

Osobní život díry jako Gesamtkunstwerk

Jaký přínos může mít montáž pro proces natáčení jako celek?

Petra Virtanen

Osobní život díry (Personal Life of the Hole) je poeticko-filozofický dokument, jenž je natočen na 16mm filmový materiál a zabývá se aktuálními otázkami ekologie, ekonomiky a kultury. Je to nejnovější film českého režiséra Ondřeje Vavrečky. Před třemi lety dostali Vavrečka a finská producentka Petra Virtanen rozvojový grant od finského Centra podpory audiovizuální kultury AVEK na výzkum montáže v procesu filmové tvorby a rozvoj audiovizuálních prvků natáčeného filmu. V tomto článku dvojice sdílí několik poznatků z celého procesu.

Pojem montáž je často v úzkém slova smyslu interpretován jako technika střihu. Montáž ale můžeme chápat i v širším slova smyslu – jako setkání detailů, prvků nebo myšlenek, které dává vzniknout (novým) významům. Definice tohoto pojmu se různí, ale podstata montáže zůstává stejná. Je to schopnost spojovat jednotlivé fragmenty do jednoduššího celku. Finský vědec Jarmo Valkola tvrdí, že tento proces je nejen intelektuální, ale nese s sebou i emoce, vjemy a prožitky kreativity, které jsou ze své podstaty kognitivní.⁰¹ Kromě toho se domníváme, že základní principy filmové montáže se mohou přibližovat prostředkům integrované umělecké praxe, která byla v minulosti běžná. Součástí montáže může být dotek fyzická. Již v polovině devatenáctého století výtvarníci kombinovali fotografie a další tradiční formy výtvarného umění, jako jsou malby, a montáž se projevila jako integrované umělecké dílo. Montáž se tak ve studiích výtvarného umění objevuje více než půlstoletí před studii sovětských filmových teoretiků před studii sovětských filmových teoretiků.

Uvádí se, že jeden z mistrů filmové montáže Artavazd Pelešjan „pozdvihl montáž na úroveň dokončeného filmu“. Pelešjanova montáž není ve filmu, ale je filmem samým.⁰² Způsob, jakým byl vytvořen *Osobní život díry* i Vavrečkovo dílo jako takové, však posouvá tuto myšlenku ještě o krok dál. V jeho případě je montáž *proces tvorby filmu*. Rozdíl mezi těmito dvěma perspektivami se projevuje v nosných prvcích⁰³ filmu: zatímco Pelešjanovy prvky zůstávají ve filmu, řada Vavrečkových prvků se šíří i za hranice filmu samotného. Stručně řečeno je cílem jeho filmové tvorby dosažení tzv. *Gesamtkunstwerku*, tedy syntézy umění.

Při vytváření *Osobního života díry* jsme sledovali setkání probíhající na všech úrovních procesu tvorby filmu a experimentovali jsme s montáží v tomto slova smyslu, abychom dosáhli specifického způsobu audiovizuálního vyjádření. Díky tomu, že jsme vedle intelektuálních proudů ponechali prostor i pro fyzické, patří mezi klíčové prvky nejen záběry, ale také jiné materiály, z nichž některé jsou z povahy fyzické, jiné abstraktní. Jedním z těchto prvků je například domácí kovový odpad – fyzická hmota, kterou Vavrečka nasbíral z popelnic na tříděný odpad v Praze. Tento materiál se jako součást obrazu i zvuku objevuje v konečné podobě filmu v různých kontextech. Zároveň je to materiál, který Vavrečka používá pro své umělecké objekty prezentované na výstavách, a také materiál, jenž se s filmem setkává v různých sémantických perspektivách, jako je recyklace/rotace, trash poetry a řemeslná zručnost.

V následujících kapitolách se podrobněji podíváme na klíčové prvky, které jsou pro tento konkrétní film zásadní. Ale ještě předtím se vrátíme zpět na začátek.

DÍRA V JEZEŘE JAKO KONCEPT FILMU

Vavrečkova předběžná schémata jakožto režiséra jsou často odvozena z jednoho silného obrazu, s nímž si začne hrát. Díky tomu, že je hrubé formě dodán vědecký a poetický obsah, promění se v obrázek, který pro utváření filmu slouží jako konceptuální obraz (viz obr. 1). Takovým zdrojem je pro *Osobní život díry* obraz díry, přepadu v pražské vodní nádrži. Tento případ je opravdu zvláštní místo, kde voda padá do hlubin díry obroubené zábradlím v jezeře. Na podkladu této díry jsme začali zkoumat různé sociální, ekonomické a kulturní díry, které jsou pro naši dobu typické.

V rámci tvorby byly použity některé specifické umělecké prostředky, které utvářejí audiovizuální výraz filmu. Jednou z výrazných metod bylo například *natáčení na klasickou filmovou kameru na filmový pás*, většinou *venku*, a *technika prvního pokusu*. Většina filmu se odehrává v různých městech a v různých typech krajiny – v lese, na poli, na cestě nebo na ulici. Záměrně se nenatáčelo v interiérech, které jsou často identické a nemají žádný charakter. Před matematickými formami film upřednostňuje a oslavuje formy přírodní, které jsou nepravidelné a „deformované“.

Kromě toho je na všech úrovních tvorby filmu důležitým uměleckým prostředkem *ruční práce*. Vedle konceptuálního obrazu byla na samém počátku pro montáž důležitá také skutečnost, že první fragmenty filmového scénáře byly vytvořeny kolážovou technikou. Pokud byl konceptuální obraz pouhou vizuální skicou, která byla ze své podstaty spíše intelektuální a informativní, nepředstavují jednotlivé fragmenty scénáře text, jak je tomu při tvorbě filmu zvykem, ale jsou ucelenými vizuálními uměleckými díly. Jde o koláže vyrobené z kreseb, útržků ručně psaných nebo tištěných textů, papírů různých textur, vzorů, barev a významů a dalších plochých objektů, které lze připevnit na papírovou podložku. Tyto barevné koláže nastínily způsob vyjádření, pokud jde o vizuální stránku a obsah. Také vytvářejí spojnici mezi hmotným a nehmotným, mezi věcným rozměrem a vědeckými a hravými prvky filmu. Postupně se styl posunul od papírových koláží k ruční práci s jinými materiály, jako je domácí kovový odpad a hadry, které se postupně staly klíčovými prvky filmu.

VÍČKA, KLOBOUKY, TENKÁ ČERVENÁ LINIE – O MATERIÁLU, BARVĚ A ZVUKU

V této kapitole se podrobněji podíváme na klíčové prvky snímku *Osobní život díry* a také na materiál, barvu a zvuk obecně.

O MATERIÁLU

1) kovová víčka a objímky

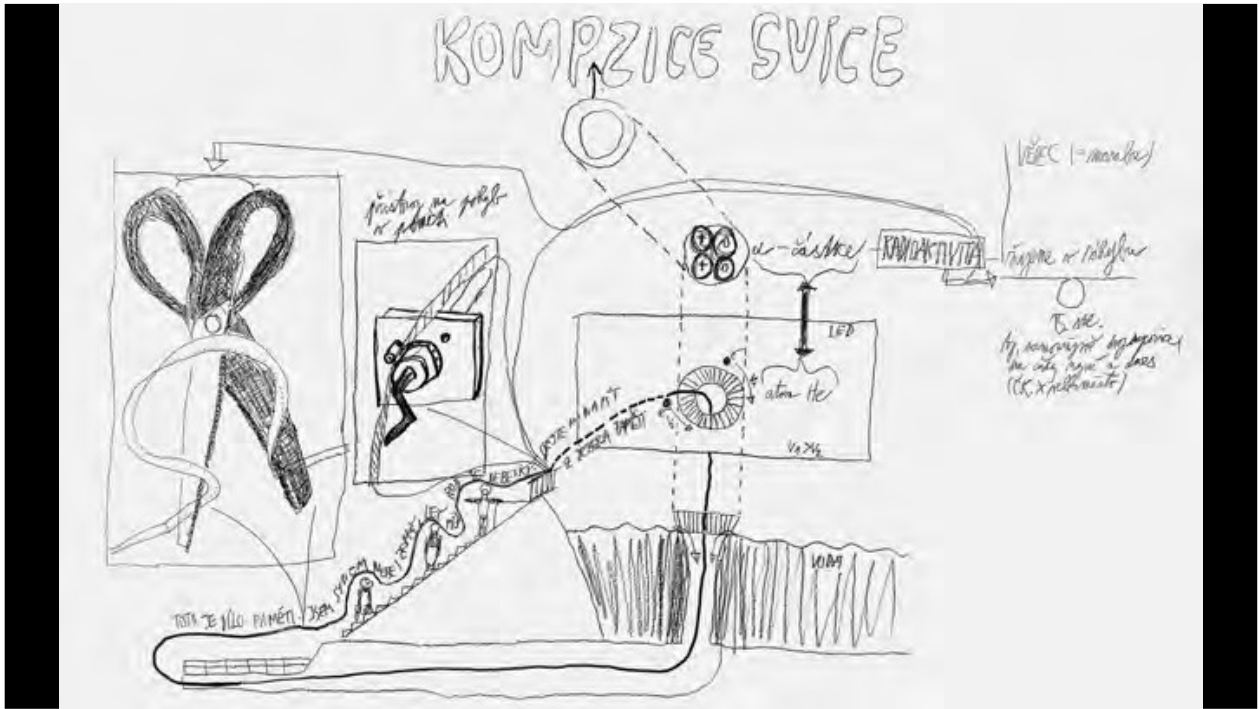
Jak jsme již zmínili, kusy domácího kovového odpadu, konkrétně kovová víčka a objímky, hrají důležitou úlohu v budování vizuálního a zvukového stylu filmu. Nejprve se podíváme na vizuální stránku, zvuku se pak budeme věnovat v pozdějším oddíle.

Film začíná scénou, která působí jako hra s kovovými víčky ze hřbitovních svíček a kterou brzy vystřídá záhadná kolekce víček od lahví padajících na zem. Kovová víčka a objímky jsou zobrazovány jako čistý materiál, u kterého není třeba zastírat jeho původ – právě naopak. Později vidíme, jak uprostřed cyklu recyklace něčí ruce vybírají lahve z popelnic, oddělují kovové díly od skla a proměňují původní využití kovu na umělecké dílo. Každý materiál má svou historii. Kdybychom si jich povšimli jen v krátkém záblesku, například ve fiktivních rituálních scénách snímku, přišli bychom o důležitou součást těchto artefaktů. Každý materiál má také svoji budoucnost, jež závisí na jeho vnitřní dynamice a okolnostech, s nimiž se setkává.

01 Jarmo Valkola, *Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka*, Yliopistopaino, Jyväskylä, 1999, s.11.

02 Scott MacDonald. Going the Distance. An interview with the Armenian master Artavazd Peleshian. *Moving Image Source*, 2012. Dostupné z: <http://www.movingimagesource.us/articles/going-the-distance-20120106>

03 Pelešjan uvádí, že jeho filmy jsou založeny na nosných prvcích, jež jsou opatřeny silným sémantickým nábojem a projevují se v obrazy i zvuku. *Montage-at-a-Distance*, nebo: *A Theory of Distance*. Anglický překlad publikován v *Lola Journal*, 6. vydání, 2015.



↳ obrázek 1

↳ obrázek 2



Kovová víčka a objímky můžeme také vnímat jako jeden z výchozích prvků *Gesamtkunstwerku*. V duchu art brut začal Vavrečka sbírat kovové předměty z popelnic jako materiál pro své umění. Jeho zájem o náboženské obrazy se zhmotnil v ikonografických motivech a rekvizitách, jako jsou dekorativní pokrývky hlavy nebo masky pro natáčení rituálních scén. Spektrum motivů v jeho dílech je velmi široké a vedle vážnějších obrazů tu často najdeme prvky humoru. V části, která ukazuje původ materiálů, vytváří umělec obraz mouchy. Montáž zde „přesahuje scénu“ svým vlastním, osobitým způsobem. V dalším humorném záběru začínou z temnoty vystupovat malé zářivé díry. Nakonec se ukáže, že to jsou oči davu. Kovová víčka a objímky se dobře hodí jak k náboženské ikonografii, tak k ikonografii humoru.

2) *kostýmy vyrobené z hadrů*

Další zásadní prvek ve formě materiálu nalézáme ve fiktivních částech: je to sada ručně vyráběných kostýmů z hadrů. Za touto mimořádnou zručností opět stojí Vavrečka. Kostýmy, většinou košile, jsou plné zajímavých detailů a představují barevnou mozaiku různých oděvů a kožešin. Jejich realizace se blíží rukodělné montáži a jejich použití ve filmu podtrhuje konkrétní scény a proměňuje je ve snové vize. Příkladem je scéna, kdy orchestr tří bohů v těchto kostýmech spočívá v opojné atmosféře na trávě. Vedle kostýmů jsou speciálně navrženy a vyrobeny i nástroje bohů-hudebníků. Jedním z principů tvorby filmu bylo použití recyklovaného materiálu, jež dává vyniknout kreativité a ponouká nás k jejím využívání. Celým snímkem se tak prolíná duch art brut.

3) *světle modré plastové pytle (s odpadem, nebo bez něj)*

Trojici dominantních materiálů doplňují světle modré plastové pytle. Všechny je spojuje odpad a přebytek materiálů ve světě. Plastové pytle na odpad se do filmu jako dominantní materiál původně dostaly náhodou. První modrý pytel se ve snímku objevil tak, že přiletěl do záběru uprostřed natáčení. Jako z praotce veškerého odpadu obecně se z něj brzy stal celý soubor různých prvků.

Neviditelná postava s černým kloboukem zpovzdálí sleduje ženu, která věší plastové pytle na šňůru. Stejná ženská postava mává obrovskou vlajkou vyrobenou z podobných pytlů. Pytle také vidíme naplněné odpadem v díře. Dva prázdné pytle se ovinuly kolem hlav mužů v důsledku aleatorního materialismu. Pohyby nám připomínají vnitřní dynamiku materiálu. Pytle tancují v párech s lidmi, protože samy tancovat nedovedou. Kontext však v tu chvíli vytlačuje jejich přítomnost z kategorie odpadu. Dokonce ani tradičně vnímaný odpad není mrtvý materiál. Vždycky je v něm něco živého.

Tyto plastové pytle se vždy objevují v modré barvě. Vedle tragické stránky problému, jemuž lidstvo nyní čelí v souvislosti s neustálým zvyšováním množství odpadu, v sobě tato barva díky dalším konotacím nese také naději a optimismus. Na některé z těchto kontextů se podíváme v následujících odstavcích o barvě.

O BARVĚ

1) Černá

Dalším významným prostředkem, který přispívá k orchestraci celého *Gesamtkunstwerku*, je barva. Zvláštní místo mezi barvami přitom zaujímá „nebarva“, tedy černá, jež symbolizuje prázdnotu, nicotu, a vyjadřuje tak obecné téma filmu, kterým je díra. Černá je ve filmu odvozena od černého klobouku, černých bot a černého čtverce, které se objeví na samém začátku. Tyto rekvizity navazují na román H. G. Wellse *Neviditelný*. Spolu s těmito černými rekvizitami je použit i text z této knihy.

Černá barva, respektive černá obrazovka je ve filmu využívána dvěma způsoby. Jeden z nich je tradičnější a slouží jako interpunkce mezi jednotlivými kapitoly filmu. Černá obrazovka například odděluje kapitoly definující metaforické díry, o nichž film hovoří (například ontologická díra, pracovní díra, kulturní díra, časová díra). Dalším způsobem využití černé obrazovky je vizuální prázdnota v místech, kde chybějící vizuální stránka podtrhuje význam doprovodného zvuku (hlas, hudba nebo ruchy) a vytváří hmatatelný pocit, že něco chybí. Díky tomu se zvuk stává důležitějším než obraz. Toto využití černé obrazovky fyzicky odkazuje na téma snímku – na díru. Používání černé obrazovky vyžaduje, aby si divák vizuální složku sám doplnil. Z diváků se tak stávají spoluautoři filmu. Výmluvným příkladem této metody je část ve druhé polovině snímku, kde se hovoří o tom, jak je důležité pamatovat si významné individuální zážitky. Teoložka Annick de Souzenelle zmiňuje potlačené dětské vzpomínky na prožitek boha, pak se objeví zblízka zabraná dětská ruka, která zhasne světlo, a titulky PAMATUJ, jenž se ve tmě rozsvítí, nás vyzývá, abychom si vzpomněli na své potlačené zkušenosti. Pak se PAMATUJ také vypne a my vidíme jen tmu, černou prázdnotu doprovázenou tichou a jemnou hudbou, která nás (diváky) vede k vlastním vzpomínkám.

2) *světle modrá, červená a křiklavě žlutá jako symbolické barvy*

Protože je film z velké části natočen v přírodě během všech ročních období, je vizuální stránka ponořena do zelené chlorofylu nebo v případě zimního natáčení do zjednodušující, grafické sněhobílé barvy. Oproti tomuto barevnému pozadí vystupují tři významné symbolické barvy (vedle černé): *světle modrá, červená a křiklavě žlutá*. Modrá je odvozena od barvy plastových pytlů, které se obvykle používají pro sběr odpadu v zemích, kde se film natáčel (Francie, Rumunsko, Rusko, Česká republika). Instrumentace této barvy je komplexní a mnohostranná. Na jednu stranu odkazuje na odpad, na něco negativního, něco, čeho se zbavujeme, něco, co potlačujeme. Ale stejná barva je použita i na balónu, jenž se prolíná celou druhou polovinou filmu a symbolizuje vnitřní, spirituální cestu, na kterou jsme zváni. V tomto smyslu modrá značí něco pozitivního. Stejná barva je pak použita pro rukavici v animaci „neviditelné ruky trhu“, což je ekonomický koncept, který je ve filmu částečně zpochybňován. Kromě toho je modrá také barvou nebe, jež odkazuje na ozónovou díru. Tento způsob využití modré chce poukázat na rozporuplnost klíčových otázek, na něž není možné nalézt jednoznačnou odpověď. Modrá barva označuje nervové spoje filmu.

Červená a žlutá hrají ve filmu doplňující úlohu. Červená je barva kostýmu hlavní protagonistky dokumentu, šestadevadesátileté teoložky de Souzenelle. Celou strukturu snímku se prolíná jako „tenká červená linie“. Červený kostým (svetr nebo mikinu) na sobě mají také dvě mladé ženy, které se s teoložkou setkávají. První z postav s ní vede osobní rozhovor. Fyzicky se s ní setká a paralelní zjevení dvou červených žen, mladé a staré, na plátně působí jako zrcadlový obraz „starého a nového, ale v zásadě stejného“. Druhá žena v červené se s teoložkou potká díky filmovým prostředkům, a to prostřednictvím překrytí dvou obrazů. Mladší žena podobající se starší je ve druhé vizuální vrstvě, ve dvojité expozici kamerového záběru. S tím, jak monolog de Souzenelle kulminuje ve vzpomínkách na mládí, se obě mladé ženy v červeném stanou svým specifickým způsobem skutečnými, minulost se stává přítomností a je přítomna. Znázorňují prolínání vzpomínek a skutečnosti.

Drobnou roli v barevné instrumentaci hraje křiklavě žlutá. Je to barva žlutých vest v současné Francii, což je

hnutí lidí, již jsou nespokojeni s ekonomickou situací a opakovaně vycházejí do ulic, kde protestují jak poklidně, tak s využitím destruktivních prostředků. Protesty natočené v Paříži jsou plné křiklavě žluté barvy. Jeden protestující opustí demonstraci a pomocí filmového stříhu se objeví v pozadí dalšího záběru, v němž vidíme českého filozofa Petra Kužela poblíž pozemku mezinárodního korporátního obra Amazon. Ve své promluvě nám Kužel poskytne „teoretický základ“ pro hnutí žlutých vest a hnutí ekonomicky frustrovaných mas obecně.

O ZVUKU

Experimentace se zvukem a tvorba zvukové stopy byl dlouhý proces, který začal na samém začátku natáčení a skončil s finálním mixováním zvuku. Důvodem byla skutečnost, že většina natáčení probíhala s němou 16mm kamerou. Synchronizovaná zvuková nahrávka se použila jen u rozhovorů. Némé natáčení má dvě velké výhody: 1. režisér může dávat hlasové pokyny, i když kamera běží, 2. když vytváříte zvukovou stopu pro němé záběry, musíte o zvuku přemýšlet a přistupovat k němu jako k překrývaným vrstvám různých zvuků. Tvorba zvukové stopy je výsostně syntetický proces. Cílem není předstírat, že proběhlo synchronizované natáčení, a výsledkem není zvukový záběr, který vypadá, jako by ho doprovázel reálný zvuk. Tento proces naopak vede ke stylizaci zvuku. Autor si vybírá pouze zvuky a jejich vrstvy, které jsou významné, a zbytek vynechá. Tato práce je podobná jako natáčení obrazu v celovečerním filmu: zabíráte jen věci, na kterých záleží.

Zvukové efekty hrají ve snímku důležitou roli. Setkáváme se tu s jevem, který můžeme označit jako materiálnost zvuku. Je jí dosaženo zvukem manipulace s kovovým odpadem, který se používá jako materiál pro rituální „svaté obrazy“, a odkazuje tak na ekologickou problematiku odpadu a otázky, co s ním. Používá se jako doprovod moře, které se prolíná celým filmem, při zobrazování sběru odpadu a jeho recyklace, při manipulaci s odpadem, ale také pro zdůraznění hmotné podstaty rituálu zobrazeného ve filmu.

Dalším příkladem jsou rytmické zvuky cvakání. Jsou zaznamenány ve třech podobách: 1. cvakání semaforů pro chodce v České republice spojené se semaforem zobrazujícím postavku Karla Marxe v německém Trevíru, odkud pocházel, 2. cvakání blikajícího auta, 3. cvakání dvou dřevěných tyček během rituálu. Jsme v autě, řidič zapne směrovku, ozve se cvakání a zvuk pokračuje i v dalším obraze, který představuje hromadu kuželů v podivném bytě starého muže. Zvuk cvakání v interiéru bytu zní jako tikání hodin. Vzhledem k tomu, že mají různé formy cvakání téměř stejný rytmus, je použit ve dvou zvukových vrstvách a propojuje scénu rituálu a sekvenci se semaforu, které jsou postaveny vedle sebe. Z cvakání se stane sémantické gesto odkazující na určité „podivné čekání“. Použití zvuku tak přerůstá svou ilustrativní a propojovací funkci a nabývá symbolického významu.

FILM = SVĚT. O TOUZE A APOTEÓZE

Na závěr se zaměříme na celkové ambice filmu.

Osobní život díry předkládá přístup, který ve filmu funguje v podstatě jako podvědomí. Někdy se projeví jednoznačně, jindy jen skrytě. Tento přístup je vyjádřen maximálním přijetím fyzické skutečnosti, která je v radikálním rozporu se současným během světa. Máme tendenci přesouvat svůj život do virtuální sféry: digitalizujeme artefakty a jsme na nejlepší cestě k dematerializaci naší existence. Snímek poukazuje na fyzický svět, který v psychoanalytic-

kém smyslu slova potlačujeme prostřednictvím virtualizace, digitalizace a dematerializace.

Vzhledem k tomu, že je snímek natočen na filmový pás s využitím klasické filmové kamery, natáčení zcela rezignuje na techniku videa. Materiální povaha filmu akcentuje materiální povahu světa. Na tento proces je jednoznačně poukazováno prostřednictvím filozofického konceptu aleatorního materialismu Louise Althussera. V konceptuální rovině filmu je myšlenka materiálnosti přímo zmíněna a hovoří se o ní ve dvou částech, „Díra v materiálu“ a „Díra na odpad“. První část ukazuje, že materiál, atom, je ve skutečnosti prázdný, plný prázdného prostoru. Druhá část upozorňuje na to, že náš svět je plný materiálu, kterého se jednoduše chceme zbavit. Vidíme zde další psychoanalytické potlačení.

Film řadou prostředků nevtíravě poukazuje na materiální podstatu světa, aniž by přitom zanedbával duchovní podstatu bytí. Materiálnost zde však není postavena do kontrastu s duchovním rozměrem, intelektuální doménou nebo digitálním světem. Protiklad mezi hmotným a nehmotným není akcentován. Důraz na materiálnost poukazuje na kořeny naší existence, na něž máme tendenci zapomínat.

První věta, kterou ve filmu uslyšíme, zní: „Položil jsem si otázku: co je to svět?“ Tento snímek není monotematický, propojuje v sobě heterogenní prvky, jako jsou vědecké a politické skutečnosti, historické rouhání, osobní poznámky, absurdní vtipy a mnoho dalšího. Kdybychom chtěli *Osobní život díry* přirovnat k hudební kompozici, nebyla by to monofovní skladba, kterou byste si mohli po poslechu zahvídat. Film svou komplexní polyfonní strukturou připomíná fugu. Motivy se vzájemně proplétají, vrství se na sebe a překrývají se. Snažili jsme se vytvořit film, který by byl stejně komplikovaný jako svět. Takovou ambici snímek samozřejmě nikdy nemůže naplnit. Světu jako celku není nikdy možné porozumět, ale obstojný pokus o jeho zachycení nemůžeme přehlížet. Přesně to v lidské koncepci světa chybí.

Snažíme se světu porozumět. Původní funkcí vědy bylo pomoci lidem porozumět světu, ale v dnešní době se jen víc a více specializuje. Proces stále detailnější analýzy by měl být doprovázen protichůdným procesem syntézy vedoucím zpět k celku. Toho už dnes věda nemůže docílit, protože vědecké poznatky jsou tak rozsáhlé, že je nikdo nemůže shrnout a říct, „o čem to celé je“. A to je přesně cílem filmu *Osobní život díry*. I když autoři vědí, že pokus o syntézu je naivní, přesto projekt syntézy nevzdávají. Představují tak nový model vědomostí nebo „vědy“. Není analytický a přesný, ale syntetický a přibližný. A je tu ještě jeden zásadní přívlastek, který můžeme doplnit: radostný. Základní vlastností celého filmu je hravost.

Na závěr bychom rádi zodpověděli výše uvedenou otázku ohledně přínosů montáže ve filmové tvorbě. Syntéza intenzivně využívá diskutovanou metodu montáže a po formální stránce směřuje ke *Gesamtkunstwerku*. Sjednotili jsme různé fragmenty, různé vrstvy, různé rozměry do jednotného celku, syntézy umění, s využitím lepidla, sešivačky, šicího stroje, jehel, nástrojů stříhu, myšlenek a aleatorního materialismu. Vlastně zde popisujeme, že proces tvorby filmu je montáž sama o sobě, a shrnujeme, jaké přínosy může mít v celkovém procesu, pokud jde o vytváření specifického výrazového stylu. Montáž je holistický přístup ke světu. Celkové ambice filmu neboli „radostnou vědu“, jak je označuje Vavrečka, je možné obsáhnout a zachytit právě prostřednictvím montáže.

Přeložila Pavla Voltrová.

×