý pohled, který říká totéž, ale z trochu jiného úhlu: Adam Kadmon zprostředkovává proces geneze, tedy vypráví jej (nikoliv o něm) a vyprávění a dění se tak překrývají. Dochází tu k „mytologickému“ efektu, jímž se sblíží a možná i překrývá jazykové a filmové vyjádření. Můžeme to ozřejmit na srovnání ADAMA KADMONA s ilustrací ve spise *Philosophia Reformata*, vydaném 1622 ve Frankfurtu. Jak ukazuje obrázek, ženský a mužský element, zpřítomněný podobně jako ve filmu ADAM KADMON ženským a mužským tělem, se propojuje. (Ponechme zatím stranou fakt, že alchymický komiks zaznamenává vždy tělo jako celek, kdežto

film ADAM KADMON ze své podstaty pracuje s detailem.) Tento proces je tu zaznamenán fragmentárně, jak to odpovídá komiksovému vyjadřování. Jak ukazuje ilustrace, z vizuálního hlediska je výsledkem nedokonalé spojení, jen jakýsi náznak, „součet“ dvou vstupních elementů. Vidíme jedno androgynní tělo – ovšem s dvěma hlavami. Naproti tomu Adam Kadmon ve filmu povstává jako reálná postava, přesněji bytost. Je tomu tak díky tomu, že ADAM KADMON byl odvyprávěn, prezentován skrze čas a světlo, mohli bychom říci „vysvětlen“. Toto vysvětlování je také součástí autorského klíče – totiž pojetí světla jako tvořivé síly. Adam Kadmon se také vysvětluje<sup>6)</sup> pouze z filmového pásu na plátno (přepis na magnetický pás by šel v tomto případě přímo proti filmu). K tvořivé síle světla odkazoval také pamflet autorské dvojice Čihák – Daňhel, který vznikl po dokončení prvních dvou dílů trilogie: „Chápeme projekci jako Svěcení Svátku Světla. Vysvětlujeme plochu plátna našimi filmy. Spermie Světla zpětným odrazem bičují Temnotu sálu, iluminují diváka.“<sup>7)</sup>

Film říká (prezentuje): toto je jakýsi (antropomorfní) prvek, toto je další, jiný (antropomorfní) prvek... a tak dále. Záběry se scelují, vzniká mezi nimi dynamické napětí, pohyb, který je propojuje, nastává pulsace. Výsledkem je absolutní jednota ideální bytosti obsahující veškerou moudrost, veškeré vědění. Tento závěr by nebyl možný bez konkrétního „odvyprávění“ určitých detailů (prvků), jež jsou oproštěny od kontextu a vstupují tak do nové, vyšší kvality poznání, jež není spoutávána rozumovými předpoklady.<sup>8)</sup> Film ADAM KADMON není adaptací mýtu o Adamu Kadmonovi. Přesto však nelze přehlédnout, že Čihákův a Daňhelův film je unikátním převodem tohoto mytologického fenoménu z média jazyka do média filmu. „Příběh“ Adama Kadmona lze na základě (opakovaného) zhlédnutí filmu zpětně slovy převyprávět, nicméně ve filmu se autorům podařilo díky přesnému plánu (scénáři) uskutečnit nebeského Adama, v němž je „skryto tajemství počátku člověka, tajemství ‚prvního pádu lidí‘ a především tajemství plánu božího tvoření světa vůbec“<sup>9)</sup>.

Idea těla vystupuje v tomto filmu ve dvojnásobném smyslu: nejprve ono viditelné, fotografované tělo, ideální tělo, obsahující ženský i mužský element; tělo, jež se rodí jen v stavbě a dynamice filmu, nikoli v realitě, kde by mohlo být snímáno, a pak tělo jako hmota filmu, hmota média. Toto „druhé tělo“, filmu ovšem nejvlastnější, je přítomno aktualizací technologického procesu: smysly vnímatelnými vlastnostmi jako je škála šedi, světelná nevyrovnanost, intervence cizorodých prvků, které by byly v „profesionálním“ filmu nepřijatelné.

Vraťme se na závěr ještě k výchozímu „bodu těla“. Adam Kadmon, jak naznačuje mj. i možný etymologický původ jeho jména, byl stvořen z hlíny, ze země.<sup>10)</sup> Tedy podobně jako Golem. Tradiční židovská exegeze vykládá slovo „golem“ jako označení prvního člověka, Adama. Ve filmu není podobnost mezi Adamem a Golemem jen ve slově, v jazyce. Ta je také v závěrečných záběrech ležící bytosti, která dýchá (totiž mocně dýmá z cigarety značky Start) podobně jako když byl oživen Golem.

Michal Bregant

6) Srov. polské *wyświetlanie* – promítání.

7) Martin Čihák – Jan Daňhel, „Neustadt“ a „Naše zahrádka“. Strojopis, 1 s. Archiv Jana Daňhela.

8) Vít Janeček píše v souvislosti s ADAMEM KADMONEM o „přímém vnímání“, „vnímání bez předpojatých souvislostí“. Srov. Vít Janeček, *Festival FAMU 1994. Provokace, nebo výzva k provokaci?* „Cinemapur“ 1994, č. 6, s. 4 – 7.

9) Milan Nakoň, *Lexikon magie*. Praha 1999, s. 127.

10) Pokud je mi známo, filologové nejsou jednotni v názoru, zda je hebrejské slovo *ádám* příbuzné se slovem *adámá<sup>h</sup>*, jež značí hlínu, zemi, příp. hlínu rudě zbarvenou. „Ať již etymologie slova tohoto jest jakákoliv, tolik jest jisto, že jeho tělo bylo ze země, tj. ze hmoty utvořeno a že v hebrejštině aspoň slova vyjadřující pojmy ‚země‘ a ‚člověk‘, *ádám* a *adámá<sup>h</sup>* podobně znějí a že tím Hebrej názorněji si připomínal smrtelnost svého těla vyslovenou krásně Kazatelem 12, 7.“ Viz Josef Tumpach – Antonín Podlaha, *Český bohovědný slovník. I. díl*. V. Kotrba, Praha 1912, s. 68. („A prach se vrátí do země, kde byl, a duch se vrátí k Bohu, který jej dal.“ Kaz 12,7)