



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

KABINET AUDIOVIZUÁLNÍCH TECHNOLOGIÍ

DEPARTMENT OF AUDIOVISUAL TECHNOLOGY

LITERATÚRA V POHYBLIVOM OBRAZE

LITERATURE IN MOVING IMAGE

TEZE DIZERTAČNÍ PRÁCE

DOCTORAL THESIS - SUMMARY

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

MgA. Ivana Hrončeková

VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

doc. MgA. Filip Cenek

BRNO 2021

Abstrakt

Dizertačná práca pojednáva o vybraných dielach experimentálneho filmára Martina Ježka, ktoré konceptuálnym spôsobom interpretujú literárne diela z oblasti experimentálnej literatúry 60. rokov, prípadne literárne texty, ktoré jej predchádzali. Na tejto vzorke pozorujem predovšetkým tesnosť vzťahu literárneho textu a filmu, ktorú popisujem v analytických explikáciách jednotlivých diel a ktorá reprezentuje tri typy aplikácie textu do iného média, a to v rovine štruktúry (scenár a partitúra), performativity (aktu čítania v procese natáčania) a v rovine zvuku. Táto tesnosť, spôsob interpretácie textu súčasne definovala kategorizáciu vybranej vzorky. Táto kapitola súčasne predkladá katalógové listy jednotlivých filmov. Osobitou kategóriou je analýza aspektu performativity, ktorá je prítomná na troch úrovniach: v akte filmovej projekcie, v priebehu filmovania aj v priebehu postprodukcie. Ďalšou rovinou práce je nahliadnutie filmografie Martina Ježka z perspektívy galerijnej praxe a súčasného umenia. V práci analyzujem aj konceptuálne postupy a kontexty, ktoré vznik filmov sprevádzajú. Zameranie výskumu organicky vychádza z praktickej časti dizertačnej práce, ktorá má formu autorského videa, výstavy a projekčných cyklov.

Kľúčové slová

experimentálny film, štrukturálny film, expanded cinema, klasická filmová projekcia, fotochemický film, experimentálna literatúra, text, performativita, semiotika, postkonceptuálne umenie, partitúra, Martin Ježek

Obsah

1 ÚVOD	5
1.1 Východiská	5
1.2 Metodológia	5
1.3 Cieľ	6
2 EXPERIMENTÁLNY FILM MARTINA JEŽKA	7
2.2 Odkaz avantgardného filmu	7
2.3 Post-konceptuálne prístupy súčasného umenia	8
2.1 Filmografia Martina Ježka	9
3 PERFORMATIVITA	9
3.1 Audio-vizuálna performancia	9
3.2 Performativita v procese filmovania	10
3.3 Materiálový film a personifikácia ako hraničná forma performativity	13
4 LITERÁRNE PREDLOHY FILMOV A SPÔSOBY ICH INTERPRETÁCIÍ	13
4.1 Literárny text ako scenár a partitúra	13
4.1.1 Raketa lásky (2009)	14
4.2 Performatívne čítanie ako súčasť procesu natáčania	15
4.2.1 Náš očistec (2020)	15
4.2.2 Heidegger in Auschwitz (2016)	16
4.2.3 Dům daleko (2003)	17
4.3 Literárny text ako zvuková zložka filmu	18
4.3.1 Mohyla války (2019)	18
4.3.2 Hra na ohradu (2011)	19
4.3.3 Tanec (2004)	20
4.3.4 Hlas v telefonu (2000)	21
4.3.5 Oděsa-Krym (1999)	21
5 KATALÓG PRAKTICKÝCH VÝSTUPOV	22
5.1 Lekcia	22
5.2 Začátek je také konec	24
5.3 Dramaturgia projekčných pásiem	26
6 ZÁVER	27
7 ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	29

1 ÚVOD

1.1 Východiská

Dizertačná práca pojednáva o vybraných dielach experimentálneho filmára Martina Ježka, ktoré autorským jazykom, pracovnými postupmi pri filmovaní aj postprodukcii pojednávajú literárne diela z oblasti experimentálnej literatúry, prípadne literárne texty, ktoré experimentálnej poézii priamo predchádzali. Niektoré štrukturálne filmy autora využívajú princíp prekódovania textu do obrazu prostredníctvom vytvorenia analogického montážneho systému v znakovnej sústave filmu (určitému písmenu je priradená unikátna kombinácia počtu políčok a blankov). Pri pojednávaní literárnych diel však Martin Ježek využíva celý register prístupov, ktoré sa nakoniec stali predmetom bližšieho skúmania a kategorizácie. Praktickým výstupom výskumu bola aj tematická výstava *Začátek je také konec* realizovaná na jar 2018 v Galerii u Dobrého pastýře/Galerii TIC zahrňujúca diela Viktora Takáča, Ivany a Zdeňka Rynešových, Filipa Cenka a Martina Ježka, pre ktorú Martin Ježek vytvoril fragment *Danse macabre* a ktorý nakoniec inicioval vznik filmu *Náš očistec* (2020).

1.2 Metodológia

Predmetom skúmania sa teda stal výber filmov Martia Ježka, adaptujúcich literárne texty: *Náš očistec* (2020) – Jakub Deml/*Můj očistec*, *Mohyla války* (2019) – Karel Čapek/*Matka*, *Heidegger in Auschwitz* (2016) – Martin Heidegger/*Bytie a čas*, Hannah Arendt/*Eichmann v Jeruzaleme*, Richard Glazar/*Treblinka*, *slovo ako z detskej riekanky*; *Hra na ohradu* (2010) – Stanislav Dvorský/*Hra na ohradu*; *Raketa lásky* (2009) – Vítězslav Nezval/*Raketa*; *Tanec* (2004) – Milan Nápravník/*Předmoucha*; *Dům daleko* (2003) – Věra Linhartová/*Dům daleko*; *Hlas v telefonu* (2000) – Richard Weiner/*Hlas v telefonu*; *Oděsa-Krym* (1999) – Marina Cvetajevova/*Poéma hory*. Do výberu som zaradila aj film *Heidegger in Auschwitz*, ktorý síce nepracuje priamo s literárnymi žánrami, ale spôsob, akým tieto texty a ich témy integruje do procesu natáčania a postprodukcie, uplatňuje aj v prípade ostatných vymenovaných filmov, pričom navyše obsahuje aj (pre Ježka) ojedinelý postprodukčný postup typický pre materiálový film. Na tejto vzorke pozorujem predovšetkým tesnosť vzťahu literárneho textu a filmu, ktorú popisujem v analytických explikáciách jednotlivých diel a ktorá reprezentuje tri typy aplikácie textu

do iného média, a to v rovine štruktúry (scenár a partitúra), performativity (aktu čítania v procese natáčania) a v rovine zvuku. Táto tesnosť, spôsob interpretácie textu súčasne definovala kategorizáciu vybranej vzorky. Táto kapitola súčasne zahrňuje aj akési katalógové listy jednotlivých filmov. Keďže považujem dramaturgickú činnosť za súčasť praktického výskumu, obsahujú tieto katalógové listy aj informáciu o tom, kedy a kde bol ten ktorý film uvedený. Okrem filmov, ktorých premietania som v spolupráci s autorom a rôznymi inštitúciami iniciovala, popisujem aj rané filmy *Oděsa-Krym* (1999), *Hlas v telefonu* (2000) a *Tanec* (2004), v ktorých možno pozorovať autorov rodiaci sa záujem o literárne texty a ich filmové pojednanie. Pre koncentrovanejší vhlad do témy naopak vynechávam popisy filmov, ktoré s textom nepracujú: *Křížová cesta* (2012) a *Monstrkoncert* (2008), oba uvedené open air 19. 5. 2018 v rámci Brněnskej muzejnej noci 2018 v Galerii TIC a film *Druhá liga* (2007), uvedený 4. 12. 2017 v rámci *PostFake Turn* doktorandskej konferencie v kinosále Galerie TIC. V analytickej časti práce zdôrazňujem performatívny aspekt filmografie autora, ktorá zatiaľ nebola v doposiaľ existujúcich reflexiách zaregistrovaná, preto jej vymedzeniu venujem dôkladnejšiu pozornosť.

1.3 Cieľ

Aj v kontexte aktuálne neexistujúceho súbornejšieho popisu a reflexie filmografie autora som sa rozhodla vypracovať anotácie filmov, ktorých verejné projekcie som v priebehu svojho dizertačného výskumu iniciovala. Doposiaľ existuje len pomerne nesúrodá vzorka rozhovorov dostupná online alebo zväčša v tlačenej podobe v periodikách alebo tlačovinách k výstavám, prípadne stručné referencie k vybraným filmom, ktoré sa objavujú v súborných publikáciách popisujúcich český experimentálny film. Domnievam sa, že vypracovanie katalógových listov aspoň pre časť filmografie Martina Ježka môže poslúžiť ďalším bádateľom a bádatelkám a súčasne funkčne zúročiť zozbierané materiály a informácie. Súčasne sa domnievam, že kontextualizovaním filmov Martina Ježka do oblasti galerijnej praxe a jej interpretačného rámca môže nastať určitá aktualizácia ich posudzovania.

2 EXPERIMENTÁLNY FILM MARTINA JEŽKA

Reflexia i existencia experimentálneho filmu sa na českej scéne začala rozvíjať až koncom 90. rokov. Túto generáciu sa prvýkrát snažilo zreflektovať tematické číslo časopisu *Cinepur* (č.17), v ktorom sa objavili zmienky alebo profily filmárov a umelcov ako Martin Blažíček, Filip Cenek, Martin Čihák, Jakub Halousek, Martin Ježek, Bohdan Karásek, Petr Marek, Vít Pancíř, Alice Růžičková alebo František Wirth. Už tento zoznam naznačuje neortodoxnosť, akou sa „experimentátori“ pohybovali a pohybujú naprieč filmom, divadlom aj súčasným umením.

2.2 Odkaz avantgardného filmu

Práve v období 90. rokov a štúdia strihu a produkcie na FAMU¹ sa aj prostredníctvom prednášok Martina Čiháka zoznámil so svetovým avantgardným filmom, čo zásadným spôsobom sformovalo aj jeho vlastnú filmovú tvorbu. Zo spomenutého okruhu experimentálnych filmárov je jedným z mála tvorcov, ktorí aj dnes využívajú formálne a technologické postupy, objavujúce sa v undergroundovej svetovej kinematografii a umení od druhej polovice 60. a v 70. rokoch. V tomto kontexte je najcharakteristickejšou črtou filmov Martina Ježka práve fragmentárny a štrukturálny spôsob, akým pracuje s montážou, multiexpozičné, opakovanie sekvencií, frenetický pohyb kamery, dokumentárny charakter záberov a absencia naratívu.

Martin Čihák vo svojej publikácii *Ponorná řeka kinematografie* vypracoval kategorizáciu experimentálneho filmu, ktorá sprehľadňuje a rozširuje vo svete zavedenú terminológiu. V prípade Martina Ježka najpriliehavejšiu kategóriu *štrukturálneho filmu* popisuje prostredníctvom štyroch základných charakteristík, ktoré vyslovil americký filmový kritik P. Adams Sitney: 1. *pevne fixované postavenie kamery*, 2. *využitie flicker efektu*, 3. *práca s opakovaním sekvencií*, 4. *prefilmovanie fotografií, diapozitívov alebo filmov*, pričom Martin Čihák túto charakteristiku dopĺňa o ďalší axióm: 5. *fotogenické podložie snímanej skutočnosti*. Martin Čihák ďalej zdôrazňuje, že hoci sa *štrukturálny film* zaoberá svojou vlastnou stavbou, je nesprávne chápať ho len

¹ Martin Ježek študoval na FAMU v rokoch 1994 - 2001, ale štúdium nakoniec nedokončil, poprevratová FAMU a Katedra strihovej skladby bola zameraná predovšetkým na klasický naratívny film, čo sa úplne nezlučovalo so vzdorovitou a konceptuálnou montážou Ježkových študentských filmov.

ako partitúru. Prostredníctvom materiálu filmového pásu totiž zdôrazňuje, že štruktúra je dynamickou sústavou prechodov filmových políčok a tmy, takže film ako taký môže byť uskutočnený len aktom projekcie a prítomnosťou diváka.² V tomto konceptuálnom poňatí filmu je možné vystopovať aj zdroj pretrvávajúceho odporu Martina Ježka k digitálnej technológii a naopak, príklon k experimentovaniu s performatívnym potenciálom filmovej projekcie a inštalačným formám *expanded cinema*.

2.3 Post-konceptuálne prístupy súčasného umenia

V roku 2014, v období vrcholiaceho post-konceptualizmu vychádza v pražskom tranzite publikácia *Asociativní dějepis umění* Tomáše Pospiszyla, ktorá zhodnocuje rôzne oblasti vplyvu konceptuálneho umenia 60. rokov na československé umenie po roku 2000, a v rámci tohto posunu si v kontexte diela Jána Mančušku a Filipa Cenka všíma aj filmy Martina Ježka. Robí tak v kapitole venujúcej sa presahom literatúry do *pohyblivého obrazu*. Umením *pohyblivého obrazu* sa tak označuje široká a nesúrodá škála diel, často hybridného charakteru: klasické filmy, videodokumentácie performancií, dokumentárne filmy, videoart, animované filmy, slide-show alebo diela spadajúce do tradície experimentálneho filmu, svetelné inštalácie, diela nových médií alebo webové projekty.³ A aj v tejto súvislosti zhodnocuje dielo Jána Mančušku, ktoré sa pohybuje na osi objektovej tvorby, *expanded cinema*, filmu a literatúry. Práve autorské literárne texty Jána Mančušku, rozkladajúce naratív podobným spôsobom, akým to robila experimentálna literatúra 60. rokov v spojení s pohyblivým obrazom, boli pre Tomáša Pospiszyla dôvodmi pre kontextualizovanie filmu *Tanec* (2004) a *Dům daleko* (2003) Martina Ježka. Mňa však v kontexte filmov a pracovných metód Martina Ježka zaujal aj popis Mančuškovho diela *Sorry for Being so Late* (2007). Takmer totožnú pracovnú metódu, vymedzenie trajektórie pohybu s kamerou v priestore a zaznamenávanie dopredu vymedzeného počtu fotografií alebo metrov filmu sledujeme aj v prípade vybraných filmov Martina Ježka. Rovnako ako Mančuška, aj Ježek sa snaží o odestetizovanú dokumentáciu priestoru, záznam bytia v daných priestorových a časových dimenziách. Zaznamenaným obrazom dodávajú význam až okolnosti, kontext, konkrétne miesto a často aj spracovávaná literárna predloha. Túto pracovnú

² Martin ČIHÁK, *Ponorná řeka kinematografie*, Praha: AMU, 2013, s. 22–23.

³ Tomáš POSPISZYL, *Asociativní dějepis umění*, Praha: tranzit.cz, 2014, s. 155.

metódu môžeme považovať za jeden z nástrojov, ktoré využíva aj postkonceptuálne umenie.⁴

2.1 Filmografia Martina Ježka

Značná časť filmografie Martina Ježka interpretuje literárne texty prostredníctvom princípov štrukturálneho filmu. K voľnému spracovaniu si vyberá predovšetkým predstaviteľov českej experimentálnej literatúry 60. rokov, alebo autorky a autorov, ktorí vo svojom prístupe k textu experimentu predchádzali. Okrem literárnych diel vo svojich filmoch experimentálnym spôsobom spracováva portréty alebo príbehy ľudí s hraničnými životnými skúsenosťami, ďalšou témou je fascinácia rôznymi kolektívnymi, najmä voľnočasovými aktivitami ľudí, vďaka ktorým sa stávajú súčasťou špecifickej komunity. To, čo filmára na týchto aktivitách zaujíma a predovšetkým vyrušuje však nie je úsmevná „hobby“ vážnosť, s ktorou aktéri k činnostiam pristupujú, ale skôr nekritická kolektívna poslušnosť a disciplína, ústiaca do absurdných situácií.

3 PERFORMATIVITA

Aby sme mohli lepšie pochopiť spôsoby, akými literárne texty integruje do svojich diel, musíme nahliadnuť aspekty performativity, ktoré vznik filmov sprevádzajú a v niektorých prípadoch práce s textom zohrávajú kľúčovú úlohu.

3.1 Audio-vizuálna performancia

V prípade Martina Ježka by sme vzhľadom na výlučnosť⁵ jeho projekcií mohli hovoriť aj o programovom záujme o zdieľanie projekčnej situácie s divákmi. Toto tvrdenie môžeme oprieť aj o početné spolupráce na audio-vizuálnych performanciách. Osobitou kategóriou je jeho spolupráca s dramaturgom Lukášom Jiříčkom na projekte *Hra na*

⁴ Úlohe modelu, schémy alebo partitúry v postkonceptuálnom umení sa venujú aj publikácie *Model a metoda* (2016) a *Štyri modely* (2018) Kataríny Hládekovej.

⁵ Martin Ježek je jediným držiteľom kópií svojich filmov, čo produkciu filmových premietaní jeho diel približuje skôr spôsobu, akým funguje sféra galerijného prostredia než klasická kinodistribúcia. Ponúka sa aj zdôvodnenie chýbajúcej systémovej platformy pre distribúciu experimentálneho filmu a videoartu v Česku (a na Slovensku). V prípade Martina Ježka sa však jedná skôr o bytostné zaujatie materialitou filmu a performatívnym potenciálom týchto projekcií, ktorý rád podporuje a rozvíja.

ohradu (2010)⁶, ktorý existuje len vo forme audio-vizuálnej kino-performancie alebo rôzne experimentálne projekčné realizácie vo forme *expanded cinema*. Napríklad film *Náš očistec* (2020)⁷ využíva tri plátna, pričom je obraz na menších bočných rámoch premietaný v reálnom čase v reakcii na filmové zábery na hlavnom stredovom plátne alebo *Mohyla války* (2019)⁸, kedy obraz zo 16 mm premietačky rámuje menší záber z 8 mm filmu. Performativitu v tomto prípade môžeme definovať jednými z tém, akými pojem popisuje nemecká teatrologička Erika Fischer-Lichte, a to vytvorenie spoločenstva aktérov a divákov na základe ich spoluprítomnosti, ktoré má korene v uvažovaní o spoločenských a náboženských rituáloch.⁹

3.2 Performativita v procese filmovania

Pri projekcii ale performatívny potenciál filmov Martina Ježka ani zďaleka nekončí, preniká aj do procesu natáčania, kde plní formu prakticky už ustálenej pracovnej metódy autora. Ak sme si v predchádzajúcej podkapitole pri uvažovaní o performativite pomohli perspektívou divadla, v tejto časti sa vrátíme späť do kontextu vizuálneho umenia, ktoré je v prestupovaní hraníc médií a umeleckých druhov (v našom prípade smerom k filmu) podstatne flexibilnejšie. Ako príklad uvediem kultovú performanciu *The Lovers: The Great Wall Walk* (1988) Mariny Abramović a Ulaya, ktorou definitívne ukončili svoj partnerský aj profesný vzťah po tom, ako sa po 90 dňovej pešej púti z protilahlých strán Veľkého čínskeho múru stretli uprostred. Zaujímavým aspektom tohto diela je napríklad aj pôvodný ideový zámer, intímne gesto, kedy sú obaja pre seba navzájom performerom aj divákom zároveň.¹⁰ Záznam pešej púte z Mníchova do Paríža počas neskorej jesene 1974 sprostredkúva aj textový denník *O chůzi v ledu* nemeckého filmára Wenera Herzoga. Motiváciu k tejto ceste Herzog popisuje ako symbolický akt

⁶ Viac v kapitole 4.3.2 *Hra na ohradu* (2010).

⁷ Viac v kapitole 4.2.1 *Náš očistec* (2020).

⁸ Viac v kapitole 4.3.1 *Mohyla války* (2019).

⁹ Erika FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. s. 71.

¹⁰ Marina ABRAMOVIĆ and ULAY, „The Lovers (The Great Wall: Lovers at the Brink)”, [www.ubu.com, https://ubu.com/film/abramovic-ulay_wall.html](https://ubu.com/film/abramovic-ulay_wall.html) (cit. 11. 12. 2021)

šamanizmu, rituál alebo obeť bohom za uzdravenie nemeckej filmovej historičky a Herzogovej učiteľky Lotte Eisnerovej, ktorú v Paríži navštívil.¹¹

Kľúčovým aspektom spomenutých performancií je aj fyzické utrpenie, ktorému svoje telá, prípadne telá svojich spolupracovníkov vystavuje dvojica performerov ale aj Herzog v roli pútnika a režiséra v túžbe dosiahnuť maximálnu mieru autenticity. Teatrológia pôvodne vnímala fenomenálne telo performerera v dualite tela v jeho prítomnosti a mysli v roli reprezentácie, čím sa snažila jeho pozíciu transformovať do polohy objektu, nositeľa vloženého významu. Takéto chápanie performativity má hlbokú tradíciu v odkaze antického divadla a teda vnímaní tradičnej úlohy performerera/herca/tela ako formy mysle/obsahov dramatických textov. Preskupovanie týchto rolí skúma divadelná veda a divadlo dodnes. Jej prekonanie okrem iných formuluje v knihe *Myslet z druhého miesta* aj česká filozofka Alice Koubová a pomáha si pritom príkladmi pluralitného užívania performativity, tak ako ich poznáme z kontextu súčasného umenia a syntézami tematických filozofických úvah naprieč posledným storočím, pričom smeruje k ukotveniu performatívneho obratu vo filozofii.¹²

Čo sa stane, keď sa telo performerera ocitne pred a súčasne za kamerou¹³ môžeme sledovať na príklade diela *Adjungierte Dislokationen* (1973) rakúskej umelkyne Valie Export. Jej telo bolo orámované dvomi Super8 kamerami, jedna kamera z pozície jej hrudníka snímala mestský priestor a krajinu pred jej telom a druhá, pripevnená na chrbte zaznamenávala ubiehajúcu scenériu. Jej pohyb bol súčasne dokumentovaný na 16 mm kameru Hermannom Hendrichom Schnittom.

Na tomto mieste nadviažem na postupy, ktoré pri natáčaní opakovane používa aj Martin Ježek, pričom jeho pozícia je v zásade za kamerou, no jeho prístup by sme mohli označiť ako performatívny. Snáď najanalogickejším príkladom k vyššie spomenutému je pracovný postup, akým vznikol film *Mohyla války* (2019). Už pôvodný koncept filmu bol

¹¹ Werner HERZOG, *O chůzi v ledu*, Praha: Kalich, 2015, s. 11.

¹² Alice KOUBOVÁ, *Myslet z druhého miesta*, Praha: NAMU, 2019, s. 100–101.

¹³ Pozíciu človeka za kamerou zviditeľňuje aj film *Človek s kinoaparátom* (1929) Dzigu Vertova, ten ale konceptualizuje predovšetkým filmové médium a spôsob jeho percepcie a nás v tomto prípade zaujíma skôr aspekt telesnosti.

zamýšľaný ako performatívna udalosť, film dokumentárnym spôsobom zaznamenáva re-enactment bitky pri Slavkove, ktorého sa každoročne zúčastňujú tisícky kostýmovaných nadšencov v dobových uniformách. Martin Ježek sa tejto situácie zúčastnil ako samozvaný člen pechoty, akurát držal v ruke namiesto atrapy historickej zbrane kameru s 8 mm filmom.

Alice Koubová referuje aj o transformujúcom sa nahliadaní na rečový prejav a performatívne manifestovania literárneho textu v kontexte divadla a performatívneho umenia. V nadväznosti na Johna Langshawa Austina, ktorý prehodnocuje štrukturalistické rozlišovanie jazyka ako systému a reči ako prehovoru a z neho vyplývajúcich utilitárnych funkcií, uvádza:

Performativ označuje takový druh jazykovej promluvy, jehož smyslem není popis ani pravdivé konstatování nějakého reálného hovorového stavu věcí (to je funkcí tzv. konstativu), nýbrž uskutečnění nějakého aktu.¹⁴

Toto tvrdenie však prinieslo radu problémov do rozlišovania realizácie prehovoru, ktorý má reálny vplyv na skutočnosť a ktorý je realizovaný napríklad aj v kontexte umenia a jeho význam neimplikuje reálne sa uskutočňujúci jav. Austin si ich uvedomoval a následne rozlíšil na *pravé* a *parazitické rečové akty*. Toto pozičné vymedzenie reči v performatívnom akte do úrovne prehovoru druhej kategórie však taktiež nemôže byť úplne uspokojivé a ani odpovedajúce. Alice Koubová túto diferenciu vysvetľuje na základe podobných konštrukcií, aké použila aj pri zpochybnení duality tela a mysle.

Pojednávaním reči v kontexte performativity sa Koubová dotkla štrukturalistických aj postštrukturalistických východísk nahliadania na jazyk, ale hlbšie sa semiotikou jazyka z pochopiteľných dôvodov nezaobrá. Posledná citovaná časť však naznačuje, že pre lepšie pochopenie rozlišovania performatívu je nutné zaoberať sa charakterom samotnej výpovede a jeho autonómnou schopnosťou kódovania. Popri zrovnoprávnení jeho postavenia v rámci predstavenia prostredníctvom uznania zjednoteného tela a mysle performeru sa však vynoruje ešte celá šírka problematiky

¹⁴ Alice KOUBOVÁ, *Myslet z druhého místa*, Praha: NAMU, 2019, s. 60–61.

vzťahu autora - textu - čitateľa. Domnievam sa, že prekonanie dichotomického uvažovania o rečových prejavoch nemôže byť úplné, kým si všímame len rolu performatívu a mnohoznačnosť samotného jazyka dramatického alebo iného literárneho textu nechávame stáť bokom.

3.3 Materiálový film a personifikácia ako hraničná forma performativity

Tretím typom performatívneho gesta, ktorý sa pri analyzovaní filmových postupov Martina Ježka vyjavuje, je v jeho prípade pomerne ojedinelé zasahovanie do emulzie filmového pásu v procese postprodukcie filmu. Pozorujeme ho len v malej časti obrazového materiálu z filmu *Heidegger in Auschwitz* (2016) zaznamenávajúcej okolie Heideggerovej chaty v Todtnaubergu. Akt vyvesenia filmového pásu do nepriaznivého počasia by sme mohli nahliadať aj ako formu performatívneho, kompulzívneho gesta.

4 LITERÁRNE PREDLOHY FILMOV A SPÔSOBY ICH INTERPRETÁCIÍ

Pre spracovanie si Martin Ježek vyberá predovšetkým literárne diela a autorov, ktorých básnický jazyk prekonáva zavedené formy a smeruje k absolútnej dekonštrukcii jazyka samotného. Experimentálna literatúra sa vyznačuje dekonštrukciou verša alebo vety, experimentom na úrovni syntaxe, využívaním písmen alebo interpunkčných znamienok ako výstavbových prvkov, autoreferenčnosťou: tematizovaním básnenia, slova, jeho hraníc, až k hraniciam obrazu. V tom môžeme vidieť analógiu s filmovým jazykom Martina Ježka a aj preto nie je úplne možné hovoriť o filmovej adaptácii, jedná sa skôr o svojbytný konceptuálny spôsob interpretácie.

Formálny experiment ale nie je jediným spoločným menovateľom interpretovaných textov, všetky pojednávané texty sú totiž určitým spôsobom hraničné, existenciálne, pojednávajúce o pocite úzkosti, prípadne priamo o smrti.

4.1 Literárny text ako scenár a partitúra

Montáž filmových sekvencií často odpovedá dopredu určenému systému, najčastejšie pre tento účel používa hudobnú partitúru. Scenár môžeme v tomto prípade chápať aj ako synonymum pre slovo štruktúra. *Raketa lásky* je špecifickým filmom z viacerých dôvodov. Ako jediný z celej Ježkovej filmografie je autoreferenčný. Tematizuje

štrukturalistické tézy Jana Mukařovského a Romana Jakobsona a do obrazu prevádza scenár fotogenickej básne *Raketa* Vítězslava Nezvala.

4.1.1 Raketa lásky (2009)

Film bol uvedený v rámci vernisáže výstavy *Začátek je také konec* 6. 3. 2018 v sále Kina CIT (No Art).

16 mm, bw, 27 min.

Réžia: Jan Daňhel, Martin Ježek

Kamera: Jan Daňhel, Jakub Halousek, Martin Ježek

Zvuk, strih: Martin Ježek

Hrajú: Filip Novák, Anna Synková, Vojtěch Mašek, Hedvika Hansalová

Spolupráca: František Wirth, Jan Richter

Hoci Martin Ježek vo svojich filmových interpretáciách literárnych predlôh prirodzene experimentuje s významom znakov a rôzne ich kríži, v *Rakete lásky* sa typológia znaku a arbitrárnosť vzťahu medzi označujúcim a označovaným stáva samotným konceptom filmu. Martin Ježek a Jan Daňhel ho vysvetľujú ako mapovanie vzťahu medzi doslovnosťou a obraznosťou prostredníctvom sfilmovania fotogenickej básne *Raketa* Vítězslava Nezvala zo zbierky *Pantomima*, pričom si pomáhajú poznatkami semiotika Romana Jakobsona. Báseň predstavuje sled obrazov popisujúcich jednoduchú detektívnu zápletku s mužom, dámou a detektívom, scény sa odohrávajú v kaviarni, električke alebo na vlakovej stanici, okrem toho, že sled udalostí nedodržiava chronológiu, scény sú doplnené o surrealistické obrazy. Na základe kontextualizácie všetkých obrazov však aj z takto fragmentárne štruktúrovaného deja dokážeme odvodiť vzťahy medzi jednotlivými postavami a zápletku, literárna predloha teda pracuje s princípom metafory priam ukázkovo. Prevtelením do filmového obrazu, ktorý sa tentokrát snaží byť čo najvernejší, dochádza k prevodu z jedného systému znakov do druhého, z textu do obrazu na základe podobnosti, substitúcie, tento vzťah by sme preto mohli označiť ako metonymický. V Ježkovej deklarovanej doslovnosti ale vo

výsledku dochádza k navrstveniu dvoch protichodných spôsobov artikulovania. Tento moment filmu *Raketa lásky* je zaujímavým predovšetkým preto, že priam autoreferenčne zviditeľňuje schému, ktorú uplatňuje v celej šírke popisovanej filmografie, akurát sa metaforické a metonymické zobrazovanie na plátne zvyčajne vrství a strieda v rýchlom a nepravidelnom tempe. Vytýčený cieľ diadického vzťahu doslovnosti a obraznosti dopĺňa symbolický obrazový materiál Jana Daňhela. Symbol môžeme v tomto prípade taktiež chápať ako druh básnického trópu, kedy je jeho význam utváraný na základe individuálnopsychologického faktora a nie všeobecnej spoločenskej konvencie.

4.2 Performatívne čítanie ako súčasť procesu natáčania

Nasledujúca podkapitola zahrňuje filmy, v ktorých je literárny text kódovaný prostredníctvom sústredeného čítania v procese natáčania. Princíp sleduje konceptuálne vymedzenie okolností natáčania, v ktorom sa uskutočňuje akt symbolickej transkripcie textu do obrazu cez fenomenologické telo performerera.

4.2.1 Náš očistec (2020)

Film bol vo forme audio-vizuálnej inštalácie uvedený v rámci festivalu *Brněnská 16* v kaplnke brnianskej Káznice 13. októbra 2021.

3x 16mm, 67 min., col/bw, 2021

Réžia: Martin Ježek

Kamera: Jan Daňhel, Jakub Halousek, Martin Ježek, Viola Ježková, Lenka Kerdová, Martin Klapper

Zvuk: Martin Ježek

Hudba: Robert Piotrowitz

Strih: Hedvika Hansalová

Náš očistec je filmovou interpretáciou súboru expresionistických próz *Môj očistec* katolíckeho kňaza Jakuba Demla, ktoré voľne vychádzajú zo záznamov autorových snov a tematizujú predtuchy alebo prítomnosť smrti. Martin Ježek k spolupráci oslovil ďalších päť filmárov/ov alebo umelkýň/cov, ktoré/rí pod vplyvom Demlových textov

zaznamenávali lokácie definujúce kapitoly filmu: Klauzura (Viola Ježková), Púť (Martin Ježek), Domov (Jan Daňhel, Martin Klapper) a Smrt (Lenka Kerdová). Piata časť vo vysokom kontraste čiernej a bielej (Jakub Halousek) tvorí kompozičný rám, vo svojej abstrakcii je protipólom dokumentárne ladených farebných záberov celého filmu a môže asociovať nekonkrétny stav medzi snívaním a bdením. Stopáž filmu zodpovedá trvaniu tradičnej latinskej omše, čo podporuje aj hudobná kompozícia Roberta Piotrowitza, ktorá je doplnená „field recorded” zvukmi jednotlivých filmárov/ov.

Náš očistec je od svojho vzniku koncipovaný v dvojakej forme prezentácie: ako klasická kino projekcia, ale aj vo forme expanded cinema s troma premietačkami a troma projekčnými plochami, ideálne v sakrálnom priestore. Tri plátna napodobňujú tzv. hungertuch alebo fastentuch, tkaninu, ktorá v čase pôstu prekrýva oltár v katolíckych a protestantských kostoloch, čo v kontexte demlovskej rozpoltenosti predstavuje ďalšiu formu odopierania.

4.2.2 Heidegger in Auschwitz (2016)

Film bol uvedený v rámci prednáškového cyklu Videogram 67, 10. 5. 2017 v priestore PRAHA/Fórum pro architekturu a média a súčasne 4. 12. 2017 v kinosále Kina CIT (No Art) v rámci doktorandskej konferencie *PostFake Turn*.

16mm, col-b/w, cca 50 min., 2016, německá verze

Réžia, zvuk, strih: Martin Ježek

Kamera: Evženie Brabcová, Jan Daňhel, Jakub Halousek, Martin Ježek

Heidegger in Auschwitz je spoločne s *Naším očistcom* (2020) zatiaľ najvrstevnatejším a najkomplexnejším filmom Martina Ježka, ktorý obsahuje celý register autorových charakteristických pracovných postupov. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že z dramaturgie interpretácií literárnych textov vybočuje, ale pri sústredenejšom pohľade je možné pozorovať pravý opak, práve cez pojednanie filozofie Martina Heideggera tematizuje fenomeologické otázky bytia a dialektický vzťah medzi bytím a nebytím, ktoré jazykom literatúry formujú aj ostatní pojednávaní autori. Film *Heidegger in Auschwitz* sa zakladá na troch pôvodných textoch, *Bytie a čas* Martina Heideggera, *Eichmann v Jeruzaleme*. *Správa o banalite zla* Hannah Arendtovej a *Treblinka, slovo ako z*

detskej riekanky Richarda Glazara. Martin Ježek texty personifikuje, v úlohe kameramana performatívne vstupuje do rolí všetkých troch autorov textov. Film tvoria štyri typy záberov, ktoré by sa dali chápať ako štyri typy ustálených znakov: *Auschwitz album*, *Heidegger v Osvienčime*, *Heideggerova chata a Maratónski bežci*. Jedinou časťou filmu, ktorá odkazuje ku klasickému typu naratívneho členenia záberov sú štyri titulky, ktoré film delia na kapitoly: *Umsiedlung* (Presídlenie), *Aussortierung* (Roztriedenie), *Sonderbehandlung* (Zvláštne zaobchádzanie) a *Endlösung* (Konečné riešenie).

Spomeniem ešte jeho špecifické zaobchádzanie s filmovým pásom, ktoré pripomína experimentálne postupy spájané s materiálovým filmom. Pás 16 mm filmu z prostredia Heideggerovej chaty totiž vystavil po dobu niekoľkých týždňov počasiu: mrazu, vetru a slnku, na základe čoho v tejto časti obrazu môžeme pozorovať početné červeno-hnedé škvrny. Tento akt pripomína aktivity nemeckej filmovej skupiny Schmelzdahin.¹⁵ V tomto momente by sme sa mohli uspokojiť s interpretáciou, že sa jedná predovšetkým o formálny experiment, a tým *Heideggera in Auschwitz* ukotviť aj v kontexte materiálového filmu. Vo filmografii Martina Ježka je ale takéto narábanie s filmovou surovinou celkom ojedinelé. Akt vyvesenia filmového pásu do nepriaznivého počasia by sme mohli nahliadať aj ako formu performatívneho, kompulzívneho gesta.

4.2.3 Dům daleko (2003)

Film bol uvedený v rámci prednáškového cyklu Videogram 67, 10. 5. 2017 v priestore PRAHA/Fórum pro architekturu a média.

16 mm, b/w, 25 min., 2003

Réžia, zvuk, strih: Martin Ježek

Kamera: Jakub Halousek, Martin Ježek

Dům daleko je filmovou interpretáciou rovnomennej experimentálnej prózy Věry Linhartovej, na ktorej sa podieľal experimentálny filmár Martin Ježek a kameraman Jakub Halousek. *Dům daleko* vznikol na prelome rokov 1963–64 a svojím spôsobom je existenciálnou prózou, ktorá popiera dej a cez metaforu rozpadu jedného domu nás prevádza prúdom adresných i opisných úvah, básnických obrazov a citácií. Tiež forma

¹⁵ Martin ČIHÁK, *Ponorná řeka kinematografie*, Praha: AMU, 2013. s. 183–184.

nie je rigidná, v jazyku prechádza z mužského do ženského rodu a prostredníctvom multiplikácie záporu konštruje novotvary. Charakter textu možno najlepšie vystihnúť citáciou: *Oči jsou fasetované včelí. Každá ploška zrcadlí totéž z poněkud jiného úhlu, v poněkud jiném složení duhového spektra.*¹⁶ A toto doslova kaleidoskopické videnie sa podarilo dosiahnuť aj Martinovi Ježkovi a Jakubovi Halouskovi cez filmovú kameru a postprodukcii. Aj preto je v prípade ich *Domu daleko* nepresné hovoriť o filmovej adaptácii. Filmový jazyk a experimentálna forma textu vedľa seba stoja v autonómnych pozíciách, obraz sa nesnaží text ilustrovať, skôr replikuje obdobné tvorivé princípy.

4.3 Literárny text ako zvuková zložka filmu

Volné pripojenie literárneho textu ako zvukovej zložky obrazu na základe asociácie sa objavuje predovšetkým v ranej fáze filmografie Martia Ježka. Osobité miesto v tejto podkapitole zastáva dielo *Hra na ohradu*, ktoré by sme mohli nahliadať aj ako partitúru. 18 slučiek filmu reprezentuje 18 fragmentov *Ohrady* textu Stanislava Dvorského, avšak nakoľko je toto dielo determinované rádiovou kompozíciou Roberta Piotrowicza, zvuk, prednes básne je v situácii percepcie filmu dominantný. V prípade ostatných filmov tohto zoznamu, tvorí zvuková zložka, hovorené slovo samostatný systém znakov, ktoré v rôzne tesnom spojení s obrazom generujú nové významy.

4.3.1 Mohyla války (2019)

Film bol uvedený v rámci festivalu *Brněnská 16* 11. 10. 2019 v kinosále Kina CIT (No Art).

projekce Super8 a 16mm a 4-kanálový zvuk / 2019, 35'

Réžia, zvuk, strih: Martin Ježek

Kamera: Adrian Hoc, Martin Ježek, Lenka Kerdová

Film *Mohyla války* je zaujímavým predovšetkým v rovine práce s technológiou klasického fotochemického obrazu a jej demonštráciou v kinoprojekcii. Natáčaný bol na dva druhy filmového materiálu, 16 mm a 8 mm, pričom 16 mm okienko v optike kamery používalo masku vo veľkosti 8 mm okna. Film sa taktiež premieta z dvoch premietačiek súčasne, súbežne sledujeme dva typy filmového obrazu. Témou pre natáčanie sa stal

¹⁶ Věra LINHARTOVÁ, *Dům daleko*, Praha: Mladá fronta, 1968. s. 11.

každoročný re-enactment napoleonskej bitky pri Slavkove, kamery sledujú masu kostýmovaných hobby nadšencov historických bitiek v organizovanej scéne vojny. Martin Ježek a Adrian Hoc natáčali s 8 mm kamerami vojenské manévry z čo najväčšej blízkosti to bolo možné. Snažili sa stať súčasťou davu, akurát namiesto historických replík zbraní, mali v rukách kamery. Obrazový materiál dodatočne prepojil so zvukovým záznamom divadelnej hry *Matka* Karla Čapka s protifašistickým obsahom. Pomerne ťažkopádny a patetický príbeh matky, ktorá postupne prichádza o všetkých svojich synov, až nakoniec z pocitu zúfalstva plynúceho z prebiehajúcej vojny posielala na smrť aj toho najmladšieho, spôsobuje zdvojnásobenie ironického podtextu celého filmu.

4.3.2 Hra na ohradu (2011)

Do autorskej prednášky k výstave *Jako z filmu* Tomáša Svobodu v Domě umění města Brna, ktorá sa konala 19. 4. 2018 som zaradila aj fragment digitalizovaného náhľadu projektu *Hra na ohradu*. Prednáška sa zameriavala na tému dekonštrukcie textu a literárnej predlohy v pohyblivom obraze na vybraných príkladoch súčasného umenia a filmu.

35 mm, b/w, 27 min.

Scenár, dramaturgia: Lukáš Jiříčka

Kamera: Martin Ježek

Hudba: Robert Piotrowitz

Hra na ohradu je špecifickým bodom vo filmografii autora, nejedná sa totiž o film, ale o audio-vizuálnu performanciu, ktorá neexistuje v ucelenej komponovanej forme filmovej kópie, len ako rekonštruovaná digitálna verzia. Iniciátorom projektu bol dramaturg Lukáš Jiříčka, ktorý spoločne s hudobným skladateľom Robertom Piotrowitzom pracoval na rádiofonickej kompozícii adaptujúcej text *Hra na ohradu* Stanislava Dvorského. Martin Ježek bol oslovený pre tvorbu filmovej, obrazovej časti projektu.

Hra na ohradu je ťaživým, existenciálnym textom, využívajúcim pracovné metódy a tézy experimentálnej poézie a plynule prelína so surrealistickým symbolizmom. Formálne je báseň členená do 18 fragmentov, ktoré sa stávajú východiskom pre zvukovú kompozíciu aj montáž obrazov. V približne rovnakých intervaloch sa striedajú pasáže tmy a hovoreného slova – prednesom básne s kmitajúcimi obrazmi na plátne, sprevádzanými len hudobným motívom. Obraz tvorí 18 slučiek 35 mm filmu + 1 slučka, ktorá tvorí úvod aj záver performance.

4.3.3 Tanec (2004)

Neuvedený.

Super8, 14 min., col/bw, 2004

Réžia, kamera, strih, zvuk: Martin Ježek

Vizuálna časť filmu je konzistentná, pozostáva zo skrumáže čiernobielych a farebných dokumentárne ladených záberov tancujúcich párov na súťažiach spoločenského tanca. Montáž farebných a čiernobielych záberov sledovala striedanie prízvučných (farba) a neprízvučných (čb) dôb tanca. Na rozdiel od monotematickosti obrazovej časti filmu, je zvuková skladba zložená z troch vrstiev, tvoria ju úseky prednesu básne *Předmoucha* Milana Nápravníka z kompletu platní *Fragments 1963/1964*, sekvencie *Sonát a interlúdií pre preparovaný klavír* Johna Cagea a upravené úryvky rôznych štýlov spoločenských tancov. Všetky tri hudobné motívy sa striedajú a opakujú, vytvárajú konzistentnú skladbu, ktorá strieda harmónie a disharmónie prerušované krátkymi sekvenciami ticha. Nosným prvkom celej audio-vizuálnej skladby filmu zostáva text Nápravníkovej básne, ktorá reprezentuje stratégie experimentálnej literatúry: záujem o samotný jazyk, syntax vety alebo fónickosť slov. *Předmoucha* využíva automatické asociatívne písanie, eufonickým opakovaním podobne znejúcich slov vytvára rytmický dôraz na určité časti básne, aby mohla v pauzách zmeniť smer toku slov. V kontexte existenciálneho textu Milana Nápravníka pôsobí filmový obraz ako doprovod k výraznému textu básne. Aj spojenie obrazu a textu je voľné, neilustratívne, ponúka dostatok priestoru pre nezávislé čítanie oboch typov znakov a dostatok času pre následné syntézy.

4.3.4 Hlas v telefonu (2000)

Neuvedený.

16 mm, b/w, 20 min., 2000

Réžia, scenár, kamera: Martin Blažíček, Martin Ježek, Jakub Halousek

Strih: Martin Blažíček

Zvuk: Martin Ježek

Hrajú: Miloš Kalusek, Filip Novák, Halka Třešňáková

Hlas v telefonu vznikol v spolupráci s Martinom Blažíčkom ešte ako študentský film. V kontexte filmografie Martina Ježka je jedným z dvoch filmov, ktoré využívajú herecké postavy¹⁷, v slede filmových scén je možné sledovať plánovanú dramaturgiu a naratív, aj keď prepojený s formálnymi experimentálnymi filmovými postupmi. *Hlas v telefonu* je adaptáciu rovnomennej prózy Richarda Weinera zo zbierky próz *Škleb*.

Príbeh chronologicky nenasleduje svoju predlohu, ale rôzne sa cyklí a preskakuje, počujeme len útržky dialógu mužského a ženského hlasu: „Jsem člověk nezvyklých společenských způsobů. Jsem více než překvapen.¹⁸ Jsem N. N. Co si přejete?¹⁹ Miluji vás [...] téměř vás sleduji.”²⁰ Tie sú preložené zvukmi telefónu: tónmi reprezentujúcimi obsadenú linku, zvonenie alebo halali. Hudobnú linku filmu nahralo duo Kroupa a Bratinka a za pomoci preparovaných nástrojov: huslí a klavíra improvizovane vytvorili fragmenty k literárnemu textu. Tieto fragmenty následne Martin ešte vrstvil a cyklil.

4.3.5 Oděsa-Krym (1999)

Neuvedený.

Réžia, kamera, strih, zvuk: Martin Ježek

¹⁷ Postavu herca ešte využíva film *Raketa lásky* (2009), ktorá autorským spôsobom adaptuje text-scenár *Raketa* Vítězslava Nezvala, aj keď v tomto prípade sa jedná skôr o experiment s konceptom samotného textu.

¹⁸ *Ibid.*, s. 74.

¹⁹ *Ibid.*, s. 73.

²⁰ *Ibid.*, s. 76.

Super8 mm, b/w, 9 min., 1999

Oděsa-Krym je po sérii krátkých filmov točených na video formát VHS druhým filmom Martina Ježka používajúcim klasický fotochemický materiál formátu Super8. Kompaktná veľkosť kamery mu umožnila zaznamenávať svoj cestopisný denník po stopách ruskej poetky Mariny Cvetajevovej. Dynamická kamera napodobňuje nedokonalosť *home videí*, bezprostrednosť záberov dosahoval okrem vlastnej práce s kamerou aj experimentami, kedy do role kameramanov dosadil náhodne prihliadajúce deti, potom pristúpil k spontánnemu strihu materiálu ako k *found footage*. Nakoniec, jeho kamera nesie tento rukopis dodnes. Zvukovú zložku filmu tvorí mierne afektovaný prednes básne *Poéma hory* Mariny Cvetajevovej, ide o milostnú baladu o rozpade vzťahu a odlúčení.

5 KATALÓG PRAKTICKÝCH VÝSTUPOV

Praktickú časť dizertačnej práce prezentujem formou katalógu vybraných výstupov. Okrem vlastnej umeleckej praxe, ktorá je zastúpená autorským videom *Lekcia*, popisujem svoj kurátorský projekt *Začátek je také konec*, ktorý som realizovala v Galerii u Dobrého pastýře Galerie TIC v roku 2018. Z početnej dramaturgickej práce na projekčných pásmach Videogram (modulová výuka FaVU) i premietaniach organizovaných mimo štruktúru FaVU v priebehu výskumu vyberám predovšetkým udalosti týkajúce sa priamo prezentácie filmov Martina Ježka. Informácie o uvedení jednotlivých filmov sú k dispozícii v explikáciách filmových diel v kapitole pojednávajúcej spôsoby interpretácií literárnych diel.

5.1 Lekcia

<https://vimeo.com/manage/videos/193463775>

Video *Lekcia* (2016) bolo vytvorené pre rovnomennú výstavu, ktorá sa uskutočnila v dnes už neexistujúcej *artist run* brnianskej Galerii TVAR 4. 10. - 19. 10. 2016 na základe pozvania kurátoriek a umelkýň Julie Gryboš a Barbory Zentkovej. Súčasne bolo

zaradené do finálového výberu pilotného ročníka *Iných vízií SK*²¹, ktorý kurátoroval filmový vedec Martin Kaňuch.

Video *Lekcia* nadväzuje na staršie práce s textom, pracujúce vždy s vybranými gramatickými pravidlami. Zastrešujúcim prvkom videa je práve jeho metrická skladba, striedanie sekvencií určitých dĺžok, hoci priamo nepracuje s materiálnym podložím filmu. A motiváciou k tomuto spôsobu práce so strihom bolo pre mňa experimentovanie s prepájaním rôznych umeleckých druhov, konkrétne verzologických systémov poézie a pohyblivého obrazu.

Lekcia je členená do troch kapitol a k metrickému systému verša odkazuje predovšetkým tretia časť. Používam v nej striedanie dlhých a krátkych slabík vo verši podľa vzorca, ktorý sa objavuje na začiatku kapitoly. Na vyslovenie dlhej slabiky potrebujeme dvakrát taký dlhý čas ako na vyslovenie krátkej. Krátke slabiky predstavujú 10 sekundovú sekvenciu, dlhé 20 sekundovú. Formálne sa v obraze postupne odkrývajú vrstvy dvoch splývajúcich riek, sútoku Moravy a Dunaja, pričom miesto spojenia je plné malých vodných vírov a rozdielna rýchlosť a sila prúdu oboch riek spôsobuje zdanlivý spätný pohyb vody, čo umocňuje drobné zneistenie, či ide o jeden konzistentný záber.

V chronologickom poradí vzniku jednotlivých kapitol nasleduje druhá, taktiež pracujúca s motívom rieky. Tentokrát ide opäť o statický záber na odraz stromov a oblohy na hladine rieky, ktorá vďaka vetru vytvára zdanlivé digitálne glitche. To, že sa dívame na záznam pohybu rieky a nie na digitálnu animáciu, je patrné predovšetkým z drobných nečistôt, peria, úlomkov stromov, ktoré plávajú na hladine a na rozdiel od rozvibrovanej hladiny sa javia zaostrene. Tento digitálne neupravený obrazový materiál používam ako podklad pre kódovanie písmen českej abecedy, aby som ním následne mohla napísať dve rýmujúce sa slová. Jednotlivé písmená sa striedajú vo videu v pravidelnom rytme: každá spoluhláska a krátka samohláska sa zobrazí na 1 sekundu,

²¹ Do pásma *Iných vízií* 2016 boli zaradené videá Andrása Cséfalvaya, Ivany Hrončekovej, Milana Mazúra, Gregora Nadzama a Martina Kaňucha, „Iné vízie SK – odovzdanie cien a pásmo filmov“, 4 živly, http://www.4zivly.sk/projekcie/377/468/ine-vizie-sk-odovzdanie-cien-a-pasmo-filmov/detail_templateSample (cit. 1. 10. 2021).

predely za písmenami tvoria tiež 1 sekundu, dlhým samohláskam je určený dvojitý čas, rovnako ako aj medzere, ktorá za nimi nasleduje.

Úvodná kapitola videa Lekcia taktiež používa odkaz na 24 znakov abecedy, 24 egyptských hieroglyfov, 24 políčok filmu tvoriacich jednu sekundu záznamu, ale aj denný cyklus 24 hodín. Každú hodinu dňa som odfotografovala izbovú kvetinu z 24 uhlov tak, že som okolo nej nakreslila pomyselnú kružnicu. Tento záznam/akcia vznikli v reakcii na film *24 hodín Novák* (1998) Martina Ježka, ktorý bol školským cvičením na tému portrét.

5.2 Začátek je také konec

Ťažiskovou časťou praktickej dizertačnej práce je skôr než vlastná autorská tvorba kurátorská a dramaturgická činnosť. Na jar roku 2018 som v Galerii TIC/Galerii u Dobrého pastýře kurátorsky realizovala výstavu *Začátek je také konec*, ktorá sa dotýkala vybraných okruhov tém dizertačného výskumu: analytického prístupu k samotnému médiu pohyblivého obrazu, dokumentárneho charakteru záznamu a v neúplnej miere aj práce s textom. Diela jednotlivých oslovených autorov sa pohybujú na škále od digitálneho po analógový obraz, na čo sme reagovali spoločne s Janom Lidmilom aj pri riešení architektúry výstavy. Tú sme koncipovali subtílne ako prechod od čistých digitálnych plôch v plne osvetlenej miestnosti až k black box imerzii s priznanými premietačkami, multiplikovaným obrazom a intenzívnym zvukom. Aby sme tento prechod podporili, prekryli sme podlahy materiálmi, ktoré špecificky odrážajú alebo pohlcujú svetlo, vytvorili sme akýsi svetelný gradient a súčasne z každej z miestností aj minimalistický environment. Architektúru inštalácie zdôrazňujem aj kvôli tomu, že dokázala funkčne a efektívne preniesť spektakl typický pre kino aj do prostredia galérie. Ďalším kurátorským zásahom bola absencia popisiek alebo návodného textu, namiesto nich bol k dispozícii textovo obrazový sprievodca, na ktorom som spolupracovala s grafickým designérom Jakubom Konvicom. Ten obsahoval okrem faktických, i keď voľne usporiadaných informácií o názvoch diel a ich autoroch aj skice k štruktúram jednotlivých realizácií (v prípade Filipa Cenka a Martina Ježka), textový prepis rozhovoru vo forme scenára (medzi Ivanou Rynešovou a Zdeňkom Rynešom) alebo citáciu z knihy *Symetrie. Základní princip uspořádání*²² Davida Wadeho. Hoci každý z

²² David WADE, *Symetrie. Základní princip uspořádání*, Praha: Dokořán, 2014, s. 4-5.

autorov vo svojom portfóliu pracuje s pohyblivým obrazom s využitím postkonceptuálnych stratégií, vo výstave sledujeme aj prvky nahodilosti, nároky na schopnosť vytvárania asociácií a v neposlednom rade estetickosť zaznamenaných obrazov. Na vystavené diela by sme mohli nahliadať aj ako na video-denníky, mapujúce nám známe situácie, všedné až banálne výjavy, preto je pomerne prirodzené, že v našej mysli vyvolávajú asociatívne prepojenia (slide-show Filipa Cenka so semiotickými koncepciami programovo pracuje). Použitím minimálneho textového popisu jednotlivých diel som testovala ďalší stimul pre schopnosť vytvárania nových obsahov.

Začátek je také konec

Galerie TIC / Galerie u Dobrého pastýře

6. 3. - 19. 5. 2018

Filip Cenek: *bez názvu (zatímco, když)*, nedat.

stereo diaprojekce, 35 mm film, dynamicky programovaná asynchronná slučka, 2-3 min.

Martin Ježek: *Danse macabre*, 2018

Audio-vizuálna inštalácia, 16 mm film na dvoch 16 mm premietačkách, spätný projektor Super8 a dvojkanálový zvuk, 15 min.

Ivana a Zdeněk Rynešovi: *Sleduj!*, 2018

video 3x20 min., text

Viktor Takáč: *Material Matters*, 2017

video, 9 min.

Kurátorka: Ivana Hrončeková

Architekt výstavy: Jan Lidmila

Grafický design: Jakub Konvica

Fotodokumentácia: Michaela Dvořáková



5.3 Dramaturgia projekčných pásiem

V rámci svojho doktorandského štúdia som v akademických rokoch 2016/17 a 2017/18 pripravovala dramaturgiu projekčných pásiem Videogram, ktoré sú zároveň súčasťou ponuky predmetov pre študentov FaVU a uskutočňujú sa formou modulovej výuky.²³ Súčasne som touto formou realizovala svoj dizertačný výskum, výber umelkýň/cov a zameraní teoretických/kov sa snažil sledovať témy práce s literatúrou a textom (Marianna Mlynárčiková a Nóra Ružičková, Jozef Mrva, Jana Kapelová, Martin Ježek), formou videoesejí (Dalibor Knapp, Václav Magid, Ivana Bendová, András Cséfalvay, Dominik Gajarský) alebo spôsobu analytického skúmania média pohyblivého obrazu (Viktor Takáč, Michal Cáb, Zdeněk Ryneš). Autorské prednášky doplňovali kurátorované projekčné pásma s rôznym zameraním pod vedením teoretických/kov ako Andrea Slováková, Alexandr Jančík, Jakub Majmurek, Michal Kindernay alebo Elena Veljanovska. Toto zastúpenie je pomerne široko rozkročené a nie je možné z neho

²³ <https://videogram.favu.vut.cz/> (15. 10. 2021).

vysledovať jasne definovanú oblasť záujmu, súčasne mi však pomohlo ujasniť si zúženie dizertačnej práce, aj kontexty späté s vývojom pohyblivého obrazu a experimentálneho filmu nie len v československom prostredí. V rámci študijnej stáže v nezávislej distribučnej spoločnosti *sixpackfilm* vo Viedni som zase mala k dispozícii filmový archív a knižnicu s kultúrnymi dielami rakúskej filmovej avantgardy. Dôvodom, pre ktorý na tomto mieste spomínam viedenskú študijnú stáž, je aj fakt, že bola príležitosťou k zoznámeniu sa s umelcom a filmárom Josefom Dabernigom. Podobne ako Martin Ježek, aj Josef Dabernig programovo pracuje s materiálom analógového filmu a v jeho portfóliu sú zastúpené aj autorské adaptácie literárnych predlôh, textov súčasného rakúskeho spisovateľa Bruna Pellandiniho. Film *Rosa Coeli* sme premietli 17. júla 2020 v rámci letného kina na tzv. Poduklí, časti námestia, kde kedysi hotel Dukla stál. Premietanie bolo nasledované krátkou moderovanou diskusiou s Josefom Dabernigom aj Brunom Pellandinim, tento film uvádzam aj z dôvodu kontextualizovania autorského prístupu Martina Ježka.

6 ZÁVER

Záujem o komplexnejšiu reflexiu českého experimentálneho filmu a videoartu, ktorý vznikol od 90. rokov sa zatiaľ rodí len veľmi ojedinele, ale nie výlučne, určité stopy je možné vidieť aj v projekte Videoarchivu NFA, čiastočne platforme Vašulka Kitchen alebo filme *Viva video, video viva* (2019) Adély Komrzý. Martin Ježek je súčasťou generácie, ktorá začala byť aktívna práve v 90. rokoch a v kontexte svojich súčasníkov je dnes jedným z najproduktívnejších. Jeho pozícia je však pomerne solitérna, čo spôsobuje aj jeho pretrvávajúci záujem o médium klasického filmu a pracovné postupy odkazujúce k štruktúrnemu filmu, ktorý má svoje korene v 60. rokoch. Predkladaná dizertačná práca si nekladie za cieľ vytvoriť monografiu ani sumarizovať časovo vymedzený prierez filmografie autora, práve naopak. Takto vymedzeným pojednaním sledujem skôr podpora reflexie tvorcov z generácie, ktorá na scénu nastúpila práve v poprevratovom období a na scéne sú stále aktívni. V práci si všímam len jednu charakteristickú črtu filmografie autora, interpretovanie literárnych textov od expresionizmu a surrealizmu až k experimentálnej literatúre 60. rokov (Jakub Deml, Richard Weiner, Karel Čapek, Marina Cvetajevova, Vítězslav Nezval, Věra Linhartová, Milan Nápravník a Stanislav Dvorský). V tom môžeme vidieť analógiu s

experimentálnym filmovým jazykom Martina Ježka a aj preto nie je úplne možné hovoriť o filmovej adaptácii, jedná sa skôr o svojbytný konceptuálny spôsob interpretácie. Pojmu filmovej adaptácie literárnej predlohy sa vyhýbam zámerne, hoci sa prirodzene ponúka jeho definovanie alebo re-definovanie, čo môže byť jedným z úskalí a slabým miestom práce. Rozhodla som sa tak predovšetkým kvôli tomu, že teórie filmových adaptácií skúmajú intermediálne presahy filmu a literatúry predovšetkým z naratologického hľadiska, čo je v prípade experimentálnej poézie, ktorej podstata spočíva v konceptuálnom narušovaní stavby jazyka bez zjavného deja a postáv, takmer nemožné. Prikláňam sa preto k používaniu pojmu filmovej interpretácie a vybrané filmy nahliadam skôr z perspektívy vizuálneho umenia.

Práve reflexiu filmov Martina Ježka v kontexte galerijnej praxe a súčasného umenia považujem za zmysluplnú. V práci totiž neanalyzujem len kompozíciu, montáž, zvuk, témy, prípadne formu projekcie, ale aj konceptuálne postupy a kontexty, ktoré vznik filmov sprevádzajú. Osobitú pozornosť venujem oblasti, ktorej sa filmová veda venuje len okrajovo, a to výraznému aspektu performativity, ktorá je vo filmoch Martina Ježka prítomná na troch úrovniach: v akte filmovej projekcie, v priebehu filmovania, a v priebehu postprodukcie.

V kapitole venujúcej sa prienikom literárnych predlôh a ich filmových interpretácií predkladám jednoduchú kategorizáciu podľa prevládajúceho vzťahu prepojenia textu a obrazu, hoci niektoré diela by bolo možné zaradiť do viacerých kategórií: literárny text ako scenár a partitúra, performatívne čítanie ako súčasť procesu natáčania a literárny text ako zvuková zložka filmu. Táto časť práce súčasne generuje analytické explikácie vo forme katalógových listov pojednávaných filmov, ktoré obsahujú pôvodné informácie, získané z osobnej alebo mailovej komunikácie s autorom, čo vzhľadom na doteraz neexistujúci faktický ani interpretačný popis väčšiny z nich, považujem za hlavný prínos predkladanej práce.

Praktická časť dizertačnej práce má formu autorského videa *Lekcia* (2016), kurátorského projektu *Začátek je také konec* (2018), realizovaného v Galerii u Dobrého pastýře (Galerie TIC) a početných projekcií v rámci cyklu *Videogram* v rokoch 2016–2018, ale aj mimo neho, z ktorých vyberám a popisujem len udalosti bližšie súvisiace s pojednávanou témou.

7 ZOZNAM POUŽÍTEJ LITERATÚRY

- Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer*, Praha: OIKOYMENH 2011, ISBN 978-80-7298-189-2.
- Hannah ARENDTOVÁ, *Eichmann v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla*, Praha: Mladá fronta 1995, ISBN 80-204-0549-6.
- Roland BARTHES, *Říše znaků*, Praha: Fra 2012, ISBN 978-80-87429-25-9.
- John BERGER, *Způsoby vidění*, Praha: Labyrint 2016, ISBN 978-80-87260-78-4.
- Linda BILDA, *Ernest Schmidt jr.*, Vídeň: Secession 2001, ISBN 3-85486-100-1.
- David BORDWELL-Kristin THOMPSONOVÁ, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011, ISBN 978-80-7331-217-6.
- Ondřej BUDDEUS-Markéta MAGIDOVÁ, *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949-2015*, Praha: Tranzit.cz 2015, ISBN 978-80-87259-34-4.
- Brigitta BURGER-UTZER (ed.), Vídeň: *Sixpackfilm. Distribution Catalog 2004* (kat.).
- Lucie ČESÁLKOVÁ-Kateřina Svatoňová, *Diktátor času. (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky*, Praha: NFA UK FF 2019, ISBN 978-80-7004-192-5.
- Martin ČIHÁK, *Ponorná řeka kinematografie*, Praha: AMU, 2013, ISBN 978-80-7331-283-1.
- Jakub DEML, *Rodný kraj*, Tasov: 1936.
- Jakub DEML, Martin C. PUTNA, Závaš ŠUMAN a Jakub VANÍČEK (eds.) *Sebrané spisy III. Moji přátelé a smrt aneb Texty prvního expresionismu*, Praha: Academia, 2015, ISBN 978-80-200-2402-2.
- Gilles DELEUZE, *Pusté ostrovy a jiné texty*, Praha: Herrmann a synové 2010, ISBN 978-80-87054-19-2.
- Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové 2010, ISBN 978-80-87054-25-3.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz, in Documentary*, ed. Julian Stallabrass, Londýn, Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press 2013, ISBN 978-0-85488-207-6 (Whitechapel Gallery), ISBN 978-0-262-51829-1 (The MIT Press).
- Stanislav DVORSKÝ, *Hra na ohradu*, Praha: Torst, 2006, ISBN 80-7215-273-4.
- Erika FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, Mníšek pod Brdy: na Konáry 2011, ISBN 978-80-904487-2-8.

Roman GAJDOŠ, *Konceptuálny text. Genéza a metamorfózy*. Trnava: TYPI UNIVERSITATIS TYRNAVIENSIS, 2010, ISBN 978-80-8082-355-9.

Ines GEBETSTROITHER – Matthias MICHALKA – Susanne NEUBURGER (ed.), *Rock the Void. Josef Dabernig* (kat. výst.), Vídeň: Museum moderner Kunst Stiftung 2014, ISBN 978-3-86335-573-9.

Jana GERŽOVÁ (ed.), *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite*, Bratislava: Profil 1999, ISBN 80-968283-0-4.

Richard GLAZAR, *Treblinka, slovo jak z dětské říkanky*, Praha: G plus G 2007, ISBN 978-80-86103-96-9.

Jean-Luc GODARD, *Příběh(y) filmu*, Příbram: Camera obscura 2006, ISBN 80-903678-2-8.

Malcolm le GRICE, *Experimental cinema in the digital age*, Londýn: British film institute 2001, ISBN 0-85170-873-0.

Michal HARPÁŇ, *Teória literatúry*, Bratislava: TIGRA 2004, ISBN 80,88869-36-6.

Martin HEIDEGGER, *Bytí a čas*, Praha: OIKOYMENH 2002, ISBN 80-7298-048-3.

Martin HEIDEGGER, *Rozhovory k osmdesátým narozeninám*, Praha: OIKOYMENH 2013, ISBN 978-60-7298-477-0.

Friedrich-Wilhelm von HERRMANN, *Pravda o myšlení Martina Heideggera*, Praha: Togga 2017, ISBN 978-80-7476-115-7.

Werner HERZOG, *O chůzi v ledu*, Praha: Kalich 2015, ISBN 978-80-7017-227-8.

Josef HIRŠAL – Bohumila GROËGROVÁ, *Vrh kostek*, Praha: TORST 1993, ISBN 80-85639-19-0.

Katarína HLÁDEKOVÁ, *Model a metoda*, Brno: FaVU VUT Brno a TIC Brno 2016, ISBN 978-80-214-5435-4.

Katarína HLÁDEKOVÁ, *Štyri modely*, Brno: FaVU VUT Brno a TIC Brno 2016, ISBN 978-80-214-5694-5.

Jindřich CHALUPECKÝ, *Expresionisté*, Praha: Torst 2013, ISBN 978-80-7215-453-1.

Martin JEŽEK, „*Přesýpání popela: Autorská (sebe)kritika filmu Heidegger v Osvětími*“, Analogon, Aspekty konfliktu, 2017, ISSN 0862-7630, č. 82, s. 52-56.

Martin KAŇUCH, *Hladné oko-hungry eye*. Texty o experimentálnom filme, Bratislava: SCCA 2001, ISBN 80-89009-04-2.

- Eva KRÁTKÁ (ed.), *Česká vizuální poezie*, Brno: Host 2013, ISBN 978-80-7294-736-2.
- Václav KOFROŇ, *Hranice (ve) filmu*, Praha: Národní filmový ústav, 1999, ISBN 80-7004-096-3.
- Radomír KOKEŠ, *Rozbor filmu*, Brno: muniPRESS 2015, ISBN 978-80-210-7756-0.
- Jan KOLÁŘ, „Rozhovor: Martin Ježek”, *Leden* 2003, ISSN 1213-516X, r. 12, č. 25, s. 11-13.
- Jan KOLÁŘ, „Profil: Martin Ježek”, *Březen* 2003, ISSN 1213-516X, r. 12, č. 26, s. 28-31.
- Alice KOUBOVÁ, *Myslet z druhého místa. K otázce performativní filosofie*, Praha: AMU 2019, ISBN 978-80-7331-511-5
- Jan KUČERA, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, Praha: AMU 2016, ISBN 978-80-7331-386-9.
- Marika KUZMICZ – Lukasz RONDUDA, *Workshop of the Film Form*, Berlin: Steinberg Press 2017, ISBN 978-3-95679-311-0.
- Věra LINHARTOVÁ, *Dům daleko*, Praha: Mladá fronta 1968.
- Marice LEMAITRE, „Stručná historie lettristického výtvarného umění”, Josef Hiršal – Bohumila GRÖGEROVÁ (Ed.), *Slovo písmo akce hlas*, Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 85-97.
- Martin MAZANEC, *Petr Kubelka*, Olomouc: Edice PAF 2008.
- Matthias MICHALKA (ed.), *Really! Dorit Margreiter (kat. výst.)*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung 2019, ISBN 978-3-902947-69-7.
- Peter MICHALOVIČ, *Orbis terrarum est speculum ludi*, Slovensko: SCCA 1999, ISBN 80-968089-5-8.
- Peter MICHALOVIČ – Vlastimil ZUSKA, *Znaky, obrazy a stíny slov*, Praha: AMU 2009.
- Stanley MILGRAM, *Poslušnost vůči autoritě: experiment, který zpochybnil lidskou přirozenost*. Praha: Portál 2017, ISBN 978-80-262-1238-6.
- James MONACO, *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimedií*, Praha: Albatros 2004, ISBN 13-844-005 09.
- Franco MORETTI, *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie*, Praha: Karolinum 2014, ISBN 978-80-246-2609-3.
- William John Thomas MITCHELL, *Picture theory*, Chicago: University of Chicago press, 1994, ISBN 0-226-532321-1.

- Michal MURÍN (ed.) – Milan ADAMČIK, *Archiv I. (EXPO), Experimentálna poézia 1964-1972*. Košice: DIVE BUKI 2011, ISBN 978-80-970848-1-3.
- Milan NÁPRAVNÍK, *Moták*, Praha: Československý spisovatel 1969.
- Ladislav NEBESKÝ, *Za hranice stránek*, Praha: Dybbuk 2008, ISBN 978-80-86862-65-1.
- Matěj NYTRA, „...Aby nikoho nenapadlo tvé filmy uvádět: Rozhovor s experimentálním autorem Martinem Ježkem“, *Cinepur, Underground* 2019, ISSN 1213-516X, r. 28, č. 122, s. 46-50.
- Charles Sanders PEIRCE, *Lingvistické čítanky I.*, Praha: SPN 1972.
- Alena POMAJZLOVÁ, *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*, Brno: Barrister & Principal 2017, ISBN-978-80-7485-127-8.
- Tomáš POSPISZYL, *Asociativní dějepis umění*, Praha: tranzit.cz 2014, ISBN 978-80-87259-28-3.
- Ferdinand de SAUSSURE, *Kurs obecné lingvistiky*, Praha: ACADEMIA 2007.
- Bernd SCHEFFER-Christine STENZER-Peter WEIBEL, Soenke ZEHLE (EDS.), *Typemotione. Type as image in motion*, Karlsruhe: ZKM 2015, ISBN-978-37757-3783-8.
- Andrea SLOVÁKOVÁ, *Co je nového ve filmové vědě*, Praha: Nová beseda 2017, ISBN 978-80-906751-1-7.
- Lenka STŘELÁKOVÁ (ed.), *BLACK BOX, WHITE HAT* (kat. výstavy), Praha: Galerie AMU 2017. ISBN 978-80-270-3099-6.
- Kateřina SVATOŇOVÁ, *2 ½ D.F aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, Praha: KFS FF UK 2009, ISBN 978-80-7308264-2.
- Peter TSCHERKASSKY, *Film Unframed. A history of Austrian Avant-Garde cinema*, Vídeň: SYNEMA 2012, ISBN 978-3-901644-42-9.
- Jiří VALOCH, *Experimentální poezie a její české realizace*, Ústí nad Labem: UJEP, 1970.
- Josef VALUŠIAK, *Základy střihové skladby*, Praha: AMU 2012, ISBN 978-80-7331-230-5.
- Lenka VÍTKOVÁ, *Texty ve vizuálním umění*, Praha: AVU 2013.
- Mark WEBBER, *Two films by Owen Land*, Londýn: LUX 2005, ISBN 0-954856-91-0.
- Richard WEINER, *Škleb*, Praha: Torst 1996, ISBN 978-80-7602-258-4.
- Slavoj ŽIŽEK, *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha: tranzit 2007, ISBN 80-903452-8-X.

Internetové zdroje:

<https://zkm.de/en/event/2013/11/typemotion> (cit. 15. 12. 2021)

<https://videoarchiv-nfa.cz/project/argumentovana-realita/> cit. 1. 10. 2021)

Andrea SLOVÁKOVÁ, „Všechno v hlavě uspořádané. Rozhovor s experimentálním filmařem Martinem Ježkem.”, *DOC.REVUE*, 15. 9. 2014,
http://www.dokrevue.cz/aktualne/_32 (cit. 12. 9. 2021)

Marina ABRAMOVIĆ and ULAY, „The Lovers (The Great Wall: Lovers at the Brink)”,
www.ubu.com, https://ubu.com/film/abramovic-ulya_wall.html (cit. 11. 12. 2021)

<https://www.csfd.cz/tvurce/21504-bruno-s/biografie/> (cit. 1. 12. 2021)

<https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/1659/> (cit. 2. 12. 2021)

Tomáš JIRSA, „Jazyk tvarovaný excesem: afekt a jeho performativní medialita”, *World Literature Studies* 9, 2017, s. 21.

http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS3_2017_Jirsa.pdf (cit. 10. 12. 2021)

<https://www.karmelitky.cz/> (1. 10. 2021)

http://www.4zivly.sk/projekcie/377/468/ine-vizie-sk-odovzдание-cien-a-pasmo-filmov/detail_templateSample (cit. 1. 10. 2021).

Scott MACDONALD, „Zorns Lemma. From Chaotic Cinema”, *www.ubu.com*,
https://ubu.com/film/frampton_zorns.html (cit. 5. 10. 2021).

Martha ROSSLER, „Semiotics of the Kitchen”, *www.ubu.com*,
https://ubu.com/film/rosler_semiotics.html (cit. 5. 10. 2021).

John BALDESSARI, „Teaching Plant Alphabet”, *www.ubu.com*,
http://ubu-mirror.ch/film/baldessari_plant.html (cit. 5. 10. 2021).

Tomáš SVOBODA, „Power of Context”, video, 1:23 min., *YouTube*, nahrané uživatelem tomasichsvoboda 4. 2. 2015, https://www.youtube.com/watch?v=dxeNYeRb8_M (cit. 10. 10. 2021).

Martin BLAŽÍČEK, „Rozumění na půl slova. Metoda čtení tvorby Filipa Cěnka.”, *A2 kulturní týdeník* č. 22, 2009
<https://www.advojka.cz/archiv/2009/22/rozumeni-na-pul-slova> (cit. 10. 10. 2021).

Argumentovaná realita, kurátorka Lenka Střeláková, Praha: NFA/online 2021, dostupné na: <https://videoarchiv-nfa.cz/project/argumentovana-realita/> (cit. 12. 10. 2021)

Ivana HRONČEKOVÁ, „Začátek je také konec”, *Galerie TIC*,
<https://galerie-tic.cz/cs/zacatek-je-take-konec> (cit. 12. 11. 2021).

<https://videogram.favu.vut.cz/> (15. 10. 2021).