

SYLVA POLÁKOVÁ / 16. 8. 2021

Bona fide – cesty Jana Jedličky

Galerie hlavního města Prahy uspořádala první soubornou výstavu malíře, fotografa a filmaře Jana Jedličky. V rámci jejího doprovodného programu uvede kino Ponrepo autorovy 16mm filmy i práce natočené na video. Všechna filmová díla byla digitalizována a původní kopie byly uloženy v Národním filmovém archivu.

V Galerii hlavního města Prahy probíhá výstava, která je jakýmsi průřezem vaší tvorby: technik i témat, kterými jste se zabýval v dlouhodobých projektech vázaných většinou ke konkrétní lokalitě, v níž jste pobýval. Prezentována jsou i filmová díla, která jsou ve výstavním řešení instalována formou projekce, některá za použití monitorů, další jako vyústění fotografického pásma. Jak vznikalo toto instalační uspořádání?

Některé z mých filmů natočených na filmovou surovinu nebyly doposud prezentovány v galerii. Teprve po dohodě s Národním filmovým archivem bylo možné materiály zpracovat a umožnit tak jejich digitální projekci. Výstava není retrospektivou v plném slova smyslu, není vyčerpávající. Každý z cyklů je spíš na samostatnou výstavu. Připomíná v rozvětvení jednotlivá témata, která zpřítomňují fotografie, kresby nebo grafiky, a jsem rád, že se našla cesta, jak prezentovat i filmy. Pochopitelně to není v některých případech ideální. *Interno* mimo klasickou projekci samozřejmě nepůsobí tak, jak by mělo.

Znamená to, že některé z vašich filmů, jako například *Interno*, byly uvedeny jen v kině, ačkoli jsou součástí nějakého uceleného cyklu?

Ano, vždycky jsme každému projektu dělali oficiální premiéru v kině. Nejčastěji v Curychu v takovém středně velkém kině, které se jmenovalo Kino Studio Nord-Sud. Pozvali jsme hosty, mecenáše a přátele, žurnalisty a kunsthistoriky a další, kteří se

zajímali o film a umění – byla to zajímavá parta z okruhu deníku Neue Zürcher Zeitung. Poblíž byl také dobrý bar a po projekci se diskutovalo.

Když jste zmínil mecenáše, napadá mě otázka financování vašich filmů, které jste stříhal a zvučil v profesionálních studiích.

Jistě, to bylo zapotřebí. Existují různé švýcarské nadace, především Pro Helvetia, a také jsem několikrát měl příspěvek od českého Státního fondu kinematografie. Pokud vím, tak tady v Čechách je stále výrazná státní podpora, kdežto ve Švýcarsku si to musíte nějakým způsobem zorganizovat sám. Člověk má pusu od toho, aby se ptal. Jdete za lidmi, kteří mají zkušenost, a ti vám dají třeba nějaký tip: „To si musíš podat támhle žádost a...“ K tomu je také třeba občas ukázat, že i vy jste schopný věci dotáhnout k nějakému konci, a tak jsem pořádal ty premiéry v kině. Proto jsem potom dostával příspěvky poměrně automaticky, protože se už vědělo, že tu práci dodělám. Poznal jsem ale také mecenáše Alfreda Richtericha, kterého dodnes moje práce zajímá a který byl na každé mojí premiéře. Má krásnou sbírku, protože rozumí věci, má zájem a lze s ním diskutovat. Jeden z mých nejlepších obrazů na této pražské výstavě je zapůjčený právě od něj.

Je o vás známo, že svým projektům věnujete čas. Zřejmé je to i z datace vašeho prvního filmu *Echo Vocis Imago*. Uvádíte, že vznikl na počátku devadesátých let, konkrétně v letech 1991 až 1994.

To proto, že se k tomu dělal dodatek ještě z materiálu, který jsme napřed nepoužili. S odstupem jsme po titulcích přidali část, která je bez zvuku a do jisté míry vytváří přechod k *Internu*. Mnohokrát jsme pak dělali projekce obou těchto filmů, a ten dodatek tím pádem fungoval skutečně jako most.

***Echo Vocis Interno* a *Imago* vznikaly v prostředí toskánské Maremmy, kterou jste poprvé navštívil už v sedmdesátých letech. Do domu vašich přátel jste se pak opakovaně vracel.**

Byly to vždycky spíš kratší úseky třeba dvou, tří týdnů, protože člověk pak přestane vnímat okolí dostatečně pozorně. Ztratíte smysl pro změny a převáží takový návyk. Daleko lepší je včas odjet, a když zase přijedete, intuitivně se prostoupí vzpomínky s novými podněty.

Než jste se rozhodl natočit váš první film, pracoval jste samostatně s mnoha obrazovými technikami. Jakým způsobem nebo od koho jste si osvojoval práci s filmem?

Začínal jsem s kameramany, protože jsem neměl svou vlastní kameru. Vybral jsem si známého švýcarského kameramana Pia Corradiho, ale přesto výsledky nebyly takové, jak jsem si představoval. Zkoušel jsem to i s jinými, ale bylo to stejné. Každý máme svůj způsob vidění a ten je obtížné vysvětlit. Kameramani nikoho třeba ani nepustí ke kameře – snad je to taková žárlivost. Řekl jsem si: „Takhle to nejde dál, takhle to nikdy nedodělám.“ A koupil jsem si šestnáctku kameru. Krásnou s vnitřním elektrickým měřením. Tu mám ještě dodnes ze sentimentu, neprodal jsem ji, protože je to krásná věc a spoří materiál. Nastavíte si expozici a nemusíte pak točit dvakrát, protože to vždycky vyjde.

Převládla tedy potřeba být s tím snímaným obrazem v bezprostředním spojení?

Ano, protože jak jsem říkal, ostatní mají své návyky, svůj způsob vidění a pak zjistíte, že to není ono. Potřeboval jsem vidět všechno, co filmuju. Dělali jsme časosběrné záběry a na to nikdo nemá trpělivost. Celý den děláte obrázky po dvou minutách. Filmy byly také zamýšleny jako součást větších cyklů a všechno to mělo být jednotnou řečí.

V *Internu*, které vznikalo téměř o deset let později, jste se na základě světelných podmínek rozhodl točit na video. Neměl jste tedy k filmovému materiálu nějaký specifický vztah?

Natáčeli jsme v uzavřeném zchátralém domě, kde byly opravdu obtížné světelné podmínky. Dělali jsme zkoušky na tu mou šestnáctku, ale to by se člověk nedosvětloval. Všechno by se muselo uměle osvětlovat a s reálem by to pak už nemělo co dělat. Materiál na to nereagoval. Takže jsem si nejprve půjčil a potom i koupil kameru Sony 1000, protože jsem si potřeboval ty kazety promítat a kontrolovat. Dodnes, když něco hledám, tak musím vytáhnout mašinku.

Ale přesto jste se potom rozhodl ten materiál převést na 35mm film.

Ano, protože tam vznik latentní problém, že když se to přehrávalo na video, nastaly zase ty samé problémy se světelností. Když se objevila tma, měli lidi dramaturgický pocit, že se to propadlo, že to nefunguje, že je nějaká porucha. Takže jsme to

prohovořili, udělali jsme zkoušky a rozhodli se pro přepis na surovinu, protože při promítání zůstává pořád ten proud světla a vidíte, že film jede dál. Takto tam jsou čitelné i zbytky pixelů, které jsou obrazově ohromně zajímavé a propojují celý film. Na výrobu kopie a Dolby zvuku jsme dostali peníze v Praze. Když pak *Interno* promítáme v kině, vynikne ten kontrast obrazu a zvuku. Zatímco obraz je spíš expresivní, právě v těch proměnách a technice, zvuk je konkrétní a vytváří vazbu k realitě.

Další film jste natáčel v Praze. Co vás přimělo natočit snímek v prostředí Pražského hradu, v osvěcené bazilice sv. Jiří, a právě na černobílý materiál?

Motivem bylo hledání jisté stability, protože když jsem po dvaceti letech přijel do Prahy, cítil jsem se, jako bych vystoupil z nějaké vesmírné lodi, která se vrátila po „x“ letech. V takové situaci porovnáváte svoje vzpomínky, kde jste kdy byli naposledy, se současností. Některé věci vám připadají malé, jiné velké, podle toho, jestli tam byl člověk naposledy jako dítě nebo dospělý.

Natáčením tohoto filmu jste se tedy částečně vyrovnával s možností návratu, ale proč jste si vybral právě tuto stavbu?

Já jsem se vždycky zajímal o historii a bazilika sv. Jiří symbolizuje do jisté míry základní emancipaci od říšského vlivu tehdejší doby. První abatyše byly většinou z knížecích nebo královských rodin, které vyvažovaly vliv císařů a církve jako zástupců Říma. Je doloženo, že to mělo veliký politický dopad. Zároveň architektonicky se jednalo o jednu z prvních kamenných bílých staveb, která se dochovala, takže jsem mohl s kamerou vytvořit takovou prostorově-světelnou archeologii místa. Bazilika sv. Jiří mě tedy zajímala pro svou neochvějnou stabilitu, bod, odkud se začíná.

V druhé polovině devadesátých let česká společnost stála do jisté míry opět na začátku.

Byly to také roky, kdy bylo možné natočit na Pražském hradě takový film. Jednali jsme s kanceláří prezidenta, trochu brblali, ale nakonec nám dovolili postavit všechny ty plošiny. Ani za Klause, natož teď by něco takového nepřípadalo v úvahu.

Kde byl film uveden?

V Čechách byl k vidění v rámci výstavy v bazilice, kde byl ale prezentován jen na monitoru.

Takže teď má *Basilika* vlastně českou kino premiéru?

No vlastně ano.

Už jsme se dotkli všech filmů, které mají nějaký základ ve filmové materii a kterým věnujeme v kině Ponrepo samostatný večer. Druhý program se ale už zaměří čistě na práce, které jste natáčel na video, a vaši tvorbu tak staví do kontextu uměleckého videa. S vaší první video kamerou Sony 1000 jste během realizace *Interna*, které pak ještě čekalo převedení na film, natočil za jediný den snímek *Le Cuoche* – umělecký portrét restaurace a jejích majitelek, tří sester, které dennodenně připravují jídla svým hostům a utvářejí neobyčejnou atmosféru tohoto místa.

Při jedné cestě domů z Maremmy jsem poznal tuhle rodinnou restauraci, do které jsem se pak pokaždé rád vracel. Vždycky jsem tam viděl ten rám. To výdejní okýnko. Ty dva typy toho světla. Vevnitř zářivky a venku denní světlo. Odlesky zvenku projíždějících aut. Takže to mělo jinou dynamiku. Kuchyně za výdejním okýnkem dostala obrazový charakter – tam to bylo stabilní, jakoby nakreslené... lednička, sporák... a ony se tam pohybovaly v takovém zelinkavém světle jako v nějakém umělém prostoru. Vždycky jsem na to koukal a říkal jsem si „hm“, ale nebyla příležitost. Dělat to na 16mm film, to by se vyplejtvaly kilometry. To se nedalo. Ale s videem to šlo... kamera se nechala běžet.

Výdejní okénko, nebo malířský rám? Blížíme se k malířským vzorům?

Je to taková reminiscence v čase. Jste najednou částečně v sedmnáctém století. Na mysli se vloudí Vermeer.

K tématům nizozemského barokního malířství patřila řekněme i valorizace práce žen. Přemýšlel jste v podobném duchu?

Ano, chtěl jsem také ukázat, že tahle práce je součástí kultury. Když se díváte na ten film, najednou si uvědomíte tu cenu. Než jsem začal točit, dělal jsem si zkoušky a ty figury mi připadaly takový bachratý. Tak jsem je všesky protáhl. Změnou formátu

dostal ten obraz básnickou licenci, takový gotický spirituální charakter. Podobně záběry z filmu, které jsem vystavil jako fotografie v pásmu spolu s videem, měly zvláštní stříbřitý charakter.

Také vaše další video *16 Sketches of Dialogue* se dotýká tématu práce. Snímek jste natočil ještě spolu s dvěma krátkými videy během vaší umělecké rezidence v Center for Global Dialogue v Rüschlikonu nedaleko Curychu.

Získal jsem hned první rezidenci v tomto centru, protože jeho architekti – Marcel Meili a Markus Peter – chtěli, aby někdo dokumentoval nebo interpretoval, jakým způsobem se toho komplexu zmocní publikum. Mohl jsem tam spát, chodit na obědy, a přitom fotit a natáčet. Vzniklo množství materiálu, který jsme pak stříhali tady v Praze. Jak se říká „bona fide“. Člověk to musí zkoušet, jestli z toho něco bude, jestli se to vyvine tak, aby to bylo zajímavé. Takže byla i spousta mrtvého materiálu, který k ničemu nevedl. Podařilo se nám ale vybrat motivy, jako jsou třeba cigaretové kouře a odlesky, které vytvořily pokus o neverbální dialog. Musel jsem se vypořádat s omezením, protože jsem nesměl ve filmu ani na fotografiích použít tváře hostů, zatímco na personál se tento zákaz nevztahoval.

***Dialogy* a oba další filmy s názvem *Air*, které vznikly během stejnojmenné klimatické konference v tomto centru, jste zařadil do cyklu *Reflections*. Uváděl jste potom ještě někdy tyto snímky?**

Tyto filmy vznikly pro potřeby Center for Global Dialogue. Kratší snímek *Air* je vlastně znělkou pro konferenci, kterou jste zmínila, a druhý je spíš filmová esej, ve které jsem použil zvukovou nahrávku úvodní přednášky švýcarského aeronauta a velkého propagátora solární energie Bertranda Piccarda. Silné na tom je, že co říkal před dvaceti lety, platí i dnes. Tyto filmy byly ale uvedeny teprve v loňském roce na festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě a na přání kurátorky Jitky Hlaváčkové v Městské knihovně v GHMP. Pro výstavu jsme nechali udělat i velkoplošné tisky právě těch kouřů. Musím říct, že jsem těch *16 dialogů* zase rád viděl. Člověk se dostane do té atmosféry, do pozorování takových těch protokomických situací.