

KONTRAKULTURA



Stanislav Ulver CHRISTOPHER FELVER: ENCYKLOPEDIE LIDSKÝCH TVÁŘÍ

Snapped in the past
seen in the present
- fades... fades in the future
- Who knows?
The pyramids may
dwindle ere.

Gregory Corso for Chris Felver

Andělé, anarchisté & bozi (Angels, Anarchists & Gods), Význam bytí (The Importance of Being), Básník odhalený (The Poet Exposed) – to jsou názvy alespoň tří z řady knih amerického fotografa, výtvarníka a filmaře Chrise Felvera. Dvě další fotografické „encyklopedie“, tentokrát zaměřené jen na beat generation, jsou věnovány Lawrenci Ferlinghettimu a Allanu Ginsbergovi. Obecně však platí, že počet jmen básníků, hudebníků, výtvarníků, radikálů a osobností nezávislé scény nejrůznějších profesí, zastoupených ve Felverových publikacích, je téměř nepředstavitelný. Nejobsáhlejší ze jmenovaných knih, Význam bytí, přináší 421 portrétů špičkových umělců, setříděných přesně podle abecedy: vedle newyorského básníka Teda Berrigana je tu průkopník rock'n'rollu Chuck Berry, vedle dokumentaristy Kena Burnse spisovatel William S. Burroughs, vedle hudebního skladatele Johna Cagea zpěvák a herec Cab Calloway, vedle minimalistického sochaře Donalda Judda ruský konceptualista Ilja Kabakov, vedle básníka a dramatika Kennethe Kocha výtvarník Joseph Kosuth, vedle fečkého umělce směru arte povera Jannise Kounellise protiválečný aktivista a spisovatel Ron Kovic, vedle režiséra Roberta Longoa punková rockerka a spisovatelka Lydia Lunchová, vedle spisovatele a esejisty Normana Mailera herec, básník a fotograf Gerard Malanga, vedle videartisty Nam June Paika transavantgardista Mimmo Paladino, vedle avantgardní filmařky a choreografky Yvonne Rainerové herec Tony Randall, vedle punkrockové průkopnice Patti Smithové básník a eko-aktivista Gary Snyder, vedle autora videoinstalací Billa Violy spisovatel Kurt Vonnegut – atakdále. Fungování této knihy prostě spočívá v obrácení listů, jehož prostřednictvím (prostřednictvím zobrazených tváří, ale i svého vlastního „élan vital“) vstupujeme do mnoha realit, jež nás obklopují. Zásadní přitom zůstává, že se jedná o světy nemanipulované, zachycené zcela bezprostředním způsobem. „Vycházím z tradice Roberta Franka,“ říká Felver s odvoláním na svého učitele, podle něhož každá dobrá fotografie spojuje realismus s momentem lidské přítomnosti, „ale chápu ji po svém. Vhodný je libovolný přístroj, místo, i čas! Nemám žádný tým, pracuji vždy sám.“

Zcela jedinečný průnik pod povrch tváří i tělesné substance (*bella materia umana*) portrétovaných pak přináší kniha Básník odhalený, v níž každého zastupuje krédo, jež vlastní rukou vepsal (nebo nakreslil) vedle své tváře. Projekce umělcova vnitřního světa, pátrání po indiciích, které Jindřich Štyrský ve svých „zapečetěných“ objektech označoval jako krev, pot a slzy (indiciích, jež jsou nepochybně blízké i Christopheru Felverovi, inspirovanému v mnoha ohledech, jak sám říká, Manem Rayem), pak nalézá další prostor v autorových „dokumentárních kinetických obrazech“. I ty respektují jako nejvyšší přítomnou hodnotu „okamžik pravdy“.^{1/}

1/ „Když někoho portrétujete, musíte vše v jeho okolí zklidnit a uvést do velmi pomalého pohybu. Měl by být zaznamatelný asi tak jednou patnáctinou vteřiny. Takovým způsobem pořizují většinu svých fotografií, protože je obvykle snímám v přirozeném světle. Pak už jen stačí přesunout obraz té velké osobnosti, kterou máte před sebou, do vašeho přístroje. Někdy se tomu fotografovaný začne bránit a rychle se pohne. Ale vy musíte zůstat klidní – a také jeho uklidnit – kvůli velmi malé rychlosti závěrky. Tím, oč mi jde, je zachytit kouzlo, které lidé vyzářují, světlo v jejich očích.“ (The Importance of Being, Arena Editions, Santa Fe 2001, str. 443.)



Princip „nepřítomnosti filmaře jako manipulátora“ je pak z velké míry respektován i ve Felverových dokumentech, nejvýrazněji v třicetiminutovém záznamu JOHN CAGE: ONE SEVEN (John Cage: jedna sedm), zachycujícím v jediném záběru umělce v performanci na téma „chance operations“ v San Francisco Art Institute (1991), ale promítl se i do několika dalších snímků, využívajících identický postup. V takovém případě je většinou obraz prostřihován vizuálním materiálem, který „text“ volně dotváří a explikuje, aniž by byly zmiňovány konkrétní souvislosti. Tímto způsobem byl realizován například další, o čtyři roky starší portrét téhož avantgardního hudebního skladatele JOHN CAGE TALKS ABOUT COWS (John Cage mluví o kravách, 1987). Jako neočekávaně intenzivní se pak z této perspektivy jeví HISTORY OF THE AIRPLANE (Příběh letadla, 2002), jediný detail Lawrence Ferlinghettiho v leteckých brýlích, recitujícího stejnojmennou báseň za doprovodu hudby zkomponované Davidem Amramem. Tato kritická reflexe událostí z 11. září, několikrát prostřižená záběry letících ptáků a zakončená pohledem na newyorská Dvojčata v plamenech, je výrazně emotivním sdělením, z něhož síla poezie i autorovy osobnosti kontrapunkticky vytváří originální dílo.

Básníci Lawrence Ferlinghetti (Felver mu věnuje ještě film THE CONEY ISLAND OF LAWRENCE FERLINGHETTI – Lunapark v hlavě Lawrence Ferlinghettiho, 1996),^{2/} Allen Ginsberg, Gregory Corso, Robert Creeley, ale i mnozí další umělci, vstupují do jednoho z nejnámějších Felverových dokumentů WEST COAST „BEAT & BEYOND“ (1984), zachycujícího setkání významných osobností americké „kontrakultury“ patnáct let po smrti Jacka Kerouaca (1922-1969), autora knihy Na cestě (vydáno 1957). Tento román, který Kerouac v roce 1951 napsal během tří týdnů na třicetimetrou roli papíru, provlečenou psacím strojem, je originálním záznamem autorových bezprostředních zážitků. Sal Paradise s Deanem Moriartyem, hlavní hrdinové této „spontánní prózy“, posedlí putováním napříč Spojenými státy, spatřují v nikdy nekončící cestě (potřebě být neustále „on the road“) smysl života, a nepřímou tak vyjadřují názory celé beat generation. Ve vystoupení osobností, jež byly jmenovány, jde ovšem v zásadě ještě o mnohem víc. O konflikt s kapitalismem a jeho „falešnými symboly a hodnotami“, což ostatně ve filmu velmi dobře nevystihl jen Felver, ale i mnozí další, kteří se fenoménem této vzpoury zabývali – například Petr Slavík ve spolupráci s Josefem Raulofem v cyklu ALTERNATIVNÍ KULTURA, realizovaném v ČT na konci devadesátých let.^{3/} K nejlepším Felverovým filmům ovšem podle mne patří TONY CRAGG: IN CELEBRATION OF SCULPTURE (Tony Cragg: Oslava sochařství, 1993) a CECIL TAYLOR: ALL THE NOTES (Cecil Taylor: Veškeré noty, 2004), unikátní hudební snímek, uvedený loni na MFF v Karlových Varech.

2/ Překlad vychází z české verze názvu této u nás zřejmě neznámější autorovy básnické sbírky. Film přináší řadu zcela otevřených „intimních“ (tj. nestylizovaných) pohledů na život skromného a upřímného anarchisty, který své texty, jež jsou považovány za jedny z neoriginálnějších básní dvacátého století, volně a s obrovským smyslem pro humor přednáší jaksi „en passant“ (právě živý přednes, často s improvizovaným jazzovým doprovodem pomohl prosadit tato díla na veřejnosti). „Metaforická hravost Ferlinghettiho básnických obrazů“ – citují teď ze své starší práce, – „v nichž socha, náhle pohne hlavou“ a předměstský vlak jede tak pomalu a líně, že motýli mohou „létat okny dovnitř a ven“, vytváří totiž „prostor“, v němž se záračně a věsně prostupuje stejně nenásilně a snadno jako ve filmu. Tento prostor, který sám o sobě není ani reálný, ani virtuální (jakkoliv obsahuje prvky obou zmiňovaných světů), vzniká až v naší mysli.“ A ten se Chris Felver pokouší zcela intuitivně zachytit. Možná, že právě proto řada jeho filmů obsahuje pohled na Golden Gate Bridge v San Franciscu.

3/ Domnívám se, že v metaforické rovině lze tendence hnutí i povahu poezie, o níž šlo beatníkům především, vystihnout krátkým úryvkem z Autobiografie Lawrence Ferlinghettiho:
 „Člověk nemohl vědět předem / že duše má svoje mouchy. / Den co den čtu noviny / a slyším že s lidstvem to jde s kopce / v smutné záplavě tiskárské černi / Vidím Waldenský rybník / který vysušili a zřídili tam zábavní park. / Vidím jak nutí Melvilla / aby snědl tu svou velrybu. / Vidím že chystají novou válku / ale já jim do ní bojovat nepůjdu.“
 Báseň publikovaná u nás v roce 1966 (vyšla ve sbírce Jazzová inspirace, kterou uspořádali Lubomír Dorůžka a Josef Škvorecký) vypadá, jako by vznikla letos.



4/ Na zakončení své výstavy v pražské Švestkové galerii přijel Tony Cragg osobně. Podle reakcí našich médií jsou jeho díla multi-významová, „...mají angažovaný vztah ke společenskému dění a vyznačují se svrchovanou estetickou kvalitou. Často jde o ztvárnění pocitu, myšlenky nebo představy. Zároveň (například v práci *Wild Relatives*) Cragg sleduje podobný cíl jako počítačové animace. Dochází ke zmožňování a vrstvení, dynamizaci.“ (Citováno z webových stránek Obce architektů) Magdalena Cechovská v *Hospodářských novinách* zase podrobněji popisuje plastiku s názvem *Point of View*. „Jsou to siluety lidských tváří navržené jedna na druhou do třímetrové dynamické „stěly“. Socha připomíná lesklou hlinu roztočenou na hrncářském kruhu. Proměňuje se změnou úhlu pohledu. Pokaždé, když se silueta zdá být nejostřejší, přelije se v siluetu jinou. Proměnlivé tváře jako by ukazovaly amorfní vlastnost lidské identity, prolínání a střídání masek. S tím kontrastuje materiál: sochy jsou provedené v bronzu, svým tvrdým a odolným materiálem by tedy měly symbolizovat stálost a odolnost.“ (Publikováno 10. 2. 2006 pod názvem Cragg dělá těžké sochy s poselstvím.)

5/ Princip tvorby Craggových reliéfů nejlépe osvětlí příklad týkající se jiného z jeho děl - *Britain Seen from the North* (Británie viděná ze severu, 1981). Autor tu využívá „tvaru britských ostrovů, které na stěně umístil tak, že sever leží vlevo. Na této straně se také nachází postava muže (zřejmě je jím Cragg sám), pozorujícího tuto zemi z perspektivy outsidera. To vše je složeno z kousků nalezeného odpadu, a proto většinou interpretováno jako komentář na téma ekonomických potíží, jimiž Británie v té době procházela a které se nejvýrazněji projevovaly právě na severu.“ (Wikipedie.)

6/ Jde o výroky, které jsou pro Tonyho Cragga natolik zásadní, že je v různých obměnách opakuje jako své krédo. Už ve Felverově filmu, který je z roku 1993, se na



Tony Cragg, který shodou okolností vystavoval nedávno v Praze sedm svých bronzových a jeden skleněný objekt,⁴⁷ patří v současné době k neúspěšnějším britským sochařům. Christopher Felver v jeho případě hledá souvislosti mezi ikony okolního světa a díly, do nichž je Cragg, stejně autenticky jako on sám (viz pozn. 1), „přenáší“. Hned v úvodní sekvenci tak přecházíme z pohledu na obzor, jemuž dominují sloupy elektrického vedení a obrysy několika budov, přes dva přístavní jeřáby a pěti komínů, připomínajících svou výškou a tvary antické sloupové, ostrým stříhem přímo do sochařovy expozice. Stojí tu obrovité kovové špiče (asambláž z průmyslového odpadu) poukazující originálním způsobem na realitu, kterou jsme právě viděli. Kónické tvary, výrazné haptický povrch i barevnost těchto artefaktů lze chápat jako odkaz na jakési futuristické meziprostory, existující na pomezí racionality a nadreálných světů. Nejde tu pochopitelně o to, že by se Tony Cragg inspiroval právě těmi architektonickými a průmyslovými formami, které Felver zachytil svou kamerou, ale o materiální a tvarové souvislosti mezi světem venku, průmyslovým odpadem a současným sochařstvím.

Emocionální napětí a míra identifikace s Craggovými plastikami (jejich humánní rozměr) roste s každým dalším pohledem do této expozice. Následující, jakoby náhodně odložené objekty s dominantními talířovými disky připomínají svým složením skupinku hub a další exponáty už zcela jasně odkazují k antropomorfním tvarům. V případě reliéfu umístěného na čelní stěně galerie (oddíl policistů s ochrannými přilbami v akci) se dokonce proces interpretace obrací opačným směrem – tentokrát jde totiž o to, z čeho a jak je obraz sestaven.⁶⁷ Mezi zbývajícími exponáty zaujme vedle několika plastik poukazujících na autorovy formotvorné tendence ještě halda navršených hlav připomínajících strašáky z vydlabaných dýní, pochopitelně výrazně větších. Již z tohoto elementárního výčtu je tedy vidět, že Craggovo dílo, koncipované zejména jako asambláž z mnoha „recyklovaných“, nahromaděných, rozštěpených či rozdrčených objektů (tzv. *stacking, splitting and crushing*), je velmi rozmanité.

Na výsledném tvaru Craggových artefaktů se nepochybně podepsala i jeho neobyčejná vitalita a schopnost komunikace, kterou tu Christopher Felver zachytil snad s ještě větším smyslem pro autenticitu než na svých fotografiích (mimochoodem právě tyto vlastnosti jsou charakteristické i pro něho samého). Nejde pochopitelně jen o Craggova slova, podle nichž je pro umělce zcela zásadní kontakt s materiálem, jeho schopnost vstoupit s ním do přímého dialogu,⁶⁸ kterou ve filmu sledujeme v celé řadě obměn, ale zřejmý pocit radosti a naplnění, jež proces tvorby završuje.

Spíše než klasických dramatických struktur s jejich pověstnými pravidly a řádem využívá Felver momentu překvapení. K takovým okamžikům například patří rozbití jedné z obrovských porcelánových šelem v Craggově ateliéru a následné umístění střepů do velkého železného koše. „Je



příklad objevuje Craggovo tvrzení, že v angličtině běžně užívaný pojem *stuff* není na místě. Jedná se skutečně o *material*, slovo, jehož základ pochází z latinského *materialia*, odvozeného od *mater* – matka. A totéž uvádějí i naše média v případě jeho letošního pražského interview.

7/ Nejde jen o časové, ale i prostorové přesuny (a je jich celá řada), v jejichž v rámci je Craggovo dílo prezentováno jako globálně přítomné fakticky na celém světě. I když jde o drobnou nadsázku, je jasné, že tvůrce je otevřen veškerým vlivům, jež na sebe nechává působit, aby jim nakonec vtiskl punc své vlastní osobnosti. Přestože jsou tedy jednotlivá místa, umělecké instituce a školy, v nichž se právě ocitáme, označeny titulkem nebo alespoň zmíněny slovně, nemá z Felverova pohledu tento fakt zásadní význam, nejsou prezentovány jako tematicky uzavřené akty se specifickou dramaturgií, což by asi učinil klasický dokumentarista. Tento přístup, podpořený tím, že Tony Cragg nemluví ani tak o sobě samém jako spíše o úloze umění obecně, podobný vjem ještě posiluje. (Velmi konkrétní posouzení současné situace v uhelných dolech v Düsseldorfu je spíš jen výjimkou, která potvrzuje pravidlo.) Některé umělcovy výroky jsou přitom do filmu nastřihovány tak, aby obecně akceptované časoprostorové dimenze přesahovaly. Tento způsob paralelního prezentování událostí, tentokrát zcela originálním způsobem, kulminuje ve snímku, o němž ještě bude řeč – CECIL TAYLOR: ALL THE NOTES.

třeba osvobodit to šlechetné zvíře ze zajetí jeho strašné dekorativnosti," explikuje sochař s úsměvem svůj čin a nemusí dodávat nic víc. Jako by tím ovšem zároveň anticipoval jednu ze svých nejdelších promluv vůbec:

Logicky a pragmaticky uvažující obchodníci, jimž jde jen o zisk, nechápu nutnost vynalézat nové modely myšlení, hledat nové sny, nové myšlenky. Chtějí aby výchova už od dětství vedla jen k účelnému uvažování. Bud pro to, co je výhodné, myslí tak, aby to bylo výhodné, a konej jen to, co je výhodné. Věřím, že umění představuje k něčemu takovému skutečný protiklad...

Vraťme se ale ještě jednou na samý začátek tohoto poněkud atypického dokumentu. Existenci časových rovin, které z perspektivy strukturního průřezu napříč významnými momenty a motivy Craggovy tvorby nemají zásadní význam, Felver fakticky eliminuje, aby vše sloučil do jakéhosi uzavřeného cyklu. Exponáty výstavy v Newport Harbor Art Museum (reprezentativní ukázky sochařova díla v USA), do níž vstupujeme na samém počátku filmu, totiž, jak posléze zjistíme, teprve začínají vznikat, a jeho TONY CRAGG: IN CELEBRATION OF SCULPTURE vrcholí obsahově, ale i v rovině užitých výrazových prostředků až jejich instalací. Nabízející se idea globálního časoprostoru,^{7/} kterou autor nenásilně podpořil výběrem, re-konstrukcí a skladbou jednotlivých motivů (nejde tu o jednoduchou matematiku typu „a+b“, ale výsledné ozvláštění součtu užitých vstupních elementů), využívá celé řady „dramaturgických“ prvků – například téměř na samém počátku je to „hra“ s bělostným mořským kamenem, který si Cragg náhodně vyvolí mezi desítkami ostatních, protože ho zaujal strukturou svého děrovaného povrchu. V rámci konfrontace „příroda a umění“ pak tento objekt získává (slovně nezmiňovanou) alegorickou hodnotu. Nejenže se podvědomě promítne do struktury mnoha budoucích Craggových artefaktů (nemám přitom na mysli jen síť otvorů, které do jejich povrchu budou navrtány sochařem a jeho spolupracovníky, ale i skříně a stoly pokreslené čarami nebo dokonce pokryté desítkami nefunkčních knoflíků od zásuvek), ale zejména to, že se ve zmiňované finální expozici objeví i obrovská replika tohoto přírodního artefaktu nebo možná – řečeno přesněji – jeho zvětšenina.^{8/}

Podobnou „vizuální řeč“ využívá ve vztahu k sochařství i Christopher Felver. Vedle antinomie malý-velký (nejzřejmější je v kontrapunkticky koncipované úvodní a závěrečné sekvenci vycházející z toho, že plastika na neutrálním pozadí „nemá rozměr“)^{9/} a dynamického zkoumání Craggových děl z bezprostřední blízkosti jde o uvedení některých jeho artefaktů do simulovaného krouživého pohybu. Felver proniká kamerou do nitra těchto monumentálních plastik a využívá nabízející se průhledy, aby tak zdůraznil dynamiku sochařství. Nemění se přitom jen poměry stran

8/ Otázka měřítka má pochopitelně v sochařství, které je ve své podstatě monumentální, svůj význam. Platí to zejména tenkrát, kdy umělecké dílo prostřednictvím neobvyklého měřítka atakuje běžnou zkušenost. Jestliže například na jedné ze svých kreseb Cragg zobrazuje jako symbol byrokratické nadvlády sadu enormně zvětšených razítek, je zřejmé, že na myslí má makrodetail, nicméně realizací celého projektu v trojdimenzionální podobě jsme i přes znalost kontextu zasažení zcela zásadně. Sochařství je prostě jazykem, který má svá vlastní pravidla.

9/ V závěrečné sekvenci umístí Felver do téhož prostoru Tonyho Cragga, který prochází expozicí a vysvětluje přitom své názory na sochařství. Ty z vystavených exponátů, které v úvodu vyhlížely jako miniatury, získávají náhle v jeho přítomnosti nad lidský rozměr, dynamiku a váhu.



či perspektiva, ale i sama podstata veškerého našeho vnímání. Kamera kolem objektu krouží a „roztáčí“ jej. „Socha vám řekne věci, na které byste předtím nikdy nepomysleli. Jde o náznaky, asociace i objektivní obsahy, na něž byste nepřišli, pokud se materiálu sami nedotknete,“ říká Tony

Cragg, nositel prestižní britské Turnerovy ceny, pro něhož sochařství zastupuje „reflexivní, kompoziční aktivity i odvětví filosofie“.

I v případě Cecila Taylora vytváří fotograf a režisér Christopher Felver svůj autentický a nemani-pulovaný, tj. typicky felverovský portrét tohoto špičkového jazzového klavíristy jako pokus zachytit enigma, jež ho obklopuje a „světlo, které vyzařuje z jeho očí“ (srv. pozn 1), a to i přesto, že ten-krát využije rovněž zcela klasického postupu a požádá několik zasvěcených hudebníků a teo-retiků o jejich vlastní názor. Podívejme se alespoň na jeden z nich (Nathaniel Mackey ve filmu CECIL TAYLOR: ALL THE NOTES):

Cecil je extrémní všemůl a interdisciplinární umělec. To vysvětluje některé charakteristiky jeho hudby. Čerpá z neuhastitelné touhy po intelektuálních, emocionálních a estetických impul-sích. Překračuje hranice jednotlivých umění. Jeho zájmy pokrývají neobyčejně širokou oblast. Nejde jen o hudbu, to je jasné, ale i o poezii a další literární formy, o divadlo kanulí a podobně, o balet a ostatní druhy tance. A to vše se promítá do jeho hudby pozoruhodným způsobem, vy-tváří asymetrické rovnice mezi těmito zájmy a obory a překračuje jejich hranice s lehkostí, na niž nejsme zvyklí.

To je nepochybně inspirující konstatování, které by se dalo rozšířit o celou řadu dalších doporuče-ní. U nás se se jménem tohoto nekompromisního hudebníka, který spolu s Ornettem Colemanem patří k zakladatelům free jazzu, setkáváme až v šedesátých letech, zejména v jedinečné „nefor-mální encyklopedii“ Lubomíra Dorůžky Tvaří moderního jazzu (vychází v roce 1970, kdy již nesměl být jako spoluautor uveden Josef Škvorecký).¹⁰⁷ Když Cecila Taylora Československo osmdesátých let poprvé přivítalo na Jazzových dnech, přestala naše televize uprostřed koncertu nahrávat, natolik byla jeho hudba progresivní a „ideologicky“ nepřijatelná. „Jeho výbušná, a přitom krystalicky čistá hra má dodnes punc nepřístupnosti a tajemství,“ konstatuje v katalogu karlovarského MFF Pavel Klusák, který tu loni (fakticky v evropské premiéře)¹¹⁰ představil ALL THE NOTES. Cecil Taylor si-ce, jak dodává, dokáže hovořit „o hudebnících, malířích, přírodě, rodině, principech své hudby... s bravurou filosofického entertainera“, ale „prolomit obranu jeho soukromí nebylo snadné“. Vychází přito-m z Christophera Felvera, který uvádí, že se natáčení protáhlo na dobu deseti let, a charakterizu-je ho slovy: Všechno se dělalo nenápadně, oklikou. Cecil by nikdy neodpovídal na přímé otázky a nepózoval před kamerou kvůli interview.“

Ve „zprávě“ o osobnosti tohoto výjimečného jazzmana, ale také básníka a performerera, bylo tedy třeba postupovat jinak než v Craggově případě, tím spíše, že hudba je méně (a rozhodně zcela jiným způsobem) vizuální než sochařství. Vedle podobné syntézy dvou nebo několika časově od-lišných motivů v jediném obraze (fakticky tu dochází k jejich propojení na základě pocitu ničím nenarušované kontinuity) připomíná Felver v náznamech i otázku měřítka. V Mills College k tomu využívá montáž makrodetailů hudebních nástrojů, jejímž prostřednictvím zároveň alespoň okrajově evokuje i třetí nejvýznamnější složku svých uměleckých analýz, v daném případě cestu do „nitra“ hudební skladby. Na rozdíl od „oslavy sochařství“ zde tedy nejde o pohyb kamery (například sní-mání sólistů z bezprostřední blízkosti),^{12/} tj. postup, který by se nechal označit jako haptický. To se pochopitelně týká i mnohem evidentnější „vizuální“ cesty za podstatou Taylorových hudebních skladeb, frekventované prezentaci jeho netradičních notových zápisů (jednou je partitura dokonce v dvojezpocii prolínána přes jeho tvář). Jako zcela nový výtvarný prvek, ovlivňující rozhodujícím způsobem kompozici obrazu, je tentokrát využívána diagonála.

Úvodní sekvence, skladba Sonic Youth's Making the Nature Scene, sejmutá v jediném dvoumi-nutovém záběru à la JOHN CAGE, Taylorovo nečekané krátké klavírní sólo, po němž se – ještě když doznívá poslední nota – krátce ukloní a okamžitě odchází, aniž by bouřlivě aplaudujícímu publiku věnoval další pozornost, jasně mnohé signifikuje: umělecké dílo bylo završeno („dokoná-no jest“). Z hlediska struktury ALL THE NOTES jde o explikaci, intro či prolog, který se už nebu-de opakovat. Hned v dalším záběru, následujícím po úvodním titulku, spatříme Taylora doma v téměř identické kompozici. Zdůrazňují: zdánlivě identické. Nemám teď na mysli, že v tomto okamžiku plní klavír jen funkci dekorace, ale i to, že umělcova gesta, tón jeho hlasu, rytmus slov a diagonální „naklonění“ obrazu tu zastupují „jinou“ tvář reality, než je ta, kterou jsme mohli spatřit na koncertě.

Zmíněná diagonální kompozice zůstane sice pravděpodobně v tomto okamžiku ještě „nečitelná“ – i pozornější vnímatel ji pravděpodobně začne registrovat jako záměr až o tři nebo čtyři minu-ty později, v okamžiku výpovědi Ala Younga, podle něhož má Cecilova hra „perkusivní rytmic-kou nálehavost africké hudby“ i příslušnou melodickou, harmonickou a rytmickou improvizaci-ní kvalitu. Nenápadně tak vstupujeme do světa řidičů se jinými, dalo by se říci privátními umě-leckými zákony sensu stricto. Zřetelně to nevyplývá jen z Taylorových tvůrčích aktivit (vedle jazzu například recitace vlastní poezie, kterou kromě hudby vizuálně „prezentuje“ i performer s projevem v rozhraní mezi baletem, znakovou řečí a pantomimou), ale i jeho rozhovorů „s kame-rou“, které se téměř dotýká, aby tak prostřednictvím gest a výrazné dikce ještě zdůraznil obsah svých slov.

Řeknu vám vtip. Jeden člověk se ptá druhého: „Jak se dostanu do Carnegie Hall?“ A ten odpoví: „Musíš cvičit.“ Musíte cvičit, abyste mohli tvořit. Disciplína? Ne. Radost z cvičení vás přivede



10/ Taylorovy výroky o potřebě multikulturních zdrojů, atonalitě či zbytečnosti notového zápisu (včetně jejich ironického akcentu typu: „Na milionáře hraje Miles Davis docela slušně“) neilustrují výstižně jen séru hudební avant-gardy, ale fakticky celou oblast moderního umění, respektive jeho vrcholy, které dosud nebyly překročeny. Na rozdíl od zmíněného Davise, který se už v roce 1970 vrací zpátky „na zem“ a pro-pouje v Bitches Brew jazzový free style s rockem (inspiroval tak vznik jazzrocku), však intro-vertní Cecil Taylor ze svých výšin nikdy nesestoupil.

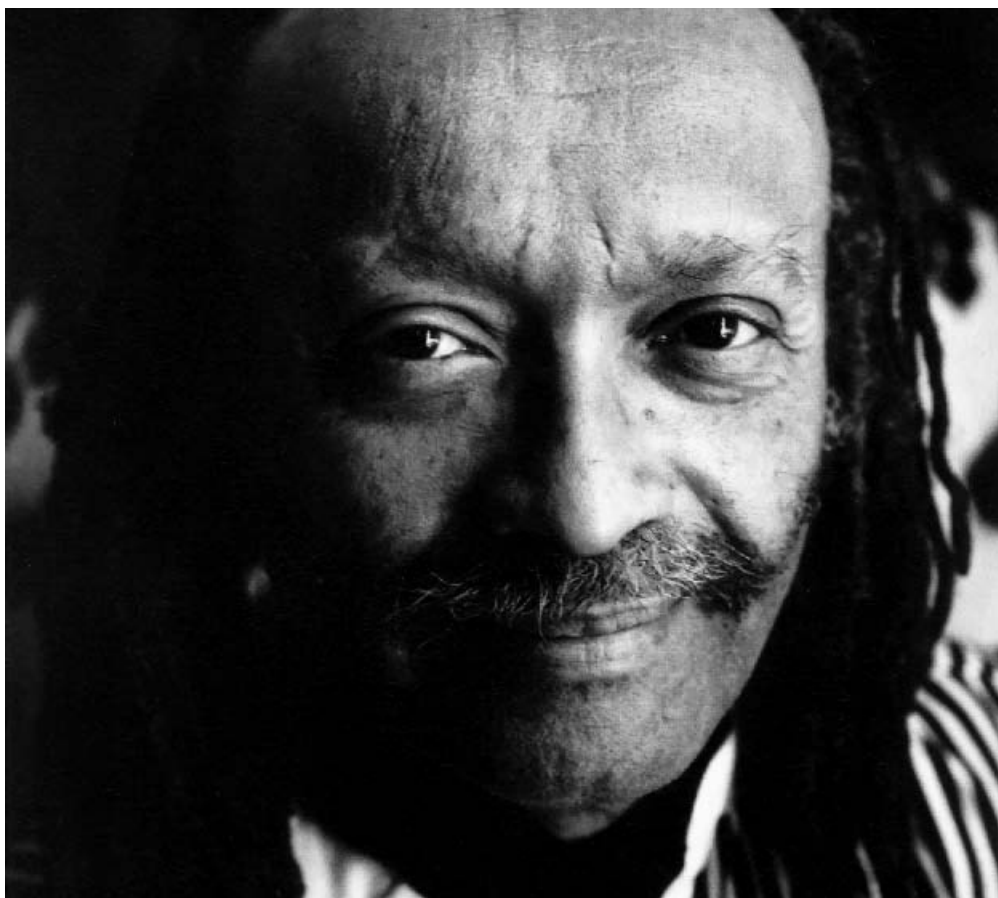
11/ Oficiálně je ovšem za datum evropské premiéry považován až 6. listopad 2005, kdy byl film uve-den v Berlíně na takzvaném Total Music Meeting, jehož se účastnil i Christopher Felver osobně a kde se konal koncert Cecila Taylora doprovázeného Tonym Oxleyem na bicí.

12/ Podobný způsob natáčení nezůstává mimo hru jen kvůli Cecilu Taylorovi, který považuje za nezbytnou součást hudebního vystoupení maximální soustředění a za rušivý element pokládá i čtení not, ale i z pohledu Felvera samotného, programově odmítajícího do reality před kamerou (fil-movou i fotografickou) zasahovat.



13/ Citováno ze zprávy Globe Newspaper Company (2004).

14/ Jedná se o poměrně častý postup, kdy je například saxofonista snímán přes osu dvěma kamerami, takže ve výsledné „montáži“ komunikuje se svým „dvojníkem“ – pochopitelně v absolutním synchronu.



k oslavě tvorby. Teď když cvičím - A, mami, teď poslouchej! - už vím, jak na to. Hudebníci, kteří čtou z listu, musejí na rozluštění každé noty vynakládat kreativní energii... Ubírá jim to z maxima, které by mohli mít, kdyby pochopili, že se jedná o pouhý symbol...

Zeptali se mě: „Proč nám nedáš všechny noty?“ Chtěli vědět, co mají hrát mezi těmi tóny. Neodpověděl jsem. Po prvním setu to pochopili. Řekl jsem: „Pánové, ukázal jsem vám to. Chtěli jste všechny noty, a to jsme cvičili. Teď musíte začít tvořit sami.“ Zbavil jsem se taktů a meter, nepoužívám noty, jen abecedu. Když je tón na jednočárkovaném C, je tam plus, když je pod ním, mínus. Můžu hrát deset tónů najednou, když chci, pět každou rukou. A od Monka jsem se naučil hrát alikvóty, takže zahrají jednou rukou i šest tónů. Pracuji s tím jako s jazykem. Jde mi o protichůdné pohyby. Miluji tenhle kousek...

Střídání a prostupování časoprostorových rovin vycházející z obvyklých postupů paralelní stříhové skladby dosáhlo pravděpodobně nejklašičtější formy v okamžiku, kdy se ve filmu začíná hovořit o jazzovém klubu Blue Note. Felver tu chtěl pravděpodobně „od-zvláštnit“ Cecilovu předcházející a neočekávanou „baletní kreaci“. Tato sekvence, kterou lze vzhledem k jejímu načasování i formě chápat jako parodii na téma americký musical (Taylor tu „ve svém bytě předvádí piruety na píseň, kterou zpívá Lena Horneová“),¹³⁷ je prostřihována fragmenty cesty nočním velkoměstem a komentářem na téma Mal Waldron a Blue Note.

Mnohem radikálnější – a doslova magické – propojení dvou (posléze i čtyř) paralelních plánů se ve filmu (nepočítáme-li dvojexpozice) vyskytne celkem třikrát. V prvním případě jde o „hudební komunikaci“ mezi Cecillem Taylorem (v malém plátně nalevo) a kytaristou Derekem Baileym (napravo). Vtip spočívá v tom, že se jedná o dva nezávislé záběry natočené v newyorském avantgardním centru Tonic, které v okamžiku své paralelní projekce získávají nový smysl. Emotivně je taková konfrontace ještě silnější než postup, který jsem popsal v TONYM CRAGGOVI. Pochopitelně i proto, že významnou složku obou těchto obrazů představuje zvuk, respektive dvě zvukové roviny, jež se navzájem rozvíjejí a doplňují. Jakkoliv nemám absolutně nic proti vizuálnímu ozvláštňení televizí přenášených jazzových koncertů dvojexpozicemi,¹⁴¹ považuji obtížnější metodu zvolenou tvůrci ALL THE NOTES za přínosnější.



Rozdělení plátna do čtyř rámu a montáž čtyř zvukových stop v sekvenci, která se objeví přibližně uprostřed filmu, působí jako znak odkazující na globální časoprostor ještě neobvykleji. Christopher Felver není pochopitelně první, kdo takový postup použil. Rob Young, jemuž se tato syntéza jeví jako příliš rušivá, upozorňuje v internetovém Wire Magazine (listopad 2004) na Figgisův TIMECODE, který podle jeho názoru Felvera inspiroval. Osobně bych sázel spíše na WOODSTOCK, který je vidění tohoto režiséra bližší a zajímavě využívá spojení dvou plánů v dokumentární poloze.^{15/}

Ještě výraznější „autorský komentář“ představuje paralelní prezentace dvou téměř identických verzí Taylorových vzpomínek na jeho setkání se Sonnym Rollinsem. Oba záběry byly natočeny v rozdílnou chvíli a Cecil, který je na nich pokaždé jinak oblečený, užívá i značně rozdílnou gestikulaci. Oba monology, které stejně začínají, občas se rozejdou a pak zase splynou dohromady téměř jako synchron a jeho ozvěna, jsou svým obsahem zcela identické.

Dva týdny jsem hrál ve Vanguardu se Sonnym Rollinsem. Jimmy Lyons tam byl taky. Sonnyho mám moc rád. Když jsem vešel dovnitř, v kuchyni nebyl kuchař, ale hořela tam svíce. Tenkrát se hrála v neděli odpolední představení. Po celé dva týdny se mnou Rollins nepromluvil. Až poslední den, po posledním vystoupení. Řekl mi: „Pojď za mnou.“ Vzadu bylo schodiště. Vzal mě na schody, řekl, abych se posadil, já to tedy udělal, a on se pak ke mně naklonil a povídá: „Nedovol nikomu, aby ti zakazoval dělat to, co děláš.“

Tyto dva nebo snad přesněji jen jediný obraz, jehož levou i pravou část dorovnávají pohyb kamery a transfokace, působí zároveň jednotně i rozmanitě. Jde tu o mnohem víc než jen jednu z Taylorových vzpomínek – systém a řád v konfliktu s chaosem, náhodou, autenticitu a metaforu.

Podle „architekta zvuku“, za něhož byl Taylor několikrát označen, je hudba procesem, který stejně jako veškerá velká umění absorbuje vše, co se kolem vás odehrává, do svých spodních („niterných“) vod – a přesně o totéž usiluje i Felverova kamera. Nesnaží se být „jazzová“ v ortodoxním slova smyslu, ale proniká nenásilně do soukromí největšího jazzového klavíristy této doby,^{16/} aby jej neprezentovala jen jako hudebníka, ale všestranného tvůrce, odmítajícího akceptovat umění jako formu předvádění „zajímavých artefaktů“. Zdá se, že i Felverovi tentokrát šlo o vytvoření vlastní „notové partitury“, jež mu byla vždy bližší než klasický dokumentární zápis.

15/ Jako potenciální zdroj inspirace se pochopitelně mohou jevit také Warholovy CHELSEA GIRLS, v nichž je komunikace obou pláten (závislejší na promítači) rozhodně podnětná. Stejně dělení plátna jako TIMECODE, využíval mnohem dříve než Figgis například známý polský experimentátor polského původu Zbigniew Rybczyński, žijící dlouhou dobu v USA. Jako mnohem starší zdroj multivize by mohl pochopitelně být uveden například Abel Gance a jeho NAPOLEON (1927). Felver ve svých čtyřech plánech zachycuje odchod a cestu Cecila Taylora z jeho bytu do Alice Tully Hall, kde bude mít vystoupení: počáteční rozmístění (C.T. u klavíru v levém plátně nahoře, C.T. ve stojícím automobilu – vpravo nahoře, C.T. otevírá ledničku – vlevo dole, makrodetail rukopisu, z něhož bude vzápětí C.T. předčítat – vpravo dole) přechází dynamicky, a někdy dost překvapivě proměnami (například v automobilu začne Taylor promlouvat do kamery) a končí na dveřích šatny, na kterých se poté, co je za sebou zavře, objeví nápis s jeho jménem.

16/ Cecil Taylor, považovaný za jednoho ze zakladatelů free jazzu, autor více než dvou set LP nahrávek, získal v roce 2003 od novinářů Jazzové asociace Lifetime Achievement Award a v roce 2004 byl vyhlášen pianistou roku, mezi dalšími cenami, které získal, je například MacArthur Genius Award.