

KRYŠTOF KOČTÁŘ / 29. 10. 2024

# Hybridní průzkumy i zkoumání hybridity: audiovizuální eseje podruhé v Mariánských Lázních

Hlavním pojmem letošního ročníku Marienbad Film Festivalu, tedy akce specializované na experimentální a nezávislý film, se stala útěšně znějící „regenerace“. Chceme-li však být poněkud puntičkářští a nahlédneme-li do Slovníku spisovného jazyka českého, zjistíme, že možné významy tohoto slova jsou poněkud protichůdné: na jednu stranu může regenerace značit „vedení do pův. (dobrého, žádoucího) stavu“, [1] na stranu druhou také „dodání nové kvality“. [2] V tomto kontextu pak zmiňme, že již druhým rokem lze v programu festivalu nalézt sekci tzv. audiovizuálních esejí, pro něž je právě ambivalence mezi původním stavem a obohacením o nové kvality čímsi velmi podstatným. Jiří Anger, který se na dané sekci společně s Veronikou Hanákovou podílí coby kurátor, audiovizuální esej definuje takto: jde o útvar rámuující analytické operace prováděné „skrze tvořivou manipulaci s obrazy, zvuky a texty“, čímž umožňují mj. „bližší zaostření, rozpoznání vzorců napříč audiovizuálním dílem či díly, srovnávání snímků či scén mezi sebou“, [3] ale také například změnu původního materiálu „v odlišný tvar.“ [4]

V tomto textu se tedy pokusíme zkoumat rozličné strategie, pomocí nichž audiovizuální eseje promítané letos v Marienbadu operují s výchozím materiálem, a zároveň společně s nimi uvažovat nad tématy, jimž se věnují. Nemáme proto v úmyslu tyto eseje hierarchizovat na základě jejich pomyslných kvalit, přičemž skupiny, do nichž budou pomocí orientačních podnadpisů rozčleněny, utvoří spíše volné rámce bez ambice o zakládání nových kategorií odvislých od společných rysů děl na úkor rysů odlišných. Pokusíme se o nich (a s nimi) tedy přemýšlet s využitím postupů

publicistiky, filmové analýzy i úvahové esejistiky, čímž záměrně vstoupíme na pole hybridity, jako tak činí právě audiovizuální eseje. Ty se totiž podle Angera nacházejí na pomezí „výzkumu, umění, fanouškovství a žurnalistiky.“ [5]

### **Auteuři, mosty a obstarožní šatny: estetické fenomény pod drobnohledy analytickými i dezorientujícími**

Výše naznačenou zkříženost formátu lze dobře demonstrovat na badatelské i umělecké eseji *Eye-Camera-Ninagawa* (2023) od Colleen Laird. Tato tvůrkyně za výchozí materiál svého díla volí snímek *Helter Skelter* (r. Mika Ninagawa, 2012), přičemž jeho úvodní scénu podrobuje nekompromisní pitvě. S přesností a pečlivostí chirurgyně ji rozčleňuje na jednotlivé záběry, z nichž vzniká obrovský, takřka sto padesát souběžně existujících obrazů čítající split screen. Mezi dílčími částmi této mozaiky pak Laird nachází výrazné vizuální podobnosti, které se coby nepřehlédnutelné jeví právě až díky simultánnímu rozvržení sekvence. Kategorizace veškerých záhybů a kudrlinek tohoto pestrobarevného a parametrického ornamentu ovšem ústí v prázdnotu, neboť po obdukcii na obrazovce nezůstal jediný záběr, který by nekomunikoval s dalšími – nyní ji vyplňuje pouze tma. Nastává tím mezní okamžik, kdy dochází k určitému zvratu. Atmosféra se zcela proměňuje, znenáhla jsme konfrontováni s novými split screeny, v nichž Laird poukazuje na mnohé afinity oné sekvence z filmu *Helter Skelter* se záběry ze snímku *Vertigo* (r. Alfred Hitchcock, 1958). Daný proces doprovází ikonická hudba z Hitchcockova filmu, která vystřídala předtím zaznívající, extatickou skladbu Niny Hagen, a vše nyní působí jaksí znepokojivě a suspektně – jako by bylo zcela zapomenuto, čím se esej zabývala doposud, jelikož našla nový cíl. Autorka se tím vyjevuje coby „nespolehlivá vypravěčka“, jež nás celou dobu zřejmě vedla po falešné stopě, jen aby následně odhalila, že se nyní nacházíme v hitchcockovském San Franciscu. Ovšem upínala do tohoto města skutečně svůj zrak i tvůrkyně analyzovaného *Helter Skelter*? Záběry z něj a *Vertigo* si sice jsou podobné, ovšem ne dostatečně, stejně jako se od sebe liší, ovšem také jaksí nedostatečně. Tato rozpolcenost, kdy se nezdá jednoznačné, jde-li skutečně o hommage či pouhou náhodu, jen podtrhuje onu podivně suspektní a jaksí až konspirační atmosféru *Eye-Camera-Ninagawa* – díla zabydlujícího prostor mezi poznáním a šalbou.

Vzájemným prostupováním hranic vizuálně příbuzných sekvencí z vícera filmů se ve své audiovizuální eseji věnuje autorské duo Adrien Martin a Cristina Álvarez López. V popisu jejich společného profilu na webu Vimeo se tato dvojice charakterizuje jako „Regular lovers, cinema lovers“.<sup>[6]</sup> Výchozí materiál jimi společně vytvořené audiovizuální eseje *Sectioning Sex* (2024) tedy příznačně spadá právě do oblasti určitého láskyplnosti obestřeného zlatého fondu cinefilství, tedy francouzské nové vlny. Hlavní tezi eseje lze pak formulovat zhruba takto – v kinematografii šedesátých let se díky francouzským auteurům začalo ustavovat po výrazové stránce specifické vyjádření sexuálního aktu, jehož dozvuky je možno vysledovat i v nadcházejících dekádách. Hlavním stylistickým prostředkem *Sectioning Sex* je rovněž split screen, díky němuž se před zraky diváctva po celou stopáž díla vyskytují dva koexistující proudy obrazů – jde o sestřihy sexuálních scén ze snímků *Vdaná žena* (r. Jean-Luc Godard, 1964), *Válka skončila* (r. Alain Resnais, 1966) a *Americký gigolo* (r. Paul Schrader, 1980). Subtilní hudební doprovod těchto sekvencí evokuje tikání stopek, avšak nezdá se, že by audiovizuální esej kvapila do nějakého konkrétního cíle. Onu základní tezi totiž spíše nezávazně ilustruje, než podrobně rozvíjí. Elementární inventář gest, dotyků, pohledů a kompozic, jimiž analyzované scény oplývají, jako by se tedy induktivně ustavoval především v hlavách diváctva, protože až v nich dochází ke komparaci spatřovaného a procesu vyvozování. Takto můžeme zmínit například zřejmý fakt, že vůči voyeurskému oku kamery bylo ve své nahotě odhalováno nepoměrně častěji ženské tělo.

Nicméně navzdory jemnosti a citlivosti, jež se zdají být distinktivními rysy onoho inventáře, se ovšem nelze ubránit myšlence, že jakákoli celoplošná unifikace v zobrazení projevů lidské sexuality v umění necitlivě redukuje její výsostně heterogenní povahu v realitě. Ačkoli tedy nad vyobrazením sexu nepochybně můžeme uvažovat takto separovaně, tj. jako nad fenoménem především estetickým, nikoli nutně k realitě odkazujícím, který je proto analyzovatelný a ukrývá určitou vnitřní logiku, přesto se v souvislosti s ním ke slovu hlásí otázka po jakési „propustnosti“ uměleckého díla. Přejímá zde totiž estetická reprezentace předtím existující vzorce vysledované v realitě, nebo se naopak realita stává touto reprezentací následně ovlivněna? Na mysl se dere žertovná poznámka Romana Jakobsona, podle nějž „množství našich současníků nemá tušení o Hamsunovi, o Šrámkovi nebo třeba o Verlainovi, ale přitom miluje podle Hamsuna, podle Šrámka nebo Verlaina.“<sup>[7]</sup>

Obdobně jako *Sectioning Sex* se i *Diegetic Flutters: Views from the Bridge* (2024) od Jenny Oyallon-Koloski soustředí na konkrétní estetický fenomén, respektive typ filmové scény, který lze vysledovat napříč pestrou paletou audiovizuálních děl. Tímto obtížně ohraničitelným, ale právě pro tuto vlastnost fascinujícím jevem jsou jakési přechodové okamžiky – autorkou výstižně nazývané „mosty“ – vetkané do logiky diegeze filmových muzikálů. Slovem „mosty“ Oyallon-Koloski pojmenovává sekvence, během nichž se běžné a všední jednání fikčních postav začne znenáhla a bezděčně měnit v taneční či koncertní vystoupení. Autorka o nich hovoří jako o určitých „diegetických deviacích“, přičemž v souvislosti s tímto postupným vznikáním muzikálových čísel před zraky diváctva uvažuje o od nich odvislé existenci dvou různých diegezí v jednom záběru, tedy diegetické multiplicitě. Tou Oyallon-Koloski označuje takové situace, v nichž práce s komponováním mizanscény umožňuje tvůrcům v jediném záběru zobrazit spolubytí postav jednajících zcela ordinérně a zároveň osob již se oddávajících tanečním vystoupením. Na základě autorkou analyzovaného materiálu, tedy pětice filmových muzikálů od různých tvůrců z rozličných zemí i let, se pak zdá, že nejčastěji je takové multiplicity docilováno skrze práci s hloubkou záběru. To znamená, že blíže ke kameře se odehrává kupříkladu konvenční dialog několika postav, ovšem v zadním plánu současně s ním probíhá (či teprve postupně začíná probíhat) taneční choreografie vícera figur. Kromě muzikálů se v tomto kontextu jistě nejednomu z nás vybaví obdobná tenze mezi zdánlivě neorganizovaným jednáním protagonistů blíže kameře a synchronizovanými pohyby anonymních osob v zadním plánu v *Playtime* (1967) Jacquese Tatiho.

Nicméně ačkoli představují „mosty“ v muzikálech výjevy zpravidla uvolněné a úsměvné, přesto jako by v sobě skrývaly cosi schizofrenního: postavami samotnými patrně nediskutovanou a neproblematizovanou podvojnou jevovou podstatou jejich světa, který je podmíněn existencí dvou modů jednání. Formát audiovizuální eseje pak Oyallon-Koloski umožňuje daný jev autonomizovat a rozkrývat tím jeho jednotlivé odstíny. Ve svém umně rytmizovaném díle tak dospívá k možným opodstatněním těchto mostů – mohou například sloužit k distribuování divácké pozornosti či vyjádřit „bolestivou separaci“ mezi fikčními postavami. Nelze se však zbavit dojmu, že navzdory těmto konkretizujícím tezím jako by daný fenomén neztrácel nic ze svého podivuhodného charakteru.

Se zcela záměrně schizofrenním vyzněním jsme pak byli konfrontováni v eseji *Screen Stars Dictionary: Tom Cruise (2023)* Ariela Avissara. Jak může její poněkud taxonomický název naznačit, toto dílo vzniklo coby součást projektu *Screen Stars Dictionary*, přičemž v centru jeho pozornosti se ocitá herec Tom Cruise. Pro větší přehlednost dodejme, že daný projekt si klade za cíl „stanovit charakteristické rysy konkrétních hvězd pomocí jediného polysémantického slova, z něž krystalizuje jejich dílo.“ [8] Tímto slovem se pak pro Toma Cruise v interpretaci Avissara stává „maska“. V rámci hercovy filmografie autor pátrá po takových záběrech, v nichž lze detekovat různé způsoby práce s maskou či maskováním, jež by odpovídaly několika slovníkovým definicím tohoto pojmu, které se následně formou citací do oněch záběrů doslova propisují.

V průběhu eseje se maska začne jevit jako slupka, pod níž se však nachází jen další slupka – tedy jako krytí, které kryje ještě jedno krytí. Záběry, v nichž jsou postavy ztvárněné Cruisem doslova demaskovány (v důsledku čehož pozorujeme náhle odhalenou tvář, do níž se všechny role sbíhají), proto odhalují, že pod vnějškem je zase pouze vnějšek: behaviorálně se projevující plocha, jejíž mysl nám zůstává utajena. Můžeme se ovšem domnívat, že stejně tak je mnohdy neproniknutelná i samotné osobě touto plochou reprezentované. Nicméně uvažuje-li Alice Koubová o masce jako o výsostně ambivalentním objektu, jenž osobě kromě zahalení těla skýtá možnost určitého vyjevení vlastního jáství, konstituci „sebe skrze jinakost a zakrytost“, [9] ve *Screen Stars Dictionary* spatřujeme masku naopak vystavující přihlížející subjekty se skrytostí, která však setrvává i po strhnutí masky. Koubovou zmíněná „jinakost a zakrytost“ je zde odhalována nikoli jen v masce, ale zároveň v subjektu pod maskou. A není náhodou, že tón této audiovizuální eseje je jaksi zneklidňující, neboť otázky identity v sobě nepochybně nesou cosi děsivého, z čehož ostatně v několika posledních letech čerpal ne jeden festivalový „elevated horror“ – jen z letošního roku můžeme zmínit snímky *Substance* (r. Coralie Fargeat, 2024) či *Jiný člověk* (r. Aaron Schimberg, 2024).

Naproti tomu rokům již dávno minulým se ve *What Happened in the Dressing Room* (2024) věnuje Desiree Garcia. Dodejme, že soustředila-li se Oyallon-Koloski na estetický jev svázaný s konkrétním filmovým žánrem („mosty“ v muzikálech), Garcia cosi jako filmový žánr, respektive určitý žánrový štítek, sama zpětně vytvářela. Jejími slovy se při sběru zkoumaného materiálu soustředila na to, co nazývá „dressing room

films“, tedy rané „filmy, které se odehrávají výhradně nebo převážně v šatně“.[10] Garcia proto svou esej utvořila ze záběrů pocházejících ze třinácti snímků natočených mezi lety 1899 až 1908, z nichž všechny dávají diváctvu exkluzivní možnost nahlédnout do prostor převlékárny, tedy dychtivě pozorovat život za zavřenými dveřmi. Je očividné, že šatna se zde stává další z mnohých „atrakcí“, s nimiž, jak známo, byla raná kinematografie podle filmového vědce Toma Gunninga pevně spjata. Nicméně ve *What Happened in the Dressing Room* je šatna odhalována coby specifický topos, který má určité zákonitosti na úrovni mobiliáře – opakovaně spatřujeme obligátní paraván, zrcadla či oblečení rozvěšené po stěnách – ovšem zároveň je jako prostor filmové fikce a narace determinována logikou průniku vnějšku do vnitřku. Byť měl interiér (dámské) šatny v realitě pochopitelně sloužit především k vytvoření (relativního) soukromí před vnějším světem, ten se do ní v „dressing room films“ různými způsoby prolamuje, a to například v podobě typizované postavy slídívého „šmíráka“. Jak patrně, nakonec se však nad těmito díly klenuly okukující tváře především z řad publika – slovy autorky: „Zatímco tisk a živá zábava umožnily publiku do zákulisí nahlédnout letmo, pouze film měl sílu je plně vtáhnout do tohoto prostoru, nabídnout jim zážitek voyeurství, soukromí a [...] potenciálně transgresivního chování.“[11]

Nemělo by pak zůstat bez zmínky, že další důležitý rámeček této audiovizuální eseje tvoří otázka filmových archivů a v nich uložených děl. Raná kinematografie se pochopitelně jeví jako nesmírně fascinující oblast výzkumu, terra incognita, jejíž velká část byla ztracena (odhaduje se, že ze snímků natočených mezi lety 1895–1918 se celosvětově nedochovalo až osmdesát procent),[12] načež mnohá přeživší díla stále nejsou řádně prozkoumána či digitalizována. Hudební doprovod eseje svou konejšivostí připomíná dětskou ukolébavku a jeho tóny jako by jen podtrhávaly melancholii odvislou od nahlédnutí do již ztraceného světa, který se navíc s postupným chátráním nedigitalizovaných filmů stává čím dál ztracenějším. Ostatně chatrný stav některých z autorkou analyzovaných děl se dostává záměrně do popředí, jako by tedy i vizuální informace na nich fixované mnohdy jen vysvítaly zpod paravánu či opony utkané z této chatrnosti – slovy Garcii: „Při práci s těmito filmy se to, co bylo původně výzvou, stalo nedílnou formální součástí eseje – tedy materialita filmů samotných. Jejich relativně špatná kvalita, důsledek procesů stárnutí a uchovávání, zanechala na dochovaných kopiích stopy. Když jsem je seřadila podle časové osy,

uvědomila jsem si, že tyto nedokonalosti nabízejí vlastní nádech něčeho skrytého, představují překážky filmu ukrytého za škrábanci, trhlinami a podivnými vizuálními formami.“<sup>[13]</sup>

Cenou za nejlepší audiovizuální esej letošního ročníku festivalu ověčené dílo Johna Gibbse *Choosing Death Row Songs* (2022) (ex aequo s *xena's body [a menstrual auto-investigation using an iphone]*, o němž bude řeč posléze) pak ukazuje, že filmy jsou nestálé a proměnlivé objekty nejen v rámci podzimu svého života v archivech, ale rovněž již v samotném „jarním“ procesu svého vznikání. Tvoří totiž zpravidla průsečíky přímek reprezentovaných větším množstvím zainteresovaných osob, suma jejichž rozhodnutí (de)formuje film vstříc jeho finálnímu tvaru, který navíc, jak víme díky dodatečným verzím typu uncut či director's cut, nemusí být tím jediným existujícím a možným. Gibbs se pak ve své audiovizuální eseji rozhodl zaměřit na práci s hudbou ve snímku *Pláč sovy* (r. Jamie Thraves, 2009), v němž dvojice postav probírá, které skladby se jim jeví jako vhodné k poslechu při čekání na výkon trestu smrti ve vězeňské cele. Tyto písně pak explicitně, ačkoli nenápadně zaznívají v soundtracku *Pláče sovy*. Gibbs svou audiovizuální esejí prokázal, že tyto písně rozhodně nejsou čímsi samozřejmým, tedy předem jasně daným, nýbrž jsou důsledkem selektivního tvůrčího procesu, v jehož rámci tvořily jen jedny z mnoha možností. Součástí tohoto procesu byly například prozaické vnější faktory jako např. deadline či cena za autorská práva. Gibbs tímto porovnáváním několika skladeb postupně zvažovaných coby hudební doprovod jediné scény ukazuje, nakolik může užití konkrétní písně – mimo jiné její text a atmosféra – ovlivnit naše vnímání samotného filmu i herecké performance, což vede k ideji o prvopočáteční otevřenosti této performance změnám, respektive její náchylnosti ke kumulaci mnoha možných vyznění v rozličných kontextech. Změna dojmu herecké performance tedy nikoli jen prostřednictvím střihu, jak to známe díky montážníku Lvu Kulešovovi, ale také skrze hudbu. Závěrem se nabízí otázka po protipohybu, tedy nakolik může tatáž skladba nabýt odlišného vyznění a zabarvení při doprovodu různých vizuálních výjevů.

### **Ženský vztek, smutek a zděšení: úvahy nad emocemi osobními i kolektivními**

Fascinující práci právě s hudbou můžeme pozorovat v audiovizuální eseji *Rhythms of Rage* (2024) Barbary Zecchi, která se zde táže po možných způsobech vyjádření „ženského hněvu“ v umění pohyblivého obrazu. Slučuje proto dohromady nad pět set

klipů z mnoha různých filmů i seriálů,<sup>[14]</sup> přičemž závěrem se do popředí dostávají také obrazy „ženského hněvu“ performovaného v rámci pouličních protestů. Výsledek této stříhové mixáže pak do značné míry připomíná hudební videoklip, a to především svým důrazem na rytmus (ostatně vyskytující se již v názvu díla) obrazové i zvukové složky. Z výchozího materiálu vyňaté, tedy vůči „původním“ narativům izolované výjevy ženského hněvu, tvoří v eseji nově odizolované celky, jakési chóry komunikující spolu vzájemně nikoli pouze na rovině obsahu, ale rovněž skrze jakousi doslovnou komunikaci zvukovou. Obraz je zde totiž rozdělen na několik souběžně existujících částí, přičemž v každé z nich běží GIFu podobná smyčka z konkrétního analyzovaného filmu. Vznikají tak neatřelé hudební kompozice, kdy v rámci sborového křiku spojují síly protagonistky mj. z filmů *Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* (r. Chantal Akerman, 1975), *Pearl* (r. Ti West, 2022) či *Thelma a Louise* (r. Ridley Scott, 1991). Závěrem dodejme, že ačkoli si *Rhythms of Rage* stejně jako výše diskutovaná esej *Sectioning Sex* pro své potřeby vybírá specifický typ scén separovaných z různých audiovizuálních děl, jejich kladením vedle sebe – na rozdíl od *Sectioning Sex* – dospívá ke vzniku čehosi nového – mnohohlasé spolupráci (upomínající na hudební techniku zvanou „looping“), která přesahuje rámec vzájemné komparace.

Problematiku vyjádření „ženského hněvu“ si za leitmotiv své audiovizuální eseje *I Would Like to Rage* (2024) zvolila také Chloé Galibert-Laîné. Dodejme, že to není poprvé, co jsme měli v českých kinech možnost vidět některé z děl této etablované tvůrkyně (zmiňme například *Forezníčení* (2020), které bylo roku 2020 promítáno na MFDF Ji.hlava), načež do *I Would Like to Rage* se její mnoholeté zkušenosti s videografickými studii propisují zcela zřetelně. Na ploše přibližně jedenácti minut se Galibert-Laîné daří komplexně kombinovat mnoho stylistických voleb a tvůrčích postupů – namátkou zmiňme kupříkladu práci s fotomontážemi, desktopovým rozhraním, ale rovněž užití autorského hudebního doprovodu či záběrů z jedné ze svých nedokončených audiovizuálních esejí. Přesto však není *I Would Like to Rage* okázale technicistní, disponuje naopak velmi uvolněnou a přátelskou atmosférou. V kontextu děl promítaných letos v Marienbadu pak není bez zajímavosti, že v něm Galibert-Laîné otáčí kameru rovněž vůči sobě samé – *I Would Like to Rage* proto patří k těm jednoznačně nejosobnějším esejím letošního ročníku.



Za výchozí materiál autorce posloužil seriál *Critical Role* (2015 – současnost), především pak opakovaně v něm zaznívající fráze „I would like to rage“, kterou zde zcela klidným hlasem pronáší herec Travis Willingham. Ačkoli máme díky výše zmiňované eseji *Rhythms of Rage* nyní přesnější představu o podobách reprezentace „ženského hněvu“ ve filmovém umění, Galibert-Laîné trefně upozorňuje, že častěji je diváctvo konfrontováno s uměleckým ztvárněním vzteku pocíťovaného muži. Když například napsala slovo „rage“ do vyhledávače nespecifikované chatovací aplikace, z dvaceti GIFů byla žena (konkrétně herečka Amy Poehler) jen na jednom. Nicméně ono nezvykle zdvořilé a jaksi neexpresivní domáhání se vzteku Willinghamem podnítilo autorku k úvahám o vlastním problematickém vztahu k prožívání této emoce, jež ústí v bezmála arteterapeutické finále. Stejně jako Zechci v *Rhythms of Rage* se i Galibert-Laîné zřejmě inspirovala cyklickou logikou formátu GIF, neboť její dílo končí split screenem, který v sobě slučuje několik ve smyčce běžících videí, na nichž se autorka snaží skrze vlastní tělesnou performanci napodobit vztek performovaný Amy Poehler. Připomíná tak další z pilířů videografické kritiky, jímž je již výše zmíněné fanouškovství, přilnutí k filmovému obrazu, které v tomto případě přerůstá ve splynutí s ním.

Další z výrazně osobních audiovizuálních esejí, která navíc rovněž sebe-reflexivně tematizuje vztah (tvůrčího) subjektu k objektu svého zájmu, je *xena's body (a menstrual auto-investigation using an iphone)* (2023) od Occitane Lacurie. Nemělo by zůstat bez připomenutí, že toto dílo patřilo do dvojice vítězných esejí letošního ročníku festivalu. Nicméně v případě *xena's body* se ocitáme výlučně v rozhraní mobilního telefonu. Lacurie rozbíhavě prozkoumává téma menstruace, ale taktéž s tímto tématem se pojící problematiku politizace ženského těla či překlenování soukromé a veřejné sféry vlivem zabřednutí subjektu do virtuálních hloubek ukrytých pod povrchem telefonu. Observace memů, videí a článků týkajících se menstruace v aplikacích jako Reddit či Twitter ústí ve zjištění, že jsou Lacurie patrně v přímé návaznosti na tuto observaci podsouvány reklamy na menstruační pomůcky. Paranoia z pocitu odtajnění autorčina konání online se ještě znásobí při zjištění, že ani data z aplikací menstruačních kalendářů nejsou soukromá, ale mohou být využita vnějšími subjekty. Audiovizuální esej tak získává jakýsi až dystopický nádech, k čemuž je potřeba dodat, že Lacurie se nesnaží záměrně evokovat „realistickou“ či nezkraslenou zkušenost uživatelky s daným rozhraním, neboť s rostoucím pocitem paranoii jej

záměrně stylizuje do bezmála hororové estetiky. Obraz se zbarvuje do krvavých odstínů tmavě rudé, ikony aplikací jsou nahrazeny tvářemi známých hororových postav z filmů jako *Noční můra v Elm Street* (r. Wes Craven, 1984) či *Halloween* (r. John Carpenter, 1978).

Dodejme, že tato „hororizace“ virtuálního prostoru není cílovým bodem argumentace Lacurie. Jak již bylo řečeno, její esej je rozbíhavá, což ji však překvapivě (navzdory veškerým manipulacím s výchozím materiálem) přeci jen činí velmi věrnou zákonitostem uživatelské zkušenosti s daným typem rozhraní. Memy, znepokojivá videa, konspirace, nevyžádané a až podezřele na míru šité reklamy... Právě v simulaci takto roztěkaného a decentralizovaného modu pozornosti jako by byl počin Lacurie i přes veškerou naznačenou stylizaci velmi věrný současné realitě, v níž těla produkují nejen tělní tekutiny či obecně organickou hmotu, ale rovněž data a informace vstupující do oběhu ve virtuálním prostoru, s nímž jsou těla provázána. Toto pak Lacurie trefně ilustruje na záběru z přední kamery svého telefonu, v němž odhalí vlastní tvář – do obrazu se začne propisovat text z plochy jejího mobilního zařízení. Působil-li tedy vstup těla do obrazu v díle Galibert-Laîné (jejíž jméno ostatně obsazuje první příčku seznamu osob, jimž Lacurie v závěru své audiovizuální eseje děkuje) jaksi utopicky a osvobodivě, vstup obrazu do prostor těla se v případě Lacurie naopak jeví coby podstatně méně útěšný.

Je to pak pojem „netnographic cinema“ užívaný právě Galibert-Laîné, který bychom nepochybně mohli vztáhnout ke stopáží nejdelsí audiovizuální eseji zařazené do programu letošního ročníku: nese název *The Mechanics of Fluids* (r. Gala Hernández López, 2022) a čítá takřka čtyřicet minut. Pojem „netnographic cinema“ Galibert-Laîné pojmenovává typ experimentální filmové produkce, který bývá promítán zpravidla na filmových festivalech, přičemž jak mohou slova „internet“ a „etnografický“, z nichž je onen neologismus složen, napovědět, jde o „etnografické filmy zobrazující sociální interakce na internetu“.<sup>[15]</sup> Hernández López pak v *The Mechanics of Fluids* podrobila výzkumu projevy online komunity incelů, tedy mužů, kteří se ocitli v nedobrovolném celibátu. K této subkultuře přistupuje autorka citlivě, dokonce se v prvních minutách díla sama tituluje incelkou, jelikož je, svými slovy, „single proti své vůli“ a touží po lásce, kterou nemůže najít. V tomto kontextu pak obdobně jako Lacurie v *xena's body* uvažuje nad čerpáním digitálních dat uživatelů a uživatelék mobilních aplikací těmito aplikacemi, byť daný proces halí v poněkud metaforický háv. Všimá si totiž, nakolik

smutek a osamělost jí a dalších incelů, s nimiž bezradně vstupuje do seznamovacích aplikací jako např. Tinder, generuje poskytovatelům těchto služeb miliony dolarů.

Nemělo by však zůstat bez zmínky, že osobní vklad Hernández López se výrazně projevuje i na faktu, že celá její přemýšlivá audiovizuální esej je rovněž koncipována jako v du-formě psaný dopis, jakýsi vzkaz v láhvi incelovi, který v online prostoru vystupoval pod přezdívkou Anathematic Anarchist. Tento dříve činný přispěvatel na internetovém fóru Reddit je nyní již několik let neaktivní, přičemž jeho poslední příspěvek naznačuje, že se chystal spáchat sebevraždu. Hernández López se mu pak snaží porozumět, vytváří paralely mezi sebou a jím a podnětně analyzuje zákonitosti navazování partnerských vztahů v době, již kraluje internet. Ten se pak na základě audiovizuální eseje Hernández López jeví být pro incely místem přinejmenším dvojakým – na jednu stranu jim dává terapeutickou možnost sdílet své pocity s komunitou tvořenou spřízněnými jedinci, na stranu druhou však na online seznamkách selhávají stejně jako v reálném životě, čímž se jejich zmar jen násobí.

Nutno dodat, že López nepochybně prokázala, jak aktivní tato komunita je a kolik dat rozličného druhu vytváří – ostatně mnoho videí i textových příspěvků od incelů autorka přímo inkorporovala do své eseje –, proč se závěrem nabízí otázka, kdo tento její vzkaz v láhvi vyloví a jak jej využije. Eсей *The Mechanics of Fluids* totiž není dostupná online, vidět ji zatím mohlo především festivalové publikum, avšak bezesporu by bylo fascinující sledovat její reflexi právě ze strany incelské komunity, a to rovněž reflexi tvořivou – včleňující esej, respektive její fragmenty, například do reakčních či „zpovědních“ videí, které patří k formátům, jež se tato komunita zdá zřejmě často využívat. Kruh by se tak pomyslně uzavřel – audiovizuální esej obracející se do minulosti by našla upotřebení v budoucnosti a tok dat by tím pokračoval ve svém generativním prýštění.

## **Odpad mediální i zrakový: stopy směřující do Mariánských Lázní z Česka a Slovenska**

K obdobnému procesu jako v *The Mechanics of Fluid*, tedy současnému zakonzervování i aktualizaci digitálního materiálu, pak jako by docházelo i v české audiovizuální eseji *Teletext Revival* (2023) Karin Spišákové a Davida Scharfa. Výchozím bodem pro tuto dvojici bylo zjištění, že teletext, který bývá (oprávněně)

asociován především s televizí, dnes nenápadně přežívá také na internetu. Dodejme, že slovo „přežívá“ však v tomto kontextu není přesné, jelikož *Teletext Revival* stejně jako nespočet dalších audiovizuálních děl vznikal v širším časovém rozptylu, čímž v sobě sloučil někdejší minulost, přítomnost i příslib budoucnosti. Proto se v rámci procesu jeho tvorby ono „přežívá“ následně změnilo v „přežíval“ a celá triáda byla zakončena vznesením otázky po „nesmrtelnosti“. Teletext slovenské televizní stanice Markíza (na rozdíl např. od teletextu České televize) totiž v průběhu práce na eseji, jak se z posledních slov *Teletext Revivalu* dozvídáme, přežívat přestal, tedy zanikl. Dílo Spišákové a Scharfa je proto jakousi „zprávou o záchraně mrtvého“ média, mediální archeologií i archivací současně – komplexním snímkem, který souběžně objevuje život i zánik fenoménu, jemuž navíc vdechuje život nový, čímž jej činí ještě více hybridním. Na výsostnou hybriditu teletextu ostatně tvůrci díla sami upozorňují: jde o textové médium, jež se podobá novinám, existuje však ve vizuální televizi a připomíná internet, čímž nám asociuje slova Petra Szczepanika, podle nějž je každé médium „konglomerátem ‚reformovaných‘ složek jiných médií.“ [16]

Dodejme, že migrace teletextu Markízy z televize přes prostory internetu tedy nakonec našla svůj cíl v audiovizuální eseji, kde médium v kontrastu se svým neustále se aktualizujícím charakterem poněkud zkamenělo. Coby kámen však byl autorskou dvojicí vysochán do odlišné podoby – ono zmíněné vdechnutí nového života se totiž projevilo tak, že podobu někdejšího teletextu duo využilo coby formu, jíž naplnilo soudobým obsahem: textové rozhraní se tak znenáhla stalo prostoupeno memy, Netflixem či kryptoměnami. Stejně jako v dílech české experimentální tvůrkyně Magdaleny Kašparové tedy ve vztahu k dnes již poněkud zastaralému médiu nepozorujeme jen nostalgické pomníkaření, ale zároveň snahu rozehrát s ním hru podle nových pravidel, ozvláštňujícím způsobem pracovat s jeho poněkud předpotopní a odpadní estetikou, v *Teletext Revivalu* reprezentovanou užitím vizuálně zastřených záběrů ze starších televizních reportáží.

K termínu odpad se zcela explicitně vztahovala další z českých audiovizuálních esejí, tedy *Dirt is a Social Construct* (2023) Barbory Ilič. Toto hypnotické dílo sestává z celé plejády všelijak zastřených i rozostřených obrazů – spatřujeme záběry snímající anonymní městskou krajinu, dále rozpité a pošpiněné fotografie jablek či horkovzdušného balónu, přičemž vše se zde zdá ztrácet své pevné kontury. Vyobrazením toho, co po takovém pozbytí obrysů zbylo, tedy jakýchsi mnohotvarých a

mnohobarevných ploch, dílo Ilič končí. Tuto vizualitu pak autorka vztahuje k tématu zraku, které má pro ni patrně osobní rozměr, neboť, jak sama v prvních vteřinách díla praví, její otec byl oční lékař, který pohrdal umělci a umělkyněmi, jelikož podle něj dělali pravý opak toho, co on. A ačkoli bychom samozřejmě mohli jmenovat tvůrce záměrně atakující smyslové aparáty svého diváctva (zejména oblast strukturálního filmu je tímto typická), Ilič trefně upozorňuje, že mnoho soudobých uměleckých děl si naopak klade za cíl zrak svých vnímajících saturovat či očistit. V tomto kontextu je pak pro autorku podstatná schopnost zraku oddělit prvky v popředí od těch nacházejících se v pozadí, tedy fakt, že naše zorné pole automaticky rozčleňujeme na privilegovaný centrální bod, například lidskou figuru, a poněkud ignorovanou oblast periferie nacházející se v okolí této figury. Audiovizuální esej Ilič je totiž jakousi melancholickou oslavou takto chápané periferie – zpravidla nevnímané oblasti vizuálního šumu, která ovšem vyplňuje nezanedbatelnou, ba většinovou část našeho zorného pole. A právě mezi tímto šumem a rozpadajícími se kusy odpadu, jež svou kamerou snímá, vytváří autorka určitou soumeznost. Jako by se vypravila právě na periferii města a zde dala hlavní slovo veškerým jinak přehlíženým odpadkům, které z ohniska naší pozornosti zpravidla vyčleňujeme, přestože mají své kvality a specifika. Dodejme, že toto soustředění na partikulární a nenápadné sdílí *Dirt is a Social Construct* s audiovizuální esejí “*Isn’t that going to be awfully dull and drab?*” George Hoyningen-Huene’s use of neutrals (2023) od Lucy Fife Donaldson. V opozici ke stereotypní představě technicolorového filmu jako křiklavě barevného kýče autorka poukazuje na méně nápadnou, ale přesto svébytnou práci s neutrálními, šedými a pastelovými barvami.

Nicméně není bez zajímavosti, že odpadu se věnovala také další audiovizuální esej z české provenience – *Digital Drip: The Imperceptible Flows of E-Waste* (2023) od autorského tria Tereza Staňková, Jáchym Šidlák a Filip Vedra. Toto po informační stránce velmi komprimované dílo jako by se ocitalo v průsečíku hned několika vědních oborů, a to přinejmenším postkoloniálních, enviromentálních a mediálních studií, přičemž nalezený materiál patrně užívá spíše k ilustraci vlastních tezí, než že by z něj tyto teze direktně vyvozovalo. Některé letos v Mariánských Lázních promítané eseje sloužily coby jakýsi pandán ke slovy psané odborné studii, přičemž zde se – dle mého mínění – (dodatečné) napsání doprovodné studie vyloženě nabízí. Tak či onak, výchozí bod *Digital Drip* lze vystopovat v prostorách rozlehlé skládky elektronického odpadu

v ghanském městě Agbogbloshie, která byla ovšem coby ekologická hrozba roku 2021 srovnána se zemí. Místní zde totiž spalovali základní desky počítačů, baterie atd. pro účely „těžby“ drahých kovů, které se v těchto zařízeních nacházejí, čímž ovšem do okolí uvolňovali různorodé chemické látky a zapříčinili tak jeho zvyšující se toxicitu. Podle tvůrců se však onou demolicí mnoho nevyřešilo, neboť došlo pouze k decentralizaci paličské práce, která dále na mnoha různých místech města pokračuje.

Dodejme, že sloužil-li llič odpad k novému způsobu uvažování nad tím, co v rámci pohledu (automaticky) vnímáme jako centrální a co naopak coby periferní, tedy ke zpochybnění určité zažité perspektivy, tvůrci *Digital Drip* pomocí pojmu odpad překvapivě také směřují k zproblematizování otázky viditelnosti a neviditelnosti. Nad vodou či vzduchem totiž uvažují jako nad médii, které zprostředkovávají prvky a interakce mezi biosférou a rozličnými anorganickými oblastmi okolního světa: hmatatelný a spatřitelný odpad sice zdánlivě zmizel, ale z něj pocházející, lidskou percepcí nespátřitelné, toxické látky stále prostupují těla všeho živého okolo. Stejně tak tvůrci vztahují neviditelnost k faktu, že se tento elektronický odpad maskovaný štítkem „second hand products“ do Afriky přesunul proto, aby unikl z horizontu globálního severu, z něhož ovšem nepochybně pocházel.

Na samotný závěr československé sekce jsme si pak nechali *Hodné a šťastné Sedmikrásky* (2022) Jana Kinzla, dílo patřící v poměru k výchozímu materiálu k těm patrně nejvíce deformujícím a transformujícím ze všech letos promítaných audiovizuálních esejí. Zřetelně tím upomíná na jednu ze spřízněných uměleckých praktik, které tomuto formátu podle Jiřího Angera předcházely, tedy found footage. [17] Nutno však dodat, že deformace v *Hodných a šťastných Sedmikráskách* zprvu paradoxně ústí v jakousi dvojitou negací podmíněnou de-deformací, neboť rozverné běsnění dvojice ženských protagonistek z filmu *Sedmikrásky* (r. Věra Chytilová, 1966) se Kinzl snaží doslova zvrátit, tedy mj. pomocí přehrání záběrů pozpátku znovustvořit vše, co jimi bylo ve filmu záměrně zničeno. Rozstřižené klobásky se tak stávají jaksi sestřiženy dohromady, opět sjednoceny v původní celky, přičemž oheň z hořících stuh krepového papíru zase bezpečně stéká do nyní již nikoli žhářských, nýbrž hasičských rukou obou Marií. Zánik však jako by přeci jen byl nevyhnutelný: mozaikovitý charakter mizanscény je dohnán ad extremum, před našimi zraky se snímané objekty i subjekty vzájemně mísí a tvoří tak nové kompozice – nůžkami neopatrně stříhající duo dam

v područí Kinzla rozparcelovalo své okolí, a to včetně sebe.

Nemělo by zůstat bez zmínky, že *Sedmikrásky* byly jedním z několika kanonických filmů, které se vloni v rámci Marienbad Film Festivalu promítaly v honosných prostorách Městského divadla. Jako patřičné se tedy zdá, že letos se do Mariánských lázní obě Marie vrátily coby novým způsobem chaotické, provokativní a odpadlické, nikoli poněkud ustrnulé a bezzubé svou příslušností do oblasti nedotknutelného kánonu klasik. Samozřejmě se nabízí otázka, kdy v kontextu samotných audiovizuálních esejí začnou být zpětně vytvářena takto „representativní“ a autoritou kánonu posvěcená díla, případně neděje-li se tak již teď. Aktuálně nám však dává Marienbad Film Festival možnost nahlížet na různorodé a experimentální ohledávání možností tohoto média tvůrci nejen etablovanými, ale také začínajícími, přičemž experiment se zdá být nezřídka inspirativnější právě jako výchozí bod s nejistým cílem než poučené směřování do předem vytyčeného závěru. A sekce audiovizuálních esejí s dvouletou tradicí jako by se rovněž nacházela v obdobném procesu experimentálního rozbíhání se z výchozího bodu. Je pak nepochybně fascinující být toho svědkem.

---

#### **Poznámky:**

[1] Jméno autora není uvedeno, „regenerace“. *Slovník spisovného jazyka českého*.

Dostupné z:

<https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=regenerace&sti=EMPTY&where=hesla&hsubs>

[Vid. 16. 10. 2024].

[2] Tamtéž.

[3] Jiří Anger, Audiovizuální eseje opět v Marienbadu. *Academia*. Dostupné z:

[https://www.academia.edu/123811861/Audiovizu%C3%A1ln%C3%AD\\_eseje\\_op%C4%9Bt\\_v\\_Marienbadu](https://www.academia.edu/123811861/Audiovizu%C3%A1ln%C3%AD_eseje_op%C4%9Bt_v_Marienbadu)

[Vid. 16. 10. 2024].

[4] Tamtéž.

[5] Tamtéž.

[6] Adrian Martin – Cristina Álvarez López, „A. Martin & C. Álvarez López“. *Vimeo*.

Dostupné z: <https://vimeo.com/regularlovers>. [Vid. 16. 10. 2024].

[7] Roman Jakobson, Co je poezie? In: Miroslav Červenka (ed.), *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, s. 32.

[8] Jméno autora či autorky není uvedeno, „SCREEN STARS DICTIONARY“. *Tecmerin*. Dostupné z: <https://tecmerin.uc3m.es/project/screen-stars-dictionary/?lang=en> [Vid. 17. 10. 2024].

[9] Alice Koubová, *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU 2019, s. 35.

[10] Desirée J. Garcia, „What Happened in the Dressing Room“. *[in]Transition*. Dostupné z: <https://intransition.openlibhums.org/article/id/15423/> [Vid. 17. 10. 2024].

[11] Tamtéž.

[12] Anna Batistová, Poezie destrukce: typologie, periodizace a reflexe destrukce filmových pohyblivých obrazů. *Illuminace* 17, 2005, č. 3, s. 32.

[13] Desirée J. Garcia, „What Happened in the Dressing Room“.

[14] Barbara Zecchi, „The Rhythms of Rage: from solitude to solidarity“. *Vimeo*. Dostupné z: <https://vimeo.com/922779200> [Vid. 18. 10. 2024].

[15] Chloé Galibert-Laîné, „Netnographic Cinema as a Cultural Interface“. *Illuminace* 32, 2020, č. 2, s. 55.

[16] Petr Szczepanik, „Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“. In: Týž (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Hermann a synové 2004, s. 31.

[17] Jiří Anger, c. d. Dostupné z:

[https://www.academia.edu/123811861/Audiovizu%C3%A1ln%C3%AD\\_eseje\\_op%C4%9Bt\\_v\\_Marienbadu](https://www.academia.edu/123811861/Audiovizu%C3%A1ln%C3%AD_eseje_op%C4%9Bt_v_Marienbadu)

[Vid. 16. 10. 2024].