

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2018

Karolína Čejková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Bakalářský program

Katedra stříhové skladby

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**CINEMA OF TRANSGRESSION**

**Karolína Čejková**

Vedoucí práce: Mgr. Jan Daňhel

Oponent práce: MgA. Martin Blažíček, PhD.

Datum obhajoby: 13.09. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

FILM AND TV SCHOOL OF THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**Editing department**

**BACHELOR THESIS**

**CINEMA OF TRANSGRESSION**

**Karolína Čejková**

Supervisor: Mgr. Jan Daňhel

Opponent: MgA. Martin Blažíček, PhD.

The date of advocacy: 13.09.2018

Academic degree being assigned: BcA.

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**CINEMA OF TRANSGRESSION**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce se zabývá americkým volným hnutím z 80. let s názvem Cinema of Transgression. Zkoumá filmová díla stěžejních tvůrců Nicka Zedda, Richarda Kerna a Davida Wojnarowicze. Práce se snaží analyzováním jednotlivých děl nalézt společné výrazové prostředky, které jednotliví filmaři používali ke konfrontaci diváka. Díky nastínění samotného pojmu transgrese v interpretaci Georgese Bataille nabízí čtenáři možnost nahlížet na hnutí v nové perspektivě pomocí jejího zkoumání se snaží pochopit motivace, vznik, proces tvorby a důvod zániku těchto děl.

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis deals with loose American group of filmmakers from 80s which is called Cinema of Transgression. It explores films of Nick Zedd, Richard Kern and David Wojnarowicz. The thesis is trying to find a common formal practise which were used by the filmmakers to confront the viewer. Thanks to light explanation of the term transgression, in interpretation of Georges Bataille, reader can view those films in a new perspective. The thesis is trying to understand motivations, creation and its process and reason of death of those films.

# Obsah

<b>1 Úvod</b> .....	8
<b>2 Transgrese</b> .....	10
<b>2.1 K člověku úplnému</b> .....	10
<b>2.2 Nesnesitelné přesahování – transgrese</b> .....	11
<b>3 Kolektivní bolest a vášeň na Lower East Side</b> .....	12
<b>4 Nick Zedd</b> .....	14
<b>4.1 They Eat Scum (1979)</b> .....	15
<b>4.2 The Bogus Man (1980)</b> .....	19
<b>4.3 Geek Maggot Bingo (1983)</b> .....	21
<b>4.4 Wild World of Lydia Lunch (1983)</b> .....	22
<b>5 CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO</b> .....	24
<b>6 Tvorba Nicka Zedda po vydání manifestu</b> .....	25
<b>6.1 Sebedestrukce a destrukce diváka</b> .....	27
<b>7 Richard Kern</b> .....	30
<b>7.1 The Right Side of My Brain (1984)</b> .....	32
<b>7.2 The Manhattan Love Suicides (1985)</b> .....	35
<b>7.3 Submit to Me (1985)</b> .....	37
<b>7.4 You Killed Me First (1985)</b> .....	38
<b>7.5 Fingered (1986)</b> .....	39
<b>7.6 Nežli režisérem spíše voyerem</b> .....	42
<b>8 David Wojnarowicz</b> .....	45
<b>8.1 Filmy Davida Wojnarowicze</b> .....	46
<b>8.2 Místo síly křehkost</b> .....	48
<b>9 Závěr</b> .....	50
<b>10 Seznam použité literatury</b> .....	52

# 1 Úvod

*„Mým cílem je nakonec ukázat slepou uličku filozofie, která se nemůže realizovat bez disciplíny a která na druhé straně selhává, protože nedokáže obsáhnout krajnosti svého předmětu, jež jsem jinde popsal slovy „krajnosti možného“ a krajnosti které se vždy týkají krajních bodů života.“<sup>1</sup>*

Georges Bataille v citovaném výňatku mluví o neschopnosti filozofie obsáhnout sféru krajní části lidství, erotismu a transgrese<sup>2</sup>. Tvůrci **Cinema of transgression** se pokusili učinit film zprostředkovatelem transgresivních momentů. Toto volné hnutí, jež je někdy přezdíváno jako „neviditelné“, narazilo na stejnou slepou uličku.

Obsáhnout všechny filmaře, kteří bývají spojováni s hnutím, je příliš velké sousto pro bakalářskou práci. Proto se budu zaměřovat především na hlavní dva tvůrce, kteří se s manifestem ztotožňují. Nick Zedd dal volnému hnutí jméno<sup>2</sup> a v *Cinema Of Transgression Manifesto* se roku 1985 pokusil vytyčit myšlenkový směr jeho tvůrců. Druhou klíčovou postavou je Richard Kern. Jako jediný se s manifestem Nicka Zedda ztotožňuje a hlásí se k němu. Jeho tvorba nabízí široké spektrum, co se týče formátů. Od experimentálních filmů a videí přes hudební videoklipy po krátké hrané filmy. Práci zakončí osoba Davida Wojnarowicze, který sebe popisuje jen jako přihlížejícího k tomuto hnutí. Ve svých dílech se ale nejvíce přiblížil transgresivnímu.

Pomocí analyzování děl se pokusím přiblížit přístupy, kterými se tito umělci snažili atakovat diváka. Chtěla bych najít mezi těmito autory existenci spojujících vyjadřovacích prvků a v důsledku se pokusit pochopit, z jakého důvodu si tito tvůrci zvolili právě cestu konfrontace, která by podle Nicka Zedda měla být založena na transgresi.

Za podstatnou, pro nahlížení na takováto díla, pokládám alespoň obecnou znalost pojmu transgrese. Bylo by naivní očekávat od samotných tvůrců filmů její

---

<sup>1</sup> BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Hermann & Synové, Praha 2001, str.322

<sup>2</sup> Transgresi chápeme zjednodušeně, jako překročení hranice či tabu. Dále v textu podrobněji rozvedeno.



znalost ve filozofickém slova smyslu. Čtenář a potenciální divák ale díky přibližné znalosti může alespoň částečně přistoupit na důvod vzniku takovýchto děl a pokusit se na ně nahlížet. Zdánlivě může běžnému jedinci přijít, že překračování hranice je zcela jednoznačné ve svém průběhu a významu. Jestliže učiníme transgresi předmětem zkoumání, zjistíme, že jsme si doteď neuměli ani zdaleka představit, do jaké míry zjednodušeným obecným výkladem vykleštujeme její význam. Proto jsem se rozhodla pokusit obecně vystihnout její interpretaci G. Bataille. Jeho interpretaci volím za výchozí hned z několika důvodů. Georges Bataille zohledňuje při pokusu o definici pojmu transgrese emoce. Nabízí rovněž autorskou pozici, jelikož se pokusil transgresivní momenty zprostředkovat čtenáři pomocí literárních výstupů v jeho povídkách jako jsou *Matka* nebo *Příběh oka*. Nelze tedy kompletně vyloučit přenositelnost jeho teoretických myšlenek do autorských výstupů.

## 2 Transgrese

*„Snad je to něco podobného blesku v noci, který z hloubky času dává hutné a černé bytí tomu, co popírá, zevnitř je skrz naskrz osvětluje, a přitom právě jemu vděčí za svůj živý jas, za svou rozrývající a ustavující jedinečnost, když se zase ztrácí v prostoru, který označil svou svrchovaností, a když se odmlčuje, jakmile dal jméno temnému.“<sup>1</sup>*

*Transgressé* ve francouzštině znamená překročení, porušení zákona. Slovník cizích slov tento pojem vysvětluje jakožto překročení, přestup či porušení.

Samotné překračování hranic, zákazů, limitů je fascinujícím procesem, který je katalyzován v každém z nás.

### 2.1 K člověku úplnému..

„Bůh je mrtev.“ Vědomí trvalé prázdnoty a paralyzujícího ničeho, které následuje po smrti, v člověku budí téměř nepřekonatelnou hrůzu a úzkost. Člověk je diskontinuitní bytostí, sám se rodí a sám umírá. Jediným způsobem, jak čelit této děsivé propasti (dělicí mě od druhého a jeho ode mě), je stát se suverénním individuem. Jedinec je nucen přijmout a zavést svou vlastní božskou svobodu. Této suverenity se dá dosáhnout zejména překračováním zákazů. Takto suverénní individuální bytost nazývá G. Bataille **člověkem úplným (l'homme entier)**.

*“Člověk je zvíře, které odmítá přírodu.”<sup>2</sup>* Na rozdíl od zvířat si lidstvo stanovilo zákazy.

*“Odmítáme přírodu právě prací, kterou ji ničíme a přetváříme v umělý svět náhražek, ve svět, který zcela ztrácí svou celistvost a jednotu.”<sup>3</sup>* Cesta k individuální suverenitě vede skrze opuštění světa práce a zákazů. Je návratem k přírodě a božskému zvířeti, které v každém z nás přebývá.

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. Myšlení vnějšku. Hermann & Synové, Praha 2003, Předmluva k transgresi, str. 14

\*Michel Foucault sám vychází v Předmluvě k transgresi z interpretace G. Bataille, str.14  
<sup>2</sup> BATAILLE, Georges. *Příběh oka: Matka*. Praha: Reflex, 1992. ISBN 80-900857-4-1. – ŠERÝ, Ladislav. Prorok noci Georges Bataille, str.9

<sup>3</sup> BATAILLE, Georges. *Příběh oka: Matka*. Praha: Reflex, 1992. ISBN 80-900857-4-1. – ŠERÝ, Ladislav. Prorok noci Georges Bataille, str.9

## 2.2 Nesnesitelné přesahování – transgrese

Pro zákaz a jeho transgresi je zásadní sféra, v níž se smrt spojuje s extází. Smrt je pohybem, při kterém člověk zaniká proti své vůli. Terminální stav znamená naprosté vyřazení ze společenské sítě. Jedinec v ní nemůže nic sdílet a ani pokračovat. V konečném okamžiku naprosto mizí jakákoliv vůle. Jde o určitou formu dovršení lidského usilování. **Jeho dovršení není určeno momentem smrti. Skrývá se právě v přesahu, který smrt působí, s ohledem na ty, kteří k ní přihlížejí. Samotné bytí je dáno v jeho nesnesitelném přesahování<sup>1</sup>.** Přesahem je takové bytí, které existuje mimo všechny hranice a mimo všechny věci. Vědomí je v momentu přesahu konečně schopno vnímat rysy sebe samotného. Tak se děje totiž až tehdy, když jsou zřetelné jeho okraje. A právě tudy vede cesta transgrese. Ony limitní stavy vedou k jejímu poznání.

Transgrese má paradoxní charakter a funguje na ambivalentním principu. Lze si ji představit jako bod, kterým prochází současně dvě protichůdné emoce. **Touha a hrůza.** Vnitřní rozpor mezi odporem a hnusem, vůči kterému stojí fascinace a žádostivost. Čím více se snažíme vyhnout překročení určitého zákazu, tím více se v nás probouzí touha ho porušit. **Zákaz odmítá – fascinace přináší transgresi.** Touha vede k extázi, která znamená ztrátu sebe samého v rozkoši. Jde o jakési sebe rozplynutí. Pokud jedinec nestojí o sebe rozpuštění, je potřebné si stanovit hranice a bezprostřední omezení. Existence zákazu je nutná na místech, kde je pomocí jeho transgrese umožněn neomezený únik. Zákazy chrání společnost před násilnými přesahy. Ty paradoxně svou existencí vybízejí k jejich překračování. *„Opakované transgrese nedokáží zlomit zákaz, jako by zákaz byl vždy jen prostředkem, jak slavnostně proklít to, co zamítá“<sup>2</sup>.* Zákaz, který by nešel překročit, by ztratil svou podstatu a smysl. Přestal by být zákazem. **Existence samotného zákazu vyžaduje jeho překračování.**

Jistě, překročení okrajů našeho vědomí nabízí terminální stav. Ale omezené transgrese lze prožít i v situacích, kde je stav smrti „simulovaný“. Existují experimentální prostory, ve kterých je možné transgresi v její zvláštní podobě zažít. Jedním z nejrozšířenějších experimentálních prostor, který je sdílen

---

<sup>1</sup> BYSTRICKÝ, J. Transgrese a zákaz (Bataillova verze). FILOZOFIA roč. 59, č. 5, 2004, str. 347

<sup>2</sup> BATAILLE, Georges. Erotismus. Hermann & Synové, Praha 2001, str. 60

a akceptován napříč společnostmi, je sféra erotismu. Nabízí možnost testování těchto terminálních transgresivních stavů. **Sféra erotismu spojuje smrt s extází.** Erotismus představuje takovou podobou přesahu, která je určitou formou **úskoku**. Erotismus vyžaduje zaujetí a zároveň zapomenutí na sebe sama. Člověk na sebe samotného zapomíná do takové míry, která se blíží terminálnímu stavu. Konečné sjednocení se děje analogicky se smrtí, totiž samovolně. Nejedná se o překonávání odporu k vnějšku, ale o překonávání sebe sama. Jedinec otevírá bránu vědomí, kdy jeho předmětem není nic. Celé úsilí, které vynaložil, míří k bodu integrace a sjednocení s něčím či někým jiným. Jedná se o krátké okamžiky souladu a harmonie s přírodou. V těchto krátkých časových úsecích lze zažít střídání života a smrti. Všichni lidé jsou ve své intimitě po ztracení sebe samotného jedním člověkem (a to i v momentech bolesti a utrpení).<sup>1</sup>

### 3 Kolektivní bolest a vášně na Lower East Side

*„Nemyslím, že člověk může dosáhnout nějakého poznání, dokud neovládne to, co ho děsí. Ne že by měl doufat ve svět, ve kterém by už nebyl důvod k děsu, ve kterém by se erotismus a smrt ocitly na rovině mechanických vazeb. Člověk však může to, co ho děsí, překonat, může se tomu podívat do tváře. Za tuto cenu uniká podivné neznalosti sebe sama, která ho až do této chvíle určovala.“<sup>2</sup>*

Volnému uskupení Cinema of Transgression dalo za vznik specifické prostředí, které utvořila doba na počátku 80. let. Umělci se sdružují na Lower East Side ve městě New York. Žijí obklopeni násilím, chudobou a velkými společenskými rozdíly. Na každém rohu se prodávají drogy a ulice jihovýchodní části Manhattanu připomínají spíše poválečné město. Staré rozbořené domy vybízejí ke squatování. Pronájem si tu dovolit může takřka každý, nikdo totiž na Lower East Side bydlet nechce. Místo je to nebezpečné a zkažené. Svou dostupností, silnou atmosférou a velkou koncentrací klubů láká umělce přijíždějící do New Yorku.

Dopad na atmosféru má politická situace. Vláda úsměvem hypnotizujícího Ronalda Reagana je založena na konzervativních morálních hodnotách

---

<sup>1</sup> BYSTRICKÝ, J. Transgrese a zákaz (Bataillova verze). FILOZOFIA roč. 59, č. 5, 2004, str. 353

<sup>2</sup> BATAILLE, Georges. Erotismus. Hermann & Synové, Praha 2001, str 9.

s koncentrací na svobodné podnikání a šťastnou rodinu. Vytváří se tak obraz ideální a umělé představy, která má navrátit Američanům národní hrdost. Bývalý herec a guvernér Kalifornie na prezidentském postu realizuje protidrogové kampaně, které zapřičiňují časté kontroly „podezřeले vyhlížejících“ osob na ulicích. Je logické, že se ze strany undergroundové kultury stal oblíbeným terčem jako zosobnění falše vládnoucího systému. Strach z atomové války se též podepisuje na celkové frustraci společnosti. Umělci tak tíhnou k nihilistickému uvažování a jednání.

Cinema of Transgression vyrůstá z podhoubí New Yorkského hnutí New Cinema a trashových filmů. Trashovou estetiku, která se stane později předmětem Cinema of Transgression, definují tvůrci jako Jack Smiths s jeho zemí otrásající orgií ve Flaming Creatures (1963), zvrácené jednozáběrové filmy jako Mario Banana nebo Couch (1964) Andy Warhola, George a Mike Kuchar se svými interpretacemi hollywoodských melodramat a exploatačních hororů ve filmech jako The Thief and The Stripper (1959), a především v 70. letech John Waters, král nevkusu a hnusu, s Pink Flamingos (1972) a Desperate Living (1977).

Koncem 70. let hnutí New Wave /New Cinema<sup>1</sup> vycházející z prostředí klubů jako CBGB<sup>2</sup>, přejímá punkovou estetiku do svých filmů. Na Lower East Side fungují spolupráce mezi hudebníky, filmaři, spisovateli, designéry a performery. Umělci se napříč mezi sebou stávají účastníky procesů vzniků děl. Téměř všichni tvoří bez finančního základu. Technická zdatnost je vyměněna za sílu a intenzitu. „Do it yourself/Hands-on/Anyone can do it“ („udělej si sám/přímo-zkušenostní/každým zvládnutelný) přístup poháněný extrémismem a experimentováním například později přerůstá v o něco více extrémnější a nihilističtější No wave/Post-punk (zejména v hudebním umění).

Na počátku 80. let s doznívajícím No Wave někteří umělci propadají ještě většímu nihilismu. Eskaluje pocit frustrace, potřeba extrému a agrese. Tématika

---

<sup>1</sup> SERGEANT, Jack. DEATHTRIPPING An Illustrated History Of The Cinema Of Transgression, CREATION CINEMA COLLECTION, VOLUME 3, ISBN 1 84068 054 7, str.14 Mezi tvůrce New wave/ new cinema uvádí Jack Sargeant v knize Deathtrippinig filmaře jako Amos Poe, Eric Mitchell, James Nared, Michael Oblowitz a Vivienne Dick.

<sup>2</sup> CBGB byl slavný hudební klub na Manhattanu v New Yorku. Založil jej v roce 1973 Hilly Kristal. V prostorech klubu se zrodily hudební směry jako new wave (později no wave) a punk (později hardcore punk). Svou kariéru zde odstartovaly např. legendární kapely jako Television, Ramones, Patti Smith nebo Talking Heads.

děl reaguje přímo na atmosféru prostředí. Upozorňuje se na domácí násilí, omezující genderové role, ignoraci chudoby, drogové závislosti a poměrně rozšířené onemocnění HIV.

Nick Zedd natáčí v roce 1979 jeho prvotinu **They Eat Scum**, která je odrazovým můstkem pro vznik volného hnutí Cinema of Transgression.

## 4 Nick Zedd

*„Jestliže je předmětem filmu svět jakožto odpad, proč neudělat film, který by jako odpad vypadal?“<sup>1</sup>*

Kořeny Nicka Zedda sahají do Marylandu blízko Washingtonu. Narodil se pod jménem James Harding 8. května roku 1958 do typické americké konzervativní rodiny střední třídy. Už od základní školy měl Nick Zedd problémy zařadit se do kolektivu. Byl šikanovaným dítětem a bavil se především s děvčaty. Se spolužáky na střední škole natočil svůj první film – **A Man Called Ziegler** (přesná datace není známa). Film neměl scénář, jeho účel byl spíše pokusem o seznámení se s dívkou, jenž se mu líbila. Prakticky obsahoval pouze záběry jeho spolužáků běžajících v zoologické zahradě. Od chvíle, kdy se poprvé Nick Zedd dozvěděl o existenci undergroundu v New Yorku, prahnul po začlenění na toto místo. Cítil velkou sounáležitost s tamními společenskými vyvrženci a umělci. Ke konci 70. let se na Lower East Side shromažďovalo čím dál tím více lidí. V roce 1976 se konečně přestěhoval na East Side do New Yorku i Nick Zedd. Přijel do Brooklynu studovat na Pratt University. Ani na vysoké škole si nerozuměl se svými vrstevníky, pokládal je za nudné a dobrovolně utlačované. Postupně se díky častým návštěvám legendárního klubu CBGB dostal do punkového společenství. Jediný důvod, proč na školu stále docházel, byl přístup k filmové technice. Na Prattu potkal jeho první přítelkyni Donnu Death, která mu v počátcích finančně pomohla realizovat jeho absolventský hraný film *They Eat Scum*. Později, když Nick nemohl zaplatit hlavní herečku, obsadila i hlavní roli.

---

<sup>1</sup> SERGEANT, Jack. DEATHTRIPPING An Illustrated History of The Cinema of Transgression, CREATION CINEMA COLLECTION, VOLUME 3, ISBN 1 84068 054 7, str. 25  
\*Takto Jack Sergeant shrnuje svými slovy recenzi filmu *They Eat Scum* z časopisu *Village Voice* od americké kritičky Amy Taubin. Ta mimo jiné v této recenzi použila jako první pojem transgresivní ve spojení s Nickem Zeddem.

## 4.1 They Eat Scum (1979)

They Eat Scum se Zedd rozhodl natočit na zvukový super 8mm film<sup>1</sup>, a to díky jeho nízké finanční náročnosti. Snímek byl na super 8mm formát díky své délce velmi ambiciózní. Zahrnuje např. záznamy živé hudby, animace a speciální efekty.

Hlavní postavou filmu je Suzi Putrid, mladá death rockerka žijící s velmi konzervativním otcem a zoofilním bratrem, transvestitou. Hlavní dějová linie sleduje Suzi, která se svou death rockovou skupinou Mental Deficients (dalo by se přeložit jako „mentálně nedostateční“ či „mentálně retardovaní“) manipuluje návštěvníky koncertu ke kanibalismu. Spolu s rostoucím vlivem násilí dojde k zabití samotné hlavní postavy, která je nahrazena jejím identickým dvojčetem, jenž bylo do té doby v psychiatrické léčebně. Mezitím death rockeři způsobí kolaps v jaderné elektrárně v New Yorku, který zapříčiní nukleární katastrofu. Pár let poté zemi ovládají díky svému oblečení, které bylo odolné vůči radioaktivitě, death rockeři v čele s dvojčetem Suzi. Vládu však chtějí převzít radioaktivní mutanti. Film končí několika otázkami. Vyhraje člověk, mutant nebo hříšné mládí? Je člověk sám nemocí pro svět? Konečný titulok „The end“ doprovází nápis „Fuk you“.

Tematicky měl být film satirou na tehdejší americkou společnost. Především byl výsměchem způsobu vnímání undergroundových subkultur (zejména punkerů a death rockerů).

Zedd diváka nutí koukat na simulovaný orální sex se psem, death rockery pojídající mladou dívku, která je nucena před svou smrtí sníst kysu a na několik vražd vykonaných jiným způsobem. Pokud by měl být zákaz naplněn v jeho překročení, zdá se, že Nick Zedd jich stvrdil hned několik. They Eat Scum se díky způsobu zobrazování těchto aktů stává parodií na transgresi. Přesto je tento film odrazovým můstkem neviditelného hnutí.

Na tomto místě přicházíme k faktu, že samotné sledování transgresivních aktů neznamena nutně prožití pocitů provázejících transgresi. Násilí zprostředkované skrze film musí svůj dvojitý účinek dokázat přenést na diváka

---

<sup>1</sup> Super 8mm film byl zaveden roku 1965 firmou Eastman Kodak jako nelevnější filmový formát. Později díky zavedení super 8mm kazet na jedno použití, nebyla už potřeba technická zručnost pro zakládání filmu. Film tak dovolil natáčet opravdovými amatéry.

kompletně, jinak se stává pouhou atrakcí či dokonce výsměchem samotným transgresivním aktům. Lze ale tvrdit, že transgresi může částečně realizovat v činnosti osoba, která toto zprostředkované násilí organizuje. Jedním z historických výkladů jeskynních maleb je jejich smysl v magické operaci. Znázorněná zvířata a předměty lovecké žádostivosti prý vznikali v naději, že obraz touhy touhu skutečně realizuje. Odpovídá tomu fakt, že jsou často zobrazována zvířata, která se normálně nelovila. Jedinec tvořící jeskynní malbu tak možná doufal, že mu transgresivní vyobrazení pomůže k realizaci samotné transgrese.<sup>1</sup>

Primárně pod vlivem částečné transgrese bourá hranice samotný tvůrce filmu vymyšlením a následnou realizací svých myšlenek. Pokud je jejich následná realizace zvolena šťastným způsobem, vede k ambivalentní participaci diváka. Při sledování filmu záleží na tom, kterou z emocí v sobě nechá v průběhu vyhrát. Poddá-li se své touze okusit simulované boření tabu a podlehne fascinaci, či v něm zvítězí strach a znechucení ze sledovaného. Pokud však vůbec k emocionálnímu souboji u sledování filmu dojde.

V tomto bodě přichází první paradox. Jestliže se transgrese realizuje mimo svět práce, jak je možné jí přenést do tvaru, který vzniká právě a pouze prací?

Pokud si režisér vybral cestu hraného narativního filmu, je k onomu simulovanému prožitku potřeba dostatečně zdůvodnit existenci těchto aktů. Divák by se v ději filmu měl orientovat, akty by měly mít své opodstatněné místo, postavy by k jejich konání měly mít dostatečné motivace. Samotné vyobrazení by pak nemělo rušit diváka svou technickou nedokonalostí. V případě *They Eat Scum* se Nick Zedd od počátku rozhodl transgresi prožívat sám a dále jí nezprostředkovávat. Díky amatérskému zpracování a nedodržování osvědčených praktik se stávají transgresivní momenty ani ne tak atrakcí, ale parodií na samotné překročení hranice.

Jednání všech postav ve filmu je katalyzováno společenskými hranicemi, jejichž existence je předpokládána u diváka. Děj je vystaven na souboji extrémně morálně založené společnosti proti transgresivním jedincům. Samotné postavy nikdy neprožívají ambivalenci mezi úzkostí z překračování zákazů a touhy, která

---

<sup>1</sup> BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Hermann & Synové, Praha 2001, str. 92.



má stát přirozeně v opozici. Vždy si charakterově nesou buď negativní postoj a představují ztělesnění zákazu nebo se nechávají pouze unášet touhou z překračování zakázaného. Divák by při sledování filmu měl přijímat oba postoje a sám skládat obě protichůdné emoce během sledování. Ze strany Zedda viditelně převažuje fascinace násilím, erotismem a hnusem. Kladné postavy ve filmu ale nejsou v pravém smyslu kladné, jsou zobrazovány v extrému a stávají se konzervativními puritány.

Před počátečním titulkem filmu je prolog, který nelze spojit příběhově s filmem. Ideologicky ale prozrazuje úmysl a pocit, do kterého chce Nick Zedd diváka dostat. Divák se „kouká před filmem sám na sebe“. Sleduje nesvéprávnou sedící postavu s postrojem pro elektrokonvulzivní terapii na hlavě. Mimo rám obrazu stojí člověk, který osobu krmí tmavou tekutinou připomínající výkaly. V záběru lze vždy pouze spatřit ruku se lžící, nikoli krmiče. Ruční kamera přibližuje a oddaluje tvář krmeného zmítajícího se v nekontrolovaných pohybech na židli. (Obr. č.1) Vše se odehrává v neutrálním prostředí u zdi. Divák nedostává mnoho konkrétních informací, ví pouze obecné. Nesvéprávná osoba je krmena něčím, co zdaleka nepřipomíná jídlo. Zvukovou složku tvoří výňatek z amerického výchovného seriálu pro mládež s názvem *Mister Rogers Neighborhood* Freda Rodgerse<sup>1</sup>. Záběr umocňuje infantilní píseň s repetitivní melodií. Její obsah promlouvá přímo k posluchači. Rodgers v písni obaluje jeho vlastní potřebu dětského publika do pocitu speciálnosti, který předává svým posluchačům. Pokračuje mluveným slovem<sup>2</sup>, kde děti motivuje k tomu, že pokud dokážou vše, co dospělí, můžou předstírat, že jimi jsou. Opakováním konkrétních slov ve smyčce, kde Rodgers upozorňuje na sebe a své zájmy, zdůrazňuje Zedd onen

---

<sup>1</sup> Fred Rodgers byl ikonickou představou morálně založeného amerického občana. Byl ministrem presbyteriálně-synoidního zařízení (model řízení a správy církve), též se věnoval hraní, psaní a loutkohře. Proslavil se právě především díky sériím výchovného pořadu *Mister Rogers Neighborhood*, kde předával skrze televizi (v té době v Americe jedno z nejlivnějších médií) morální zásady a životní lekce mladším generacím.

<sup>2</sup> „Jsi pro mě velmi speciální. A víš proč? Nu podívej, jsem muž, který rád mluví a zpívá s dětmi, takže potřebuji někoho, kdo poslouchá muže jako já. Nakonec, jsi to ty, kdo tvoji maminku udělal maminkou a jsi to ty, kdo tvého tatínka udělal tatínkem. A jsi to opravdu jen ty, kdo mě učinil tvým speciálním kamarádem. Já tě potřebuji. Teď už víš, proč jsi pro mě tak speciální. A víš, že teď už zvládneš všechno, co zvládají dospělí. Můžeš třeba předstírat, že dospělý jsi. A když přestaneš předstírat...“

skrytý sobecký význam. Nakonec utíná nedořečenou větu „And when you stop pretending...” („A když přestaneš předstírat...“). Následuje titulík filmu **They Eat Scum**.

Zdánlivě jednoduchý prolog plní ve filmu neodmyslitelnou službu. Nesvéprávný je násilně krmen ze strany mocnějšího. Zvuková složka, která se obrací přímo na diváka mu napomáhá ztotožňovat se s krmeným jedincem. Sám divák se stává konzumentem výkalů, které mu někdo, na jehož privilegia nedosahuje, podal. Nick Zedd svým způsobem staví sebe jakožto režiséra do role krmiče, který podává divákovi film plný exkrementů.

Hledání logických vysvětlení a motivací u tohoto filmu diváka přejde již na začátku filmu. Formální zpracování často přesahuje meze amatérismu a stává se samo určitou formou ataku. Postavy ve filmu jsou ponechány v záběrech déle, než trvá samotná akce nebo jsou naopak utnuty ještě před dokončením dialogu. Střih v rámci scén tak působí velmi náhodně. Podle povahy filmového námětu by měl střihač odstříhnout vše, co k němu nepatří. Vezmeme-li v potaz, že Zedd chtěl primárně rozčítit a napadnout diváka filmem, jehož úkolem je destrukce jakýchkoliv hodnot, potom by mohl být jeho přístup opodstatněný. Navíc neustálým upozorňováním na samotné filmové médium díky amatérským chybám, kdy například herci koukají do kamery či čekají na akci, diváka vytrhává z možnosti příběh vnímat. Příběh Zedd buduje přidáváním nových a nových informací, aniž by si je divák mohl zpětně s něčím spojovat. Ke konci film dojde k absolutnímu rozkladu, když v postapokalyptické bitvě zahyne podruhé hlavní postava a po její smrti následuje sekvence záběrů z celého filmu, přičemž ve voice overu Nick Zedd pokládá jednu otázku za druhou. Odpovědí pro diváka je pak konec filmu s nápisem „fok u“ (slušně přeloženo jako „trhni si“). Záměr napadnutí diváka se naplňuje v momentě konečného titulku, při němž si divák uvědomí, že strávil 73 minut sledováním filmu, který nikam nevedl, nic mu neřekl a v jeho průběhu se mohl maximálně bavit nad špatnou stylizací a neopodstatněným chováním postav.

**They Eat Scum** se přesto stává impulsem ke vzniku celého hnutí a artikuluje základní východiska pro budoucí filmy Cinema Of Transgression. Totiž, estetiku trashe, užití transgresivních témat (v rámci filmu se objevují témata války, jakožto

hromadné transgrese, kanibalismu a oběti, či zoofilie), DIY přístup a společensko-kritické postoje, to vše s cílem atakovat diváka.

Premiéra se odehrála v roce 1979 v O-P Screen Room v New Yorku. O-P bylo zcela naplněné, dorazil např. Amos Poe nebo samotný John Waters. Zedd s nimi do té doby nebyl nikdy v kontaktu. Waters po promítání Zeddovi řekl, že „Jde pravděpodobně o jeho nejoblíbenější film v historii kinematografie“. Pár měsíců po premiéře byl film pouštěn v O-P každý víkend v sobotu od půlnoci. Zeddova prvotina se nedočkala pozitivních ohlasů, co se týče kritiky. Nick ale neměl jakýkoliv zájem o pozitivní ohlasy, šlo mu především o atak na publikum. *They Eat Scum* má ze své podstaty být filmem těžko stravitelným. To jak po formální, tak po obsahové stránce.

Před vydáním manifestu natáčí Nick Zedd tři další snímky. Po **They Eat Scum**, který byl na Nickovy pozdější poměry úspěšným snímkem, pokračuje krátkým filmem **The Bogus Man (1980)**.

## 4.2 The Bogus Man (1980)

Jedná se o desetiminutový 16mm barevný nenarativní film, který je zprávou o výměně amerického prezidenta za prezidentův klon. Vypravěčem (předávajícím zprávu veřejnosti) je maskovaný agent CIA, který mluví přímo k divákovi a provází ho zobrazovaným materiálem. Divák sleduje rozhovor s genetickým pracovníkem, který potvrzuje informace podávané vypravěčem. Zedd do filmu zasazuje záběr na mutantní objekt, který má být nejspíše obří vagínou s lidskými končetinami a prsty po jejích stranách. Následuje záběr na prezidenta (muže v masce prezidenta), kterému jsou postupně usekávány prsty. Sekvenci vypravěčova materiálu od začátku nabourávají záběry obézní holohlavé ženy tančící před americkou vlajkou. (Obr. č. 2) S postupem filmu je divákovi odhalováno, že žena tančící před vlajkou je člověkem<sup>1</sup> oblečeným do masky. Maskovaná postava stále upozorňuje na samotné filmové médium opakující se frází „Why do my eyes have to see this, why?“ („Proč musí mé oči toto vidět, proč?“).

---

<sup>1</sup> V masce obézní ženy tančí Greer Lankton. V 80. letech v New Yorku proslavená umělkyně, která tvořila panny v životní velikosti a různé bizarní masky, které často představovali známé celebrity či její přátele.

Bogus Man (1980) je politicky mířenou zprávou pro diváka. Podle Zedda „poselstvím“ bylo, že všechny politické figury jsou vlastně klony starých mrtvých myšlenek a názorů, jež měly být už dávno zničeny.<sup>1</sup>

Nick v tomto filmu začíná užívat cíleně upozorňování na samotné médium. Opakováním fráze nutí diváka přemýšlet nad důvodem sledování filmu. Nezáměrně zprávu Zedd oslabuje ve zvuku, když v důsledku amatérského přístupu slyšíme povely k herecké akci.

Důvodů, proč film může na rozdíl od **They Eat Scum** působit úzkostným dojmem, a to i přes své amatérské zpracování, je hned několik. Oproti narativnímu filmu divák nepotřebuje a neočekává zdůvodnění, proč se na zneklidňující výjevy musí koukat. Průchodnost atakům udává forma díla, která vystupuje do popředí.

V případě filmu **Bogus Man (1980)** je divák atakován parazitujícím materiálem, který postupně podporuje ideu filmu. Napadání zprávy je samo o sobě násilným aktem. Jeho obsah, obézní tančící žena, v souvislosti s promluvou agenta netvoří žádný logický celek. Nahé nepřírozeně tvarované ženské tělo je násilím vůči divákovi, je-li použito jako parazitující neočekávaný prvek. Nahá žena – předmět touhy, zde rozhodně nesplňuje „ideál krásy“, vyvolává v divákovi odpor. Nahota vyobrazená Nickem je zcizující díky nemožnosti identifikace postavy. Divák si od počátku není jistý, kdo nebo co přesně před vlajkou tančí. Jako první díky přítomnosti prsou divák tančící objekt identifikuje jako nahou ženu. Vzhledem k nafouklým tvarům může dojít i k závěru, že tančící žena je pregnantní. Postupně díky obnažování pohlavních orgánů divák zjišťuje, že se jedná o převlek jakési ženy – stvůry. Záběry doprovází opakovaná věta upozorňující na samotné médium, která se táže za diváka, z jakého důvodu na toto musí koukat. Parazitní záběry jsou paralelou na sekvenci s naklonovaným prezidentem a též na celou ideu filmu.

V roce 1983 Zedd pokračuje lacinou scfi-fi hororovou komedií **Geek Maggot Bingo (1983)** a stylově vymykajícím se portrétem **Wild World of Lydia Lunch (1983)**.

---

<sup>1</sup> SERGEANT, Jack. DEATHTRIPPING An Illustrated History of The Cinema of Transgression, CREATION CINEMA COLLECTION, VOLUME 3, ISBN 1 84068 054 7, str. 58

### 4.3 Geek Maggot Bingo (1983)

**Geek Maggot Bingo (1983)** byl dalším pokusem o snímek se stopáží celovečerního filmu. Film opět sponzorovala Donna Death a Zeddovi rodiče. Hlavní postavou filmu je šílený vědec Doktor Frankenberry, který se neustále pokouší oživit spolu s jeho posluhovačem mrtvé. Plány mu ale kazí upíři útočící na jeho dceru a posléze i na něj. Frankenberrymu se podaří stvořit dvouhlavou příšeru, která nakonec povraždí většinu postav.

Zedd v tomto snímku vsadil na prvoplánové násilí a téměř rezignoval na filmový jazyk. Doufal, že pozornost na film přitáhne více násilí a explicitní sexuální scéna. Působení aktů selhává však právě díky technickému zpracování. Zedd nevyužívá téměř žádných možností, které film nabízí. Film natáčí uvnitř bytu, který Nick přetváří na lokace filmu. Většina jich je vyrobená z kartonu. Dokonce i některé rekvizity, s nimiž herci hrají, jsou jen namalované na kartonovém papíru. Mezi scénami se pohybuje díky záběrům na malované obrázky míst, kde se scény nacházejí. Se zvukem Zedd pracuje výhradně popisně. Co divák vidí, to ze zásady musí i slyšet.

Nick ve filmu opět napadá i sám sebe. Jako příklad uvedu scénu, ve které opilý Richard Hell upadne na zem a křičí na samotného režiséra „Im a plumb tuckered. How about some direction Nick?“ (Jsem vyčerpanejší, co takhle nějaký instrukce Nicku?). Větu ve filmu Zedd ponechal záměrně. Tendence poukazovat na filmové médium je v Geek Maggot Bingo zavedena ještě dál. Film uvádí vypravěč. Mimo zasazení děje dává divákovi rady, jakým způsobem se na film má dívat. Doporučuje mu nasadit si na ústa kelímek na gumičce, aby předešel případnému poslintání se. V polovině filmu se Nick obrací opět na diváka náním „Leave now, it is not going to get any better.“ („Ihned odejděte, už to nebude lepší.“), po doporučení příběh dále pokračuje. Na konci se s vypravěčem setkáváme ještě po závěrečných titulcích, kdy se probouzí ze spánku slintajíc do svého kelímku a ptá se, zdali už film skončil.

Film neměl žádný úspěch. Nick ho pouštěl deseti různým producentům a nikdo z nich film nedokoukal do konce.

Po **Geek Maggot Bingo (1983)** vybočuje Zedd ze své dosavadní tvorby a natáčí **Wild World of Lydia Lunch (1983)**.

#### 4.4 Wild World of Lydia Lunch (1983)

Film nenavazuje nijak na předchozí tvorbu uznávající hodnoty trashe. Je spíše filmovou terapií, ve které Zedd řeší konec vztahu s Lydií Lunch. Způsob, jakým se film rozhodl realizovat, je analogií začátku jejich vztahu. Nick Zedd Lydii obsesivně sledoval, než se s ní osobně seznámil. Jejich rozchod probíhal i pomocí audionahrávky, kterou Lydie poslala Nickovi z Irska. Nick s jejím svolením přijíždí a Lydii v Irsku natáčí na super 8mm film, který ukradl na letišti.

První polovinu filmu je ve zvuku použita celá audionahrávka, ve které Lydie vysvětluje důvody rozchodu a žádá Nicka, aby od jejich setkání neměl žádná očekávání. Ve filmu divák sleduje Zeddovo pozorování otrávené Lydie v parcích v Irsku a Anglii, a to v kombinaci s rozchodovou nahrávkou a její hudbou z EP *In Limbo*. Nick audionahrávku použil bez vědomí Lydie, která se k celému filmu později vyjadřuje s despektem.

**Wild World of Lydia Lunch** výrazně vybočuje z tvorby Nicka Zedda. Zůstává jediným „dokumentárním“ filmem, který Zedd natočil. Není nijak založen na touze konfrontovat diváka s transgresivními výjevy. Je ale, co se týče způsobu vzniku, další známkou Zeddovy sebedestrukce.

Po své poslední „spolupráci“ s Lydií Lunch Zedd začal v roce **1984** úzce spolupracovat s Richardem Kernem. Společně natočili film **Thrust in Me** ze série **The Manhattan Love Suicides**. V roce 1985 Zedd publikuje manifest *Cinema of Transgression Manifesto* a dává veřejnosti na vědomí vznik „hnutí“.



**Obr. č. 1 – Prolog ve filmu They Eat Scum (1979)**



**Obr. č. 2 – Bogus Man (1980)**

## 5 CINEMA OF TRANSGRESSION MANIFESTO

Nick Zedd publikuje Cinema of Transgression Manifesto v roce 1985. Manifest vydává v jeho časopisu The Underground Film Bulletin pod pseudonymem Orion Jeriko. Za mezník vzniku celého „hnutí“ se dá pokládat právě jeho publikování. Je otázkou, zdali je na místě označování „hnutí“, jelikož většina ze zmíněných v manifestu se s ním neztotožňuje a nebyla o něm informována.

Nick v manifestu mluví za provinilce, kteří porušili pravidla a povinnosti avantgardy. Pravidly jsou dle slov Zedda povinnost nudit, dělat se nečitelnými a utlumovat diváka. Otevřeně odmítá snobství, které vztyčuje pomník lenosti, jež je nazývána strukturalismem. Označuje přístup takovýchto filmařů jako jednoduchý a dává jim za vinu destrukci odkazu undergroundu šedesátých let (jednotlivé filmaře nejmenuje).

Konkrétně označuje filmaře, kteří jsou ignorováni ze stran uměleckých center, filmových škol a filmových kritiků. Za neviditelnou součást undergroundu označuje sebe, Richarda Kerna, Tommyho Turnera, Richarda Klemanna, Bradleyho Eroze a Aline Mare (Erotic Psyche).<sup>1</sup>

Tito filmaři, kteří natáčejí na nízkonákladový super 8mm film, se k Zeddovi „připojili“ se vznikem jeho bulletinu ještě před vydáním manifestu. Všichni mají potřebu vyjadřovat extremistické myšlenky a sdílí podobné estetické hodnoty. Většina z nich byla kritizována filmovými kritiky v tisku jako Village Voice, Film Comment, East Village Eye a v mnoha dalších. Zedd upozorňuje na jejich ignorování ze strany undergroundových projekčních míst v New Yorku (The Collective, ABC NO Rio, Blecker Street Cinema, Millennium, The B.F.V.F. a The funnel).

Nick Zedd a „neviditelní“ jsou připraveni napadnout každý hodnotový systém, jež je člověku znám. Navrhuje demolici všech filmových škol s cílem předcházení vzniku dalších nudných filmů. Na film, který nešokuje, nemá cenu koukat. Všechny hodnoty musí být zpochybněny, nic není zakázáno. Za účelem osvobození

---

<sup>1</sup> K tomuto volnému hnutí se někdy řadí i Karen Finely, Tessa Hughes Freeland, Lung Leg, Lydia Lunch, Kembra Pfaler, Casandra Stark a David Wojnarowicz a Jon Moritsugu



mysli od tradic Zedd navrhuje jít za veškeré limity, jež jsou určovány morálkou, přejatým vkusem či jinými hodnotovými systémy, které zamlžují mysl člověka.

Zedd zmiňuje únik od hranic filmových formátů, limitujících pláten kin a omezujících projektorů ke stavu expandované kinematografie (expanded cinema). Slibuje hřešení jen jak to bude možné. Díky neexistenci posmrtného života je jediným peklem peklo modliteb, dodržování pravidel a sklánění hlav před autoritami. Jediné nebe je nebe hříchu, rebelství, zábavy, sexu, učení se nových věcí a porušování všech možných pravidel. Tento kurážný akt Nick Zedd označuje transgresí.

Zedd navrhuje transformaci kinematografie skrze transgresi. Tato cesta konvertování, přetvoření a zmutování vede na místo vyšší existence za účelem získání naprosté svobody ve světě nic netušících otroků.<sup>1</sup>

## 6 Tvorba Nicka Zedda po vydání manifestu

Po publikování manifestu v druhé polovině 80. let je Zeddova tvorba méně odvážná, co se týče její délky. Jednotlivé filmy se stávají spíše individuálními výsměchy společnosti. V roce 1986 Nick natáčí **Go to Hell**, šestiminutový hraný film. Hlavní postavou je narkoman. Po probuzení na ulici jde projít. Cestou potkává dalšího muže, který si vpichuje dávku heroinu. Vše z povzdáli sleduje dívka v bílých šatech, která hlavní postavě přinese darem oblézek. Narkoman jí obratem v další scéně napadne zezadu cihlou do hlavy. Opuštěnou dívku v bezvědomí pod betonovým mostem nalézá na konci filmu Nick Zedd, probouzí jí polibkem a oba spokojeně vzhlížejí k nebi, kde se rozpíná atomový hřib. Go to Hell popírá jakákoliv pozitivní východiska. Jde o destrukci iluze dobra a happyend je v tomto případě konec civilizace, ke které přihlíží sám autor spolu s jedinou „protagonisticky“ (ve smyslu protagonisty jako protikladu k antagonistovi) jednající postavou filmu.

Tematicky nevyčerpaným zdrojem byl pro Zedda mocenský souboj autorit a člověka a dvojí standardy morálních hodnot. Ve svém 16 mm černobílém filmu **Police State (1987)** ztvárňuje sám Nick Zedd hlavní postavu mladého

---

<sup>1</sup> PFEFFER, Susanne ed. You Killed Me First - The Cinema of Transgression, KW Berlin, 2012, str.17. (Cinema of Transgression Manifesto 1985)

Newyorčana z Lower East Side. Film poukazuje na pokrytecké zneužívání moci ze strany policie vůči nevinnému člověku. Zedd je bezdůvodně zatknut a odveden na policejní stanici, kde ho vyslýchají a umučí k smrti kastrací. Nick zabije z posledních sil před svou smrtí jednoho z mužů zákona. Po smrti Zedda se film vrací zpět do ulic Manhattanu. Divák sleduje policajta, který Zedda na začátku filmu zatknul, jak se baví na ulici s knězem a smějí se spolu plakátu, na němž je Zedd označen jako pohřešovaná osoba.

V momentu, kdy se chystá muž zákona ustříhnout Zeddovi penis, přechází film do bílé barvy. Ve zvuku se táhne nekončící křik. Následují detaily na spokojený výraz policajta a zahozenou zbraň, po které v posledním záchvěvu života sáhne Nickova ruka, aby policajtovi prostřelila lebku. Výstřel řeší Nick jednoduchou skladbou detailních záběrů – 1. mířící vysílená ruka a výstřel, 2. policajtovi vystřikuje mozek na zeď, 3. polodetail mrtvého policajta. (Obr. č. 1)

Police State je dramaturgicky nejuspořádanějším a nejčitelnějším dílem Nicka Zedda. Všechny postavy mají jasné motivace, jejich činy mají logická odůvodnění. Průběh filmu dojde k opodstatněnému konci, který odkazuje zpět na začátek.

Konec 80. let zasvěcuje Zedd nenarativnímu projektu s názvem **Whoregasm (1988)**. Film v délce 20 minut je natočen na barevný 16 mm materiál. **Whoregasm** kombinuje foundfootage záběry policajtů na koních, záběry bezdomovců a explicitní foundfootage pornografické záběry spolu materiálem, kde se Zedd v drag<sup>1</sup> (Obr. č. 2, obr. č. 3) navzájem sexuálně uspokojuje s mladou dívkou. Zedd ve filmu recykluje i některé záběry policajta z jeho předchozího filmu **Police State**. Díky víceexpozicím divák sleduje najednou milostný akt mezi ženou a Nickem v drag společně se záběry zvýrazňující problematiku části lidství (otázka chudoby, problematiky moci a špinavosti sexu). Sexuální akt je vyobrazen jako mechanický a depersonalizovaný. Reprodukční orgány se bez ustání cyklicky pohybují v blízkých záběrech a prolínají se s psychedelickými animacemi textur. Celý film rámuje záběr oka, které je na konci filmu červené. V průběhu filmu se objevuje nápis „*Nature is chaos*“ („*příroda je chaos*“). Projekce filmu

---

<sup>1</sup> Drag - většinou osoba mužského pohlaví, která svým chováním a oblečením napodobuje ženu. Má přehnané líčení a vystupování a účelem je především zábavná funkce.

je podmíněna specifickými požadavky. Film se má promítat dvakrát vedle sebe a jedna třetina obrazu se má překrývat.

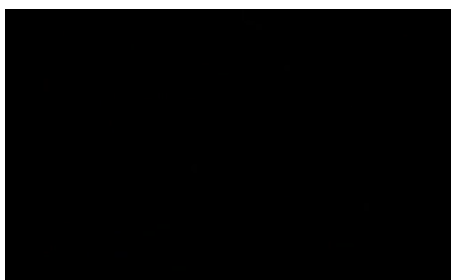
## 6.1 Sebedestrukce a destrukce diváka

Od debutového filmu je patrný Nickův sebedestruktivní a subversivní přístup. Nick se divákovi vysmívá a přesvědčuje ho, aby na jeho filmy nekoukal. Ať už pomocí upozorňování na médium, v rámci technických chyb, či přímým vzkazováním divákovi, že na film nemá koukat. Příběhy narativních filmů Nicka Zedda (vyjma **Police State**) připomínají absurdní slety situací, ve kterých nemotivovaně jednají postavy. Rozhodnutím nerespektovat funkční zákazy a pravidla Zedd znemožnil jakoukoliv přenositelnost transgresivních dojmů z překračovaných tabu na diváka. Hranice a pravidla se porušovat dají jen v případě, jestliže autor o jejich existenci ví a jejich překračováním je stvrzuje. Na stejné úskalí naráží autor i ve vnitřním světě svých hraných filmů (charakterů postav, děje, prostředí). Vychází z jeho zvolání „Nic není zakázáno“. A to je kámen úrazu. Postavy Zeddových filmů neznají zákazy, tudíž je nemohou překračovat. Pokud neexistuje cudné a „nedotknutelné“, neexistuje též možnost zneuctění. V druhé řadě nelze očekávat od diváka, kterému bylo znemožněno se s postavami a příběhem jakkoli identifikovat, investici svých osobních limitů. Jeho vnímání se pak omezuje na rozhodování mezi odmítáním nízkého a pociťováním zábavy z předkládaných senzačních absurdit (k nimž Zedd nejspíše primárně směřoval). V jeho pozdější hrané tvorbě můžeme sledovat postupně naprostý odklon od filmového jazyka. Počínaje filmem **War is Menstrual Envy (1992)**, Zedd začíná využívat speciálních efektů a prostory, ve kterých se pohybují jeho postavy, tvoří počítačově. Vzdává se tak možností, které film nabízí a pouští se do oblastí, které jeho technická zdatnost a finanční rozpočet nemůže zvládnout (přestože se odvolává primárně na nízkonákladovost u CGI proti reálným lokacím).

Co se týče nenarativních forem, dostává dílo Nicka Zedda jiný rozměr. Dovoluje autorovi oprostít se od tíhy znalostí, které jsou potřeba u narativního filmu.

Zedd v případě **Bogus Mana** využívá svou potřebu poukazovat na filmové médium ve svůj prospěch. Místo sebedestrukce svou potřebu napadat Zedd směřuje proti samotné filmové formě. **Whoregasm** se ze všech děl stává

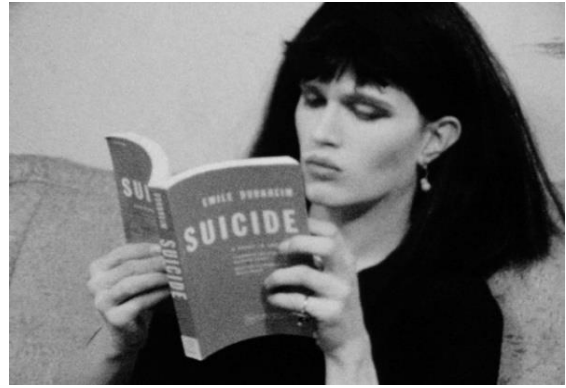
nejbližším manifestu. Film se nepokouší předat divákovi žádné informace slovně a příliš konkrétně. Funguje spíše na bázi agresivního chaosu. Manifestace Nickova vědomí překračuje v tomto případě filmový formát a dává divákovi možnost upadnout do výjevů překračování hranic. Pokud je divák vystaven jiným projekčním podmínkám, primární potřeba identifikace s postavou či nutnost vnímat příběh se dostává do pozadí. Vnímání se rozšiřuje a povoluje a je tak schopno investovat i své osobní limity do procesu přijímání díla. A právě tudy nejspíše může vést cesta přenositelnosti transgresivních momentů na dalšího člověka – diváka.



**Obr. č. 1 – Kastrace Nicka Zedda v Police State (1987)**



Obr. č. 1 – Nick Zedd v drag ve filmu Whoregasm (napravo)



Obr. č. 2 – Nick Zedd v drag ve filmu Thrust in Me

## 7 Richard Kern

*„Používám to, co mě osobně ve filmech nejvíce zajímá a dávám to do kratšího formátu, aby mě to nezačalo nudit. To, co zajímá americké publikum je sex, násilí a špinavá oblast života. Většina tohle ve vlastních životech nezažije, takže to vyhledávají jinde.“<sup>1</sup>*

Richard Kern se narodil v roce 1954 v Severní Karolíně v USA do sociálně slabší rodiny editora lokálních novin města Roanoke Rapids. Otec s sebou malého Richarda bral na focení titulních fotografií k článkům, např. vytahování utopeného těla či fotografování shromáždění Ku Klux Klanu. Díky jeho otci na něj byla od mala upřena pozornost. V té si Richard liboval. Od mládí měl tendence se za každou cenu odlišovat. Velký vliv na něj měla i alternativní hudba, zejména Ziggy Stardust (David Bowie) a Stooges. Po střední škole se Richard rozhodl uniknout z maloměsta. Odešel studovat filozofii a umění na University of North Carolina. Na škole vedl Kern filmovou radu, ve které byl odpovědný za všechny promítané filmy. Uspořádal tak studentská promítání věnované autorům jako Andy Warhol, Roman Polanski, John Cassavetes. V rámci školní akce dokázal na akademickou půdu dovést i Patti Smith.

Kernova tvorba se dá dělit do dvou období. První období mezi rokem 1983 až 1987, se týká přímo hnutí Cinema of Transgression. V té době byl Richard drogově závislý na heroinu. Další etapa se začíná v roce 1990 a trvá do současnosti. Mezi rokem 1987 až 1990 byl Richard na protidrogovém léčení.

---

<sup>1</sup> SERGEANT, Jack. DEATHTRIPPING An Illustrated History of The Cinema of Transgression, CREATION CINEMA COLLECTION, VOLUME 3, ISBN 1 84068 054 7, str. 79

Během své první etapy Kern natáčí svá nejznámější díla jako krátký film **The Right Side of My Brain (1984)**, na kterém spolupracoval s Lydií Lunch, sérii krátkých filmů **The Manhattan Loves Suicides (1984)** spolu s Nickem Zeddem, krátké filmy určené k jeho performance **Submit To Me (1985)** a **Submit to Me Now (1985)**, **You Killed Me First (1985)** s Davidem Wonarowiczem a **Fingered (1986)** opět s Lydií Lunch.

Richard prošel spletitou cestu, než zvolil film, jako autorské vyjadřovací médium. Původně začal Kern u sochy. Ta oslovovala úzký okruh diváků. Způsob působení sochy na člověka je jedinečný a její technická možnost reprodukce příliš náročná. Proto od sochy přechází Kern k jiným možnostem sebevyjádření, které jsou na reprodukovatelnosti založeny – k fanzinům<sup>1</sup>. Fanziny publikuje ve svých studijních letech. Jeho publikace reflektují současnou alternativní hudební scénu a později i jiné druhy umění. Už z názvů fanzinů je viditelná Kernova touha provokovat a šokovat diváka (v tomto případě čtenáře) na základě napadání jeho morálních hodnot. *The Heroin Addict*, *Dumbfucker* nebo *The Valium Addict* na akademické půdě přitahovaly rozhodně velkou pozornost. V zinech Kern zveřejňuje své fotografie, především z koncertů a akcí. Z vysoké školy později utíká do New Yorku, s podobnou vidinou jako Nick Zedd a stovky dalších umělců, s touhou zviditelnit se. Začíná jako asistent produkce rockových videí, které režíruje Beth B<sup>2</sup>. Odtud Kern čerpá své první technické znalosti, které ho motivují k začátkům jeho vlastní tvorby.

První kameru si pořizuje za 5 dolarů. Jedná se o super 8mm kameru. Svou prvotinu s názvem **Goodbye 42nd Street (1983/1984)** natáčí s finálním rozpočtem 20 dolarů. Ve čtyřminutovém filmu je jednoznačná tendence pronikat za hranice tabuizovaných prostor. V prvním filmu nalezneme poměrně jednoduchý funkční postup. Richard kombinuje dvě linie. První natáčí na 42nd street. Neonové nadpisy jemu známých podniků, jako jsou grindhousy, stripcluby, erotické kabiny

---

<sup>1</sup> Fanzin je složeninou slov fan (fanoušek) a zine (magazín). Jedná se o fanouškovský časopis. Termín se používá i v případě subkulturních periodik (zejména v oblasti alternativní hudby). Někdy bývá označován pouze jako zine.

<sup>2</sup> Beth B je newyorská filmařka, která společně se svým manželem Scottem B byla jednou z hlavních postav No Wave Cinema. Jejich filmy jsou na rozdíl od tvůrců Cinema of Transgression značně více politicky zaměřené. Beth B spíše, než sociální vyvrhelové zajímají sociální problémy, které ale ztvárňuje skrze témata zločinu, násilí, sexuality a manipulace. Mezi její a Scottova nejznámější díla patří např. *Black Box (1978)* či *The Offenders (1979)*. Beth se pohybuje se napříč různými formáty od instalací přes televizní projekty po hrané filmy.

a peepshow. Ty pak střídá linie záběrů vyobrazující znužené striptérky, domácí násilí a homosexuální orální styk, který se zvrhne ve vraždu sekýrou a ve finále v sebevraždu.

Volný čas tráví Richard v exploatačních kinech<sup>1</sup>, kde se setkává s tituly jako *Dirty Dolls* (1973), *Make Them Die Slowly* (1984) a *Canibal Holocaust* (1980). Pravidelná promítání klasických exploatací pořádá Rick Sullivan v podniku Club 57. Zde nalézá své promítací útočiště mnoho filmů od tvůrců Cinema of Transgression.

V roce **1984** Kern natáčí ještě dva krátké filmy. **Zombie Hunger 1** a **Zombie Hunger 2**. V případě **Zombie Hunger 1** jde o záběry Richarda Kerna a jeho přátel, kteří si nitrožilně vpichují heroin a reagují na jeho účinky velmi fyzicky. Podoba **Zombie Hunger 2** není příliš známá. V korespondenci mezi Jackem Sergeantem a Richardem Kernem ho přirovnává ke **Goodbye 42nd street**, která se ale zaměřuje na závislosti. Kern tyto snímky běžně nepromítá.

## 7.1 The Right Side of My Brain (1984)

*„Nebyla to agonie, šlo o extázi.“*

*Lydia Lunch ve filmu The Right Side Of My Brain*

Jeden ze svých nejznámějších počinů, film **The Right Side of My Brain (1984)**, natáčí Kern z iniciativy Lydie Lunch<sup>2</sup>. Ta ho oslovuje se scénářem, který vychází z jejich osobních traumat a sama má ztvárnit hlavní roli. Film je pro Lydii, ostatně jako celá její tvorba, formou autoterapie. Tematicky se ve své tvorbě Lydie Lunch zabývá především vztahem mezi obětí a jejím násilníkem, traumaty a myšlenkovými pochody, které obě ze stran prožívají, a to především v rámci sexuálního vykořisťování.

**The Right Side of My Brain** je 24minutový hraný film natočený na super 8mm černobílý film. Hlavní postavou je mladá žena představující oběť, která roztímá nad svou pozicí a snaží se najít důvod, proč se v ní nachází. Film působí

---

<sup>1</sup> Exploatační kino tzv. Grindhouse se svým programem zaměřuje na projekce exploatačních filmů. Většinou se jedná o „béčkové“ tituly, které využívají nekriticky témata, jež jsou společností tabuizována. Exploatační filmy jsou založeny především na atrakci.

<sup>2</sup> Lydia Lunch je ikonickou postavou z Lower East side, která se svou kapelou Teenage Jesus and The Jerks představuje základ No Wave hudebního žánru. Též působí jako performerka s mluveným konfrontačním slovem.



velmi frustrujícím dojmem. Postava v rámci voiceoverového monologu celou dobu opakuje to, co si myslí, že chce. To jest býti sexuálně zneužívána za cílem procítění své vlastní existence. Ve skutečnosti především potřebuje přetřhnout tento sebedestruktivní koloběh tužeb. Svě potřeby ale nikdy nedosáhne, nýbrž přejme mužskou roli agresora, aby zjistila svou vlastní lhostejnost a bezmoc nad situací, která vzniká mezi násilníkem jeho obětí. Lydie přejme roli antagonisty/násilníka v závěrečné části filmu, kterou tvoří lesbická BDSM<sup>1</sup> scéna, v níž je Lydie v roli dominanty. Divák v průběhu filmu sleduje souboj mezi strachem a chtíčem a postupným uvědomováním si svého masochistického přemýšlení.

V první části filmu je Lydie obětí. Pomocí voiceoveru Lydie líčí až asociativní proud svých myšlenkových pochodů, které ústí k potřebě zneužívání, která jí umožňuje cítit se na živu. Celá úvodní část se odehrává ve špinavém činžovním domě. V první scéně Lydie polemizuje nad svou oslabující potřebou vnímat realitu, nad stírajícím se snem a skutečností. Divák v obraze sleduje, jak spí, blouzní, a především toužebně osahává své tělo. Paralelně s Lydiinými počátečními stavy pozorujeme její mužský protějšek, který ztvárňuje prototyp muže agresora – posilujícího bezcitného jedince, který svou agresi ventiluje směrem ven. Agresora ztvárňuje v průběhu filmu několik mužů, avšak postava zůstává naprosto stejná, jednotlivé mužské postavy jsou tedy spíše figurkami, které dohromady ztvárňují jednu a tu samou postavu.

G. Bataille píše, že „*Erotismus jako celek je porušením pravidel zákazů: je to lidská aktivita. I když začíná tam, kde končí zvíře, je animalita jeho základem.*”<sup>2</sup> Ve filmu lze sledovat neustálé přesahování zákazů, které ohraničují animální pudy a akty. Ty omezila a následně přesáhla lidská mysl, aby si působila rozpolcený stav a neustálý pohyb mezi touto oblastí animality a překračováním jejího omezení. Přesahování takového omezení neznamena návrat ke zvířeti, nýbrž je naopak typicky lidským konáním.

Na konci první části, kdy eskaluje uvědomění dobrovolnosti své role, Lydie přijde zneužít v uzavřeném sklepení další muž. Scénu provází hudba, evokující africké rytmy a skřeky opic navozující animální dojem. Zároveň ve voiceoveru

---

<sup>1</sup> BDSM je pojem, který označuje široké spektrum sexuálních praktik a orientací. Je založen na pozici dominanty (nadřazeného) a submisiva (podřazeného). Zejména se jedná o erotický sadismus, masochismus a různé druhy fetišismu

<sup>2</sup> BATAILLE, Georges. Erotismus. Hermann & Synové, Praha 2001, str.115

Lydie dochází k svému zvrácenému přání být obětí. Divák sleduje v blízkých záběrech explicitní orální sex, který Lydie vykonává. Bohužel ze samotné podstaty myšlenkových pochodů, které hlavní postava líčí, by během tohoto aktu mělo být po celou dobu ticho, jelikož postava dosáhla bodu, ve kterém může od svých myšlenek uniknout. R. Kern společně s Lydií Lunch ale nechávají dále znít duševní dilemata.

Ve filmu je naprostá absence času. Ta je podpořena Lydiiným polemizováním o realitě a snu a střídáním mužských agresorů se stejným vzorcem chování. K naprostému rozpadu času a zacyklení dochází na konci scény ve sklepení. Divák sleduje, jak muž ze sklepa vstupuje do výtahu. Následuje záběr uvnitř výtahu na měnící se patra za dveřmi, který divák vnímá jako POV muže. Když se výtah zastaví a dveře se otevřou, divák spatřuje schodiště, na kterém sedí opět Lydie zmítající se v nymfomanických křečích. Ve voiceoveru Lydie konstatuje, že z této situace není úniku a své vědomí o tom, že je sama sobě největším nepřítelem. Kamera se celou dobu postupně přibližuje a končí na prasklině v okně, které je za Lydií. Následuje druhá část začínající záběrem na obří prasklinu ve skále, skrze kterou je vidět nebe. Ta se vzhledově velmi podobá prasklině na skle v předchozí scéně. (Obr. č. 1)

Ve druhé části je Lydie vyobrazena jako návnada. Utíká lesem jako lovná zvěř a vábí násilníka až do domu. Když zavede jejího lovce až do chaty v lese, na jejich počínání kouká zpoza postele dítě. Na to Lydie reaguje ochránářsky, nechce, aby se měl někdo jiný tak, jako ona dříve. Snaží se násilníka zastavit, ten ale dítě zbije a vyhodí a Lydie zmlátí do bezvědomí. K naprostému dovršení frustrujícího cyklu násilí dochází, když se do pokoje vrátí chlapec a bezmocné Lydie se podívá pod triko. Tím končí druhá část filmu.

Ve třetí závěrečné části Lydie v sekvenci záběrů sexuálně ponižuje ženu. Ve zvukové složce je užitá noisová kakofonická hudba. Lydie svůj monolog zakončuje slovy „So it kills me. So what?“ („Tak mě to zabíjí, a co jako?“). Změna hlavní postavy se dokončuje v přijetí role násilníka, co se týče fyzické stránky, po té psychické ale zůstává Lydie uzavřená v kruhu svého masochistického uvažování. Divák sleduje její postupnou proměnu spíše skrze její vnitřní svět. Vývoj postavy není určen žádnými vnějšími vlivy, ale vše má v rukou a působí sama Lydie. Neustálé hlazení se, zmatené procházení místnostmi bytu,

či převalování se v posteli, se později transformuje do vábení útekem v lese a konečně do vědomého zneužívání jiné ženy.

Richard Kern se zvládl v **The Right Side of My Brain** vyhnout ilustrativnímu popisu monologu Lydie Lunch. Film by byl srozumitelným i bez jakéhokoliv mluveného slova. Lydie bravurně tyto vnitřní pohnutky hraje svým tělem. Kern i přes řadu technických chyb, počínaje nesmyslnými skoky přes osu a konče amatérským záběrováním, předvedl své kvality ve volbě bezčasovosti. Ta podtrhává existenci Lydie v bludném kruhu, který je složen z transgresivního překračování vlastních limitů za cílem prožití extáze.

## 7.2 The Manhattan Love Suicides (1985)

The Manhattan Love Suicides se skládá ze čtyř krátkých černobílých 8mm snímků. Série filmů zahrnuje spolupráci s Nickem Zeddem ve filmu **Thrust in Me**. Další tři filmy jsou režírované Richardem Kernem, jedná se o **Stray Dogs**, **Woman at the Wheel**, a **I Hate You Now**. Všechny filmy byly natočeny v průběhu roku 1984, společně byly vydány v roce 1985. Pojítkem všech čtyřech filmů je ústřední motiv sebevraždy.

Motiv sebevraždy je v případě **Stray Dogs** v podání mladého gaje, který obsesivně pronásleduje muže, jehož obdivuje. Mladý homosexuál, kterého hraje David Wojnarowicz, pronásleduje muže až k němu do bytu. Ze strany pronásledovaného muže – malíře, se Davidovi dostává jen ignorace. V křečích a šubavých pohybech se David pod nátlakem frustrující situace začne rozpadat. Na krku mu praskne tepna, později mu upadne ruka. Až když se válí v krvi na zemi, tak si ho malíř všímá a s radostí ho začne malovat. Původní záměr filmu, že se jedná o obsesivního obdivovatele, divák může pochopit až na konci z titulků, kde je Wojnarowicz uveden v roli fanouška. Na začátku filmu je divákovi podána pomocná ruka, aby film nebral příliš vážně a nehledal v něm logická vodítka. Malíř a jeho žena se na začátku filmu baví na ulici u filmového plakátu. Žena ho přesvědčuje, že by film chtěla vidět. Tvrdí, že jí film o muži, co si vezme dvě těhotné ženy zároveň, zajímá. Malíř se ohrazuje argumenty. Hlavní postavu na plakátu označuje za tlusté prase a konstatuje, že ho tyto filmy nezajímají. Žena malíře na konci dialogu uklidňuje, že jde pouze o film, ať se nerozčiluje. Stejně jako ostatní filmy ze série **The Manhattan Love Suicides** je i **Stray Dogs** po technické stránce velmi amatérsky zpracovaný. Kamera mění křečovité

velikosti, záběrování je mnohdy chybné ve smyslu překračování osy. Kern užívá ve filmu i nepoužitelné přeexponované záběry, na kterých není nic vidět a postrádají výpovědní hodnotu. Zvukovou složku tvoří v průběhu celého filmu rytmická noisová hudba od Foetuse<sup>1</sup> a dodělané dialogy, které jsou asynchronní vůči obrazu.

**Thrust in Me** je nihilistickým vyobrazením vztahu muže a ženy. Nick Zedd si ve filmu zahrál dvojroli, ztvárňuje obě ústřední postavy – muže i ženu. Divák sleduje dvě paralelní linie, které se na konci filmu střetávají. V první linii jde muž do svého bytu. Prochází ulicemi Lower East Side, naráží na hádající se pár, rozkopává krabice. V druhé linii sledujeme deprimovanou ženu v bytě, uchylující se k sebevraždě, kterou později vykonává ve vaně. Film končí příchodem muže do bytu. Hned po příchodu jde do koupelny na toaletu. Až při vykonávání potřeby si všimne své mrtvé ženy ve vaně. Po tom, co dokoná potřebu, popojde k vaně a zneužije její tělo k nekrofilnímu orálnímu sexu. Celý film končí velkým množstvím trikového spermatu. **Thrust in Me** od začátku směřuje k přímočaré atrakci a jeho jediným posláním je napadnout diváka a šokovat ho. Při uvedení filmu na Ann Arbor Film Festival, několik ženských skupin protestovalo proti jeho odpromítání. Vadilo jim pobuřující znázornění ženy, které označily za projev misogynie. Zedd si ve filmu splnil své přání, mít sex sám se sebou. Při aktu se dotýká nejen tabu nekrofilie. Ženská postava, která je viditelně ztvárněna ve filmu mužem, má divákem být vnímána jako žena. Zedd při vykonávání orálního aktu zpochybňuje zároveň celé ženství. Poměrně typicky je opět žena znázorňována jako pasivní postava a muž jako postava aktivní.

Hlavní postavou filmu **Woman at the Wheel** je žena, která jezdí autem se svými nápady na vyjížďky. Pokaždé chce řídit, ale muži ji nechtějí nechat. Prvního z nich, kterého hraje Nick Zedd, žena vyhodí z auta na parkovišti. Druhého pak praští do hlavy a vyhodí ho na ulici na chodník. Jakmile žena jede konečně sama a řídí auto, je obklíčena zvenku čtveřicí mužů, kteří na ní sexisticky doráží. Žena je autem sraží. To odstartuje její přeludy v podobě nahých lidí, kteří se povalují na předním skle auta. Film končí čelním nárazem auta do zdi, do které žena dobrovolně najede. Film je ukázkou marného pokusu o emancipaci. Kern byl

---

<sup>1</sup> Foetus – James Geroge Thirlwell je americký hudebník, zpěvák a producent. Jeho hudba se objevuje ve většině filmů Richarda Kerna. Většinou je uváděn jako Wiseblood, Foetus nebo JG Thirlwell.

veřejně kritizován za to, že žena vyřeší situaci nucenou sebevraždou, místo aby se vymanila ze své role utlačované oběti. Kern obhajoval konec filmu argumentací, že se jednalo o nápad samotné hlavní hrdinky Adrienne Altenhaus.

Závěrečný film **I Hate You Now** je náhledem do vztahu drogového dealera a jeho ženy. Muž dealer má zohyzděný obličej od popálenin. Jeho žena si z lásky, zatímco její muž obstarává živobytí prodejem drog, popálí obličej žehličkou stejně jako její polovička. Později, když se muž vrátí domů, ženu za její čin zbije a sám spáchá sebevraždu. Žena na jeho sebevraždu reaguje též sebevraždou. Kern se snaží pracovat významotvorně s předměty. Rodinná idyla začíná podle typických modelů, muž – bezcitný macho a žena – utiskovaná hospodyně. Žena připravuje snídani, smaží vejce. Muž mezitím vzpírá velkou činku. Zohyzděnou tvář muže divák vidí až v části, kdy žena přinese svému muži smažená vejce. Odhalení tváře se realizuje švenkem z detailu smažených vajec na mužskou znetvořenou tvář, která se „lahodné“ snídani vzhledově velmi podobá. Obě aktivity, které jsou prisouzeny oběma postavám, jsou zúžitkovány i jako způsob zániku. Muž si naloží plné závaží, činku si pustí na krk a pod jejím nátlakem se udusí. Žena, která je Kernem odsouzena ke kuchyňské lince a k patetickým činům, řeší svou sebevraždu velmi bizarním způsobem. Zažehne oheň v pánvi položené na zem, stoupne si na ní a následně shoří.

Po Manhattan Love Suicides se Richard Kern začíná orientovat na nenarativní film. Jde o krátké super 8mm filmy. Část z nich byla využita ve větším projektu s názvem **Acid Death**. V tomto případě byla cílová místa promítání LSD akce, kde filmy běžely s hudebním doprovodem. Později některé části z Acid Death Kern zúžitkuje ve dvou samostatných filmech **Submit to Me (1985)** a **Submit to Me Now (1987)**.

### **7.3 Submit to Me (1985)**

**Submit to Me** je sekvencí obrazů, které spojuje BDSM tematika, sex, násilí, sebevraždy a drogy. To vše s hudebním doprovodem od Butthole Surfers. Film, který se dá těžko nazvat filmem, nýbrž raději klipem, existoval v mnoha délkách. Ustálená verze se pohybuje v čase 12 minut. Celý koncept filmu byl čistě voyeuristický. Znamé postavy z Lower East Side (Tommy a Amy Turner, Lydia Lunch, Lung Leg a další) ve filmu s upřeným výrazem do kamery realizují své transgresivní fantazie. Oproti filmům, které Kern natočil v předchozích letech,

je *Submit to Me* kameramansky na odlišné úrovni. Kern uvažuje v rámci jednotlivých obrazů, které pečlivě komponuje a nasvětčuje. Při natáčení se ale stává spíše tichým pozorovatelem aktů, jež se před kamerou dějí. Herci se v tomto případě stávají spíše performery.

## 7.4 You Killed Me First (1985)

**You Killed Me First (1985)** je Kernovým návratem k naraci. Jedná se o krátký super 8mm film, který byl původně určen jako součást umělecké multimediální instalace v Ground Zero Gallery, kterou Kern stvořil společně s Davidem Wojnarowiczem. Instalace byla jedinečná svou podobou. David Wojnarowicz vytvořil společně s Richardem Kernem umělý venkovní prostor uvnitř galerie, který měl vypadat jako postranní špinavá newyorská ulička (Obr. č.2). Betonové zdi Wojnarowicz posprejoval a pomaloval. Oba umělci posbírali po ulicích New Yorku odpadky a psí exkrementy, které v instalaci rozmístili. Na konci uličky se nacházelo prasklé okno, skrze které měl návštěvník možnost koukat do pokoje. V něm se nabízela postavená poslední scéna z filmu **You Killed Me First** (Obr. č. 3). Stůl, okolo něj sedící mrtví členové rodiny, krev po stěnách a na stole tlející sváteční bažant. V rohu místnosti byla nainstalována televize, na které ve smyčce běžel Kernův film. (Zájemci ho měli pak možnost znovu shlédnout v „lepších“ podmínkách promítaný na zeď ve vedlejší místnosti mimo instalaci.)<sup>1</sup>

Tematicky se Kern s Wojnarowiczem snažili kritizovat pokrytecké rodinné hodnoty a ventilovat svá traumata z dětství. (Mnoho ze scén ve filmu jsou autentické zážitky z dětství Wojnarowicze. Ten sám ve filmu hraje roli otce, který ho v dětství velmi poznamenal.)

Samotný film se natočil během dvou dní v říjnu roku 1985. Dialogy jsou všechny improvizované herci. Film začíná celkem rodiny, která se právě chystá jít svátečního bažanta. Do „rodinné idyly“ nezapadá černovlasé děvče. Dívka své rodině vyčte v záchvatu jejich pokrytectví a ostře jim sdělí svou nenávist vůči nim. Následuje retrospektivní řada situací, které ji vedly k jejímu chování. Retrospektivu uzavírá záběr na hlavní postavu frustrované dívky, která bere

---

<sup>1</sup> You Killed Me First Installation 8 - David Wojnarowicz Knowledge Base. [online].

Dostupné z:

[https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/You\\_Killed\\_Me\\_First\\_Installation\\_8](https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/You_Killed_Me_First_Installation_8)

ze šuplíku zbraň. Následuje pokračování rodinné sešlosti u bažanta, během níž děvče popraví všechny členy rodiny s argumentem „You killed me first.“

Improvizace a neznalost vývoje děje v jednotlivých záběrech během natáčení vedly k výsledné podobě filmu. Jednotlivé retrospektivní situace jsou většinou natáčeny ve statickém celku v jednom záběru, čímž připomínají spíše divadelní záznam. Kamera někdy začne měnit velikost obrazu a přibližovat toho, kdo mluví. Kern v detailech na hlavní postavu stříhá stejný záběr s jinou částí promluvy, dělá jakési nevýznamové jumpcuty. Mezi jednotlivými scénami je někdy použita zatmívačka, nejedná se však o žádné pravidlo. Pouze v pár scénách se Kern odvážil záběrovat. Nejvýrazněji díky tomu působí scéna, ve které dívku probudí sex jejich rodičů ve vedlejším pokoji. Ačkoli nejde o zlomový bod filmu, je na něj díky záběrování velmi upozorněno. Richard pracuje s detaily, ruční kamerou a světelně stylizovanými protizáběry, když dívka sleduje sex svých rodičů (Obr. č. 4)

V roce 1986 Richard Kern opět spolupracuje na scénáři s Lydií Lunch. Z jejich spolupráce vzniká jeden z ikonických snímků celého hnutí, film **Fingered (1986)**.

## 7.5 Fingered (1986)

Fingered je 23minutový černobílý film z roku 1986 natočený na super 8mm materiál. Jedná se o poslední, velmi těžko stravitelný narativní film Richarda Kerna. Mezi Fingered a starším Kernovým filmem *The Right Side of My Brain* lze najít několik podobností. Ty způsobuje především přítomnost Lydie Lunch, která se opět podílí na scénáři a ve filmu ztvárňuje hlavní roli. Tématika **Fingered** se rovněž zabývá sexuálním zneužíváním. Oproti **The Right Side of My Brain** se liší viditelně svou strukturou. Příběh je lineární a jeho ambice se podobají spíše pokusu o sexploatační hraný film. Běžný exploatační snímek „*vychází z předpokladu, že to, co lidé chtějí, jsou sex, násilí a zjitřené emoce. Uvažuje ekonomicky a vyhýbá se rizikům podle pravidla „za minimální náklady maximální zisk.“*<sup>1</sup>. Na rozdíl od exploatačních filmů (typu *I Spit On Your Grave* 1978 nebo *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* 1965) vznik filmů *Cinema Of Transgression* provází jiné podmínky. Tvůrci filmu nejsou řemeslníky, kteří se snaží prostředkovat exploataci s vidinou maximálníhoho

---

<sup>1</sup> TESARĚ, Antonín a Jiří FLÍGL. *Varujte své děti! : Lákadla filmové exploatace*. Cinepur. 2010 (č. 68).

zisku. Jde spíše o filmaře amatéry, jež se v určité době rozhodli exploatační film do jisté míry napodobit.

Hlavní postavou **Fingered** je sexuální pracovnice, která si přivydělává nabízením sexuálních služeb přes telefon. K sobě do bytu si pozve velmi agresivního klienta, se kterým se oddá explicitnímu sexuálnímu aktu (během kterého jí brutálně uspokojuje rukou – od tud název filmu). Poté s klientem odjíždí na bezcílnou projížďku automobilem, při které prožije mnoho násilných momentů (klient zavraždí kolemjdoucího, zbije svého kamaráda a znásilní Lydii). Pracovnice s jejím klientem do auta naberou mladou stopařku, která prosí o pomoc, jelikož byla znásilněna. Pracovnice a její klient se ale děvče pokusí též znásilnit, jejich čin však překazí policie.

Stejně jako v **The Right Side of My Brain** sledujeme hlavní postavu ženy, která funguje na ambivalentním postoji vůči slasti. Přitahuje ji násilí a zakázaná slast, která jí ubližuje. Žena se opět do jisté míry nechává zneužívat, dokud nedospěje do bodu, kdy si své frustrace vybijí na jiné ženě. Divák má možnost sledovat proměnu oběti v násilníka. Avšak samotný zlom se v Kernových filmech děje vždy spíše povrchově. Postava se v určitý moment převrátí na druhou stranu a moment jejího převratu určit nelze. Vychází spíše z vyčerpání všech dostupných slastí, které se jí mohou dostat, s vidinou nové a neokušené, jež se nachází na druhé části spektra.

**Fingered** oproti **The Right Side of My Brain** funguje jako černá komedie či parodie na mužský machismus. Dialogy ve filmu připomínají svou nemotivovaností a krkolomností spíše dialogy z pornofilmu. Jsou protkané hanlivými výrazy a sdělnou hodnotu veskrz postrádají. Herci si je samotní vymýšleli vždy den před natáčením. Lydia Lunch měla přímo za svůj cíl dialogy co nejlépe přiblížit pornofilmům.

Film zůstává, stejně jako předchozí filmy, amatérsky záběrován. Jako první z Richardových filmů obsahuje kontaktní zvuk, což je oproti předchozím postdabovaným asynchronním dialogům velkou úlevou. Richard měl k sobě jako asistentku stříhu Thessu Hudgens Freeland, což se do jisté míry podepsalo na jeho výchozí podobě. Stejně se ale Kern dopouští rušivých chyb, jako například u stříhu dialogů mezi herci. Divák vždy vidí toho, kdo mluví v celé délce. Herec se vždy



otočí na kameru, řekne svůj dialog do ní a otočí se zpět. Pak Kern stříhá na reakci, ale opět od začátku s otáčením se na kameru.

V roce 1987 Richard Kern natáčí poslední film před pauzou, která následovala kvůli jeho drogové závislosti. Jde o **Submit to Me Now (1987)**, jež je pokračováním předchůdce **Submit to Me (1985)**. Kern se ve filmu opět staví do voyeuristické role pozorovatele. Jedná se též o známé postavy Lower East Side improvizující před kamerou. Kern pozoruje jednotlivé performance, které se vždy dějí v jednom prostoru, většinou před plochým jednobarevným pozadím. Kamera snímá herce agresivně a chaoticky, Richard natáčí vše z ruky, zoomuje a otáčí kamerou o 360 stupňů. Oproti svému předchůdci **Submit to Me** je **Submit to Me Now** obsahově mnohem explicitnější.

Kern **Submit to Me Now** označuje jako konec. V době jeho natáčení byl přesvědčen, že jde o jeho poslední snímek. K narativnímu krátkému filmu typu **Fingered** se už nikdy nevrací. Po návratu z léčby v roce 1990 Kern přechází od filmu k videu. Natáčí spíše krátké nenarativní filmy či videoklipy. Po pauze dokončuje svůj 8mm film **The Evil Cameraman (1990)**, jehož realizace zanechal před léčbou (na filmu začal pracovat v roce 1986). Film je částečně autobiografický, čerpá ze změny Richardova života po ukončení drogové periody. Odehrává se v prostředí ateliéru, kam si sám Kern zve dívky, které svazuje, upravuje a dotýká se jich. Kamera je statická a zaznamenává počínání v ateliéru včetně Richardova zapínání a vypínání kamery. Sám kameraman je hlavní postavou. V první části filmu jsou Richardovi techniky brutální, dívky představují jen přitažlivé masité objekty, které Kern přivazuje a znehybňuje a ponižuje. V druhé části, kterou uvádí titul „O dva roky později“ má Kern místo provazů červenou stuhu a prostředí ateliéru se mění na světlé prostředí. Dívky nad Richardem získávají moc a už se nedají svázat ani manipulovat. Film ukončuje pohled na vyčerpaného Kerna, kterého skopla dívka, které zničil spodní prádlo a pokusil se na ní sahat.

V roce 1990 Richard pokračuje videem **X = Y (1990)**, který se zaměřuje na spojení přitažlivých žen se zbraněmi. Video je složeno ze záběrů několika modelek, které drží zbraň, nabíjejí je a míří. Vrcholem je dívka, která v záběru podává zbraň položenou na americké vlajce. Jak je pro Kerna typické, všechny dívky koukají upřeně do kamery a násilím si tak berou pozornost diváka.

Kernův ústup od brutálního násilí se projevuje od počátku 90. let. Svou prací se tematicky zaměřuje na obdivování ženského těla a nahoty. V roce 1991 natáčí několik videí jako **Nazi (1991)** nebo **Catholic (1991)**. V případě Nazi jde o ženu svlékající si kabát SS před americkou vlajkou. Stylově se video podobá **Submit to Me**. Dívka se svléká v Kernově ateliéru a pohledem si podmaňuje diváka. **Catholic** pak divákovi nabízí pohled na cudnou ženu, která se u sebe doma po návratu z kostela svléká a obléká do večerní vyzývavé róby. Rok 1991 završuje Kern filmem **Horoscope (1991)**. Jedná se o krátký amatérský černobílý film. Ani ve filmu Horoscope nelze hledat hlubší záměry. Jde pouze o nadsazenou oslavu ženského těla, stejně jako u Nazi nebo Catholic.

Po sérii svlékacích filmů Kern natáčí pornosnímek **The Bitches (1992)**, v němž prohazuje role muže a ženy. Dvě ženy se snaží z muže udělat ženu. Líčí ho a oblékají, dávají mu paruku. Poté se k němu chovají sexuálně jako k ženě. Záběrování je stejné jako v běžné pornografii, akorát místo ženy, jako hlavního zájmu dění, je v centru muž. Jedná se o jakousi parodii na genderové stereotypy a práci s překvapováním diváka na základě jeho očekávání, co se týče pornografie.

Za zmínku stojí ještě 8mm záznam **The Sewing Circle (1992)**. Jde o politickou performance Kembry Pfaler, která si nechává zašít vagínu nití od dvou dalších žen. Při procesu má na sobě triko s nápisem „young republican“ (mladý republikán). Film má být jakýmsi statementem proti reprodukci republikánů.

## 7.6 Nežli režisérem spíše voyerem

V hraných filmech **The Right Side of My Brain** a **Fingered** si je hlavní postava vědoma svých zákazů. Díky zásahu Lydie Lunch, která čerpala především ze svých životních zkušeností, jsou divákovi nabízeny tabu ve svých ambivalentních podobách. Kern pak zejména v **The Right Side of My Brain** dokázal filmu zvolit takovou formu, která podporuje jeho ústřední téma (bezčasovost, cyklení děje).

V nenarativních filmech jako **Submit to Me** a **Submit to Me Now** zaujímá Kern pozici pozorovatele, částečného voyeristy. Nechává svým lidským objektům prostor pro jejich samostatnou realizaci a pozornost přenáší spíše na práci s kamerou a osvětlením. Film je pak určen do klubového prostředí, kde ho diváci mohou vnímat jen jako jednu z částí prostředí, ve kterém se nacházejí. Zejména

mluvíme-li o Acid akcích, na kterých většina z účastníků byla pod vlivem LSD nebo jiných drog. V tomto případě lze mluvit o podpůrných účincích filmu na už tak rozšířeném vědomí účastníků. Zde se nabízí naprosto nové pole působení filmu, jehož posuzování mi nepřísluší.

Kern se po léčbě uchyluje spíše k natáčení hudebních videoklipů a k fotografii. Do dnes si udržel pozici pozorovatele a fascinaci ženským tělem, které zkoumá především pomocí fotografie.



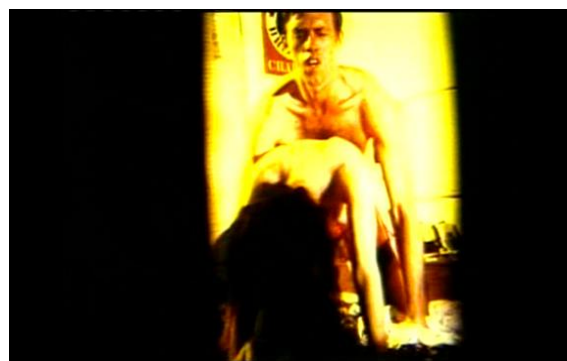
Obr. č. 1 – The Right Side of My Brain (1984)



Obr. č. 2 - You Killed Me First Installation 8 – pohled do uličky, kterou vytvořil v galerijním prostoru David Wojnarowicz společně s Richardem Kernem



Obr. č. 3 – Vnitřek pokoje z You Killed Me First Installation 8 (nalevo) v porovnání se záběrem z filmu You Killed Me First (napravo)



Obr. č.4 – You Killed Me First – světelně stylizované záběry, ve kterých hlavní hrdinka (Lung Leg) pozoruje sex svých rodičů

## 8 David Wojnarowicz

*„Proč bych měl pomáhat přežívat struktury, která nás obklopuje? Proč se snažit a zápolit a přežívat v ní? Proč se nechopit všechno, co je absolutně syrové, bez hranic a zákonů, a nepokusit se přežívat na tomto levelu. Nežít „americkým“ životem, který obklopují tyhle posrané iluze. Toto bylo mým impulsem po mnoho let.“<sup>1</sup>*

David Wojnarowicz byl legendárním newyorským umělcem – malířem, performerem, spisovatelem, fotografem, filmařem a hercem, gay a AIDS aktivistou. Jeho díla vychází z životních zkušeností. Vyrůstal v nestabilní věřící rodině s násilným otcem. V šestnácti letech zanechal střední školy a utekl žít do newyorských ulic. Jeho díla tematicky řeší především krutost a míru ignorace ze strany společnosti, kterou vyjadřuje v mnoha polohách. S humorem, nadsázkou i skrze krásu tragična. Wojnarowicz poeticky zachycuje život a bytí mimo společenské hranice či prostory společností vnímané.

S hnutím Cinema of Transgression je David Wojnarowicz spojen především v rámci spoluprací s Richardem Kernem. Společně vytvořili instalaci **You Killed me First** a Wojnarowicz si ve filmu zahrál roli násilného otce. Ve filmu **Stray Dogs** ze série **Manhattan Loves Suicides** ztvárňuje mladého frustrovaného gaye. Co se však týká jeho vlastní filmové tvorby, jde o díla mnohem subtilnějšího rázu, nežli představitelské snímky Kerna či Zedda. Na rozdíl od nich, jsou Wojnarowiczova díla silná a atakující především díky citlivé schopnosti uchopovat transgresivní témata. David diváka nikdy neatakuje přímočaře. Mezi jeho nejznámější filmové projekty patří **Heroin (1981)**, **Fire in My Belly (1986–1987)** a film **Beautiful people (1987)**. Nejblíže se hnutí Cinema of Transgression měl přiblížit filmem **Where Devil Dwells (1985)**, na kterém spolupracoval s Tommym Turnerem.

Wojnarowicz během svého života nedodělal ani jeden z výše zmíněných filmů. Mezi veřejností kolují jen rozpracované verze.

---

<sup>1</sup> SERGEANT, Jack. DEATHTRIPPING An Illustrated History of The Cinema Of Transgression, CREATION CINEMA COLLECTION, VOLUME 3, ISBN 1 84068 054 7, str. 138

## 8.1 Filmy Davida Wojnarowicze

Film **Heroin (1981)** je dostupný pouze v různých verzích se stopáží 3-5 minut. Ty neodpovídají popisu, který je o filmu dochován. Ve zvukové složce film doplňuje hudba od 3TK4 (3 teens kill 4 /3 teenageři zabili 4/)). David reflektuje okolí Lower East Side a drogovou závislost, ve které se člověk stává slepým a sám sebe zabíjí. Z popisu záměru filmu lze ale vyčíst promyšlený přístup, kterým Wojnarowicz chtěl ventilovat svůj strach z drogových závislostí.

*„Postava s obmotanou hlavou, neviditelný muž, se bude pohybovat směrem do místnosti několika nekonečnými rámy dveří. Další osoba, stejného vzrůstu a stejně oblečená, se pohybuje v jiném směru skrze skladiště, náhodně do sebe narazí na střeše, kde bude vidět budova Empire State, jako symbol nitrožilního užívání<sup>1</sup>. Jeden druhého střelí do hlavy, vyletí všechen kečup. A když se předkloní začne mrtvému sundávat obvaz z hlavy a bude to právě jeho vlastní obličej, který se odhalí. Poté film stříhem pokračuje na těla stovek lidí, kteří jsou mrtvi na různých místech.“<sup>2</sup>*

**Fire in My Belly (1986-7)** je super 8mm film, který odjel David natáčet společně s Tommym Turnerem do Mexika. Kvůli Turnerově bouřlivosti vyvolané drogovou závislostí se oba rozdělili v Mexico City. Původně jel Wojnarowicz do Mexika kvůli oslavám Dne mrtvých<sup>3</sup>. Nakonec ale spatřil větší sílu v chudinských čtvrtích, cirkusu, wrestlingových zápasech a pouličním životě v Mexico City. Wojnarowicz v Mexico City natočil 25 rolí filmu, části mimo Mexico City vznikaly v New Yorku v jeho bytě.

Film nikdy nebyl dokončen a prezentován samotným Davidem Wojnarowiczem. Je dochován v několika verzích. První verze je v titulcích Wojnarowiczem označená jako „work in progress“, zatímco druhá, kratší verze je věnovaná pro producenta Michaela Lupetina do projektu Rosy Von Praunheim

---

<sup>1</sup> Budova Empire state svým vzhledem připomíná injekční jehlu.

<sup>2</sup> Super 8mm Films. [online]. Dostupné z: [https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/Film#Select\\_Super\\_8mm\\_Films](https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/Film#Select_Super_8mm_Films)

<sup>3</sup> *De Muertos*, v překladu Den mrtvých, je mexickou oslavou na počest mrtvých. Slaví se 1. a 2. listopadu. Na oslavách se nosí tradiční masky, většinou se lidé převlékají a maskují za smrtky či čerty. V rámci vzpomínky a uznání mrtvých chodí rodiny na hřbitovy a navštěvují své příbuzné zesnulé.

*Silence = Death (1990)* o umělcích představující HIV pozitivní umělce. V roce 2010 byla ještě vytvořena nová verze pro výstavu Hide/Seek v Národní portrétní galerii ve Washingtonu v roce 2010.

V pracovní 13minutové verzi Davida Wojnarowicze lze vysledovat, jak byla zamýšlena finální struktura filmu. Film měl být rozdělen na tematické celky, které vždy předznamenávaly záběry na mexické tarotové karty a záběr vlaku s číslem. Například druhá část je pravděpodobně tematicky zaměřená na násilí. David v ní kombinuje záběry wrestlingových zápasníků v boji spolu se záběry kohoutů masakrujících se při kohoutích zápasech. Přirovnává lidské masy přihlížející koridě k hejnu mravenců tím, že na sebe stříhá záběr lidí přicházejících na koridu a záběr hemžících se mravenců. Dojem neustálého růstu a pohybu násilí je vyvolán opětovným používáním záběrů točících se mechanických kol. (Obr. č. 1) Záběry mayských masek podporují přetrvávající ritualizaci násilných aktů.

Wojnarowicz se necítil nikdy jako přímá součást hnutí Cinema of Transgression. Přesto je *Fire in My Belly* jedním z nejsilnějších děl ve smyslu práce s transgresivními oblastmi. Film divákovi dává pocítit mnoho transgresivních principů. Koloběh násilí a moci člověka je vykreslen skrze oběť ve formě zvířete (korida, kohoutí zápasy), pozůstatky ritualizovaného násilí (mayské masky, masky a oděvy wrestlerů), to vše poháněno nikdy nekončícím pohybem mechanického stroje.

**Beautiful People (1987)** je krátký super 8mm film. Sleduje mladého muže, který svůj den začíná přeměnou visáže na ženu, maluje se a obléká do šatů. S sebou na cestu ven si zabalí do plechového kufříku bizarní věci. Například panenku s mužským tělem nebo fotografii kostry siamských dvojčat či malý globus a postavičku mimozemšťana. Všechny předměty odkazují na jeho/její komplexy a problémy. Spolu s kufříkem se on/ona vydá do ulic. Taxíkem se nechá dovézt do přírody, kde dojde k jezeru, kam vstoupí a šťastný/á zmizí ve vodě.

Původně měl film 30 minut a Wojnarowicz společně s Jesse Hultbergem, který hraje hlavní roli ve filmu, jeho projekci živě doprovázeli hudbou a mluveným slovem. Hultberg po smrti Wojnarowicze film sestříhal na 7minutovou verzi, která je dnes dostupná. Ve zvuku ji doprovází hudba 3TK4 a zvuková stopa vytvořená zpětně Jesse Hultbergem.

Ve filmu Wojnarowicz pracuje s barvou filmu. Snímek je černobílý až do chvíle, než se Jesse dotkne vody. Po vstupu a postupném mizení ve vodě se v Hultbergově verzi opakuje v audionahrávce „All I really wanted to do was run away, change my name, become a woman and forget the whole thing.“ („Vše, co jsem doopravdy chtěl bylo utéct, změnit si jméno, stát se ženou a zapomenout na celou věc.“). Vstup do jezera a mizení v něm nelze brát doslovně jako akt sebevraždy, jde spíše o únik ze společnosti a dobrovolnou izolaci.

Film **Where Evil Dwells (1985)** David připravoval společně s Tommym Turnerem. Mělo se jednat o hraný super 8mm snímek se stopáží celovečerního filmu. Jeho námětem byl příběh satanistického teenagera Rickyho Kassa z Long Islandu, který brutálně ubodal svého kamaráda v drogovém opojení. Na projektu pracovali oba režiséři několik měsíců, film ale nebyl nikdy dokončen. David společně s Tommym sestříhali 31minutový trailer pro Downtown Film Festival v roce 1986.

## 8.2 Místo síly křehkost

David Wojnarowicz vnímá překračování hranic a tabu oproti Kernovi a Zeddovi odlišným způsobem. Jeho vyjadřování neprobíhá v rámci násilných ataků. Výchozím bodem pro něj není John Waters ani exploatační filmy. Netěží z prvoplánových senzací, které vyvolávají v divákovi nahá lidská těla, menstruační krev, sexuální odchylky a násilí. Zkoumá spíše hranice lidskosti a vlastní identity. Dostává se proto mnohem blíže samotné transgresi.



“Přistupoval k násilí a smrti zevnitř, zatímco jeho přátelé neustále násilně přecházeli hranice, kvůli nemožnosti existence na jiných místech.”<sup>1</sup>

Spíše než k jednotlivým zákazům a tabu odkazuje veškerá jeho práce k přesahu a nicotě, která se za nimi skrývá. Je možné, že HIV pozitivní umělec, který pociťuje svou vlastní smrtelnost každou vteřinou, je proto schopný subtilněji uchopit neuchopitelné. Z faktu, že nedokončil ani jeden z filmů lze soudit, že narazil na hlavní úskalí, ke kterému je odsouzeno dojít každému, kdo se pokouší tvořit na okrajích hranic. Samotná transgrese je jevem neuchopitelným.



**Obr. č. 1 – Fire in My Belly – ukázka z Wojnarowiczovy verze Work in Progress**

---

<sup>1</sup> PFEFFER, Susanne ed. You Killed Me First - The Cinema of Transgression, KW Berlin, 2012, str. 156

## 9 Závěr

Došla jsem k závěru, že při nahlížení na filmy hnutí Cinema of Transgression je podstatné brát v potaz jedinečné prostředí, které ke vzniku podobně pojatých filmů vedlo. Doba v 80. letech v USA byla dobou nihilismu. Všudypřítomný strach z atomové války a politická situace daly za vznik generaci undergroundových frustrovaných a naštvaných umělců. Jejich koncentrace na newyorské chudinské Lower East Side vedla ke kolektivnímu šíření takovéto nálady. Umělci obklopeni deziluzí a drogami hledali možné místo úniku, které našli v extrémech a smrti. Nick Zedd, Richard Kern a další tvůrci Cinema of Transgression zasvětili část svého života momentům slavnosti, překračování a únikům s možnou hrozbou šílenství, ke kterému vede ono porušování zákazů. Jejich filmy přesto nedokázaly překročit rovinu divácké atrakce, zaznamenané zvrácené senzace.

Bylo by chybné řadit díla Cinema of Transgression mezi exploatační filmy, přestože je pro tyto filmy typické nekritické využívání tabuizovaných témat a stavění především na jejich vyobrazování. Rovněž amatérský přístup a neznalost filmového jazyka, který je příčinou výsledného „béčkového dojmu“ (někdy až „céčkového“), by mohl k diváka zavést k tomuto zařazení. Většina těchto snímků ale nenalézá svůj domov v grindhousech a filozofie jejich vzniku nestaví na hesle „minimální práce s vidinou maximálního zisku“ (což je typické pro exploatační filmy). Diváci se s filmy Cinema of Transgression mohli setkat především v klubech a klubových kinech. Díla těchto filmařů byla spíše hlasitým voláním o pozornost. Jejich filmy od počátku neměly kinosálové ambice a mířily mimo prostory světla a tmy, plátna a sedaček. Tichý a bezprostřední vztah diváka a běžícího filmu v kině pro ně nebyl zajímavý. Filmy se měly dostat především k jejich subkultuře, a proto se s nimi diváci setkávali především v klubech a klubových kinech, ve kterých panovala naprosto odlišná pravidla. Při projekcích diváci hlučně reagovali na film a vracely jeho jejich agresí. Cinema of Transgression by se díky zasazování děl do jiného, širšího kontextu (klubů, galerijních prostor, „zvláštních“ klubových kin) mohlo řadit pod Expanded Cinema.

Samotná díla, zejména hrané filmy, dokázaly překročit pouze zdánlivé či stínové hranice. Svět filmů Cinema of Transgression je spíše světem úpadku nežli transgresí. Rozpouští se v nich veškeré hranice a jejich protagonisté se ztrácejí ve víru šílenství a touhy. Tyto filmy tvoří svět, ve kterém se zákazy nepřekračují,

nýbrž mizí kvůli své ztracené podstatě. Název Cinema of Transgression by bylo tak možné zaměnit za Cinema of Decay (Kinematografii úpadku).

Autor nemusel být technicky a teoreticky poučen, aby si mohl dovolit natočit film. Filmařem se v těchto podmínkách stal každý, kdo si sehnal či ukradl kameru a materiál. Transgresivní stav je vždy stavem lenosti, odmítáním světa práce. Předpokladem pro vznik silného díla je znalost, píle a promyšlený záměr. Toto je první nepřekonatelný fakt. Docházím tak k závěru, že se překračování tabu dělo především v procesu tvorby, ale nezůstalo nezprostředkováno. Kernovy, Zeddovy a Wojnarowiczovy hrané filmy byly spíše extenzemi jejich transgresivních duševních stavů, které jsou ale ve svých nejzazších krajnostech nepřeveditelné do filmového média. Na stejný problém narazil i Georges Bataille v jeho literárních dílech Příběhu Oka a Matce (toto dílo Bataille ani nedokončil). Transgrese je prožitkem, který nedokáže jazyk zachytit. Odehrává se za hranicí lidského a přechází k nekonečnému „božskému“. Teprve v řeči, kde by se dalo „božské“ vyjádřit, nalezne svůj prostor i transgrese. Ji ale nemůže vázat žádný obsah, protože jí z její definice nemůže zadržet žádná mez.<sup>1</sup>

Osobně se přikláním k tvrzení, že k takovéto řeči má nejbližše nenarativní kinematografie, především ve svojí expandované podobě, a to díky změně vztahu mezi filmem a divákem a svým rozšířeným intermediálním možnostem.

*„Čím bychom byli bez řeči? Učinila nás tím, čím jsme. Jedině ona v nejzazším bodě odhaluje svrchovaný moment, kdy už neplyne. Ale ten, kdo mluví, nakonec přiznává svou bezmocnost.“... „Vrchol bytí se ve svém celku odhaluje jedině v pohybu transgrese, v němž myšlení založené na rozvíjení vědomí skrze práci nakonec práci překračuje s vědomím, že se jí nemůže podřídit.“<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. Myšlení vnějšku. Hermann & Synové, Praha 2003, Předmluva k transgresi, str. 20

<sup>2</sup> BATAILLE, Georges. Erotismus. Hermann & Synové, Praha 2001, str. 345

## 10 Seznam použité literatury

BATAILLE, Georges. Erotismus. Hermann & Synové, Praha 2001

FOUCAULT, Michel. Myšlení vnějšku. Hermann & Synové, Praha 2003, Předmluva k transgresi

BYSTRICKÝ, J. Transgrese a zákaz (Bataillova verze). FILOZOFIA roč. 59, č. 5, 2004

SERGEANT, Jack. DEATHTRIPPING An Illustrated History of The Cinema of Transgression, CREATION CINEMA COLLECTION, VOLUME 3, ISBN 1 84068 054 7

TESAŘ, Antonín a Jiří FLÍGL. Varujte své děti!: Lákadla filmové exploatace. Cinepur. 2010(č.68).

BATAILLE, Georges. *Příběh oka: Matka*. Praha: Reflex, 1992. ISBN 80-900857-4-1. – ŠERÝ, Ladislav. Prorok noci Georges Bataille

PFEFFER, Susanne ed. You Killed me First – The Cinema of Transgression, KW Berlin, 2012

[https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/Film#Select\\_Super\\_8mm\\_Films](https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/Film#Select_Super_8mm_Films)

[https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/You\\_Killed\\_Me\\_First\\_Installation\\_8](https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php/You_Killed_Me_First_Installation_8)

UbuWeb Film & Video: The Cinema of Transgression. UbuWeb [online]. Dostupné z: <http://ubu.com/film/transgression.html>

Why Cinema of Transgression Director Nick Zedd Stayed Underground - VICE. [online]. Copyright © 2017 VICE Media LLC [cit. 28.08.2018]. Dostupné z: [https://www.vice.com/en\\_us/article/dpwd7v/a-new-breed-of-asshole-0000327-v21n5](https://www.vice.com/en_us/article/dpwd7v/a-new-breed-of-asshole-0000327-v21n5)

Richard Kern's Films Are Still Shocking as Hell - VICE. [online]. Copyright © 2017 VICE Media LLC [cit. 28.08.2018]. Dostupné z: [https://www.vice.com/en\\_us/article/8gvbwk/richard-kerns-films-are-still-shocking-as-hell](https://www.vice.com/en_us/article/8gvbwk/richard-kerns-films-are-still-shocking-as-hell)