

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

## Bakalářská práce

Hana Pololáníková

**Kontakt, konflikt, transformace. Využití filmu a videa v tvorbě současných básníků,  
komparativní analýza**

Contact, Conflict, Transformation. Poets as Filmmakers, a Comparative Analysis

## Poděkování

Tímto děkuji své školitelce doc. Mgr. Lucii Česákové, Ph.D. za cenné poznámky, trpělivost a za ochotný přístup ve všech fázích vedení mé práce. Dále Alžbětě Stančákové, Ondřeji Maclovi a ZEBRA Poetry Film Festivalu za poskytnutí přístupu k materiálům. Poděkování patří také Tereze Kompauerové, Adamovi Hrubému a rodině za inspiraci a podporu.

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Berlíně dne 26. 5. 2022

.....

Hana Pololáníková

## Abstrakt

Záměrem bakalářské práce je zkoumat filmové médium v rukou básníků používané jako nástroj pro rozšíření či další sdílení jejich tvorby. Pojmy jako „poetický film“, „filmová poezie“ nebo „videopoetry“ lze chápat jako velmi široké zastřešení pro díla, která mohou být jednak narativní a využívat specifickou poetickou estetiku, nebo díla experimentální, performativní a zaměřená na práci s rytmem, či taková, která vznikají jako remediace konkrétních literárních útvarů. Tato práce se věnuje několika současným autorům, kteří jsou primárně činní nebo etablovaní jako spisovatelé a básníci, a zároveň se rozhodli své texty dále rozvíjet v pohyblivém obraze.

Na otázku, jaké je vzájemné působení textu básně a pohyblivého obrazu v poetickém filmu, budeme hledat odpovědi skrze srovnávací analýzu krátkých filmů celkem osmi básníků a básnířek. Jedná se o současné evropské tvůrce a teoretická východiska práce přejímá taktéž převážně od současných autorů z oblasti filmové a literární vědy. Po shrnutí základních poznatků ze studií k pojmu „poetický film“ a historického vývoje žánru následují témata amatérské tvorby, konceptu poetické funkce Romana Jakobsona a vlastností písma jako média.

Ve srovnávací analýze jsou pak filmy děleny do kategorií, ve kterých podrobněji sledujeme kontakt původního básnického textu s filmem a jeho variace. Potvrzuje se hypotéza, že vybraná díla spojují určité konvence a opakují se typické rysy práce s médiem. V úvahách o umělecké či amatérské autorské identitě a při dělení filmů do skupin je také ponechán prostor pro tvorbu, jejíž sdílení a funkce nemusí být primárně umělecká.

## Klíčová slova

Poetický film, videopoezie, krátký film, poetická funkce, nenarativní film, filmová adaptace literatury, vizuální poezie.

## Abstract

The bachelor thesis examines the film medium as a tool of poets when expanding or sharing their work. Terms such as 'poetic film', 'film poetry' or 'videopoetry' can be understood as a broad meaning for works that are both narrative and use a specific poetic aesthetic, or experimental, performative and rhythmic works, or works which arise as remediation of a literary poem. The study deals with several contemporary authors who are primarily active or established as writers and poets and decided to develop their texts further through a moving image.

To the question of the interaction between the text of the poem and the moving image in a poetic film, we will look for answers through a comparative analysis of short films by a total of eight contemporary European poets. Similarly, the theoretical basis of the work is being taken over mainly from contemporary authors in the field of film- and literary studies. Firstly, we will summarize the basic knowledge from research on the concept of a poetic film and the historical development of the genre. Then also the topics of amateur work, the concept of the poetic function of Roman Jakobson and the properties of writing as a medium follow.

In the comparative analysis, the films are divided into categories in which we observe the contact of the original poetic text with the film and its variations. The hypothesis that the selected works contain certain conventions and repeat typical features of approaches to the media is confirmed. In thinking about artistic or amateur authorial identity and when dividing films into groups, there is also room left for works of which message and function may not be primarily artistic.

## Key words

Poetry film, videopoetry, short film, poetic function, non-narrative film, filmic literature adaptation, visual poetry.

## OBSAH

ÚVOD.....	1
1. ÚVODNÍ ČÁST .....	3
1.1 Kontexty a definice pojmu poetický film.....	3
1.2 Dvojitá autorství a amatérská kinematografie .....	8
1.2.1 Literární kompetence a instagramová poezie.....	8
1.2.2 Aspekty amatérského filmu.....	10
2. METODA .....	12
2.1 Výzkumná otázka a způsob řešení.....	12
2.1.1 Hypotézy.....	12
2.2 Vztah neoformalistické analýzy a strukturalismu k poetickému filmu.....	14
2.3 Roman Jakobson: Užitekverš a delivery design .....	16
2.4 Médium písma.....	18
2.5 Poetická automatizace .....	20
3. ANALÝZA.....	22
3.1 PRIZMA: Reklama .....	22
3.2 PRIZMA: Člověk, město, místo .....	24
3.3 PRIZMA: Asketická a karanténní estetika.....	25
3.4 PRIZMA: Digitální asambláž – poezie jako filozofická praxe .....	27
3.5 Diskuze nad výsledky.....	29
3.5.1 Ověření hypotéz .....	29
3.5.2 Aspekt osvobození.....	31
ZÁVĚR .....	32
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ .....	33
SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY.....	34

## ÚVOD

Tom Konyves, autor manifestu videopoezie, komentuje proměnu, jakou vztah poezie a pohyblivého obrazu v posledních dekádách prochází: dle jeho pozorování se vlivem demokratizace média a dostupnosti technologie stále vyostřuje debata o médiu napjatém mezi zábavou a uměním.<sup>1</sup> Přenos básně na plátno způsobuje, že se text ocitá ve dvou protichůdných pozicích. Přidaná vizuální složka konkrétními obrazy básně jednak demystifikuje, zároveň však další neočekávané juxtapozice posilují sugestivní schopnost poezie.<sup>2</sup>

Hybridní typ krátkého poetického filmu, jaký ustavuje např. německý *ZEBRA Poetry Film festival*<sup>3</sup> nebo britská platforma *Liberated Words*,<sup>4</sup> lze považovat za žánr okrajový a ne příliš výrazný na oficiální literární nebo filmové scéně. Zdá se, že pro publikum, kurátory ani porotu nejsou vždy určující nároky na produkční nebo technickou úroveň filmů, ale jejich kvalita bývá viděna v jeho celkovém efektu, kterému dominuje původní literární text, přičemž obraz může nést formu předběžného návrhu a lehkost zaznamenané performance a improvizace. Reprezentace poetického filmu nebo filmové poezie se tak do velké míry ukazuje jako rozmanitá, inkluzivní a flexibilní. Impulzem k této bakalářské práci je přitom hypotéza, že mezi současnými poetickými filmy se uplatňují vlastní stylové i tematické konvence, které lze typologicky vymezit. Srovnávací analýzou celkem osmi filmů básnířek a básníků, které autorky a autoři natočili na motivy vlastního textu, budeme nahlížet na situace, jaké mezi textem a filmem při jejich sloučení vznikají.

K tématu se nejprve přiblížíme shrnutím přístupů, jaké k pojmu poetický film zaujímají současní teoretici a jeho propagátoři, kteří se právě na tuto oblast intenzivně zaměřují. Zmíníme práci Sarah Tremlett, Fila Ieropoulos nebo Toma Konyvese jako příklady badatelů, kteří se snaží tento žánr sledovat komplexně a popisovat směřování jeho diskurzu a trendů. Protože jsou předmětem analýzy filmy, které pro své texty natáčeli sami básníci, budeme čerpat také ze studií literárních teoretiků. Právě téma specifické autorské identity, kterému je věnována další kapitola, může být zavádějící sledovat prizmatem kategorií, jako je experimentální film nebo video-art, kam tyto poetické filmy primárně nesměřují. Bakalářská práce se zde tedy pokusí nalézt vhodné perspektivy konkrétně v úvahách Karla Pioreckého, jehož studie zohledňují problémy současné poezie publikované na internetu a některých

---

<sup>1</sup> KONYVES, Tom: VIDEOPOETRY: A MANIFESTO. In: Critical Inquiry. Chicago: University of Chicago Press 2011, s. 3.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> *Zebra Poetry Film Festival*. Organizovaný přes Haus für Poesie Berlin. Web festivalu: <https://www.haus-fuer-poesie.org/en/zebra-poetry-film-festival/das-zebra-poetry-film-festival-berlin/about>.

<sup>4</sup> Web *Liberated Words*. Dostupný na: <https://liberatedwords.com/about/>.

neuměleckých, „amatérských“ nebo hraničních forem. Druhou část otevírá krátká reflexe možností, jaké k tématu přináší strukturalismus, přičemž zvláštní pozornost věnujeme práci Romana Jakobsona, jenž úvahy o podstatě poetického filmu obohacuje koncepty poetické funkce a recitačních vzorců. Jednou ze základních složek, které tvoří poetický film a zpřítomňují původní psanou báseň, jsou často titulky. Způsob, jakým Tomáš Glanc zkoumá vlastnosti a potencialitu média písma, inspiruje k rozvíjení vnímavosti ke zdánlivě samozřejmému; všimneme si, že písmo do filmu vnáší vlastní linearitu a zastává rozmanité funkce. V poslední části-analýze dojde k rozdělení filmů do skupin podle jejich charakteristických témat i způsobů zpracování. Z provedených pozorování pak také vyplývá úvaha nad představou *osvobození* jednoho média skrze druhé, která tvorbu filmové poezie a komentáře k ní často doprovází.

Otázky k tématu neuměleckých a hraničních forem dále rozvine kapitola Poetická automatizace, která je průnikem mezi teoretickou a analytickou částí práce. Ta pojednává o představě nepsaných norem a o automatickém následování určitých předporozumění pro to, „jak poetický film vypadá“. Předpoklad, že mnozí tvůrci takto k filmu přistupují, stál na počátku tohoto bádání a ovlivňoval výběr použité literatury, její interpretaci a členění výsledků.

## ÚVODNÍ ČÁST

### 1.1 Kontexty a definice pojmu poetický film

Sloučení lyrického textu a pohyblivého obrazu má mnoho podob, a také různá pojmenování. Lze mluvit o adaptaci, remediaci, asambláži; v oblasti literatury o vizuální a konkrétní poezii, kinetické poezii, elektronické či digitální poezii a prolínání s novými médii. Některé z těchto termínů, například konkrétní poezie, jsou jasně definovatelné, definice jiných mají volnější kontury. Filmová báseň, videopoezie a nakonec poetický film jsou pak názvy běžně používané v oblasti kinematografie. Obecně jde o krátký nenarativní film, u něž je působivá především práce s rytmem, juxtapozicí a asociacemi. Dalším z jeho rysů je tendence být týmový, sdružovat se v kolektivech, komunitách a hnutích. Je mu věnováno mnoho cen, festivalů a v posledních dekadách také internetových periodik a sdílecích platforem.<sup>5</sup>

Konsensus na přesné terminologii a vymezení poetického filmu nenajdeme – jak v praxi, tak teorii filmové nebo videopoezie převládá arbitrární zacházení s pojmy, které jednotliví autoři textů přizpůsobují svým tématům. Badatelé se však často shodují v pramenech, ze kterých čerpají. V diachronním zkoumání fenoménu napříč dějinami filmu se obracejí ke stejným autorům; analyzování a citování bývají například Maya Deren, Man Ray, Walter Ruttmann, Hans Richter, Germaine Dulac a impresionisté či Dziga Vertov a Viktor Školovskij. Na synchronní úrovni na sebe mnozí současní teoretici vzájemně reagují a kolem tohoto zájmu tvoří prostor pro dialogy a spolupráci.

Je přitom časté, že teoretici v tomto poli také tvoří a publikují vlastní filmy, a tak do něj aktivně přispívají oběma směry. Ve společné debatě se mísí a střídají role pozorovatelů a autorů, čímž je neustále přetvářena. To může být jedním z faktorů, které přispívají k neurčitosti pojmu poetický film.

---

<sup>5</sup> Příklady:

*Lyrikline, Poems in Videos*. Dostupný na: [https://www.lyrikline.org/en/poems?query=&mit\\_video=1](https://www.lyrikline.org/en/poems?query=&mit_video=1).

*PoetryFilm Kanal. Internationales Magazin für Poesie und Film*. Dostupný na: <http://www.poetryfilm.de/>.

*Poetryfilm Magazin*. Weimar: Aline Helmcke, Guido Naschert. Dostupný na: <https://www.literarische-gesellschaft.de/publikationen/poetryfilm-magazin>.

*Poetry International Archives, Audio/Video*. Dostupný na: <https://www.poetryinternational.org/pi/poems/filter/audiovideo/Video/page/0/en/tile>.

*Weimar Poetry Film Award*. Dostupný na: <<https://poetryfilmtage.de/>>.

*Moving Poems*. Dostupný na: <<https://movingpoems.com/about/>>.

*The Film and Video Poetry Society*. Dostupný na: <https://www.fvpsociety.com/>.

Dále bychom mohli uvažovat o komplikovaných, nezobecnitelných a proměnlivých pozicích poezie v tom kterém kulturním kontextu<sup>6</sup> a o tom, jak se vztahuje např. k mainstreamu nebo undergroundu. I uvnitř menších komunit se přitom liší záměry, motivace a přesvědčení, s jakými jednotlivé filmy vznikají.

Filmová poezie bývá označována za hybridní žánr, příliš otevřený a decentralizovaný na to, aby mu bylo možné určit závazná pravidla a definitivní ukotvení v kinematografii. Genezí myšlení o něm a terminologií od počátků filmových dějin se zabývá například Fil Ieropoulos v práci *Film Poetry: A Historical Analysis*.<sup>7</sup> Článek ukazuje a srovnává, jak se významné postavy filmové poezie vyjadřovaly o svém díle i obecně o specifikách médií, a jak nevyhnutelně chaotický tento diskurz je. Jinde Ieropoulos dodává, že konkrétně s rozvojem festivalů poetických filmů (např. v 90. letech v USA a Británii), s posunem tvorby blíže k literatuře a její popularizací až mainstreamizací se definice pojmu filmová poezie čím dál více rozostřuje.<sup>8</sup>

O něco jasnější představu do diskuze vnáší Tom Konyves, zaměřující se na oblast „videopoetry“ a autor textu *VIDEOPOETRY: A MANIFESTO*.<sup>9</sup> Konyves klade důraz na to, že videopoetry je (na rozdíl od většiny ostatních druhů poetického filmu) jen jedno slovo, představující dílo jako jeden poetický a umělecký celek. Dle jeho pojetí je „videobáseň“ výsledkem podobným jako při psané poezii, ale vzniká použitím moderních technologií. Manifest obsahuje také malý glosář příbuzných kategorií jako např. kinetický text, a v souvislosti s ostatními formami Konyves připomíná, že jsou také poetické a zprostředkovávají „poetickou zkušenost“.

Tom Konyves jmenuje několik základních charakteristik videopoezie. Její součástí má být přítomnost lyrického textu (ve zvukové, psané či performativní formě). Dále pro videopoetry platí, že obrazová složka nesmí text doslovně ilustrovat. S odkazem na myšlenku Marcela Duchampa<sup>10</sup> tento formát Konyves ustavuje jako vysoce imaginativní a invenční druh, který hledá neobvyklé nebo až nemyslitelné asociace a způsoby vyjádření. Jeho manifest také opakovaně apeluje na potřebu vyváženosti použitých prvků a jejich funkcí. Stručně v něm vysvětluje např. „videopoetické“ narativní a nenarativní principy, specifika rytmu a práce s juxtapozicí. Pro poetičnost tohoto formátu je klíčové zachovat v nich právě

---

<sup>6</sup> Vztahy mezi literaturou a kulturou a zákonitosti pohybů na ose nízké-vysoké umění popisoval např. formalista Jurij Lotman:

Jurij Lotman: O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura“. In: Klára Kacetlová, Jurij Lotman – sémiotika kultury a pojem textu. Praha: Univerzita Karlova 2010. S. 71.

<sup>7</sup> Fil Ieropoulos: *Film Poetry: A Historical Analysis*. Academia, vyšlo nedat.

<sup>8</sup> Fil Ieropoulos: Poetry-Film & The Film Poem: Some Clarifications. In: *British Artists' Film & Video Study Collection*, vyšlo nedat., s. 3.

<sup>9</sup> Tom Konyves: VIDEOPOETRY: A MANIFESTO. In: *Critical Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press 2011

<sup>10</sup> Citát Marcela Duchampa „Stále jsem usiloval nalézt něco, co by nepřipomínalo věci, které tu už byly.“ (Vlastní překlad) In: KONYVES, Tom: VIDEOPOETRY: A MANIFESTO. In: *Critical Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press 2011, s. 4.

takovou rovnováhu, aby tvůrce nepodléhal narativnímu impulzu, a zároveň nedocházelo k příliš zcizujícím účinkům. V konceptu videopoetry Tom Konyves spatřuje možné řešení dlouhodobě „úzkostného vztahu mezi obrazem a textem“.<sup>11</sup>

Velmi blízko naší zkoumané látce, tedy filmům pracujícím s konkrétním básnickým textem, se pohybuje také práce Sarah Tremlett. Podle její definice<sup>12</sup> jde o krátký film, který se typicky skládá ze dvou komponentů: poezie ve formě mluveného slova, textu, či obojího najednou, a pohyblivého obrazu, který může být doplněn zvukem. Ve své nové publikaci *The Poetics of Poetry Film*<sup>13</sup> se komplexně věnuje tématu poetického filmu jako fenoménu, který mapuje na pozadí historie vizuální kultury i analýzou velkého množství příkladů ze současnosti. V působení Tremlett lze vidět snahu o budování co nejširšího obecného přehledu a zájem účastnit se a být svědkem při aktuálním dění a proměnách v teorii i praxi. Stejně jako Tom Konyves je toho názoru, že poetický film by neměl báseň jednoduše ilustrovat, ale vytvářením nových konotací a prací se znaky podněcovat naši imaginaci.<sup>14</sup> Jednou z jeho dalších specifických vlastností je, že na rozdíl od klasického narativního filmu se nesnaží nutně rozluštit problém či vyřešit konflikt, ale věc ukazovat, nasvěcovat.<sup>15</sup>

### **Vybraná témata z dějin žánru**

Sestavit výčet tvůrců, tendencí a směrů, jakými se filmová poezie (nebo praxe založená na obdobném principu) od svých počátků ubírala, a které se mohou významně vztahovat k této práci, by vyžadovalo více prostoru a orientaci na historickou analýzu. Pro příklad se zde zmíníme aspoň o několika momentech, jejichž aspekty se objevují i v současné tvorbě.

- a. V úvodních kapitolách Tremlett nastiňuje paralely k současným poetickým filmům ve starých kulturních a náboženských tradicích dávno před vznikem kinematografie. Pozoruhodným příkladem jsou buddhistické „pohyblivé verše“ – modlitební otáčivá kolečka a bubínky s vepsanými verši nebo mantrami z 5. stol. př. Kr.<sup>16</sup> V rituálu pomáhají převést linearitu textu do cyklického formátu, symbolizujícího cykly života a duchovní sjednocení. Ačkoli je film lineární time-based médium, filmové básně

---

<sup>11</sup> „V tomto jednom slově tak videopoezie dává za pravdu, že století experimentů v poezii, filmu a videu (...) je narativem postupného hnutí od chabého a úzkostného vztahu mezi obrazem a textem k jejich vzácné, avšak vnímatelné sytnéze.“ Tamtéž.

<sup>12</sup> Sarah Tremlett: rozhovor pro Poetry Film Festival v Athénách, 08:03. Zveřejněný 10. 5. 2021, parafráze ze dne 8. 4. 2022. Dostupný na: <<https://vimeo.com/547690329>>

<sup>13</sup> Sarah Tremlett: *The Poetics of Poetry Film*. Bristol: Intellect Books a University of Chicago Press 2021.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 3.

mnohdy umožňují podobné efekty práce s cykličností slova i obrazu. Nejen estetika, ale i obsahy a záměry litanických básní, snových a změněných mentálních stavů, modlitební a meditační praxe právě v poetickém filmu dostávají prostor.

- b. Dílo Dziga Vertova lze prizmatem poezie vidět jako ryze básnické. Ieropoulos uvádí, že ve srovnání s ostatními významnými osobnostmi a pionýry se Vertov vyjímá snad největším zájmem o poezii jako takovou a připomíná, že byl také spisovatelem a svoji identitu artikuloval jako „filmový básník“.<sup>17</sup> Ovlivněn Majakovským a přirovnáván k futuristům i Whitmanovi dbal Dziga Vertov na až detailní soudržnost mezi formou a obsahem a jsou dochovány jeho nezrealizované scénáře napsané ve verších.<sup>18</sup> Jeho tvorba rozprostřená mezi dokumentárním filmem, reflexí přítomnosti média a filmovým básnictvím předjímá možnosti a kombinace, s jakými dodnes filmoví básníci pracují a rozvíjejí je.
- c. K polemice o poetickém filmu výrazně přispěla Maya Deren svým konceptem horizontálních a vertikálních os: po horizontální ose se v díle pohybují narativní složky, zatímco do této linie shora dopadají vertikály poetična. Dle jejích úvah je poetickým a vertikálním prvkem i například typický ustavující záběr v narativním filmu. Film prokládaný nebo utvořený převážně z takových fragmentujících vertikál je velmi intenzivní, a proto bývá zpravidla krátký, stejně jako literární básnický útvar.<sup>19</sup> Teorie Deren byly viděny jako radikální, zároveň potvrzují strukturalistické modely jazyka, konkrétně Jakobsonova rozlišení mezi syntagmatickou/metonymickou a paradigmatickou/metaforickou rovinou.<sup>20</sup>
- d. Relevantní pro toto téma je také postava Kenneta Goldsmitha a UbuWeb,<sup>21</sup> který vznikl v druhé polovině 90. let a dodnes funguje jako otevřená databáze avantgardního audiovizuálního umění. Goldsmith jako básník a propagátor kinetické, vizuální a dalších forem poezie vytvořil prostor pro sdílení podobného obsahu na internetu, ve kterém lze najít také obsah esejistický a teoretický. UbuWeb jako nezávislá platforma zároveň svým fungováním kriticky poukazuje na mnohdy chybějící nebo nedostatečnou infrastrukturu, která by umožňovala legální přístup k takové tvorbě, a také na důležitost vést o ní dialog.

---

<sup>17</sup> Tamtéž: s. 14.

<sup>18</sup> Tamtéž: s. 14-16.

<sup>19</sup> Fil Ieropoulos: *Film Poetry: A Historical Analysis*. s. 21-24.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 22-23.

<sup>21</sup> *UbuWeb*. Dostupný na: <<https://ubu.com/resources/about.html>>.

S otevřeností a rozmanitostí kategorie poetického filmu se badatelé vypořádávají svými způsoby, jako například přehodnocováním a konkretizací definic nebo vytvářením vlastních nových kategorií. Již samo upozorňování na jeho chaotický rozměr se stává repetitivním, což můžeme vidět v souvislosti s komplikovaným a někdy až vágním skloňováním samotné „poezie“. Ze studie teoretických i praktických výstupů přitom vyplývá, že právě proces tázání a hledání vlastního významu a hranic poezie je jejich důležitou součástí. Pro tuto práci jsem zvolila používat dále obecný termín „poetický film“ (v obměnách také „filmová báseň“ a další tvary téhož). Ten zde charakterizuji jako krátký filmový či video útvar propojený s textem básně (přičemž všechny v práci citované filmy a videa byly natočeny digitálně). Bakalářská práce se však nebude zabývat nutně uměleckou identitou děl a v jejím pojetí může jít také o výtvary neumělecké či na hraně jiných funkcí. Dále zde pod pojmem text budeme chápat text literární, který je nejčastěji reprezentován voice-overem nebo titulky.

## 1.2 Dvojit autorství a amatérská kinematografie

### 1.2.1 Literární kompetence a instagramová poezie

V této kapitole se budeme věnovat zvláštní kategorii autorství, ve které se tvůrci poetického filmu pohybují. Většinu filmů vybraných pro analýzu v této práci spojuje fakt, že jejich autoři jsou spisovatelé (či akademici), kteří se filmové praxi věnují sekundárně, jako další realizaci svých literárních textů a poznatků. Pokud se soustředíme na filmovou práci jako takovou a vnímáme tvůrce jako režiséry, vedle již etablované identity básníka zde v jedné osobě existuje i druhá, řekněme „amatérská“ identita. Způsoby, jak o ní mluvit, naznačuje teoretická práce Karla Pioreckého, který se v českém prostředí kontinuálně zabývá tématem poezie v různých formách publikované na internetu. Z té lze usoudit, že některé prvky a problémy např. instagramové poezie jsou současnému poetickému filmu velmi blízké.

Nad pojmem „amaterismu“ Piorecký uvažuje ve studii o internetových literárních fórech.<sup>22</sup> Přes problematiku nebo zavádějící vyznění slova amatér se jej v textu rozhodne používat a uvádí pojem Jonathana Cullera „literární kompetence“.<sup>23</sup> Opakem amatérského tvůrce zde není nutně profesionál,<sup>24</sup> kterého literární činnost živí, ale tvůrce literárně kompetentní, tedy ten, kdo zná a rozumí pravidlům, na kterých literární diskurz spočívá. „Literárním amatérem“ může být autor, který si tato pravidla neosvojil nebo osvojil jen zčásti, anebo navzdory své kompetenci neprojevuje dostatek talentu či ambicí a tvoří spíše na hobby úrovni, která je obohacením jeho čtenářské zkušenosti. Tvorbu autorů literárně nekompetentních klasifikuje také jako diletantství.<sup>25</sup> Někteří autoři videopoezie jsou dle této distinkce na jednu stranu plně kompetentní, jejich působení v oblasti filmové produkce ovšem může nést prvky diletantství. Totéž mohou vyjádřit i další slova jako bezděčnost, nahodilá, nezávazná a příležitostná činnost. Útvary „stylizované s pověstnou představou o charakteru literárního jazyka“,<sup>26</sup> které takto vznikají v oblasti literatury, bychom mohli vidět i v oblasti filmu, kde se tito autoři také orientují na základě vlastní představy a předporozumění o charakteru filmové řeči.

Rozdělení podle míry oborové kompetence ale nemusí být jediná a konečná perspektiva. V případě amatérských literárních fór i instagramové poezie Piorecký sleduje celé tyto ekosystémy a všimá si jejich vlastních vnitřních zákonitostí a mechanismů. U amatérských literárních platforem je to například

---

<sup>22</sup> Karel Piorecký: Amatérská literární fóra na českém internetu. Mezi demokratizací a diletantstvím. In: *Mediální studia* 8, č. 2. Praha: FSV UK 2014: 127-148, s. 128.

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> Dále viz Karel Piorecký: Česká instapoezie: několik poznámek k její kontextualizaci. In: *Česká literatura* 69, č. 4. Praha: ČSAV 2021: 477-507.

<sup>25</sup> Karel Piorecký: Amatérská literární fóra na českém internetu. Mezi demokratizací a diletantstvím. In: *Mediální studia* 8, č. 2. Praha: FSV UK 2014: 127-148, s. 129.

<sup>26</sup> Tamtéž.

smíšená role autora, který je sám sobě také editorem, vydavatelem, distributorem, kurátorem.<sup>27</sup> Dále pro tato fóra typická inkluzivní atmosféra, otevřená začínajícím i etablovaným tvůrcům a různosti forem, se podobá atmosféře internetových platforem a festivalů zaměřených na poetický film (např. ZEBRA Poetry Film Festival). Pro některá díla v oblasti vieopoezie nebo poetického filmu platí také vlastnosti, jakými Piorecký charakterizuje instagramovou poezii. Na rozdíl od definice poezie a poetické funkce Romana Jakobsona (viz kapitola 2.3.), která z principu generuje mnohoznačnost, ta instagramová je spíše jednoznačným přenosem emocí do jednoduchých, snadno uchopitelných sdělení.<sup>28</sup> Od Lva Manoviche Piorecký přejímá pojmy jako „instagramismus“, „designová kultura“, a „designová třída“. Jedná se o (sociální) skupinu přispěvatelů, kteří jsou s platformou sžití, umí se na ní pohybovat, a vyvinuli si citlivost k její vizualitě. Adaptují přitom „lifestylovou“ či „magazínovou“ estetiku,<sup>29</sup> která se uplatňuje napříč různými druhy obsahu: hranice mezi osobním, komerčním, uměleckým nebo zpravodajským sdělením se zde ale ztenčují, stejně jako typicky zaniká rozpor mezi mainstreamem a subkulturou.<sup>30</sup>

Pro posuzování „profesionality“ nebo kategorizaci tvorby může být také kritériem otázka, s kým (nebo čím) autoři vedou dialog. Spíše než o promluvu k literatuře či filmu jako „rezervoáru tradice či dějišti aktuálních trendů“ jde často o vyjednávání se samotným médiem (instagramu, videa), jeho estetikou nebo až ideologií.<sup>31</sup> Taktéž u našeho typu poetického filmu nemusí platit ustálené dichotomie a měřítko, s jakými bychom filmy nahlíželi v rámci obecné skupiny krátkého filmu, podřízené kinematografii jako instituci nebo kulturní sféře. Tyto útvary se vyskytují v mnoha dalších, méně přehledných kontextech a funkcích, což je dáno několika faktory, například otevřeností a inkluzivní povahou žánru, dostupností technických prostředků, snadným přístupem k softwarům, internetu a možnostmi přispívat na platformách, jimž dominuje ekonomika pozornosti a sdílení. Podobně jako instagrameři se básníci skrze film nesnaží svoje dílo (nutně a pouze) prodat, ale mohou tím naplňovat také svoje „emocionální a sociální potřeby, udržovat kontakt s podobně smýšlejícími lidmi a získávat sociální prestiž.“<sup>32</sup>

Z literárních děl volně publikovaných na internetu, instagramového básnictví i videopoezie se tak bez přímé závislosti na institucích a nároků na kompetence či etablovanost tvoří témata, která si žádají

---

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>28</sup> Karel Piorecký: Česká instapoezie: několik poznámek k její kontextualizaci. In: *Česká literatura 69*, č. 4. Praha: ČSAV 2021: 477-507, s. 499.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 483.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 484.

<sup>31</sup> Zde Piorecký k instapoezii dodává, že „onen dialog není polemický, ale veskrze afirmativní.“ Tamtéž, s. 485-486.

<sup>32</sup> Srov. tamtéž, s. 484.

zvláštní, mnohdy komplexní a rozvětvená hlediska a vlastní logické vzorce. Vhodnými podněty k otázkám v mé práci zůstávají ty, které se týkají motivů, představ a očekávání básníků-filmařů a jejich volby estetických postupů.

### 1.2.2 Aspekty amatérského filmu

Na rozdíl od popsaného vnímání na základě kompetencí v literatuře získává „amaterismus“ ve filmu výrazně jiné konotace. Označení amatérská filmová tvorba se objevuje v těsném sepětí s experimentálními proudy v kinematografii a není neobvyklé, že si je tvůrci s hrdostí přisvojují.<sup>33</sup> Významné jsou amatérské filmy také tím, že se vyjadřují k dominantní komerční nebo umělecké kinematografii a jejich konvencím. V historické studii *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking* Charles Tepperman vyhodnocuje tři hlavní typy takových vztahů, v rámci kterých amatérský film na filmový průmysl reaguje.<sup>34</sup> Jedna skupina filmů usiluje o napodobení zavedených konvencí a dosažení stejných kompetencí a stylu. Za druhé amatérské filmy dominantní kinematografickou produkci reflektují s odstupem a vytváří jí pocty nebo satiru. Třetí směr, kterým se amatérský film může ubírat, je „explicitní alternativa“ k mainstreamu; zde konkrétně „skrze modernistické postupy a narativní fragmentaci“.<sup>35</sup> Tepperman se zabýval filmy v americkém kulturním kontextu nejpozději do 60. let, ale jeho poznatky naznačují, že sledování amatérské tvorby může v každém čase přinést cenné pohledy na oficiální proudy kinematografie, které tato tvorba z mnoha stran zrcadlí.

„Kdo je tedy amatér a jakou úlohu představuje amatérství v umění?“ Ptá se Woody Vasulka: „Jak víme, amatérem je člověk poháněný láskou k něčemu. Možná, že amatérství je jedinou opravdovou motivací v pokračování všech odvětví uměleckých činností.“<sup>3637</sup> Podle tohoto výroku tedy tvůrce identita nezavedených samouků a experimentátorů nediskvalifikuje a není v rozporu s tím, jakou pozornost a uznání se jejich práci může dostat, a s měrou, jakou k rozvoji své disciplíny přispívají a kultivují ji. Zároveň by bylo zapotřebí prozkoumat stav, kdy se zásadně proměnila situace dostupností technických prostředků: ve 21. století již zařízení, která umožňují audiovizuální tvorbu, nejsou používána nutně z vřelého vztahu a nadšení z média nebo potřeby jej kriticky reflektovat, ale stala se praktickou součástí

---

<sup>33</sup> Vůči jakkoli pejorativnímu či okrajovému vnímání amatérského filmu se vymezuje např. Stan Brakhage ve svém textu *In defense of amateur*.

Stan Brakhage: *In defense of amateur*. In: *Hambre. Espacio cine experimental*. Publikováno 28. 5. 2014. Dostupné na: <<https://hambrecine.com/2014/05/28/amateurbrakhage/>>

<sup>34</sup> Charles Tepperman: *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*. Oakland: University of California Press 2015. s. 273.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> Woody Vasulka; Ludvík Hlaváček a Marta Smolíková (eds.): *Orbis Fictus: Nová média v současném umění*. Praha: SCCA 1995.

<sup>37</sup> Za dohledaný citát a podněty k této kapitole děkuji doc. Mgr. Lucii Česálkové, Ph.D.

každodennosti. Otázka po významu a vymezení amaterismu se tak tímto obratem komplikuje a rozevívá do oblasti, kde hranice mezi záměrně uměleckým či jiným typem vyjádření není vždy jasná.

## 2 METODA

### 2.1 Výzkumná otázka a způsob řešení

Tato práce se pokusí zodpovědět otázku, jaké je vzájemné působení médií pohyblivého obrazu a básně v poetickém filmu. Půjde o kvalitativní zkoumání případů, ve kterých byla báseň jako původní literární útvar převedená do filmu, a to s orientací na současnou evropskou tvorbu, která se jako „poetický film“ nebo „videopoezie“ prezentuje na specializovaných festivalech a na internetu.

Zvolila jsem k tomu díla, jejichž autoři jsou autory původního psaného textu i výsledného filmu, a prostřednictvím srovnávací analýzy se pokusím v této kategorii vysledovat typologii rysů, jaké filmy vykazují, a nalézt pro ně vhodná pojmenování. Využívám při tom vybrané koncepty a pojmy převzaté od mediálních, filmových a literárních teoretiků. Analyzovat zde budeme filmy<sup>38</sup> Ondřeje Buddeuse, Jürga Haltera, Ulrike Draesner/Stefana Hardera, Ondřeje Macla, Josefa Mrvy, Alžběty Stančákové, Kae Tempest a Sarah Tremlett. Při analýze bude důraz kladen na fázi produkce a autorovo uvažování o médiích, pokud je možné je z děl vyčíst.

Pro označení a rozdělení vyzorovaných jevů si nakonec vypůjčím slovo prizma, se kterým obvykle pracuje program ZEBRA Poetry Film festivalu. Ve formátu *PRIZMA: Přírodní lyrika* (apod. – dosaditelné) festival kategorizuje filmy do bloků, ve kterých jsou prezentovány, a také tyto skupiny v některých případech představují soutěžní sekce. Tento systém se zdá funkční a užitečný tím, že vytváří body, za které lze různorodé příspěvky kurátorsky uchopit a třídit, a zároveň filmy příliš nesvírá a mezi kategoriemi zůstává jakýsi průchodný prostor.

#### 2.1.1 Hypotézy

- a. Po rozdělení žánru na další jeho segmenty lze vysledovat opakující se vzorce a typologie.

Uvnitř této pestrosti vznikají také určité konvence, a lze je typologizovat. Na vzorku vybraných filmů lze pojmenovat a dělit do kategorií organicky upevňující se normy například pro to, jaká témata jsou

---

<sup>38</sup> Výběr filmů vznikl na základě systematického pozorování dvou ročníků mezinárodního Zebra Poetry Film festivalu v Berlíně, který žánr reprezentuje jako jeden z největších evropských festivalů, a průběžných rešerší v diskurzu o současné poezii v ČR a na Slovensku.

spojována s jakými stylovými prostředky. „Míra konvenčnosti“ zpracování (je-li zjištělná) pak může signalizovat, jaké aspekty filmového média autor pokládá za důležité.

- b. Z analýzy mohou vystoupit obecně platné rysy či vlastnosti obou médií, které jejich sloučení zvýrazňuje.

Jde o předpoklad, že spojení těchto dvou médií lze zkoumat na konkrétní i abstraktní úrovni zároveň. Na základě srovnávací analýzy několika případů by tedy bylo možné zodpovědět otázku, jaké esenciální vlastnosti filmu a lyrického textu se při vzájemném kontaktu zesilují.

Vyplývá zde také otázka, zda báseň, která stála na počátku jako scénář, je i na konci procesu oddělitelná od filmu. Za jakých okolností původní lyrický text zůstává i po ztvárnění v poetickém filmu samostatným objektem, nezapuštěným, nepromíchaným s obrazem, a kdy je existence filmu básni podřízena jako pouhý doprovod nebo ilustrace.

## 2.2 Vztah neoformalistické analýzy a strukturalismu k poetickému filmu

Z podstaty syntézy mnoha směrů, které neoformalistický přístup utvořily a také toho, jak hluboce je zapuštěn v naší současné filmovědné výuce i kritickém a recenzním psaní, může autor píšící o filmu snadno používat jeho prizmata a nástroje, aniž by si to v každé chvíli záměrně vytyčil. I v této práci budeme využívat principy neoformalistické analýzy, která umožňuje ve filmech popisovat a studovat funkci jednotlivých prvků, jejich stylu a způsobů, s jakou jsou v konkrétním díle provázány, a to jak u vysokého, tak nízkého umění, nebo čistě komerčně a jinak funkčních výtvorů. Zároveň chceme-li sledovat ne stupňující se tok akcí a kauzalit, ale toky obrazů, impresí a ilustrativního obsahu k jazyku, inspirativní zázemí lze hledat i v úkroku k myšlení strukturalistů. Pokud se rozhodneme nevnímat báseň jako fabuli, která je přenesená do plynutí syžetu, lze s ní nakládat jako s jiným typem prvku či objektu, vidět ji jako strukturu nebo prolínání více struktur. V perspektivách strukturalistů se také můžeme navracet k abstraktním otázkám samotného jazyka, poetické funkce, ontologie filmového média.

Základní přehled o vztahu strukturalismu a filmu sepsal například Radomír D. Kokeš. V textu *Strukturalismus a film*<sup>39</sup> se zmiňuje o sborníku Borise Michajloviče Ejchenbauma *Poetika kino* a myšlení ruských formalistů, jež strukturalistickým konceptům položilo základy. Kokeš připomíná tzv. „preskriptivní ráz“ tohoto myšlení, tedy uvažování o filmu jako fenoménu, kde jsou ohledávány jeho esenciální hranice a pravidla toho, jaký by měl a mohl být a je srovnáván s divadlem či literaturou. Ovlivněn Pražským lingvistickým kroužkem neoformalismus také pracuje s poetikou a tento termín je mnohdy vtažen do samotného názvu přístupu – *neoformalistická poetika*. Bordwellovo pojetí poetiky se však záměrně vzdaluje dogmatickému a preskriptivnímu myšlení a snaží se o neuniverzální, faktické tázání po tom, z čeho se konkrétní tvorba skládá a jakých efektů dosahuje.<sup>40</sup> Jednou z formulací, jakými Kokeš jeho poetiku shrnuje, je „snaha co nejlépe zodpovědět položené otázky, a tak dosáhnout jasně formulovaného a empiricky dokazatelného poznání.“<sup>41</sup>

Termín *ozvláštnění* formalisty Viktora Školovského se také usadil v neoformalismu a vystihuje, jak neoformalisté chápou formální dynamiku uměleckého díla. S tezemi Školovského pak často pracují právě současní teoretici v oblasti filmové poezie; např. Sarah Tremlett na něj odkazuje v úvodu své publikace<sup>42</sup> při pokusu zachytit genezi pojmu a definice poetického filmu. Principy, na jakých spočívá distinkce mezi uměleckou a neuměleckou literaturou, se zabýval také formalista Jurij Lotman, ke

---

<sup>39</sup> Radomír D. Kokeš: *Strukturalismus a film*. In: Ondřej Sládek a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*. Brno: Host 2018.

<sup>40</sup> David Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*. In: *The Cinematic Text: Methods and Approaches* č. 3. Ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press 1989, s. 370-375.

<sup>41</sup> Radomír D. Kokeš: *Mukařovský, Bordwell a koncept normy v neoformalistické poetice filmu*. Brno: FF MU 2019, s. 344.

<sup>42</sup> Sarah Tremlett: *The Poetics of Poetry Film*. Bristol: Intellect Books a University of Chicago Press 2021, s. 15-17.

kterému se dnes obrací zase Tom Konyves. Lotmanovy rozbory vysokého a nízkého umění ukazují na pohyblivost těchto označení uvnitř kultury, která se také sama mění.<sup>43</sup> Kokeš pak uvádí příklady z Mukařovského studií o problému filmového prostoru a času a Jakobsonových tezí o zvukovém filmu. Mluví o jejich přínosu a vlivu na později vznikající neoformalismus a srovnává jejich uvažování: oproti jasným formulacím a studiím estetických jevů u Mukařovského zajímala Jakobsona „diskuze o možnostech filmu jako umělecké formy v procesu neustálé změny.“<sup>44</sup> I v této práci budeme film chápat spíše jako formu, která je neustále proměňovaná a v rámci možností pro její interpretaci neukončená. Místo k perspektivě ozvláštňení se pak přesuneme k Jakobsonovým konceptům a poznámkám k vlastnostem, které konstruují poetické dílo.

---

<sup>43</sup> Jurij Lotman: O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura“. In: Klára Kacetlová, Jurij Lotman – *sémiotika kultury a pojem textu*. Praha: Univerzita Karlova 2010. S. 71.

<sup>44</sup> Radomír D. Kokeš: Strukturalismus a film. In: Ondřej Sládek a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*. Brno: Host 2018, s. 666.

## 2.3 Roman Jakobson: Užitek verš a delivery design

Zdání propasti mezi lingvistickým a poetickým výzkumným přístupem vyvrací Roman Jakobson v textu *Lingvistika a poetika*.<sup>45</sup> I v souvislosti s lyrickým textem Jakobson mluví o fabuli a zdůrazňuje, že vědu o jazyce a poetiku nelze používat izolovaně, ale měly by se vzájemně zohledňovat.<sup>46</sup> Jednotlivé nástroje, které četba Jakobsona nabízí, ale i celkový přednes, s jakým své definice a postoje artikuluje, mohou být i nadále inspirativním východiskem k myšlení o poezii.

Poetickou funkci, jednu z konceptu šesti funkcí jazyka, zde autor vysvětluje jako pozornost zaměřenou na sdělení samo.<sup>47</sup> Její role v umělecké výpovědi je dominantní a zásadní, ale není jediným pilířem, z jakého se dílo skládá. Jakobson neustále připomíná potřebu nahlížet na poetickou funkci v jazyce komplexně a na schopnost vidět, jaké vazby a hierarchické pozice mezi jednotlivými funkcemi vznikají. Poetická funkce existuje také vně uměleckého díla, vně poezie. Tehdy jako součást jazykovědy a podružná složka mezi dalšími funkcemi u jiných typů sdělení „posiluje hmatatelnost znaků, a tak prohlubuje základní dichotomii znaků a objektů“.<sup>48</sup>

Vně poezie můžeme poetickou funkci vidět např. v oblasti reklamy. Jakobson se zmiňuje o reklamních „rýmovačkách“ a případech, kdy verš „překračuje hranice poezie“ a „básnické prostředky jsou přizpůsobeny cizorodým účelům“.<sup>49</sup> S pojmem „užitkový verš“, který zavádí, pak lze pracovat v souvislosti s poetickým filmem, který se pohybuje právě na hraně komerčního formátu (nebo toto video otevřeně vystupuje jako reklama).

Poznámky, jaké Roman Jakobson píše k problému recitace,<sup>50</sup> umožňují představit si zfilmování básně také jako jednu z mnoha forem „recitační realizace“. Jakobson se v této souvislosti věnuje metrice a mluví o výskytu dvojího rytmu, kdy jeden rytmus je dán samotnému textu a druhý souběžně nastavuje recitátor svým přednesem. Dvojí rytmus má zároveň tu vlastnost, že jako by dokázal naplňovat i zklamávat očekávání zároveň.<sup>51</sup> Tento koncept je také velmi blízký myšlence dvojí linearitě v poetickém filmu (viz v kapitole 2.4. Médium písma). Způsob, jakým recitátor báseň přenesl z veršové realizace do proudu recitační (resp. filmové) řeči, Jakobson nazývá „delivery design“ neboli „recitační vzorec“. Zvláště mluvíme-li o poetickém filmu, pojem recitační vzorec nebo delivery design může rovnou implikovat, že se jedná o strukturu s pravděpodobně dvojím rytmem, vzniklou přenosem mezi médii.

---

<sup>45</sup> Roman Jakobson; ed. Miroslav Červenka: *Lingvistika a poetika*. In: *Poetická funkce*. Jinočany: H&H 1995.

<sup>46</sup> Srov. tamtéž, s. 81.

<sup>47</sup> Tamtéž.

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 91-92.

<sup>51</sup> Tamtéž.

Z aktu recitace dále vyplývají Jakobsonova tvrzení o mnohoznačnosti, která se týká každého sebe-reflektujícího sdělení a existuje na straně zprostředkovatele i příjemce poezie. Pokud funkce poetická převažuje nad poznávací, výpověď se stává mnohoznačnou a dochází k rozdvojení mluvčího i příjemce a k rozdvojení jevů, na které výpověď odkazuje.<sup>52</sup> Paralelou k tomuto dalšímu rozdvojení by mohl být navíc případ „rozdvojených autorů“ zde analyzovaných filmů, kteří jsou v roli básníka i režiséra nebo performerera.

---

<sup>52</sup> Roman Jakobson; ed. Miroslav Červenka: Lingvistika a poetika. In: *Poetická funkce*. Jinočany: H&H 1995. s. 96.

## 2.4 Médium písma

Jaká je pozice a funkce písma, pokud je zakomponováno v krátkém poetickém klipu? Naprosté těžiště písmo představuje v oblasti konkrétní, kinetické a vizuální poezie, často také u vizualizací experimentální a elektronické literatury. V tomto typu práce je samozřejmě sledovat je jako předmět hry, kde se samo otevřeně přetváří, nechává rodit se a zanikat, prohlubovat a vyprazdňovat významy. Oproti tomu pak v poetickém filmu zastává jiné funkce. Často na sebe nepoukazuje, není jediným hybatelem, na kterém by se zakládala výpověď, také ale jeho působení není neutrální nebo zanedbatelné. V této naší kategorii filmů bychom si písmo mohli představit a pracovat s ním jako s jednou z vrstev, ze kterých se dílo skládá.

Další kategorií pro srovnání je přítomnost písma jako titulků, které mají za úkol pouze tlumočit publiku ve filmu již přítomné médium mluveného slova, je-li nezřetelné nebo v cizím jazyce. Takovou rovinu technických titulků obsahuje velká část poetických filmů také (často i ve vícero jazycích najednou, je-li film prezentován např. na mezinárodním festivale), ale i přes vnější podobnost s nimi nelze výskyt libovolných titulků zaměňovat. Mnohdy použití písma totiž není jen utilitární a rozhodně není samozřejmé, že jeho působení v obraze napomáhá srozumitelnosti a spěje k jednoznačnosti sdělení (viz video Ondřeje Macla v kapitole 3.1. PRIZMA: Reklama). Mezi dvěma zmíněnými případy jako opačnými konci spektra – konkrétní poezie a jednoznačné tlumočící titulky – pak lze zařazovat další způsoby práce s písmem. Specifickým druhem, pomyslně uvnitř tohoto prostoru a blízko tlumočení, jsou například titulky v němém hraném filmu.<sup>53</sup> Tomu se některé poetické filmy podobají, zejména neobsahují-li vůbec mluvené slovo.

Povahou písma jako samostatného média se zabývá Tomáš Glanc v článku *Povaha písma, jeho meze a nosiče: výpisky a poznámky k historickým aspektům mediální dimenze psaní a literární komunikace*.<sup>54</sup> Jeho perspektiva a argumentace postupně směřuje především k otázce materiality textů; autor nakonec vyzdvihuje tezi, že texty i samo psaní nikdy nejsou jen nehmotnou strukturou, a že je třeba věnovat pozornost tomu, jakou cestou se k nám dostávají, tedy „jakým konkrétním způsobem jsou v našem světě fyzicky přítomné“.<sup>55</sup> Bez ohledu na tento problém pro naše téma článek přináší několik důležitých podnětů.

---

<sup>53</sup> Vycházím z vlastností němého filmu jako obecného fenoménu, zahrnujícího jak kinematografii němé éry, tak nová díla, která využívají tuto formu. Zde nezohledňuji kontext filmových představení v předzvučkové éře, kde filmy doprovázela živá hudba či komentář, ale obecné vlastnosti v obraze samotného dochovaného materiálu.

<sup>54</sup> Tomáš Glanc: *Povaha písma, jeho meze a nosiče: výpisky a poznámky k historickým aspektům mediální dimenze psaní a literární komunikace*. In: *Česká Literatura* 63, č. 6. Praha: ÚČL AV ČR 2015.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 855.

Jednou z obecných vlastností písma je jeho linearita. Z té se vlivem technického pokroku částečně vymaňuje, například ve chvíli, kdy se struktura ručně psané linky seká na jednotky písmen sázených stroji. Stále přitom ale podléhá zákonitostem chronologie, jednoho směru plynutí. Díky takovému fungování má psaní podle Glance<sup>56</sup> i svoji charakteristickou moc, sílu vyznění, či až „zrádnost“. Na tuto „zdánlivou jednoznačnost“ právě kriticky poukazuje mnoho autorů, kteří tok písma ve svých pracích nezvykle ohýbají až deformují. Jako zvláštní oblast, kde dochází k narušování linearit písma, Glanc zmiňuje titulky v kinematografii němé éry, které představují až „samostatnou významovou linii“ filmu.<sup>57</sup>

Jaký může být vztah filmu a básně v souvislosti s linearitou písma? Film jako time-based médium také podléhá linearitě, nevyhnutelně dané plynutím času a chronologií, v jaké jsou za sebou nastříhány záběry. Podstatné zde není srovnávat, které z médií je „lineárnější“, ale pozorovat, zda nebo jak na sebe tyto dva typy linearit v konkrétních případech vzájemně působí. Odlišnost filmové linearit od linearit písma divák zřetelně pocítí i v těch případech, kdy je báseň v obraze přítomná v titulcích a lze ji číst. Lyrický text sice pozornost často dominantně vede a filmový obraz se mu zdá být podřízen jako doprovodná složka, ale možnosti jeho čtení jsou zároveň omezeny právě tempem a rámováním filmu. Vzniká tak vždy jakási dynamika dvou odlišně fungujících sil, které sdílejí nebo si vzájemně propůjčují svá pole. Obecně nás pak pojem linearit přibližuje k jednomu z výstižných způsobů, jak si problém kontaktu filmu a básně představit, jak jej popisovat.

Pozoruhodné jsou dále Glancovy poznámky k medialitě jako takové. Ukazuje na úskalí toho, kdy se médium stává zdánlivě samozřejmým, neviditelným, nebo na tendenční pesimistické soudy o vztahu tradičních forem literatury a technologií. Je toho názoru, že digitální média nejsou ničím výjimečná nebo revoluční, přičemž cituje teoretiky hypertextu Richarda Grusina a Jay Davida Boltera. Podle nich „média na sebe navzájem nereagují a jedno druhé pouze obnovuje a redefinuje“.<sup>58</sup> Glanc také mluví o „smyslu pro medialitu“, který shrnuje jako „zvýšení určitého typu citlivosti.“<sup>59</sup> Ta se sama o sobě s časem nemění, ale v každém období se objevuje spojována s jeho typickými tématy.

Prohlubování tohoto smyslu, vnímavosti ke specifickým vlastnostem médií, je přístup, jaký si tato práce chce osvojit. K němu zařadíme vědomí odlišných linearit, které jsou každému médiu vlastní, a které představují určitou sílu nesoucí proud sdělení. Také sem bude patřit perspektiva, podle které se média při těsném kontaktu vzájemně obnovují a redefinují, a to na konkrétní (analyzované poetické filmy) i abstraktní (obecné vlastnosti média, strukturální otázky) úrovni (viz kapitola Hypotézy).

---

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 841-843.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 845.

<sup>58</sup> Tamtéž.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 851.

## 2.5 Poetická automatizace

Na konci své přednášky „Videopoetry: A Transfiguration of the Commonplace“ v rámci ZEBRA Poetry Film festivalu dostává Tom Konyves otázku na téma kýče. Zdaleka ne všechna díla jsou totiž poezií, i když obsahují určité poetické prvky. Kam takový film zařadit, a jak určovat hranice, ve kterých o umění ani poezii nejde? Nebylo by vhodnější nazývat je jen textem?<sup>60</sup> Konyves v odpovědi souhlasí, že „text“ má opravdu neutrální konotace a nepředstírá nebo nevytváří očekávání poetické zkušenosti. Opakuje svou tezi, že videopoetry znamená až výsledek prolnutí všech prvků, které se ve videu sjednocují, a jeho hlavním argumentem je pak kontextualizace díla. Ve *Fontáně* Marcela Duchampa, kde objekt činí uměním pouhý titul a jeho vsazení do prostředí, vidí Konyves ideální příklad. Pokud básník sám filmově zpracovává vlastní text, jeho úkolem a výzvou je právě hledat pro svou báseň nové kontexty, aby film neustrnul v doslovnosti a ilustrativnosti.<sup>61</sup>

*Stručně řečeno, poetičnost není doplněním promluvy rétorickými ozdobami, ale totálním přehodnocením výpovědi právě tak jako každého z jejích komponentů.*

Takto Jakobson<sup>62</sup> vzpomíná a shrnuje témata ze setkání Moskevského lingvistického kroužku. V debatě o vymezení pojmu epiteton ornans tehdy zazněl výrok Majakovského, který tvrdil, že již jakékoli přídavné jméno, které báseň obsahuje, je básnickým přívlastkem. Jakobson však svým tvrzením odmítá poetičnost jako efekt, kterého lze docílit pouze vnějšími stylovými změnami, dekorací. Tato kapitola se pod názvem „poetická automatizace“ pokusí vytvořit rámec pro jev, který lze často vidět mezi poetickými filmy: obrazová a zvuková složka jako by naplňovaly předem danou šablonu, nepsaná pravidla, či autorovy představy o tom, jak by měl poetický film vypadat. Dílo se samo považuje za umělecké a prezentuje se na platformách a festivalových přehlídkách, zvolenými stylovými a formálními prostředky ale nepodporuje poetickou funkci nebo reprodukuje klišé.

Není pravidlem, že filmy, které se pohybují v modu poetické automatizace, by se na první pohled vyznačovaly podprůměrnou řemeslnou kvalitou nebo mediálním „amaterismem“. Mohou být výsledkem zkušené a rozsáhlé produkční práce, s vysokými technickými standardy, kvalitní textovou předlohou a sebejistým přednesem. V jejich realizaci se však vyskytují vzorce, které nenasvědčují tomu, že by byly zvoleny vědomě s ohledem na konkrétní dílo a v jeho řeči by byly nezaměnitelně ukotveny svou funkcí. Jednou z takových opakovaně používaných trop je například detailní záběr na mladou

---

<sup>60</sup> Tom Konyves: *A Transfiguration of the Commonplace*. Přednáška a diskuze při *Zebra Poetry Film* festivalu 2020. 01:03.

<sup>61</sup> Tamtéž.

<sup>62</sup> Roman Jakobson; ed. Miroslav Červenka: *Lingvistika a poetika*. In: *Poetická funkce*. Jinočany: H&H 1995, s. 104.

ženskou ruku hladící za chůze vysokou polní travu, oprýskanou zeď nebo jiný běžný materiál. Dále se objevují generické pohledy do slunce v korunách stromů, na kapky vody, postavu (často je jí lyrický subjekt, vypravěč, recitátor) kráčející středem silnice, detail lidského oka, stopy v písku, záclony v okně či zachycení náhodných zástupů lidí v ulicích města, v nákupních centrech. V oblasti zvuku je typická klavírní nebo smyčcová dramatická hudba. Tyto prvky si lze představit jako fragmenty<sup>63</sup> z konvenčních narativních filmů, případně i reklamních obsahů, usazené v jakémsi kolektivním předporozumění o tom, jakou má poezie podobu. Jejich používání v poetických filmech je problematické např. tím, že nebývá dostatečně opodstatněné: s libovolným básnickým textem a jeho částmi bývají kombinovány nahodile jako doprovod sebraný ze zásobárny fotobanky. Podobný problém popisuje Karel Piorecký v souvislosti s instagramovou poezií: její slabinou je cílení na obecně sdílené zkušenosti, redukce komplikovaného citového prožitku do jednoduchých ztotožnitelných frází, znaků a konvenčních rastrů. Dále instapoezie „pojmenovává všední a notoricky známé a opakující se situace (...) a estetizaci příspěvku deleguje na vizuální vrstvu sdělení.“<sup>64</sup>

V modu poetické automatizace tedy nedochází k přehodnocování nebo dekonstrukci výpovědi, ale k jejímu upevnování a povrchovému zkrášlování. Nelze říct, že v kterémkoli momentě tvorby, kdy chybí autorova reflexe stylu a preciznost, se vytrácí poetická funkce. Například technika automatismu, kterou používal Man Ray,<sup>65</sup> záměrně usiluje o hru a absolutní improvizaci bez scénáře. Oproti tomu se poetický automatismus aktivuje právě v místech absence upřímného ohledávání tématu, včetně úroků do experimentu a neznáma, a to zároveň s představou, jak „tvořit poezii správně“.

---

<sup>63</sup> Srov. teorie Mayi Deren o vertikálních a horizontálních osách ve filmu. In: Fil Ieropoulos: *Film Poetry: A Historical Analysis*. Academia, vyšlo nedat.

Tom Konyves: *A Transfiguration of the Commonplace*. Přednáška a diskuze při ZEBRA Poetry Film festivalu 2020.

<sup>64</sup> Karel Piorecký: Česká instapoezie: několik poznámek k její kontextualizaci. In: *Česká literatura* 69, č. 4. Praha: ČSAV 2021: 477-507, s. 499.

<sup>65</sup> Fil Ieropoulos: *Film Poetry: A Historical Analysis*. Academia, vyšlo nedat., s. 8.

### 3 ANALÝZA

#### 3.1 PRIZMA: Reklama

*Glimmen*<sup>66</sup> je klip švýcarského spisovatele a umělce v oblasti mluveného slova Jürga Haltera z roku 2020, oficiálně prezentovaný jako trailer k básnické sbírce *Gemeinsame Sprache* (Dörlemann Verlag, 2021). Tento krátký film přitom nezůstává jako jediná upoutávka – vzniklo také video *Defektes Leben*,<sup>67</sup> které doprovází vydání stejné knihy. V obou slyšíme autorův hlas recitovat své texty, a zatímco *Defektes Leben* vykazuje estetiku prostého záznamu čtení, *Glimmen* je koncipováno navíc jako píseň a videoklip. Ve videu se odráží Halterova identita bývalého rappera<sup>68</sup> a také profesionální produkční spolupráce. Recitovaný text je zde stejnoměrně výrazný jako hudba a obraz. Vizuální část tvoří dramaticky laděné sekvence, střídající autora a herečku, kteří pózují v jednoduchých scénách potmělého interiéru nebo venku. Zobrazené scény v mnohém odpovídají charakteristice modu poetické automatizace, a navíc je text obrazem místy doslovně ilustrován (01:07). To by mohlo film v pojetí Jakobsona nebo Konyvese diskvalifikovat jako nepoetický. Známe-li však další Halterovu tvorbu a způsob práce s jazykem a performancí, podobné techniky zjednodušování a doslovnost vnímáme jako konzistentní s jeho stylem, kde jsou používány zcela záměrně a vsazeny do meta-úrovně. Lehce komický efekt v *Glimmen* prozrazuje například krátký záběr, kde performer sedí na scéně v pohodlné a lenivé poloze, kontrastující s dramatickým výrazem jiných částí, a jednou rukou na stole přerovnáva rekvizitu (01:54). Mnohoznačnost se tak ve filmu nerealizuje oddělováním verbálního a obrazného, ale objevuje se v jemných výrazových náznacích, které budovanou atmosféru a ornamenty ironicky podřývají.

Ke sbírce *Zóna* (Rubato, 2016) Ondřej Buddeus natočil také krátký stejnojmenný film. Anotace knihy i filmu<sup>69</sup> avizuje mapování „nedávných proměn mentálního klimatu středoevropského regionu“ a dobu, kdy „objektivní pocity se subjektivní platností mohou být poskytnuty třetím stranám“. Příhodně je k celospolečenským tématům Buddeusovy poezie doplněn obraz anonymních mas proudících koridory pražského metra a dalších dopravních či obchodních kulis. Autor ve voice-overu čte celé básně, zatímco se hlas ve zvukových efektech postupně rozostřuje a texty se ukazují v titulcích. Ke každé básni se připojuje jeden statický záběr z prostředí např. nádraží, který by bez kontrastního pohybu postav nebo eskalátorů byl středově komponovanou fotografií architektury (dále viz v kapitole 3.2. *PRIZMA: Člověk, město, místo*). Momenty, ve kterých prvky v obraze ilustrativně vystihují obsah textu, autor

---

<sup>66</sup> Jürg Halter: *Glimmen*. Trailer ke knize *Gemeinsame Sprache*. Jürg Halter a kol. Zveřejněno 2020.

<sup>67</sup> Jürg Halter: *Defektes Leben*. Upoutávka ke knize *Gemeinsame Sprache*. Zveřejněno 2021.

<sup>68</sup> Viz např. rozhovor: Yosina Koster: Was haben Gedichte mit Rap zu tun. Ein Ohr auf der Straße, ein Fuß in dem Literaturkreis. *Lyricsmagazin*. Vyšlo nedat.

<sup>69</sup> Ondřej Buddeus: *Zóna*. Video ke knize *Zóna*, zveřejněno 2017.

neinscenuje, ale nechává organicky vznikat (03:49) nebo nabízí šířeji otevřené metafory (záběr s deštěm na Čechy tísňící se pod střechou vchodu doprovází verš o „cizinci ve sprše“). Buddeusova filmová Zóna se po celých 8,5 minut délky nese na svém konstantním pomalém rytmu s neměnnou formou, což dotváří její kontemplativní charakter.

Vydání knihy básníka Ondřeje Macla *Baban Rejdiš / Legenda o Bocianovi* (Viriditas, 2021) také doprovází video upoutávka, zveřejněná na oficiálních kanálech nakladatelství<sup>70</sup> a sociálních sítích. Funkce a cíl videa jsou na první pohled neurčitě; jeho název *Andrej Babiš pracuje pro básníka Ondřeje Macla* naznačuje, že může jít o reportáž, a vizuálním stylem s ruční kamerou v terénu vytváří dojem investigativního formátu. Poloh a vrstev se v něm syntetizuje více, stejně jako se sama kniha hlásí k hrdinskému eposu a meta-avantgardní satíře. Sdělení videa je záměrně a totálně matoucí, ale také osobní: úvodní slova-verše představující knihu pronáší ze své perspektivy postava lyrického subjektu, „ghostwriter“ Baban Rejdiš (zpřítomněn voice-overem a titulky), načež výpověď ještě jednou zopakuje spisovatel svým hlasem. V polovině videa se pak soulad voice-overu s obsahem titulků začíná štěpit (01:49) a do obrazu se vkrádají neformální a neinformativní průpovědky vytrhané z kontextů. V rozpadech, repetičích a těkavosti výpovědi i vizuální složky se ale projevuje soudržnost traileru a jeho věrnost složitému konceptu literárního díla. Na pozadí epické orchestrální hudby, jediného stálého prvku, se postupně vyjevuje dvojí spisovatelská identita – fiktivní Baban Rejdiš jako přiznaný pseudonym a vypravěč i civilní identita autora, který jej stvořil. Zároveň demonstrován rozpad jazyka jako prostředku porozumění a úvahy o vztahu poezie a politiky připravují diváka/čtenáře na to, co očekávat v knize.

Jako specifikum knižního traileru se ukazuje, že jejich autoři neadaptují postupy běžných trailerů k filmům, a nezdá se, že by vůbec usilovali o jejich napodobování. Spíše si básníci formát upoutávky přisvojují jako unikátní prostor, jež mohou naplnit syntézou a hrou dle vlastních pravidel. Více než upoutávka nebo reklama by se pro tyto básnické trailery nakonec hodilo označení pozvánka. Místo dynamicky se střídajících záběrů s informacemi o tvůrcích, datu premiéry/vydání nebo oceněních se ve videích nabízí rovnou vkročit do svébytného světa, který literární dílo vytváří. Bez zcizujících reklamních efektů se tak odhalují ukázky textů s ohledem na potřebné tempo čtení či přednesu a atmosférické zabarvení, které podporují jejich celistvost. Zároveň někteří autoři pro tuto hru volí strategie nadsázky a mystifikace, kdy se trailer stává až „anti-informativním“.

---

<sup>70</sup> Ondřej Macl a Knihy Viriditas: *Andrej Babiš pracuje pro básníka Ondřeje Macla*. Upoutávka na knihu Baban Rejdiš / Legenda o Bocianovi a její křest. Zveřejněno 15. 11. 2021.

### 3.2 PRIZMA: Člověk, město, místo

*Zónu* Ondřeje Buddeuse můžeme zařadit také do kategorie poetických filmů, které jsou svými tématy a stylem blízké fenoménu městských symfonií. Ten se neprojevuje jako trend nebo dočasná tendence, ale jako stálá potřeba tvůrců zaznamenat podmínky, ve kterých se odehrává a plyne veřejný život. Typické městské symfonie se vyznačují dynamikou juxtapozic a rytmické montáže (např. Ruttmannův *Berlín, symfonie velkoměsta*<sup>71</sup>) a i po konci němé éry v kinematografii zůstává jejich promluva beze slov (např. v tvorbě Godfrey Reggia). Poezie v *Zóně* svými prostředky také nasvětluje specifika doby a paradoxy, uprostřed kterých moderní člověk existuje. Nesoustřeďuje se však již na model jednoho konkrétního města ani jednoznačně formulovatelného problému. Připojenými texty ukazuje, že dobová specifika a podmínky se mohou ukrývat přímo v jazyce, který přežívá a aktualizuje se v oběhu v mysli a mezi lidmi i technologiemi. *Přetočit film znamená / nový začátek jen někdy.* (03:18) – Buddeusův „delivery design“ je repetitivní a všechny zachycené postavy obrazem spíše netečně protékají, stejně jako natáčená místa ztělesňují obecný anonymní pohyb po všedních trajektoriích. Jako kontrastní k této obrazové složce se pak projevuje právě text, který se neopakuje a vyvíjí, a ke stálosti obrazů přináší další asociace.

Ve filmu *Night Bus*<sup>72</sup> autorky Sarah Tremlett také nejde o práci s motivem konkrétního fyzického místa, ale s tématem uprchlictví se v něm objevují otázky důstojnosti, bezpečí a paměti člověka ve vztahu k místu. Text básně, složený z útržků odposlechnuté konverzace, je zde zprostředkován pouze v titulcích, zatímco slyšíme přirozenou paletu zvuků a ruchů ve voze v kombinaci s ambientní hudbou. V *Night bus* se práce s písmem oproti běžným titulcům přibližuje k více ilustrativní funkci. Stylizované jako nápis na displeji v autobuse se text po své linii posouvá zprava doleva, jednotlivé verše jsou odděleny tečkou a výpovědi mluvčích rozlišeny barevně. Tento pohyb se tak kumuluje se základní linearitou písma jako linearita další, a dále je v kontaktu s lineárním směrem v prostoru, po kterém ubíhá cesta. Filmový obraz se pak skládá z několika vrstev. Základní jednozáběrový pohled z okna za noční jízdy postupně překrývají další expozice a digitální kresby, které mají být pokusem lyrického subjektu o rekonstrukci vzpomínek a zkušeností, které si s sebou spolupasážér nese.

Oba tyto filmy mohou být příkladem krátkého nenarativního formátu, který reflektuje otázky lidství a pozice člověka ve sdíleném prostoru. Protože je jednou ze základních jejich součástí či předlohou text, oproti němým městským symfoniím jejich montáž a rytmus nejsou dominantním výrazovým prostředkem, a rytmu plynutí textu se přizpůsobují. V tendencích mapovat tento sdílený prostor přitom zapojení textu umožňuje přecházet od rozsáhlého a viditelného k subtilnějším problémům;

---

<sup>71</sup> Derek Hillard: Walter Ruttmann's Janus-faced View of Modernity: The Ambivalence of Description in Berlin. Die Sinfonie der Großstadt. In: *Monatshefte*, č. 96. Wisconsin: University of Wisconsin Press 2004.

<sup>72</sup> Sarah Tremlett: *Night Bus*. Zveřejněno 2018.

pomocí textu tak autoři mohou komplexní a abstraktní jevy formulovat přímo a řeč pohyblivého obrazu k tomu využít jako podpůrný rámec.

### 3.3 PRIZMA: Asketická a karanténní estetika

Filmy pod tímto označením představují tvorbu, která vědomě pracuje s produkčními omezeními a své prostředky redukuje na minimum. Volba nebo experiment s takovou formou přitom nevyovídá o velikosti ambicí, ale spíše o jejím účelu a kontextu vzniku. V důsledku koronavirové pandemie se již několik ročníků festivalů a další příležitosti kulturních i mezilidských kontaktů přesunuly do online prostředí, stejně jako jsou tím postihnuty možnosti tvorby. Je mnoho poetických i jiných krátkých filmů či záznamů performancí, které vznikly přímo v podmínkách nařízené domácí izolace. Můžeme tak sledovat, jak se utváří a posiluje typ tvorby, jejíž podoba je založená na korespondenci a hovorech z domova, nebo také na omezeném pohybu a optických perspektivách, které nepřekračují prostor bytu.

Příkladem takové „karanténní estetiky“ je video performance Ondřeje Macla *Grandma's Favourite*<sup>73</sup>, ve které pro festival konaný online čte texty ze své sbírky *Miluji svou babičku víc než mladé dívky* (Dauphin, 2017). V rámu videa je zachováno ještě grafické rozhraní webové aplikace pro videohovor, takže vidíme, že šlo patrně o záznam obrazovky a živou improvizaci. Ke snímání sebe sama v selfie režimu na výšku Macl obraz doplňuje plejádou aplikací nabízených filtrů, které jsou ze své podstaty směšné, někdy k textu ilustrativní, většinou infantilní a absurdní (zvířecí uši, kovbojský klobouk, princeznovská korunka, animovaná pizza, pohlednice Taj Mahal jako pozadí). Dohromady ovšem ve spojení s básněmi (v rytmu co verš, to nový filtr) vytvářejí snový prostor. Tento obraz je plochý, technicky nekvalitní a nasycený vizuálními klišé, křiklavými motivy a bizarnostmi a v rychlém střídání mnoha filtrů neustavuje jeden typ nálady, se kterou by bylo možné se ztotožnit. Mnohost takových podnětů, ale zároveň jejich společný základ a plynulé tempo střídání má za následek, že se lze plně soustředit na obsah veršů a dikci performerera, který je alespoň vizuálně vyjmut ze svého bytového prostředí a svou mluvící hlavou cestuje universy.

Příkladem literární performance natočené z domova v selfie módu je dále video *Hold Your Own*<sup>74</sup> od britské\*ho autora\*ky Kae Tempest. V celé své tvorbě se pohybují<sup>75</sup> na literární i hudební scéně a mezi nimi jako „spoken-word artist“. Text *Hold Your Own* byl publikován nejprve jako píseň v hip-hopovém

---

<sup>73</sup> Ondřej Macl: *Grandma's Favourite*. Ukázka textů ze sbírky *Miluji svou babičku víc než mladé dívky*. Online program a archiv festivalu *Hombres Videopoetry* 2020.

<sup>74</sup> Kae Tempest: *Hold Your Own*. Domácí záznam čtení básně pro *DAZED and Confused Magazine*.

<sup>75</sup> Český jazyk zatím nemá závazná pravidla pro psaní o nebinárních osobách. Viz Katka Matušíková: Jak psát česky o nebinárních lidech? *Host 7 dní online*. Vyšlo 17. 9. 2020.

albu *The Book of Traps and Lessons* z roku 2019, v roce 2020 jej pak Tempest recituje jako báseň pro internetový projekt magazínu *DAZED and Confused*, jehož cílem bylo kolektivní povzbuzení v době prvních protipandemických lockdownů. Přednes Tempest v syrovém a statickém snímání selfie kamery z telefonu nedoplňují kromě titulků žádné další zvukové ani obrazové elementy, jedinými zabarvujícími prostředky jsou tak samotná gesta autora\*ky. Vedle mimiky tváře, pohledů do kamery a pohybů rukou si můžeme dobře všimnout recitačního vzorce a z něj plynoucího dvojího rytmu básnického textu, jak o něm uvažoval Jakobson (viz kapitola 2.3.). Psaný text má svoji vlastní strukturu, která vystupuje na povrch v tom, jak je členěna titulky (po jednotlivých verších) a cyklem slok a refrénu, a zároveň se dynamicky střetává s rytmem živé řeči. Sdělení v básni jsou společenskokritická a jako v kázání v ní zaznívají výzvy o tom, jak vést naplněný a opravdový život, i když v obklíčení krize a destruktivní ideologie, které nás izolují. Tomuto anti-konzumnímu imperativu odpovídá pozice filmového média, která je zde redukována na absolutní nutnost pouze jako zprostředkovatel, vizuální obsah, jaký si platforma žádá. Lze přitom říct, že manipulace a práce se stylem videa probíhala právě v tom, co vše autor\*ka v rámci natáčení a postprodukce neučinil\*a. Záměrně v něm např. zůstává nevystřížený konec až do vypnutí natáčení tlačítkem na telefonu. Tím se forma záznamu od neutrality a bezpříznakovosti přesouvá do polohy osobního vzkazu pro publikum, signalizující hodnotu přímého kontaktu, intimity a autenticity.<sup>76</sup>

Dva minuty krátké poetické filmy Alžběty Stančákové (*široko daleko žádné zvíře*)<sup>77</sup> a *chci*<sup>78</sup> z roku 2021, ukázky básní z autorčiny připravované knihy, bylo možné zhlédnout např. v kurátorském programu platformy pro současnou poezii *Psí Víno* na Večeru video poezie.<sup>79</sup> Oba filmy jsou tiché, rozléhá se v nich pouze hlas autorky čtoucí básně; text se také zobrazuje v titulcích po jednotlivých verších. Oproti dvěma předchozím příkladům tyto filmy nejsou natočeny v podmínkách karantény – asketickou estetiku totiž nemusí definovat pouze domácí video ani performativita. Zde vidíme kombinace motivů-obrazů sesbíraných ruční kamerou z domácího prostředí i procházek, nejčastěji rámuujících jeden konkrétní objekt (nalezený předmět, zvíře, vodní plochu, rozostřené světelné body). V (*široko daleko žádné zvíře*) Stančáková v rámci montáže používá prázdný černý obraz jako interpunkci. Pomalu čtené verše a k nim přiřazené záběry se tak odvíjí před očima jako album pohyblivých fotografií, opatřených popisky (podobně jako v Buddeusově *Zóně*). Pozoruhodný je moment, kdy verše *něha / sestává / z prověrek bezpečí* pokračují pouze v doprovodu černé. Tato výpustka filmového obrazu směřuje

---

<sup>76</sup> Mohli bychom namítnout, že důvod k takovému zpracování je dán běžným stylem hybridního druhu video příspěvků na soc. sítích. Vědomé následování této asketické estetiky u Kae Tempest při práci s pohyblivým obrazem však dokládá také např. oficiální videoklip písně z téhož alba, který je koncipován jako syrová fotografická slide-show. Viz Kae Tempest: *People's Faces*. Vyšlo nedat.

<sup>77</sup> Alžběta Stančáková: (*široko daleko žádné zvíře*). Video k básni z připravované knihy. Zveřejněno 2021.

<sup>78</sup> Alžběta Stančáková: *chci*. Video k básni z připravované knihy. Zveřejněno 2021.

<sup>79</sup> Událost v Kampusu Hyberská 21. 7. 2021.

pozornost na samotný význam slov, který jako by byl nezobrazitelný, nebo poznatelný právě ve tmě, a napětí filmové básně zde graduje. V *chci* jsou černá interpunkční okna zároveň jakýmsi bodem restartu, po kterém následuje další sloka básně, ve slovy i obraze modifikující sdělení ze sloky předchozí. Humorně překvapivý „dokumentární“ útržek v závěru *chci* (01:02 – setkání s mluvící postavou, jejíž hlavu i výpověď film okamžitě odstříhne) působí zcizující vyrušení, zároveň vytváří most mezi tichým introspektivním světem básně a přítomností venkovního, sdíleného světa.

Filmové básně v mezích asketické a karanténní estetiky, bez ohledu na konkrétní téma, často ztvárňují perspektivu lyrického subjektu, který pozoruje a promlouvá ze samoty. Vnější prostředí autoři v obrazech nedramatizují ani nedokumentují, ale spíše sekají na fragmenty a navlékají na jednotlivé verše. Ať už okázale, nebo naopak nezáměrně, vytvářejí intimní prostor, ve kterém jejich texty nechávají rezonovat s nalezenými či situací danými-limitovanými stylovými postupy.

### 3.4 PRIZMA: Digitální asambláž – poezie jako filozofická praxe

Jako součást kurátorského programu *Psího Vína*, internetové platformy pro současnou poezii, se objevují autorské poetické filmy a záznamy autorských čtení, které jsou sjednoceny společným motion-designem a grafickou identitou. Videobáseň Josefa Mrvy *Zalando War Machine*<sup>80</sup> mezi videa v této produkci stylově zapadá, zároveň je vlastním výtvozem, který autor použil v rámci své stejnojmenné výstavy. *Zalando War Machine* odpovídá typu poetických filmů, které tematizují aktuální filozofické otázky: environmentální krize zahrnující podtémata jako koncept antropocénu a mezidruhová vzájemnost, extraktivismus, hlubková adaptace, kritický design, postkolonialismus, dále například témata spojená s problematikou technologií a umělé inteligence nebo s politikou péče. Mrvova báseň pracuje konkrétně s problémem korporací a infrastruktury v oblasti internetových nákupů, jejichž pozice se dále posiluje v období pandemie. Text se zde zhmotňuje pro přehlednost jednak v titulcích, a především ve zlověstně zkresleném hlubokém voice-overu, který jako by reprezentoval nelidskou entitu, promlouvající ze skrytých, ale démonicky rozpínajících se struktur. Nelidský je také úhel pohledu v obraze – záběry natočené v logistických skladech s kamerou připevněnou na balících. V jiném typu záběrů se zobrazují zase velké celky, připomínající oko kamer sledujících zaměstnance. Tyto obrazy se na sebe vrství a prolínají, vzájemně se rámují. V putování balíků skladovou mašinerií neuvidíme rozuzlení, vývoj, vůbec cestu ven z tohoto prostoru. Zobrazené děje se spíše cyklí, a tím znázorňují i zacyklenost jevů, které text básně vyjmenovává. Další vrstvou v obraze jsou 3D audiovizuální efekty ve formě transparentních spirálovitých útvarů, které doplňují osobitou estetiku díla. Filtrování obrazu,

---

<sup>80</sup> Josef Mrva ml.: *Zalando War Machine*. Video ke stejnojmenné básni a výstavě. Vyšlo nedat. na platformě Psí víno v kuraci Luboše Svobody.

přidané animační efekty nebo pečlivě vybraný typ písma v souladu s aktuálními trendy v grafickém designu jsou u filmů v kategorii digitálních poetických asambláží typické.

Výjimkou mezi filmy vybranými k této studii je filmová báseň *Exit Erdbeerkee*<sup>81</sup> z roku 2020, na níž se podílejí dva různí tvůrci: básnířka Ulrike Draesner je autorkou textové předlohy a Stefan Harder zpracoval její vizualizaci. Film zde rozšiřuje koncept, který je v básni navržen. Zaznívá v ní motiv rozpadu ekosystémů, vymírání druhů a představa „lesa jako poetického systému“. Již text básně tematizuje samotný jazyk jako paralelu k systémovým vazbám v přírodě. V první části jej slyšíme čtený ve voice-overu a obraz tvoří záběry z kamery pomalu plynoucí lesem. Film se pak dělí na několik částí neboli „stupňů“, kdy je báseň čtená opakovaně, ale přednes vynechává stále více hlásek, což verše brzy učiní nesrozumitelnými. Spolu s vypouštěním jazykových komponentů se také redukuje čitelnost obrazu, až je ekosystém na konci reprezentován jen barevnými skvrnami. *Exit Erdbeerkee* je příkladem práce, která složky textu, zvuku a obrazu jednoduše a zároveň důsledně propojuje, aby společně znázornily problém, který je v centru básnického sdělení.

Základními společnými znaky digitálních poetických asambláží bývají palčivá aktuální témata, která dosahují až globálních rozměrů a jsou velmi obtížně řešitelná, pokud vůbec si je lze představit.<sup>82</sup> "Myslím, že by mělo vznikat více básní o skrytých infrastrukturách a o jejich zauzlení s našimi životy. Poezie je pro to vhodné médium," komentuje Mrvovo video kurátor programu Luboš Svoboda.<sup>83</sup> Poezie a poetický film v tomto případě figurují jako živá forma, akt, který se chce s náročnými otázkami vyrovnávat. Médium zde jednotlivci poskytuje prostor pro zobrazení vrstev problémů, které se pro svoji složitost a neukončenost vymykají lineárním a narativním perspektivám. V těchto přiznaných omezeních a rozvrstvení perspektiv tak rovnou dochází k jakobsonovskému „přehodnocování výpovědi“, na kterém se má zakládat poetická funkce.

---

<sup>81</sup> Stefan Harder a Ulrike Draesner: *Exit Erdbeerkee*. Zveřejněno 13. 9. 2020.

<sup>82</sup> Zde bychom mohli použít pojem *hyperobjekt* navržený Timothy Mortonem viz Timothy Morton: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.

<sup>83</sup> Jozef Mrva ml.: *Zalando War Machine*. Video ke stejnojmenné básni a výstavě. Vyšlo nedat. na platformě Psí víno v kuraci Luboše Svobody.

## 3.5 Diskuze nad výsledky

### 3.5.1 Ověření hypotéz

- a. Po rozdělení žánru na další jeho segmenty lze vysledovat vzorce a typologie.

Tuto hypotézu můžeme na základě provedených pozorování potvrdit: mezi poetickými filmy autorů-básníků organicky vznikají podkategorie a konvenční způsoby vyjádření. Konečné rozdělení vybraných filmů se však neřídilo identickými kritérii jako například volba tématu nebo stylu. Typologie, zde nazvané „prizmata“, jsme utvořili podle dominantních prvků, které vyplývají z různých oblastí autorského přístupu a fáze produkce. Filmy zařazené do prizmatu Reklama tak např. spojuje především specifický účel, s jakým byly vytvořeny, a tedy spíše instrumentální pojetí filmového média. Kategorie Člověk, město, místo a Digitální asambláž jsou již více tematicky orientované – jejich zástupci se podobají v obsahu a motivech sdělení. Na rozdíl od typu Člověk, město, místo je přitom Digitální asambláž také určena svými formálními rysy. Proto bychom mohli říct (paradoxně k jejímu angažovanému a progresivnímu zaměření), že je ze zde vytvořených typů tím nejvíce konvenčním, ve smyslu ustálené kombinace použitých témat a strategií vyjádření. Jedná se o přístup k médiu, kdy jsou typický obsah a delivery design spjaty artikulací složitosti a nemožnosti problém pojmout v celku. V přidělení filmů k prizmatu Asketická a karanténní estetika zase hraje roli ne téma, ale práce s omezeními produkčního zázemí, která jsou přiznaná a přijatá jako výzva ke hře.

- b. Z analýzy mohou vystoupit obecně platné, esenciální rysy či vlastnosti obou médií, které jejich sloučení zvýrazňuje.

Obecná vlastnost, která se u obou médií zřetelněji projevuje, je jejich časovost a linearita (viz T. Glanc a předchozí kapitoly). Navzdory schopnosti předávat vjemy ve fragmentech a jejich volných kombinacích (která je společná literární básni i pohyblivému obrazu) se pak jejich výsledná forma neobejde bez konkrétního lineárního ukotvení obrazů nebo informací v čase. To již samo velkou měrou v díle utváří a fixuje významy. Analýza vybraných poetických filmů potvrzuje, že setkání takových dvou linearit vytváří základní dynamiku díla; dvě rytmické linie, mezi kterými se napíná sdělení i pozornost diváka.

Pozice původního textu ve filmu se u sledovaných případů liší. U většiny z nich lze tvrdit, že text básně s obrazem nesplývá a je od něj oddělitelný. Je-li ve filmu přítomný ve formě voice-overu, hraniční situaci pak může vytvářet jeho zvukové zpracování, jako např. v *Zóně Ondřeje Buddeuse*, kde se hlas pomocí efektů místy multiplikuje a rozptyluje, takže verše přicházejí o svoji srozumitelnost. Společný

rozpad významů ve zvuku a obraze najdeme ve filmu *Exit Erdbeerkee*, ale změny, kterými báseň prochází (tj. vypouštění hlásek), nejsou dané sloučením s jiným médiem a jsou realizovatelné již samostatně v textu. Ve videu ke knize Ondřeje Macla *Baban Rejdiš / Legenda o Bocianovi* je zvláštní moment, kdy se obsah textu ve voice-overu a v titulcích rozchází, takže bychom mohli mluvit o jeho vytrácení. I zde byl ale text nejprve v celku a zřetelně přednesen alespoň jednou v první části videa. V rámci této vybrané skupiny filmů se tedy ukazuje, že tvůrci své texty ve filmu zachovávají jako hlavní nositele sdělení a místo radikální transformace je spíše mírně modifikují. Složka pohyblivého obrazu se pak vůči textu jeví jako doplňková.

Dalším zjištěním je, že v této kategorii poetického filmu nelze přístup autorů k médiu abstrahovat a posuzovat výhradně na základě analýzy jednotlivých filmů. Autoři v nich totiž mohou odkazovat na své vlastní výroky, tvorbu a estetické či společenské názory, které artikulují převážně verbálně v jiných médiích, která pro ně představují hlavní působiště (viz např. performativní styl Jürga Haltera). Poznatky sesbírané z jejich izolovaných filmových počínů tak mohou být nepřehledné a zavádějící.

### 3.5.2 Aspekt osvobození

*Svobodnější nakládání s pohyblivými obrázky jsem si dlouho sliboval od tradice videoartu, kdo ví ale, co mohou způsobit básníci, pokud se sami sobě stanou filmovými studii? Snad vůbec nic, ale už jenom ta závrať z pokusu...*

Ondřej Macl, z glosy o videopoezii pro H70<sup>84</sup>

K ustáleným výpovědím o filmové poezii patří také zdůrazňování její svobodné povahy, která dovoluje syntetizovat a vrstvit média, témata a žánry. Je zřejmé, že tvůrci mají pod hlavičkou poetického filmu volnost a pestrost tohoto vyjádření je nejen na festivalových přehlídkách vítaná. Když ovšem vezmeme za slovo např. název internetové platformy *Liberated Words*, založenou a spravovanou Sarah Tremlett,<sup>85</sup> nabízí se znovu otázka, jaký vztah obecně mezi texty a pohyblivými obrazy panuje. Mluvíme-li o těchto dvou elementech personifikovaně: lze tvrdit, že filmové zpracování verbální výpověď nějakým způsobem *osvobozuje*?

Obraznost a obrazotvornost dvou různých médií nejspíš není možné poměřovat stejnými nároky, ale jejich porovnáním můžeme přehodnocovat naše zkušenosti s nimi a tříbit „mediální citlivost“. V rámci platformy *FreshEye* a události věnované tématu „Obraz versus literární obrazy“ se takovému srovnávání ve své přednášce věnuje Josef Fulka.<sup>86</sup> Jeho analýza scén vykreslovaných v románu a ve filmu ukazuje, že možnosti textu za možnostmi obrazu nezaostávají, naopak je text sám schopen vytvářet taková řešení a efekty (např. zamlčením), jaká by filmová realizace mohla stěží napodobit.

V pomyslné hierarchii na ploše poetického filmu se může text jevit jako méně nápadný, a tudíž jeho výraz jako obrazu obecně podřízený. Zatímco je však původní báseň samostatně existující útvar, film se vůči ní může dostat do pozice závislého doprovodu, ilustrace. Na jednotlivých filmech tak můžeme vidět vznikat toto pnutí. Znamená-li osvobození „vyvázat“ básnický text z jeho přirozených omezení tím, že mu přiřadíme sekvence obrazů a zvuk, vznikají pro něj zase omezení jiná. Ať už filmová remediace báseň zdařile rozvíjí novými znaky či ne, konkrétní obrazy verše mohou právě poutat a paletu významů redukovat. Perspektivu osvobození jednoho média druhým tak patrně můžeme chápat jako iluzi, vzletnou nadsázku, mýtus.<sup>87</sup>

<sup>84</sup> Ondřej Macl: Útěcha pro začínající filmaře. *Host 7 dní online*. Publikováno 9. 12. 2020.

<sup>85</sup> Web *Liberated Words*.

<sup>86</sup> Josef Fulka: Slovo-pohyb čili co obraz umí a neumí. Obraz versus literární obrazy. Přednáška v rámci *Fresh-Eye* platformy, vyšlo nedat.

<sup>87</sup> Neboli „falešná přirozenost“, srov. Roland Barthes: *Mytologie*. Praha: Dokořán 2011. S. 154-155.

## ZÁVĚR

Jaké znaky nese film, jehož účelem je vizualizovat báseň? V této fázi zkoumání je zřejmé, že krátký poetický film není homogenní skupina, kterou by bylo možné souhrnně charakterizovat; obecnou odpovědí by byla diverzita přístupů, záměrů a jejich řešení. Při soustavném pozorování tohoto žánru a jeho zastoupení na jemu věnovaných scénách ale můžeme zachytit trendy v motivech a jejich zpracování, nebo vzorce toho, jak tvůrci o spojení textu s pohyblivým obrazem uvažují.

Komparativní analýza s ohledem na vybrané teoretické rámce se zde ukázala jako funkční metoda, a to především pro pozorování formální stránky filmů. Jako jeden z důležitých poznatků se projevuje, že pro záměr typologizovat a segmentovat vybraná díla se nabízí také množství jiných kritérií – kromě určení základní linie mezi tématem a stylem – které mají potenciál odhalit a propojit nové informace. Tato bakalářská práce v zájmu pokusu respektovala různost kritérií, která objevila, pro další výzkum bychom ale mohli navrhnout jasnější vymezení prvků, které u filmů sledovat, nebo na základě kterých provést výběr. Může to být např. shodný typ výchozího básnického textu, kontext vzniku a reakce na konkrétní společenský problém, specifický typ vztahu k médiu a jeho používání.

V rámci dalšího podobného projektu se pak jeví jako smysluplné analyzovat samotný diskurz k tématu filmové poezie a videopoezie. Festivaly, periodika, nebo i soukromé internetové kanály a skupiny by tak mohly odkrýt a vzájemně srovnat své přístupy ke kuraci a k oceňování tohoto obsahu. Přičemž nejen tvůrci by dostali větší prostor artikulovat své záměry a metody především verbálně, skrze jazyk, který je jim vlastní jako hlavní nástroj pro umělecké i reflektivní vyjadřování. K otázkám autorské identity, nastíněným v úvodních kapitolách, by metoda diskurzivní analýzy rovněž mohla pomoci pochopit a rozvést, jak aktéři v oblasti filmové poezie vnímají své pozice.

Na základě pozorování v této bakalářské práci můžeme potvrdit, že médium pohyblivého obrazu ani písma se v poetickém filmu nedokáže plně vymanit ze zákonitosti chronologie a na ní založených významotvorných principů, navzdory používaným postupům, které sdělení fragmentují a zacyklují. Jako téměř neomezená se ale zdá být celá plocha, která mezi počátkem a poslední vteřinou záznamu nabízí možnosti vrstvení, hry a hledání stále nových pnutí mezi obrazem, zvukem a textem, a vytváření podmínek pro každý další pokus o jejich přeměnu. Jak jsme zjistili v části věnované konceptu poetické automatizace, bez takového hledání může dynamika díla spočinout v bezpečné zóně, která sdělení srozumitelně rámuje nebo dekoruje, zároveň v ní však hrozí ztráta jeho poetické funkce.

## SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ

BUDEUS, Ondřej: *Zóna*. Video ke knize *Zóna*. 2017. Dostupný na:

<[https://www.youtube.com/watch?v=-fEH3aYesWI&t=452s&ab\\_channel=ondrejasvet](https://www.youtube.com/watch?v=-fEH3aYesWI&t=452s&ab_channel=ondrejasvet)>

HALTER, Jürg: *Defektes Leben*. Upoutávka ke knize *Gemeinsame Sprache*. Jürg Halter: 2021. Dostupný na: <[https://www.youtube.com/watch?v=wxj\\_T2TSUy8&ab\\_channel=J%C3%BCrgHalter](https://www.youtube.com/watch?v=wxj_T2TSUy8&ab_channel=J%C3%BCrgHalter)>

HALTER, Jürg: *Glimmen*. Trailer ke knize *Gemeinsame Sprache*. Jürg Halter a kol.: 2020. Dostupný na: <[https://www.youtube.com/watch?v=ds\\_H7WqDWq0&ab\\_channel=J%C3%BCrgHalter](https://www.youtube.com/watch?v=ds_H7WqDWq0&ab_channel=J%C3%BCrgHalter)>

HARDER, Stefan; DRAESNER, Ulrike: *Exit Erdbeerklee*. Zveřejněno 13. 9. 2020. Dostupný na: <[https://www.youtube.com/watch?v=8zdovV\\_cko4&ab\\_channel=StefanHarder](https://www.youtube.com/watch?v=8zdovV_cko4&ab_channel=StefanHarder)>

MACL, Ondřej: *Andrej Babiš pracuje pro básníka Ondřeje Macla*. Upoutávka na knihu *Baban Rejdiš / Legenda o Bocianovi a její křest*. Zveřejněno 15. 11. 2021. Dostupný na: <[https://www.youtube.com/watch?v=qgy3fCsBdRU&t=24s&ab\\_channel=Viriditas](https://www.youtube.com/watch?v=qgy3fCsBdRU&t=24s&ab_channel=Viriditas)>

MACL, Ondřej: *Grandma's Favourite*. Ukázka textů ze sbírky *Miluji svou babičku víc než mladé dívky*. In: online program a archiv festivalu *Hombres Videopoetry*. 2020. Dostupný na: <[https://www.youtube.com/watch?v=IH3mH\\_9wulk&ab\\_channel=SlamContemPoetrycannibalidella parola](https://www.youtube.com/watch?v=IH3mH_9wulk&ab_channel=SlamContemPoetrycannibalidella parola)>

MRVA, Jozef ml.: *Zalando War Machine*. Video ke stejnojmenné básni a výstavě. Vyšlo nedat. na platformě *Psí víno* v kuraci Luboše Svobody. Dostupný na: <<https://www.psivino.cz/zalando-war-machine/>>

STANČÁKOVÁ, Alžběta: (*široko daleko žádné zvíře*). Video k básni z připravované knihy. 2021. Dostupný na:

<[https://www.youtube.com/watch?v=abT6Xqk8QEM&ab\\_channel=A1%C5%BEB%C4%9BtaStan%C4%8D%C3%A1kov%C3%A1](https://www.youtube.com/watch?v=abT6Xqk8QEM&ab_channel=A1%C5%BEB%C4%9BtaStan%C4%8D%C3%A1kov%C3%A1)>

STANČÁKOVÁ, Alžběta: *chci*. Video k básni z připravované knihy. 2021. Dostupný na:

<[https://www.youtube.com/watch?v=PYKraPmQjd0&t=3s&ab\\_channel=A1%C5%BEB%C4%9BtaStan%C4%8D%C3%A1kov%C3%A1](https://www.youtube.com/watch?v=PYKraPmQjd0&t=3s&ab_channel=A1%C5%BEB%C4%9BtaStan%C4%8D%C3%A1kov%C3%A1)>

TEMPEST, Kae: *Hold Your Own*. Domácí záznam čtení básně pro *DAZED and Confused Magazine*. Dostupný na:

<[https://www.youtube.com/watch?v=aFyEFTaIJ7A&ab\\_channel=ThePoetryofPredicament](https://www.youtube.com/watch?v=aFyEFTaIJ7A&ab_channel=ThePoetryofPredicament)>

TEMPEST, Kae: *People's Faces*. Vyšlo nedat. Dostupný na:

<[https://www.youtube.com/watch?v=gYBaNahELn8&t=31s&ab\\_channel=KaeTempest](https://www.youtube.com/watch?v=gYBaNahELn8&t=31s&ab_channel=KaeTempest)>

TREMLET, Sarah: *Night Bus*. 2018. Dostupný na: <<https://www.sarahtremlett.com/poetry-films/night-bus>>

## SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY

BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán 2011

BORDWELL, David: Historical Poetics of Cinema. In: *The Cinematic Text: Methods and Approaches* č. 3. Ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press 1989

GLANC, Tomáš: Povaha písma, jeho meze a nosiče: výpisky a poznámky k historickým aspektům mediální dimenze psaní a literární komunikace. In: *Česká Literatura* 63, č. 6. Praha: ÚČL AV ČR 2015

HILLARD, Derek: Walter Ruttmann's Janus-faced View of Modernity: The Ambivalence of Description in Berlin. Die Sinfonie der Großstadt. In: *Monatshefte* (96). Wisconsin: University of Wisconsin Press 2004

HLAVÁČEK, Ludvík a SMOLÍKOVÁ, Marta (eds.): *Orbis Fictus: Nová média v současném umění*. Praha: SCCA 1995

IEROPOULOS, Fil: *Film Poetry: A Historical Analysis*. Academia, vyšlo nedat., dostupný na: [https://www.academia.edu/21042669/Film\\_Poetry\\_A\\_Historical\\_Analysis](https://www.academia.edu/21042669/Film_Poetry_A_Historical_Analysis)

IEROPOULOS, Fil: Poetry-Film & The Film Poem: Some Clarifications. In: *British Artists' Film & Video Study Collection*, vyšlo nedat., s. 3. dostupný na: <http://www.studycollection.co.uk/poetry.html>

JAKOBSON, Roman; ed. Miroslav Červenka: Lingvistika a poetika. In: *Poetická funkce*. Jinočany: H&H 1995

KOKEŠ, Radomír D.: *Mukařovský, Bordwell a koncept normy v neoformalistické poetice filmu*. Brno: FF MU 2019

KOKEŠ, Radomír D.: Strukturalismus a film. In: Ondřej Sládek a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*. Brno: Host 2018

KONYVES, Tom: VIDEOPOETRY: A MANIFESTO. In: *Critical Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press 2011

LOTMAN, Jurij: O podstatě a struktuře pojmu „umělecká literatura“. In: *Klára Kacetlová, Jurij Lotman – sémiotika kultury a pojem textu*. Praha: Univerzita Karlova 2010

MORTON, Timothy: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013

PIORECKÝ, Karel: Amatérská literární fóra na českém internetu. Mezi demokratizací a diletantstvím. In: *Mediální studia* 8, č. 2. Praha: FSV UK 2014: 127-148

PIORECKÝ, Karel: Česká instapoezie: několik poznámek k její kontextualizaci. In: *Česká literatura* 69, č. 4. Praha: ČSAV 2021: 477-507

TEPPERMAN, Charles: *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*. Oakland: University of California Press 2015

TREMLETT, Sarah: *The Poetics of Poetry Film*. Bristol: Intellect Books a University of Chicago Press 2021

Internetové zdroje a platformy:

BRAKHAGE, Stan: In defense of amateur. In: *Hambre. Espacio cine experimental*. Publikováno 28. 5. 2014. Dostupné na: <<https://hambrecine.com/2014/05/28/ameteurbrakhage/>> [cit. 19. 5. 2022]

FULKA, Josef: Slovo-pohyb čili co obraz umí a neumí. Obraz versus literární obrazy. Přednáška v rámci *Fresh-Eye* platformy, vyšlo nedat. Dostupný na: <<http://fresh-eye.cz/video/obraz-versus-literarni-obrazy-josef-fulka-slovo-pohyb-cili-co-obraz-umi-a-neumi>> [cit. 25. 1. 2022]

KONYVES, Tom: *A Transfiguration of the Commonplace*. Přednáška a diskuze při ZEBRA Poetry Film festivalu 2020. Dostupná na: <[https://www.youtube.com/watch?v=vNehReLcPxY&t=288s&ab\\_channel=TomKonyves](https://www.youtube.com/watch?v=vNehReLcPxY&t=288s&ab_channel=TomKonyves)> [cit. 10. 3. 2022]

KOSTER, Yosina: Was haben Gedichte mit Rap zu tun. Ein Ohr auf der Strasse, ein Fuss in dem Literaturkreis. *Lyricsmagazin*. Vyšlo nedat. Dostupné na: <<https://www.lyricsmagazin.ch/artikel/was-haben-gedichte-mit-rap-zu-tun>> [cit. 13. 3. 2022]

*Liberated Words*. Dostupný na: <<https://liberatedwords.com/about/>>

*Lyrikline, Poems in Videos*. Dostupné na: <[https://www.lyrikline.org/en/poems?query=&mit\\_video=1](https://www.lyrikline.org/en/poems?query=&mit_video=1)>

MACL, Ondřej: Útěcha pro začínající filmaře. *Host 7 dní online*. Publikováno 9. 12. 2020. Dostupný na: <<http://www.h7o.cz/utecha-pro-zacinajici-filmare/?fbclid=IwAR2Tb9GdqCWIITxOCOJIVXiH2uoSoW8yhXeWxdepELwCjNzhTXLe5Ze0ZCU>> [cit. 21. 2. 2022]

MATUŠTÍK\*OVÁ, Katka: Jak psát česky o nebinárních lidech? *Host 7 dní online*. Vyšlo 17. 9. 2020, dostupné na: <<http://www.h7o.cz/jak-psat-cesky-o-nebinarnich-lidech/>> [cit. 9. 3. 2022]

*Moving Poems*. Dostupné na: <<https://movingpoems.com/about/>>

*Poetry International Archives*. Dostupné na: <<https://www.poetryinternational.org/pi/poems/filter/audiovideo/Video/page/0/en/tile>>

*PoetryFilm Kanal. Internationales Magazin für Poesie und Film*. Dostupné na: <<http://www.poetryfilm.de/>>

*Poetryfilm Magazin*. Weimar: Aline Helmcke, Guido Naschert. Dostupné na: <<https://www.literarische-gesellschaft.de/publikationen/poetryfilm-magazin>>

*The Film and Video Poetry Society*. Dostupné na: <<https://www.fvpsociety.com/>>

TREMLETT, Sarah: rozhovor pro Poetry Film Festival v Athénách, 08:03. Zveřejněný 10. 5. 2021, parafráze ze dne 8. 4. 2022. Dostupný na: <<https://vimeo.com/547690329>> [cit. 27. 3. 2022]

*UbuWeb*. Dostupný na: <<https://ubu.com/resources/about.html>>

*Weimar Poetry Film Award*. Dostupný na: <<https://poetryfilmtage.de/>>

*Zebra Poetry Film Festival*. Organizovaný přes Haus für Poesie Berlin. Web festivalu: <<https://www.haus-fuer-poesie.org/en/zebra-poetry-film-festival/das-zebra-poetry-film-festival-berlin/about>>