**IT IS IN THE BREWING LUMINOUS (název alba Cecila Taylora)**

John Akomfrah

**Ozvěny, posuny, nedokonalá paměť**

Kdokoliv, kdo zná Arthura Jafu dostatečně dlouho, vám řekne to samé: ve sbírání obrazového materiálu nachází zvláštní půvab; dá se říct, že je to jeho forte. Mohu to potvrdit s jistotou také proto, že jsme během našeho třicetiletého přátelství část této kořisti sdíleli. A kdokoliv, kdo s ním strávil alespoň nějakou dobu, by vám také řekl ještě něco jiného; totiž, že tohle celostní umělecké dílo, Gesamtkunstwerk, vycházející z desetiletí sbírání, popisování, katalogizování a prezentace obrazů pečlivě vybraných z historie kinematografie, fotografie, designu, hudby a popkultury bylo tvořeno po mnoho let. Podobně jako u jiných utopií jsme byli ve velkém očekávání a vyčkávali téměř jako na rozkaz.

Tohle byly podmínky vzniku filmu s názvem *APEX\_Practising Refusal* (2013). Jako u porodu se mezi očekáváním a příchodem nového přírůstku projekt několikrát posunul a obměňoval, ale stále si zachovával řadu charakteristických, přetrvávajících konstant. Původně měl podobu úhledně svázaných sešitů, které držely dohromady pomocí řady utkvělých představ jako celek různě zkombinovaných částí. Na první pohled povaleč projevující se v různých krejčovských střizích, alternativních shlucích, neotřelých kombinacích. Nějakou dobu to vypadalo, že tohle může být ve skutečnosti stálá osobnost, že tohle může být samotný projekt: tisíce obrazů, nekonečně upravovaných do nových a překvapivých konfigurací, které jsou svázány a drženy poctivou vazbou podle knižních konvencí.

Když se konečně zformoval samotný film, byl dle očekávání neodolatelně krásný. Ale spolu s ním se objevilo ještě něco, na co člověk obeznámený se všemi obrazy nebyl tak úplně připraven – něco hraničícího se strašidelným, tajuplným a děsivým; něco podivně prorockého, a přitom nevysvětlitelně historického.

Všichni jsme se zase kamarádili: Jean-Michel Basquiat pózující pro harlemského fotografa Jamese van der Zee v roce 1982; Bob Marley, kterého fotografovala Esther Anderson na 73 sezeních s jeho typickým jointem, co později odstartoval popularitu trávy u milionů lidí po celém světě. Také zde byla Sujourner Truth zachycená na temné fotografii, která se stala středobodem stovek abolicionistických shromáždění v 19. století. Bilie Holiday se rovněž zúčastnila a představila opět svůj jedinečný půvab, a to i v psychickém rozkladu, který se nakonec stal pro spoustu z nás tak stylový. A když mluvíme o stylu a podstatě a dlouhověkosti, nesmíme zapomenout na ztělesnění *Dread At The Control* Jaha Shaka, stále mladého jako z portrétu Stephena Moca z roku 1984 v Albany Empire v londýnském Deptfordu.

V tom prométheovském přechodu ze zápisníku na plátno se odehrálo něco zvláštního. Jako slavná precese simulaker popsaná Baudrillardem prošel film jakousi ontologickou transformací, přestal být sbírkou pouhých obrazů a stal se něčím mnohem obyčejnějším a zároveň impozantnějším. Zjistili jsme, že v tomto novém hávu se obrazy samy tlačí do pukliny mezi historickým a mytickým, jsou tak roubovány do našich způsobů měření času, až se samy staly **časovostí**, měřítkem nikoliv sebe samých, ale nás. Jsou natolik propleteny s časem, že mohou být vnímány jako memento mori, jako ukazatel naší smrtelnosti.

„Čas” je nejopakovanější slovo ve vyprávění *Sans Soleil* od Chrise Markera. Filmovým leitmotivem je patos nevyléčitelné paměti spojený s míjením času. „Kdo si to všechno pamatuje?” ptá se v jednu chvíli Marker. „Historie vyhodila své prázdné lahve oknem.” V APEXu se nacházíme venku za oknem a chytáme ztracené budoucnosti vržené do propasti zapomnění.

Ten patos pociťujeme při sledování sedmnáctiletého Jonathana, bratra George Jacksona, střílícího do vzduchu jen pár vteřin předtím, než padne v krupobití policejních kulek. Stejný pocit máme ve chvíli, kdy sledujeme The Dark Magus, Milese Davise opuštěně zahleděného – jakoby ten den také prožil Jacksonovu smrt – a přesto zachyceného v téměř nepostřehnutelné proměně v novou bytost.

Mnoho záhadných momentů formovalo náš vývoj nevysvětlitelným způsobem; vždycky zde byly nejisté minulosti, které přicházely se zapomenutými budoucnostmi, vyhlazenými budoucnostmi tak, aby minulost mohla zůstat nejistá, bez naděje, bez příslibů. Marcus Garvey je odváděn – opět – v poutech, baví se nad spáleným tělem Jesse Washingtona, černého teenagera, kterého zlynčovali a zapálili v texaském Wacu v roce 1916. Dále jsou zde černošští školáci pochodující na protest proti segregaci, ovšem přitlačení ke zdi silou stříkací hadice šerifa Eugene Connora v roce 1963 v Birminghamu v Alabamě.

Obrazy se stávají poutavými, když jsme sváděni přísliby, že nás podrží, utěší, budou k nám promlouvat i v prostoru neustálého okouzlení. Tohle je podstata jejich půvabu, jejich aury. Ovšem tato garance, tato „slibná poznámka” nemůže platit pro obrazy obecně: valuty, které si „koupíte” spolu s Chrisem Ofilim, nemohou být automaticky vyměněny za Billa Brandta či Georgiu O’Keefe nebo Bhupena Khakara. Jsou zde určité ekologie, které je nutno zkřížit, jedinečné ontologie, se kterými je nutné vést dialog, přehled různých objektů.

Pouze pohyblivý obraz může člověka svést k opačné logice. Pouze obrazová díla v pohybu fungují s těmito uskupeními obrazů, jejichž citová blízkost slibuje okouzlení.

**Vzkříšení, hmatová vizualita a film okamžiků**

*APEX* nabízí pocit hnací síly, téměř jakoby existoval nějaký nepravděpodobný scénář o tužbách a smrti a sexu a zkáze namíchaný Jamesem Brownem a Sex Pistols. Něco z jeho surové energie vás vrátí k začátkům kinematografie jako takové, ke kinu jako médiu „hmatové vizuality”, jehož postupy zpracovala Laura Marks ve svém průkopnickém díle. Mnohdy zapomínáme na ten klíčový pohled na ranou kinematografickou tvorbu, kterou nám nedávno připomenul Tom Gunning: film, který předcházel klasickému filmovému vyprávění, byl „filmovou atrakcí”: film s přímými odkazy a nadsázkou, senzacemi a útoky. Takový film vylučoval jakoukoliv diváckou angažovanost za pomoci výpravného děje podobně jako struktury identifikace a empatie. Jsem nucen připomenout si tento fakt, když se při sledování *APEX*u objeví záběr na *A Trip to the Moon* (1902) od Georgese Mélièse. Vzpomenu si také na Marksovy návody, jak prožívat film; nesledovat jej, ale přijímat tělem, emocionální film spíše než rozumový.

Nacházíme se ve spoře osvětlené hale na jednom z doktorských seminářů Reného Greena v MIT programu. Je tady Marks, Javie Anguera, Fred Moten a Manthia Diawara. „Minus”, detroitská techno klasika Roberta Hooda začíná. Poprvé je nám představen *APEX* ve své nové formě. Jeho několikastovkové obsazení se kolem nás začíná míhat jako film okamžiků. Vstávám a začínám tančit v nutkavých pohybech, částečně proto, že u Hoodovy muziky nemohu zůstat v tom obrovském prostoru v klidu, ale také kvůli radosti z tance. To, co se mi honí hlavou, má co do činění s komplikovaným původem někde mezi smrtí a vzkříšením. Vím, že tento nejnovější pohyb obrazů směřuje k místu jejich posledního odpočinku. Po desetiletích nucených pobytů je tohle jejich poslední. Je jasné, že po všech těch letech Jafa našel vhodnou formu pro zachycení vzkříšené minulosti a výsledkem je její uložení.

Zatímco lehce znepokojení studenti dále sledují film, já tancuji podle tvarů, povrchu a křivek; podle cizích forem, cizích scénářů, skarifikačních rituálů a záblesků duchů; podle světélkování a stylu; podle pohybů zachycených – téměř zmrazených – v prostoru, na prahu postřehnutelnosti, ve stavech meziprostoru, momentech letu, vždy vpřed, vždy v přechodu z jiných míst; a já tancuji v okamžicích rozkladu a na poli – výstava zvěrstev – smrti. Od tohoto okamžiku jsem přemýšlel nad mnoha dalšími důvody svého prvotního nadšení; o některé z nich bych se s Vámi rád podělil.

**Uvnitř**

Touha po tom být „někde jinde” definuje naši přízeň narativnímu filmu, pokud jej perfektně pochopíme. Zatemnělé interiéry vytváří prostory ovládaného letu, identifikace, několikanásobného sešívání a interpelací podobně jako převrácená alegorie na Platonovu jeskyni. Jsou to Bergsonovy enklávy, místa pohybu a emocí, kdy jsou pocity a bytí neoddělitelné, ale zachovávají si dostatečně správný odstup, vždy s prostorem pro útočiště, domov, vně deleuzovský obraz času.

„Dějiny jsou v podstatě podélné, paměť ve skutečnosti vertikální,” všímá si Deleuze v *Cinema 11: The Time Image*. A za posledních téměř třicet let od druhého vydání této průkopnické publikace o „obraze času” se v našem chápání času i obrazu mnohé změnilo. Pokud budeme Deleuzův projekt o filmu i nadále brát vážně, pokud budeme věřit, že v určité chvíli po druhé světové válce se film přesunul z pohyblivého obrazu do obrazu času, potom se nabízí otázka, jaké další posuny se dějí v tomto okamžiku, v momentě, kdy jsme „uvnitř děje”, v momentě, kdy jde v podstatě a především o to paměť neopouštět, ale zůstat v ní a projít ji skrz na skrz. Jaké jsou cesty časem obrazu v naší modernitě a kde se „uvnitř děje” právě nacházíme?

Tohle byla jedna z mnoha myšlenek, které mě během měsíců po prvním zhlédnutí *APEXu* napadly. Při jeho sledování jsem se cítil jako při prvním setkání s Cecilem Taylorem, zvláště s jeho albem *It is in The Brewing Luminous* (1980): drzé, intenzivní, ale lemované dávkami vášnivé lyriky. Také mi to přijde jako shrnutí Jafova velmi komplexního vztahu k filmu, jako návrat po nové trase k našim mnoha diskuzím o filmu a co se „za ním” skrývá. Působilo to také jako jeden z těch obřadů popsaných Arnoldem van Gennepem v jeho *The Rites of Passage* (1960), zejména ta fáze metaforické „smrti”, kdy je člověk kvůli prolomení svých dřívějších rutin nucen nechat něco plavat.

**Bílý dadaistický nihilismus**

Pokud se ptáme, proč je nyní náš složitý vztah s obrazy tak zásadně post-filmový, pak bychom měli začít u „rozšířeného filmu” zabývajícího se současnými rasovými souvislostmi. Hledání nás dovede nikoliv ke „smrti” filmu, ale k něčemu zachycenému v letu, v urputném boji různých pohybů.

„Včera v noci jsem byl v království stínů,” je proslulý výrok Maxima Gorkého po jeho prvním zhlédnutí filmu bratří Lumièrů v roce 1896. 1) Ale kdo by potřeboval „úžas”, „ohromující efekt” nebo radostné vzrušení z prvního setkání, když – pokud jste Diamond Reynolds – můžete mít jak stín, tak obsah z první řady auta vašeho přítele právě v okamžiku, kdy jej při natáčení osudně zastřelí policajt.

Kdo potřebuje přenášející sílu „kreativní geografie” Lva Kulešova, to, co Alfred Hitchcock nazval „čirou filmovinou Kulešovova efektu”, když můžete být v tom pravém kině ve vašem místním parku jako Feidin Santana, když natočil policejního důstojníka Michaela Slagera, který zezadu vystřelil na neozbrojeného Waltera Scotta. Geografie jsou daleko od „kreativity”, ale ty „efekty” jsou rozhodně bezprostřední a pohlcující.

Ale možná jsou vaše filmové potřeby řekněme více intelektuální. Možná chcete v časových obrazech zažít místa, která jsou „pronásledována jejich ztracenou budoucností.” Kdybyste byli v červenci roku 2016 majiteli Triple S Food Market v Baton Rouge, pak byste pro ně ani nemuseli chodit daleko. Právě tam venku před vaším obchodem byste totiž mohli získat ten „takeaway zážitek”, ten „rozšířený filmový okamžik” při natáčení zabití Altona Sterlinga.

Jaká ironická sblížení a zvraty tyto události nabízí? Jaké záhadné události z nich vyplývají, když je rozdíl mezi obrazem a jeho reprezentací zcela nepatrný? A jak to všechno souvisí s prací Artura Jafy? Ve skutečnosti docela dost.

**Příběh HP Lovecraft**

Hodně současných forem etnicizace k nám přichází zcela zahaleno v roušce historie, a jsou tak téměř výlučně definované děsivou, strašidelnou a podivnou aurou. Poslechněte si některá prohlášení alternativní pravice o rase a uvidíte, co mám na mysli. Je to téměř jako parodie sama na sebe, až na to, že je až příliš tragická, příliš fatální a vážná, aby mohla naplnit tuto definici. Vypadá to jako příběh, který se odehrává už někde jinde a díky své provázanosti s tímto „předtím” je natolik živý, až je schopný břichomluvy; tak intenzivně, že k vám přichází téměř jako duch svatý bez své tělesné hmoty. Když slyšíte například neonacistického „teoretika” alternativní pravice Richarda Spensera mluvit o „Americe jako bílé zemi, která patří nám,” pomyslíte si, „Vážně, chlape? Kdo tady ve skutečnosti promlouvá, ty nebo vykopaná mrtvola Andrewa Jacksona? A jestli se chceš zahalit do pláště árijské čistoty, neměl bys vědět, že tu píseň, kterou parafrázuješ, a ujišťuješ se ve své nehynoucí lásce k ní, napsal John Kander, homosexuální Žid?”

Tolik nedávného vědomého rasistického násilí svou působivostí připomíná sílu déjà vu. „Chceme zpátky svoji zemi,” křičel na mě nedávno hlas ve vášnivé konverzaci, jakoby prostě opakoval tuto frázi a propůjčoval každému jejímu slovu nádech samozřejmosti. Smutné rozhodně je, že tato věta byla vždy velmi složitým začátkem komplikované konverzace. A nyní víc, než kdy dřív. Tento příchod déjà vu, příjezd mimozemského, tato fantomická výzva je něčím, co odráží mnoho z jazyka rasové diskriminace. Je z velké části definován jeho nedávno ustavenou autoritou, investicemi, produktivitou a přehlídkou jeho odolnosti, nakažlivé obratnosti a několikanásobných posunů. Také definuje svou fascinaci: „Opravdu jsem ho to slyšel říct?” ptáte se sami sebe. „Zní to, jako bych to už někde slyšel.”

**Motouz**

Jeden z dalších nepochopitelných paradoxů současnosti má co do činění s posouváním hněvu. Jako řídící tropus „náležitosti” se usadil jinde a našel nový domov v jiných aglomeracích. Popravdě stále existuje vleklý spor o to, zdali život černochů opravdu kdy uspokojil vysoké a úzkostlivé nároky, ale tohle je jiný příběh. Také stojí za to zmínit, že kniha *The Fire Next Time* Jamese Baldwina publikovaná v roce 1963 je přes padesát let stará. A tohle píši ve chvíli, kdy jsem dokončil sledování BBC filmu *The Angry* z roku 1964. Téměř každý dospělý, který v tom hrál, je dnes dávno pryč stejně jako mnoho jejich dětí.

„Sedím tady na židli a snažím se rozmotat Čas,” napsal Kamau Braithwaite ve své básni Kumina, „aby se zase nezapletl“. Zdá se mi, že část tohoto rozplétání naší současnosti zahrnuje poznávání několika přetrvávajících konstant v protokolech rasové diskriminace. To je jeden z přízraků, na které naráží alternativní pravice ve své touze po časech nespoutané chuti na bílé mužské tělo. Už jen toto pochopení je nedílnou součástí procesu **od-kategorizování** těchto outsiderů. A také je to začátek vzniku snadného vysvětlení rasy. Stačí si jen vzpomenout na nedávné cestovní omezení pro šest muslimských národů, abyste pochopili, co myslím.

Ale podrývání je tvor s Janusovou tváří, protože se také jedná o jeden z protokolů rasové diskriminace. Ruce musí zůstat rukama a ne se stát lidskými bytostmi. A tohle zahrnuje přeuspořádání základů, na němž si může „outsider” činit nárok na to být předmětem. Je potřeba být uvnitř a rasová diskriminace funguje tak, že činí existenci outsidera křehkou, dočasnou, nejistou, takovou, že samotná zem, po které outsider chodí, se vehementně třese pochybnými záchvěvy, jež budou pokračovat do té doby, než „outsider” konečně přijme tautologickou logiku vynuceného odcizení (jsem outsider, a proto bych měl být mimo) a sám se rozhodne, že je čas odejít.

**Limbo**

Znovu zašít roztrženou pavučinu času.

Je to sentiment – topos, chcete-li – který v Jafově současné tvorbě tolik upoutá, tolik uchvátí a zničí: jeho jednotlivé ortografie a kartografie, jeho emocionální ekonomie stejně jako morální ekonomie příbuzenství a empatie. A tohle pro mě ve skutečnosti není pouhá shoda okolností, pouhá náhoda. Poprvé jsem pocítil, že by tohle mohlo být pozitivní, v době, kdy jsme se poznali, kdy mi Haile Gerima poprvé řekla o Jafovi, a já jsem poprvé viděl *Sans Soleil* Chrise Markera. Je to jeden z nejněžnějších filmových momentů: starší pár, kterému zemřela kočka, je na tokijském hřbitově, v chrámu zasvěcenému kočkám. „Ne, ta kočka není mrtvá“, říká nám komentátor, „jenom utekla, ale v den její smrti nebude nikdo vědět, jak se za ní pomodlit, jak se přimluvit u Smrti, aby ji nazývala jejím skutečným jménem. Proto museli oba přijít sem, v dešti, aby mohli provést obřad, který by spravil tu pavučinu času tam, kde je roztržená.”

„Historie vlastně nikdy neřekne sbohem,” jednou slavně poznamenal Eduardo Galeano. Říká pouze, „na shledanou.” Jsem v New Yorku. Je léto roku 1994, Jafa a já sedíme s bell hooks, slzy nám kanou po lících, protože skvělý Kamau Brathwaite přednáší své závěrečné poznámky ke konferenci *Oslavy černého filmu* Mathia Diawary. Já pláču, protože něco v Brathwaitově improvizovaném Oratoriu mi připomíná jiné mistrovské dílo o ortografii a kartografii Afričanů v Americe: Galeanova autoritativní trilogie, *Memory of Fire*. Ano, jedná se o ztracenou budoucnost, ale mám pocit, že je to závažnější, více lidské a naléhavé, o tělesnosti a ranách a zraněních a tělech klátících se v dlouhých naaranžovaných deltách a savanách a vesničkách a hrabstvích a souostrovích. Je to okamžik narušené a rušivě povznesené nálady, jelikož Brathwaitův hlas ve své zaklínající logice, šamanistické horlivosti znovu potvrzuje něco, co oba již víme: téměř implicitní „charakteristiku” Afro-modernismu. Tyto vykouzlené „ontologie přízraků”, „strašidelné epistemologie” člověk očividně nalezne v *The Black Jacobins* od Jamese a *Souls of Black Folk* od Du Bois. Objevují se také v Hurstonových *Their Eyes Were Watching,* stejně jako ve Fanonových *Black Skin White Masks*. Zčásti je to literární pomůcka, zčásti vytváření strategií, abychom mohli říct některé velmi staré věci novým způsobem, až na okamžik, kdy na ně člověk narazí úplně poprvé, vypadají mnohem více „skutečně”, více „šamanisticky”. Člověk má pocit, že je násilím potápěn do prostoru, kde jsou z věcí vykouzleni lidé, jsou tvořeni jako existence s „duší”, na kterou se dá téměř sáhnout. Je to jakoby sama smrt byla povolána, jakoby věci a události a historie byly ponoukány k nalezení autority, rozhodnutí a ochoty nějak překonat smrt a žít dál, ještě jednou, ještě jednou a s emocemi.

**Duchaření a *Wounded Time***

V *Love Is a Message* se na malou chvilku objeví na plátně. Je mladá – vlastně velmi mladá. A na této ústřední věci je něco krásného a zároveň zraňujícího. Proč? Protože říká věci, které byste si raději přáli neslyšet. „Jak by Amerika vypadala,” ptá se, „kdyby milovala černochy stejně, jako miluje černošskou kulturu?” Voltaire, který sice zřejmě byl obyčejný či (garden) rasista, to ovšem vystihl: slzy jsou tichým jazykem zármutku.

V pozadí je pozoruhodná skladba „Ultralight Beam” od Kanye Westa, jedna z opravdu skvělých písní posledních let, kterou nemůžete poslouchat, aniž byste nemysleli na bolestný lyricismus alba *A Love Supreme* od Johna Coltrana, především jeho první skladby „Acknowledgement”, kde Kanye zpívá, „Dej nám klid, dej nám mír.”

Na obrazech *Love Is a Message* nenajdeme žádný klid a mír. Ale najdeme tam lásku: lásku Alana Badiou jako neutuchající dobrodružství, jako triumf překonání „překážek vztyčených časem, prostorem a světem.” Někdy je to až bolestné: když vidíte mladého kluka, jak dává facku své matce závislé na cracku a úpěnlivě ji prosí „probuď se, mami”; když vidíte Malcolma X v Audubon Ballrom v roce 1964 na tom samém pódiu, kde ho o několik měsíců později zastřelí; když vidíte britského atleta Dereka Redmonda, jak mu jeho otec pomáhá dostat se do cílové rovinky na Olympijských hrách v Barceloně v roce 1992.

Dej nám klid, dej nám mír.

Sedíme na divokém koni zvaném „emoční paměť”, klátíme se sem a tam na poli duchů a sledujeme, jak se minulost opět vrací. A pomalu k nám přicházejí mrtví, úzkostlivě seřazení a znovu přivítáni Jafou, aby opět prožili tuto joyceovskou, tuto poundianovskou dramaturgii vzkříšení.

„Once more unto the breach, dear friends.”

Je to naše, naše vlastní bitva u Azincourtu v neúprosné válce, která nemá vítěze, nemožná válka, která se musí vyhrát.