KRYŠTOF KOČTÁŘ / 28. 11. 2023

„Prostě atak na emulzi“. Rozhovor s Martinem Klapperem

Martin Klapper je experimentální hudebník a filmař původem z Česka, který dlouhodobě žije a působí v Dánsku. Ve své hudební tvorbě se věnuje live electronics improvizacím a rozezvučování mnoha různých nehudebních objektů jako například hraček. Jeho filmy pak v sobě většinou pojí postupy found footage, tedy přetváření nalezeného materiálu, s přímými zásahy (rytí, leptání, barvení…) do těla filmové materie. Coby jeden z protagonistů se objevil v dokumentárním snímku *EXPRMNTL KBH* (2000) Alice Růžičkové, který mapuje životy trojice českých emigrantů v Kodani. Od konce listopadu se jeho instrumentarium tvořené hudebními (ne)nástroji a cestovní kufr stanou součástí výstavy *Na turné!* v Národním muzeu, za jejíž leitmotiv poslouží úděl potulného a nomádského života hudebníků. Na popud kurátora této výstavy Petra Ference pak Národní filmový archiv digitalizoval a do své sbírky uložil tři Klapperovy krátkometrážní filmy – *Umlochbewegung* (1996), který bude na výstavě promítán, a také *Stroke One* (1998) a *Stroke Two* (1998). Tyto tvořivě-destruktivní experimentální snímky jsou také hlavním předmětem našeho rozhovoru, jenž se uskutečnil jak u příležitosti jejich digitalizace, tak výstavy. Interview v prostorách kina Ponrepo navíc proběhlo den po společné performanci Klappera s experimentálním filmařem Martinem Ježkem na festivalu Hlukovæ mysteria v Praze.

Jak ses dostal k experimentálnímu filmu? V jakém kontextu vznikaly tvé první počiny?

K experimentálnímu filmu jsem se dostal asi v roce 1979 nebo 1980, kdy jsem ještě chodil na gymnázium. Prvotní impuls přišel při návštěvě jednoho kamaráda, k němuž domů se dalo jít jen přes sklep. Byly tam otevřené kóje a z jedné vykukovala spousta

čísel *Světové literatury*, což pro mě byl v té době naprostý magnet, takže jsem nelenil a v podstatě je ukradl. V jedné *Světové literatuře* z roku 1969 byl článek od Lubomíra Olivy o americké filmové avantgardě a tím začal můj zájem o experimentální film. Druhá velká iniciace byla, že v té samé době jsem získal překlad knihy Hanse Richtera o dada, v níž byly taky popisy toho, jak své snímky dělal. Potom jsem se pomocí tátovy standard osmičkové kamery snažil natáčet svoje vlastní verze filmů, o kterých jsem v těch knihách četl. S výsledky jsem ale nebyl spokojen, tak jsem je začal přepracovávat škrábáním a nanášením barev přímo na emulzi. Ve stejné době jsem se taky začal zabývat experimentální hudbou a hraním na všechny možné nástroje, které mi přišly pod ruku. Soustředil jsem hlavně na netradiční zdroje zvuku a hluku, které nejsou normálně spojovány s produkcí hudby – třeba hračky nebo různé předměty z domácnosti a ne-nástroje. Vždycky jsem si říkal, že by bylo dobré to spojit s experimentálním filmem. V improvizované hudbě se modalita hudby mění v naprostém zlomku sekundy, třeba nějaká lyrická pasáž se může změnit v totální kakofonii, nálady se tam abruptně střídají. A tím jsem byl veden, když jsem stříhal ty svoje filmy, aby to evokovalo takovouto rychlou změnu. Tohle jsem provozoval od roku 1980 až do roku 1993 v takzvaném malém formátu (Standard 8, Super 8).

Čemu ses věnoval poté?

Po roce 1995 jsem měl skoro desetiletou zkušenost s provozováním biografu v Kodani, kde jsme s dalším nadšencem Svenem Thomsenem mapovali experimentální film. Snažili jsme se získat kopie na projekci všech takových snímků, které vznikaly od desátých let minulého století, protože do té doby jsme o nich pouze četli v pár vzácných knihách, kde byly jen jejich popisy. Z těch knih jsem se dozvěděl taky o různých performancích s filmem a expanded cinema, což mě hodně zajímalo. Neměl jsem v těch osmdesátých letech možnost žádný příklad expanded cinema vidět, takže jsem si to musel udělat sám podle vlastních představ na koleni. Až potom jsem se seznámil se spoustou spřízněných duší, které v té době dělaly expanded cinema různě po Evropě. Kolem roku 1992 nebo 1993 jsem chtěl udělat program českého experimentálního filmu, díky čemuž jsem poznal Martina Čiháka a s ním jsem začal dělat film na šestnáctce. Takže tady to setkání s Martinem Čihákem mě iniciovalo v tom, že jsem začal pracovat s větším formátem, šestnáctkou.

Patří k těmto pokusům s formátem šestnáct milimetrů tvůj snímek *Umlochbewegung* z roku 1996?

Umlochbewegung byl můj první film, který jsem dělal na šestnáctku sám a vznikal delší dobu. Asi rok a půl jsem na něm pracoval – samozřejmě ne konstantně. Jednou, když jsem v tom našem experimentálním biografu v Kodani uklízel pod šestnáctkovou promítačkou, jsem zjistil, že pod ní leží spousta ústřižků, většinou ze začátků filmů. Obvykle se asi něco stalo při zakládání filmu a prostě se kus ustříhl, někdy se jednalo jen o půl políčka nebo o jedno políčko. Tyhle ústřižky tam byly nastřádány za asi osm let, možná ještě déle, a tak jsem si je odnesl domů a napadlo mě, co by se stalo, kdyby se tady ty opravdu miniaturní kousíčky šestnáctky slepily dohromady. A tím jsem začal pracovat na *Umlochbewegung*. K úvodním sekvencím jsem pořád přidával další a další kusy z těch nalezených nebo darovaných filmů, které jsem zkoušel předělávat všemi možnými technikami a metodami. O některých jsem se dočetl, ale většinu jsem si vymyslel sám. No a současně s tím, že jsem provozoval ten experimentální biograf, tak jsem dělal, respektive stále dělám, tu improvizovanou hudbu na různé hračky a takzvanou live electronics, amplifikované objekty a podobně. Stejně jako předtím jsem i v tomto filmu chtěl vytvořit něco, co by bylo adekvátní takovéto hudbě, v níž se neustále mění téma, rytmus a kombinace zvuků, tónů, hluku a všeho možného. Takže jsem se snažil vytvořit paralelu zvukového světa v improvizované hudbě, a to s tím záměrem, abych k projekci filmu mohl hrát naživo s hudebníky.

A jak ty projekce vypadaly?

Když jsem ten film dokončil, tak jsem angažoval Martina Čiháka, který mi dělal skvělou projekci, s níž různě manipuloval. Dá se říci, že jsme s tímhle filmem objeli kousek Evropy. Zahajovali jsme s ním Stuttgarter Filmwinterfestival, což bylo na hlavním nádraží ve Stuttgartu. Uváděli jsme ho v Haagu, taky v Dánsku. Dostali jsme se do zavedených míst pro experimentální hudbu, jako je Het Apollohuis v Eindhovenu. Dost jsme projeli i Německo, třeba Hamburg, Kassel apod., což byl zase okruh experimentálních biografů. Důležité je, že ten film byl udělán se záměrem, aby se mohla neustále měnit rychlost projekce, aby se z něj stal další nástroj v kontextu toho improvizačního hudebního souboru. Martin Čihák našel prastarou šestnáctkovou promítačku z Československa, která, myslím, byla ze čtyřicátých let, a já pak sehnal lepší promítačku Siemens, jež měla možnost plynule měnit rychlost až na tři okna za

vteřinu. Každopádně tenhle film se dal promítat v jakémkoli prostoru, člověk nebyl omezen jenom na kino, díky čemuž jsem pronikl mimo rámec normálních biografů. I když samozřejmě bylo nutné, aby v tom prostoru byla tma, protože zvlášť když se mění rychlost, tak ty promítačky nemají moc velkou světelnost. Navzdory tomu jsem ale *Umlochbewegung* promítal třeba v přírodě, na přístavním molu nebo v parku. S improvizovanou hudbou se pak film dal ukazovat i v koncertních klubech, čímž se stal iniciací k různým setkáním. Já jsem si díky tomu taky mohl vyzkoušet, jak se ten film mění, když k němu hrají různí lidé, což byla taková zkouška, jak na to jsou schopní různí hudebníci reagovat. Jestli začnou dělat něco, co já považuji za hudební nebo zvuková klišé, nebo naopak okamžitě pochopí, že ten film vyžaduje trošku jiné hraní. Ale to se těžko popisuje slovy, bez možnosti to nějak konkrétně demonstrovat…

Ty jsi při těchto performancích vystupoval spíše za promítačkou, nebo coby hudebník před ní?

Tak i tak. Většinou byl zprvu k mání Martin Čihák, což trvalo několik let. Mezi Kodaní a Prahou je ale sedm set kilometrů, takže jsem se poté musel naučit manipulovat s tou projekci sám. Ale samozřejmě i potom, když se namanula příležitost, jsem si k ní rád zahrál. Musel tam ale být důvěryhodný promítač. Ten film je totiž originál sestávající z opravdu malých kousků, takže krom důvěryhodného promítače jsem potřeboval i spolehlivou promítačku. U obou promítaček, co jsem zmiňoval, byla možnost měnit rychlost, ale ještě obě měly jenom jednoduchou smyčku zakládání filmu, takzvaně němou smyčku, která právě umožňovala, že ten film promítačkami prošel, protože když mají zvukovou hlavu, tak tam je smyčka komplikovaná a film by se moc utáhnul a promítačkou ani neprošel. Tyhle možné technické problémy je potřeba zdůraznit, protože moje filmy jsou originály v tom smyslu, že od nich nemám žádné kopie a případná poškození na nich jsou tedy nenávratná.

Tím, že je jediná filmová kopie *Umlochbewegung* originál, budou na tom filmovém pásu zřetelné všechny možně rukodělné techniky, které jsi při jeho vytváření použil. Jaké to například byly?

Kdybys mi to pustil, tak bych ti skoro ke každé vteřině mohl říct, co je to za techniku, navíc skoro na každé vteřině je použitá jiná. Už si je ani všechny nepamatuji, ale můžu zmínit třeba barvení filmu, tónování, které jsem dělal taky různými prostředky, protože

ne všechno na filmu chytá nebo je schopno obarvit tu emulzi nějakým dobrým způsobem. Dost často jsem experimentoval s věcmi denní potřeby. Má maminka, doktorka, mi dala hypermangan na kloktání, a tak jsem zjistil, že dělá naprosto skvělé věci na filmové podložce. Hypermangan jsem tam využil jak v krystalické formě, tak jako barvivo. Jedni moji známí mé tvorbě říkali kitchen filmy, protože spoustu těch experimentů, jako například s bělením nebo mazáním částí obrazu, jsem dělal vysloveně v mojí kuchyni nebo ve sprchovém koutě. A je tam použito i dost věcí z kuchyně, třeba krystalizace sójové omáčky a soli, ale taky čistící prostředky a podobně. Potom jsou tam věci vytvořené gravírováním. To jsem si vzpomněl na svoji minulost plastikového modeláře, kdy jsem dělal letadla v měřítku jedna ku sedmdesáti dvěma. Z té doby jsem měl sadu těch nejjemnějších zubařských vrtáků, které měly různou strukturu, tak jsem si pořídil takový speciální gravírovací adaptér. Kdybych to totiž gravíroval rychlostí vrtáku na sklo, tak bych do filmu udělal akorát díru a vůbec nic by z toho nebylo. Musel jsem tedy otáčky té vrtačky zpomalit úplně na minimum.

No a pak je tam vlastně i různé použití formátu filmu osm milimetrů na šestnáctku: v jedné části je slepený standardní osmimilimetrový film, pak taky nalepená super osmička. Je tam i spousta objektů, které jsou nalepeny přímo na filmový pás, což teda dávalo těm promítačkám dost zabrat.

Jaký nalezený materiál jsi použil?

Nalezený materiál je takový můj leitmotiv – dělání filmů bez kamery. Jedna část je převzatá z nějakého cvičení z FAMU, které mě opravdu hrozně štvalo svojí pseudo-lyričností, takže mě napadlo, co to udělá a jak to bude vypadat, když ho prošiju na šicím stroji. Začal jsem dělat i koláže a asambláže a bavilo mě využívat všechno, co člověk nalezne, zkrátka použité věci, kterým, ačkoli to zní jako klišé, dám druhý život. I když teda jde spíš o to, že mě prostě fascinuje ty věci nacházet a potom je dávat do nového kontextu. U filmu se mi právě hrozně líbí, že je možné měnit pořadí v triviálním slova smyslu, třeba dát konec na začátek, nebo s tím úplně zamíchat, z čehož pak vyplyne něco nového a dává to potom větší možnost výběru i divákům.

Tvé filmy *Stroke One* (1998) a *Stroke Two* (1998) opět primárně obsahují nalezený materiál, ale ve tvé filmografii jsou výjimečné tím, že v jejich případě pracuješ s formátem 35 mm. Jaký byl kontext vzniku těchto dvou ojedinělých snímků?

Tyhle dva filmy vznikly po roce devadesát pět, kdy začal další můj kamarád a experimentální filmař Martin Ježek pracovat jako promítač v kině Oko, kde se promítalo také z formátu 35 mm. Do té doby jsem totiž neměl přístup k promítačkám tohoto formátu, protože byly většinou jenom v normálních kinech. Díky tomu jsem mohl uplatnit všechny nastřádané 35mm filmové ústřižky za mnoho let, které mi byly buď darovány, nebo jsem je doslova našel vyhozené v popelnici. Použil jsem na to i dost ústřižků filmů z FAMU, které jsem získal od Martina Čiháka. V té době jsem zároveň začal v Kodani chodit na fotoškolu Global Foto, kde jsem si mohl v podstatě dělat, co jsem chtěl a taky jsem dostával spoustu foto materiálu, vývojky a podobně, takže v tomhle to byla velká vzpruha. Naučil jsem se, jak zacházet s fotografií, z čehož se potom odrážely další experimenty s vyvoláváním a podobně. Každopádně na té škole jsem si uvědomil, že fotografický film se dá vlastně taky využít na promítání z pětatřicítky, protože je tam minimální rozdíl ve tvaru perforace. Právě díky Martinu Ježkovi jsem si mohl ověřit, že fotografický film projde filmovým projektorem. Na základě toho jsem pak začal zkoušet různé techniky, co mě napadly. Například ve *Stroke One* jsem pracoval s bělením a leptáním částí filmu chemikáliemi a dost jsem uplatňoval i různou chemickou krystalizaci. Prostě atak na emulzi. Dával jsem si záležet, abych vyzkoušel co nejvíc různých filmových materiálů, a tedy i různé emulze, takže je tam použit černobílý negativ, černobílý film, barevný film, barevný negativ… Zkrátka jsem se snažil ukázat co nejvíc různých příběhů materiálu, i když to možná zní trošku moc vznešeně. Jediná má premeditace tedy byla, že jsem si chtěl vyzkoušet všechny možné nápady a techniky, jak budou fungovat spolu, po sobě, vedle sebe, ale taky přes sebe…

A v čem byly specifické projekce obou těchto filmů?

Tam byl pro mě zcela nový aspekt, který jsem si musel nejdřív ověřit. Předtím jsem totiž využíval toho, že jsem měl na osmičkové i šestnáctkové filmy promítačku, kde se dala plynule měnit rychlost, taky bylo možné vše zastavovat, a to i na okně, což pro mě bylo právě primárním středem zájmu. Ty mé předchozí filmy totiž, jak už jsem říkal, vznikaly, aby se daly promítat s živou hudbou a aby ten promítající mohl na tu hudbu reagovat, to znamená upravovat rychlost v odpovědi na hudebníky, kteří k tomu vytvářeli živě improvizovaný soundtrack. A *Stroke One* i *Stroke Two* byly udělány na pětatřicítkový film, který se promítá normálně v kině, kde je rychlost samozřejmě standardizovaná na pětadvacet oken za vteřinu, což byl pro mě velký otazník. Než

jsem si to mohl promítnout v kině, tak jsem totiž nevěděl, jestli je lidské oko vůbec schopné vnímat změnu v pětadvacetině sekundy, protože ty moje filmy se samozřejmě mění políčko od políčka. Nebyl jsem si tedy úplně jistý, jestli z toho nevznikne jenom mazanice, kdy oko nebude jednotlivé její části vůbec schopno zachytit. Ukázalo se ale, že oko zřejmě svede spatřit ještě detailnější okamžiky z jedné vteřiny…

Zatímco k těm mým šestnáctkám a osmičkám byla živá hudba, *Stroke One* a *Stroke Two* jsou řešené jinak. Protože jsou snímané fotografickou kamerou, tak obrázek a mé manipulace zasahují tam, kde je u normálního filmu optická stopa. Takže když se zapne snímač optické stopy, obraz na okraji filmu vytváří zvuk. Díky tomu, že oba filmy mohly být promítány na klasické 35mm promítačce, objevily se na festivalech i v normálním kině. V tom se různí od těch mých šestnáctek a osmiček, které jsem sám promítal v nejrůznějších kontextech. A liší se taky v tom, že jsem v životě dělal jen s jednou přenosnou pětatřicítkovou promítačkou, takže jsem byl nucen *Stroke One* i *Stroke Two* vždycky svěřit do rukou promítači, což u svých šestnáctek a osmiček dělám velice nerad. Jejich promítání se tedy nejvíc blíží normální projekci, protože ta pětatřicítková promítačka je vždycky v kabině a film pokaždé jede na pětadvacet políček za vteřinu, takže jsou to takové moje festivalové filmy, na standardní filmovou situaci.

V čem se mezi sebou liší *Stroke One* a *Stroke Two*?

Rozdíl mezi těmi dvěma filmy je v tom, že ve *Stroke Two* jsem využil víc technik a nápadů, které jsem dostal až potom, když jsem viděl, jak to funguje v pětatřicítce. Na *Stroke Two* jde také vidět, že už jsem v té době začal chodit na fotografickou školu, protože tam je na začátku spousta kontaktní fotografie, kontaktně vyvolaných sekvencí. Taky je v tomto filmu využita technika nalepování transparentních objektů, tedy všeho možného, co mi přišlo pod ruku nebo co jsem sesbíral, přímo na filmový pás. Je tam kontaktně zvětšena spousta průhledného materiálu, různé obalové materiály a podobné věci, což bylo pro mě docela fascinující, protože člověk tak zvětšil určitý mikrosvět, který normálně pouhým okem není skoro viditelný. Konečná sekvence *Stroke Two* je doslova nalezený film: po docela známém dánském módním fotografovi vyhazovali pozůstalost a já to našel v kontejneru asi 100 metrů od místa, kde v Kodani bydlím. Byla tam série fotek pro nějaký módní časopis a taky reklama na čaj, mám dojem. Ten návrhář měl dobrý foťák, protože normálně jsou na tom

fotografickém filmu okýnka jinak než u filmu, ale tenhle to fotil právě i tak, jak je to u filmové kamery. I když rámeček byl samozřejmě jiný, překrývalo se to, což mi přišlo jako zajímavý efekt. Vždy mě fascinuje, když tahle v podstatě špína nebo odpad začnou mluvit.