

Jiří Anger

Médium, které myslí sebe sama

*Audiovizuální esej jako nástroj bádání
a vyústění akademických trendů*

Zhruba před deseti lety¹⁾ se v západní mediální sféře začal prosazovat podivuhodný, leč obtížně pojmenovatelný útvar — audiovizuální esej. Útvar, který je příliš doslovný, než aby byl filmem, a příliš poetický, než aby byl kritickou reflexí. Útvar, který je produktem nově vznikající mediální krajiny i vyústěním dlouhodobých snah modernistické a avantgardní kinematografie. Útvar, který je výdobytkem digitální technologie, ale zároveň návratem k původním ambivalencím pohyblivého obrazu. Stejně jako v případě předešlých mediálních objevů i v případě audiovizuální eseje se okamžitě strhl zápas o identitu, jaké by měl nabýt, boj, do něhož vstupuje čím dál více aktérů. Mezi uchvatitele této hybridní formy patří vedle zástupu filmařů, audiovizuálních umělců, kritiků a cinefilů také filmoví vědci.

Audiovizuální esej od počátku nabízela množství příležitostí, jak se vypořádat s odvěkými úskalími filmové a mediální teorie. Optimistické hlasy vítají, že tento formát konečně umožnil myslet přímo skrze filmový obraz, tedy audio/vizuálně, a nikoli pojmově či metaforicky.²⁾ Když si Raymond Bellour v roce 1975 stěžoval, že filmový text je (nejen) na

-
- 1) Stanovit přesný počátek této praxe je vzhledem k rozptýlenosti a neukotvenosti audiovizuální eseje poměrně obtížné, nicméně často bývá uváděn rok 2007, kdy filmový kritik a filmař Kevin B. Lee spustil blog *Shooting Down Pictures*. V následujícím roce začal filmový kritik Matt Zoller Seitz vytvářet komentované videoanalýzy pro různé webové platformy (např. *Moving Image Source*), zároveň vznikl vlivný blog *Filmanalytical* filmové teoretičky Catherine Grantové. Pozoruhodný je případ Erica Fadena, který už v roce 1998 produkoval krátká analytická videa s akademickými ambicemi, avšak nenašel ve své době žádné následovníky. K počátkům audiovizuální eseje viz např. Thomas van den Berg – Miklós Kiss, *Film Studies in Motion: From Audiovisual Essay to Academic Research Video*. Scalar 2016. Dostupné online: <<http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index/>>, [cit. 6. 3. 2018]; Tiago Baptista, *Lessons in Looking: Digital Audiovisual Essay*. Disertační práce. London: Birkbeck, University of London 2016, s. 23–24.
 - 2) Adrian Martin a Cristina Álvarez Lopezová, jedni z hlavních proponentů audiovizuálních esejí, spojují tento trend s obecnějším projektem kunsthistorika Jamese Elkinse *Writing with Images*. Hlavním cílem tohoto projektu má být nalezení způsobu, jak by procesy psaní, analýzy a argumentace mohly vykonávat obrazy samy za sebe. Více na Elkinsových webových stránkách <<http://www.jameselkins.com/>>, [cit. 6. 3. 2018] a zde: Adrian Martin – Cristina Álvarez Lopez, *Writing in Images and Sounds*. *Sydney Review of Books* 2017. Dostupné online: <<https://sydneyreviewofbooks.com/writing-in-images-and-sounds/>>, [cit. 6. 3. 2018].

rozdíl od literárního „nedosažitelný“, a tím pádem „necitovatelný“³⁾ měl na mysli něco podobného. Současně volal po takové filmové teorii a kritice, která v budoucnu využije snazší dostupnost filmového materiálu a stane se „nápaditější, přesnější a především zábavnější“⁴⁾ — ubude popisných pasáží, přibude analýzy konkrétních momentů díla. I když vývoj audiovizuálních esejí vypadá pro mnohé zastánce jako postupné naplňování Bellourova proroctví, je namísto jistá obezřetnost. Pohled na rostoucí masu audiovizuálních esejí naznačuje, že možnost rozložit, deformovat a přeskládat filmová okénka často nevede k podrobnějšímu rozboru a interpretaci filmů, nýbrž k opakování důvěrně známých figur z kanonických děl⁵⁾ na jedné straně a vytváření efektních montážních sestřihů na straně druhé.

Vznikající akademické platformy pro audiovizuální eseje, především *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies*,⁶⁾ se snaží ohledávat potenciality nového formátu k filmovědnému výzkumu, byť hranice mezi odbornějšími a popularizačními trendy nechávají rozostřené. Vývoj, kterým časopis prochází, nicméně produkuje další a další varianty, jak zviditelnit dosud přehlížené zvláštnosti filmových děl, jež by standardní akademický text dokázal pojmut jen nepřímo. Stojí proto za prozkoumání, za jakých podmínek může audiovizuální esej současné akademické přístupy doplňovat, obohacovat či zachraňovat v úzkých a do jaké míry nabízí odpovědi na otázky, jež si ty samé přístupy dlouhodobě kladou. Cílem tohoto hledání není jen hlubší teoretické povědomí o vznikajícím mediálním jevu, ale také nalezení východisek pro ustavení esejistické praxe v českém filmovědném prostředí, které je impulzy audiovizuálního bádání dosud nepoznamenané.

Dítě mnoha matek

Podobně jako řadu jiných otevřených a víceznačných konceptů ani audiovizuální esej nelze podříditi násilí jednoznačné definice. Z toho plyne jak myšlenková pestrost, která jasně reflektuje rozptýlenost a variabilitu vyvíjejícího se formátu, tak i nevyhnutelný sklon k mlhavým vymezením. Mezi audiovizuální eseje bývají řazeny natolik různorodé formy, jako jsou zběsile stříhané výboje youtuberské kultury, kompilační sestřihy a remixy, ilustrační video-přednášky či sebereflexivní experimenty, o akademickém uplatnění nemluvě. Nejjednodušší pracovní definice, která by dovolila obsáhnout takto široký repertoár, by mohla znít následovně: audiovizuální esej je útvar, který analyzuje film či jiný audiovizuální

3) Bellour tvrdil, že film je jediným médiem, které se nemůže stát plnohodnotným předmětem zkoumání, a to vzhledem k prchavosti pohyblivých obrazů. Raymond Bellour, *The Unattainable Text*. *Screen* 16, 1975, č. 3, s. 19–20.

4) Tamtéž.

5) Kevin B. Lee používá termín „Filmsplaining Video Essay Canon“, do nějž řadí např. Wese Andersona, Davida Finchera, Quentina Tarantina, Paula Thomase Andersona a další. Všeobecně jde o populární, a přesto tak trochu „nezávislé“ tvůrce, kteří se vyznačují výrazným a snadno rozpoznatelným stylem. Kevin B. Lee, *Cinergy with Kevin B. Lee* (masterclass). Praha: Kino Pilotů, 9. 2. 2018.

6) Tento první recenzovaný akademický časopis věnovaný audiovizuálním esejím vznikl v roce 2014 na základě spolupráce komunity *Media Commons* a odborného časopisu *Cinema Journal*. Editory jsou Catherine Grantová, Chiara Grizzaffiová, Christian Keathley a Drew Morton. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/people/>>, [cit. 6. 3. 2018].

objekt skrze prostředky audiovize samotné. Jinými slovy, zpracovává existující záběry tak, aby odhalil nové poznatky. Důkladnější ohraničení sledovaného pojmu nicméně vyžaduje terminologický a zejména historický exkurs.

Vzhledem k překotnému a mnohotvárnému rozvoji daného formátu nepřekvapí, že panují nejasnosti ohledně terminologie. K označení této formy jsou vedle pojmu „audiovizuální esej“ (audiovisual essay) využívány hlavně výrazy „video-esej“ (video essay) a „videografická esej“, potažmo „videografická filmová studia“ (videographic film studies). Nejčastěji se lze setkat s termínem video-esej, který v běžném slovníku zahrnuje takřka jakékoli video, jež se objeví na YouTube či Vimeo a prozradí snahu analyzovat filmy a audiovizuální kulturu vlastními prostředky. Odbornější výraz audiovizuální esej odpovídá zhruba stejnému obsahu, ale akcentuje potřebu specifictější definice. Jak zdůrazňují Adrian Martin a Cristina Álvarez Lopezová, přízvisko audiovizuální podtrhuje důležitost obrazových i zvukových prvků eseje: hudba, ruchy zvukový komentář podle nich tvoří rovnocenný významotvorný element, a nikoli pandán vůči vizuální složce.⁷⁾ Hlavní úloha v prosazování videografické koncepce náleží Catherine Grantové, která usiluje o přijetí audiovizuálního formátu do odborného diskursu. Ve videografické eseji⁸⁾ spatřuje potenciál k „poetickému, kreativnímu a také performativnímu kritickému přístupu k výzkumu pohyblivého obrazu.“⁹⁾ Souhrnné označení videografická filmová studia potom směřuje k institucionálnímu ukotvení této praxe v akademické sféře. Jelikož záměr studie volá po co nejkonkrétnějším popisu daného jevu a současně po zohlednění jeho rodící se pozice v akademickém světě, referenčními pojmy zde budou audiovizuální esej (forma či médium) a videografická filmová studia (disciplína či instituce).

V obou případech rovněž platí, že odvozují svou identitu od technologického kontextu, v němž vznikají.¹⁰⁾ Digitální procesy výrazně determinují nejen produkci, recepci a distribuci audiovizuálních esejí, nýbrž i povahu analytických postupů. Vlivným předchůdcem je kromě zmiňovaného Belloura především Laura Mulveyová a její kniha *Death 24x a Second* (2006). Svůj původní výzkumný zájem ze 70. let, totiž reprezentaci žen coby spektakulárního či fetišistického objektu v hollywoodském filmu,¹¹⁾ zde nahlédla z perspektivy mediální neukotvenosti filmového obrazu — okamžiky ženského „bytí-pro-pohled“ jsou zároveň „okamžiky zastavení děje, poukazující na skrytou nehybnost celuloidového políčka.“¹²⁾ Úvahy tohoto druhu vedou autorku k obecnějšímu zamyšlení nad

7) Adrian Martin – Cristina Álvarez Lopez, Introduction to the Audiovisual Essay: A Child of Two Mothers. *Necus: European Journal of Media Studies* 3, 2014, č. 2. Dostupné online: <<https://necus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers//>>, [cit. 7. 3. 2018].

8) Tento pojem používají v jedné z mála dosud vydaných knih o audiovizuálních esejích, viz Christian Keathley – Jason Mittell (eds.), *The Videographic Essay — Criticism in Sound and Image*. Montreal: Caboose Books 2016. Grantová dlouhodobě používá také pojmy „videografický experiment“ či „videografické experimentování“, viz např. zde: Catherine Grant, Déjà-Viewing?: Videographic Experiments in Intertextual Film Studies. *Mediascape: UCLA's Journal of Cinema and Media Studies*, zima 2013. Dostupné online: <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013_DejaViewing.html/>, [cit. 7. 3. 2018].

9) Tamtéž.

10) Tiago Baptista důležitost technologického kontextu zohledňuje rozšířeným pojmem „digitální audiovizuální esej“. Tiago Baptista, c. d.

11) Viz zejména Laura Mulvey, Vizuální slast a narativní film. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON 1998, s. 115–131.

12) Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006, s. 7.

proměnami vnímání filmové formy v éře digitálních médií, která nabízí bohatší a různorodější cesty k manipulaci audiovizuálního materiálu. Možnost zastavit, zpomalit či zopakovat výstižné scény filmu podle ní skýtá značný analytický potenciál, neboť obrazy vytržené z narativního vývoje a nezadržitelného pohybu filmového pásu staví na odív své dříve stěží postřehnutelné vnitřní kvality a vztahy.¹³⁾ Praxe audiovizuální eseistiky dává myšlenkám Mulveyové v mnoha ohledech za pravdu, avšak neprojevuje se jen v touze rozebírat starší analogové filmy na jednotlivá okénka či záběry. Reflexivita se mnohdy týká i okolností vyplývajících z principů digitalizace samotné: například Kevin B. Lee ve svých dílech tematizuje proces vznikání audiovizuální eseje v podmínkách roztržitého počítačového interface (*LESSONS IN LOOKING: EDITING STRATEGIES OF MAYA DEREN* [2014])¹⁴⁾ nebo upozorňuje na faktory, které vstupují do divácké recepce daného formátu v době informačních hyperstimulů (*WHAT MAKES A VIDEO ESSAY GREAT?* [2014]).¹⁵⁾

Navzdory závislosti audiovizuálních esejí na digitálním zázemí lze vystopovat množství předchůdců z analogové éry. Ostatně i Mulveyová naznačuje, že „zpožděný“ (delayed) digitální film znamená svým způsobem návrat k primitivní kinematografii a referenční jednotce statického rámu.¹⁶⁾ Obecně audiovizuální esej uskutečňuje naděje vkládané do mnoha starších žánrů a formátů, jak uměleckých, tak odborných. Z hlediska umělecké linie ji Martin s Lopezovou považují primárně za „dítě dvou matek“: found footage filmu a film-eseje.¹⁷⁾ Oba útvary byly založené na tvořivé a reflexivní manipulaci s existujícím filmovým materiálem, souhrnně na představě, že „film je forma, která myslí, a myšlenka, která formuje“,¹⁸⁾ mnohdy i dávno před vynálezem digitálního přenosu. Found footage experiment *ROSE HOBART* (1936) Josepha Cornella, který z původního hollywoodského filmu *EAST OF BORNEO* (George Melford, 1931) vytvořil koláž záběrů s herečkou Rose Hobartovou, má v určitých aspektech blízko k „supercutům“¹⁹⁾ Kogonady a podobných tvůrců. Film-esej Chrise Markera *DOPIS ZE SIBIŘE* (1957) se zase ve slavné třikrát opakované sekvenci s ideologicky odlišně zabarvenými komentáři podobá postupům sebereflektivních audiovizuálních esejí.²⁰⁾ Akademicky orientovaná audiovizuální esej se od těchto

13) Tamtéž, zejména s. 144, 146–147.

14) Kevin B. Lee, *Lessons in Looking: Editing Strategies of Maya Deren*. Dostupné online: <<http://vimeo.com/88841695/>>, [cit. 11. 3. 2018].

15) Kevin B. Lee, *What Makes a Video Essay Great?* Dostupné online: <<https://vimeo.com/115206023/>>, [cit. 11. 3. 2018].

16) Laura Mulvey, *Death 24x a Second*, s. 67.

17) Adrian Martin – Cristina Álvarez Lopez, *Introduction to the Audiovisual Essay*.

18) Tento rozměr filmového média akcentuje Jean-Luc Godard, obecně pokládáný za jednoho z nejdůležitějších filmařů-esejistů. Jean Narboni – Tom Milne (eds.), *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*. London: Secker & Warburg 1972, s. 171.

19) Termín supercut označuje video, které kompiluje průřezové motivy, tropy či formální postupy konkrétního filmu, autorského filmaře či hnutí. Odlišuje se od rovněž populárního mashupu, který kombinuje audiovizuální materiál z různých filmů a od různých tvůrců. Thomas van den Berg – Miklós Kiss, c. d. Nejvýraznějším autorem supercutů je zmiňovaný Kogonada, který se během let daný přístup naučil doplňovat a variovat do té míry, že je uznáván jako důležitý tvůrce audiovizuálních esejí (byť ne zrovna těch akademických). Viz např. Kogonada, *Hands of Bresson*. Dostupné online: <<http://vimeo.com/98484833/>>, [cit. 11. 3. 2018].

20) Tradici filmové eseje a její vztah k dnešním podobám myšlení filmem rozebírá např. Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London and New York: Wallflower Press 2009 nebo též, *How the Essay Film Thinks*. New York: Oxford University Press 2017.

forem zpravidla liší tím, že filmy v ní použité nejsou primárně východiskem k estetickému účinku ani podnětem k filozofickému zamyšlení, ale cílem o sobě. Samozřejmě existuje řada mezních forem, nicméně jádro videografických filmových studií tvoří zájem vyjevit skryté kvality audiovizuálních děl samotných, a nikoli vzniku díla nového.

Druhý pól tvoří předchůdci vycházející přímo z odborné kritiky či akademické praxe. V prvním případě představují důležitou spojnici bonusové materiály k DVD, zvláště formát zvukového komentáře.²¹⁾ Filmový kritik či vědec zde má za úkol doprovázet snímek svými slovy, tak aby divákovi nabídl poučenější vhled do strukturních základů i skrytých zákoutí díla. Specifičnost zvukového komentáře tkví nejen v různorodosti poznatků, které by měl autor obsáhnout, ale obzvláště v podřízenosti vůči komentovanému audiovizuálnímu materiálu. Zatímco v tištěné formě si kritik či teoretik může vybírat určité prvky a momenty, kterými se v textu bude zabývat, komentátor má svobodu volby notně omezenou — musí neustále dávat pozor, zda se jeho argumentace váže i k právě sledované scéně. Autor audiovizuální esej se disponuje širším výběrem materiálu, ovšem podobně jako komentátor je povinen brát ohledy na řeč filmových obrazů, která před ním plyne. Příkladem zvukového komentáře blízkého principům pozdějších audiovizuálních esejí může být doprovod Laury Mulveyové k filmu *SLÍDIL* (Michael Powell, 1960), zejména k několika ikonickým scénám natočeným z pohledu vraha s kamerou.²²⁾ Mulveyové se daří zachytit proměnlivé funkce kamery ve filmu (v diegetické i nediegetické rovině), jakož i komplexní hru mezi pohybem a nehybností, na níž snímek stojí. Právě přechod od komentování filmů za pochodu k průřezovému rozboru jednotlivých figur a jejich vzájemných vztahů a proměn byl důležitým faktorem, který inspiroval jak nově vznikající podoby DVD bonusů (např. Hyperkino),²³⁾ tak i pozdější audiovizuální esej.

Co se týče akademické činnosti, využívání audiovizuálních pomůcek při výuce není ničím novým — vložené klipy, screenshoty či vizuální srovnání tvoří běžnou součást prezentací už od 80. let.²⁴⁾ Tento kontext je nejzřetelnější ve formátu video-přednášky, již pravděpodobně nejvíce proslavil David Bordwell. Příspěvky *How Motion Pictures Became the Movies* (2012) a *Cinema Scope: The Modern Miracle You See Without Glasses* (2013), uveřejněné na blogu *Observations on Film Art*,²⁵⁾ jsou ve své podstatě videozáznamy powerpointové prezentace, která kombinuje text, screenshoty a Bordwellovo

21) Přehled o základních charakteristikách odborného zvukového komentáře dodává např. Mark Parker – Deborah Parker, *The DVD and the Study of Film: The Attainable Text*. New York: Palgrave Macmillan 2009, s. 121–139.

22) Laura Mulvey, *Peeping Tom* [DVD audio commentary]. New York: Criterion 1999.

23) Tento formát se jmenuje podle ruské společnosti Hyperkino, která se od poloviny nultých let zaměřuje na tvorbu specializovaných DVD vydání ruských filmů napříč historií. Filmy jsou v tomto pojetí opatřené „poznámkami pod čarou“, které si divák může pustit ke specifickým scénám. Autoři konceptu Hyperkina formulovali svou koncepci zde: Natascha Drubek – Nikolai Izvolov, *Critical Editions of Films on Digital Formats*. *Cinema & Cie* 6, 2006, č. 8, s. 203–214.

24) Andrew McWhirter, *Film Criticism, Film Scholarship and the Video Essay*. *Screen* 56, 2015, č. 3, s. 376.

25) David Bordwell, *How Motion Pictures Became the Movies*. *Observations on Film Art*, 2012. Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/01/12/what-next-a-video-lecture-i-suppose-well-actually-yeah/>>, [cit. 11. 3. 2018]; David Bordwell, *CinemaScope: The Modern Miracle You See Without Glasses*. *Observations on Film Art*, 2013. Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/04/24/scoping-things-out-a-new-video-lecture/>>, [cit. 11. 3. 2018].

mluvené slovo. Video-přednáška s audiovizuální esejí v mnohém souzní,²⁶⁾ byť slouží spíše jako názorný doplněk mluveného či tištěného argumentu, než aby měla ambice využívat „myšlení filmem“.

Audiovizuální esej tedy není jen „dítětem dvou matek“, nýbrž nejednoznačným potomkem rozličných tradic na ose mezi uměleckým dílem a akademickým příspěvkem. Pakliže mnozí usilují, aby se stala plnohodnotným zástupcem druhého směru, aniž by opustila unikátní výrazové možnosti směru prvního, je její povaha nutně paradoxní. Tuto skutečnost nemá cenu popírat ani navracet do „správných“ kolejí, naopak je třeba naladit se na její specifický pohyb a při nejbližší příležitosti vystihnout, v jakých momentech se mezi protichůdnými tendencemi vynořuje kýžený smysl.

Osahat si film všemi smysly

Zájem akademiků o audiovizuální formy vyjádření nevyplýval jen z okouzlení novými technickými možnostmi či snahy propojit světy umění a teorie. V mnoha ohledech byl logickým vyústěním trendů ve filmové vědě a spřízněných oborech. Afektovou teorii, performance studies, fenomenologii filmové zkušenosti, teorii nových médií, neurovědu a jiné trendy ve filmové teorii posledních dekád spojuje mimo jiné intenzivnější propletení filmového obrazu s vnímajícím divákem, jakož i provázání tvorby, reflexe a recepce filmů. Tato výzkumná orientace se ve videografických filmových studiích projevuje zejména ve dvou distinktivních, avšak vzájemně prostupných perspektívách, které lze pracovním nazvat „haptická“ a „remediační“.

Jednou z hlavních motivací prvního směru byla snaha překonat hráz mezi diskursivně determinovaným divákem a ideologicky strukturovanou filmovou reprezentací, za kterou byla podle předchůdců i proponentů těchto přístupů odpovědná aparátová teorie a později kulturní studia.²⁷⁾ V centru pozornosti se ocitl jak smyslový prožitek diváka, tak materiální kvality pohyblivého obrazu, přičemž obě roviny byly vzájemně provázány aktem sledování filmu.²⁸⁾ Postupně vzrůstala popularita filmů, které připoutávaly pozornost k povrchu tělesné i filmové matérie či akcentovaly mnohosmyslové zapojení diváka do fikce.²⁹⁾ Ve světle těchto posunů už filmový teoretik nemohl nedat najevo své afektivní zaujetí filmem, nechtít si jej co nejvíc přiblížit.

26) Tiago Baptista označuje Bordwelovy „video lectures“ jako „přechodovou formu“ audiovizuální eseje a zahrnuje je mezi případové studie vedle děl Kogonady, Catherine Grantové a Kevina B. Leehe. Tiago Baptista, c. d., s. 130–147.

27) Ke kritice reprezentace v afektové teorii obecně viz Eugénie Brinkema, *The Forms of the Affects*. London and Durham: Duke University Press 2014, s. 26–36.

28) Tuto provázanost reflektuje zejména fenomenologická filmová teorie, viz Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992 nebo později Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press 2009.

29) Pro tyto postupy se vžil výraz „haptická vizualita“, které v návaznosti na rakouského historika umění Aloise Riegla uplatnila Laura Marksová. Jde o formu vidění filmového obrazu, v níž se „oči stávají orgánem doteku“. Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press 2000.

Tuto tendenci ve své teoretické i praktické tvorbě nejvýrazněji reflektuje Catherine Grantová. Grantová zavedla do diskursu videografických filmových studií pojem „haptická kritika“, kterým otevřeně navázala na Lauru Marksovou.³⁰⁾ V textu „Touching the Film Object?“ (2011) tvrdí, že audiovizuální esej jakožto forma haptičnosti umožňuje pochopit, co lze z předmětu smyslově vnímat, když se s ním ocitneme v blízkém kontaktu. Haptická kritika je metoda, která nastupuje ve chvíli, kdy se „slova nedokáží odlepit od povrchu filmového objektu“.³¹⁾ Pokožka filmu zde není oknem do hlubinných významů díla, nýbrž téřenem, který musí být teprve objeven ve své mnohoznačnosti. Skrze digitální manipulaci, například zpomalení či extrémní přiblížení, lze ve zdánlivě jednolitém filmovém obrazu nahlédnout multiplicitu vzájemně nestejných detailů. Manifestem této senzibility je stejnojmenná audiovizuální esej, v níž autorka pracuje s Bergmanovou PERSONOU (1966), konkrétně se scénou, v níž se chlapec dotýká rozmazaného filmového plátna. Izolace od výchozího příběhu, slow-motion efekt a pozměněný hudební doprovod způsobují, že se obraz hrdinek na plátně nestává zřetelnějším, nýbrž naopak nabývá na zrnitosti.³²⁾ Tváří v tvář deformovanému obrazu se filmový kritik či teoretik nachází v podobné situaci jako brýlatý kluk před plátnem: místo aby pátral po tom, co obraz zpodobňuje, dotekem se napojuje na záhyby rýhované krajiny.

Haptická kritika se pojí s důrazem na subjektivní emocionální prožitek autora. Kdo chce pohyblivé obrazy analyzovat haptickou metodou, musí k nim nevyhnutelně zaujmout intimní vztah a pokoušet se tento vztah co nejpríměji vyjádřit.³³⁾ Grantová formu audiovizuální eseje využívá k prozkoumávání svých vlastních diváckých zkušeností, k rekonstrukci a současně reinterpetaci pohlcujícího zážitku z objevování nového fikčního světa, potažmo k ohledávání souvislostí mezi momenty z různých filmů, autobiografickými detaily a filmovědnými pojmy. Stříhačský software se v rukou esejisty proměňuje v mašinu na vyvolávání mimovolních vzpomínek: dotek filmového objektu aktivuje mimoděčné spoje mezi libovolně přibližitelnými detaily filmové fikce a domněle ztracenými či vytěsněnými dojmy z původního sledování.³⁴⁾ K dosažení tohoto účinku slouží split-screen, překrývání či zmnožená expozice, souhrnněji operace, jež ozřejmují podobnosti či rozdíly mezi záběry, které bývají zvýrazněné dodatečnou haptickou manipulací jednotlivých obrazů a zvuků. Například v audiovizuální esaji THE VERTIGO OF ANAGNORISIS (2012) se Grantová takto vrací ke dvěma „osobním“ filmům — Hitchcockovu VERTIGU (1958)

30) Tamtéž. Grantová navíc cituje autorčinu pozdější studii „Haptic Visuality: Touching with the Eyes“ (*Framework the Finnish Art Review* 2004, č. 2).

31) Catherine Grant, *Touching the Film Object? Notes on the “Haptic” in Videographical Film Studies*. Dostupné online: <<https://filmanalytical.blogspot.cz/2011/08/touching-film-object-notes-on-haptic-in.html/>>, [cit. 15. 3. 2018].

32) Catherine Grant, *Touching the Film Object?* Dostupné online: <<https://vimeo.com/28201216/>>, [cit. 15. 3. 2018].

33) Ve společném textu s Christianem Keathleym „The Use of an Illusion“ dokonce říká, že „audiovizuální esej by se měla méně soustředit na filmy samotné nežli na konkrétní diváckou zkušenost a její vztah k procesu kritického psaní“. Catherine Grant – Christian Keathley, *The Use of an Illusion: Childhood Cinephilia, Object Relations, and Videographic Film Studies*. *photogénie* 2014. Dostupné online: <<https://cinea.be/the-use-of-an-illusion-childhood-cinephilia-object-relations-and-videographic-film-studies/>>, [cit. 15. 3. 2018].

34) Grantová intimní rovinu práce se stříhacími programy rozebírá například zde: Catherine Grant, *The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking*. *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image* 1, 2014, č. 1, s. 49–62.

a STAR WARS: EPIZODĚ V — IMPÉRIUM VRACÍ ÚDER (Irvin Kershner, 1980).³⁵⁾ O obou snímcích už v minulosti několikrát psala a tušila mezi nimi dílčí spojitost, nicméně jejich podobnost si uvědomila až ve chvíli, kdy v knihovně svého stříhacího programu uviděla náhledy z vybraných sekvencí obou filmů vedle sebe.³⁶⁾ Její pozornost upoutaly dvě ústřední pasáže, které znázorňují motiv anagnorize, bodu zápletky, v níž protagonista dochází k osudovému poznání, skrze metaforu pádu. Juxtapozice scén je provedena jednoduše, přes horizontální split-screen, osobitý interpretační vklad však dodává hlavně tvarování výchozího audiovizuálního materiálu. Zatímco konfrontace Lukea Skywalkera s Darthem Vaderem se odvíjí v „přirozeném“ rytmu, Scottieho závrať na střeše probíhá zpomaleně a s tlumeným zvukem. Grantové se podařilo vyjádřit intimní posedlost průřezovým jevem obou děl v obecně sdělitelné formě, ale především propojit rétorickou doslovnost (STAR WARS) s poeticko-reflexivním ozvláštněním (VERTIGO). Pointou audiovizuální eseje by podle Grantové a jejích souputníků mělo být, že filmová teorie a kritika digitální éry se bez užšího provázání explikačního a senzuálního rozměru neobejde.

Druhá, „remediační“ tendence převádí (znovu)nalezenou blízkost tvorby, reflexe a recepce filmových obrazů do trochu odlišné roviny. Důraz na reciproční vztah mezi subjektem a objektem bádání tvoří východisko teorií, které se už od 90. let snaží postihnout stále komplexnější systémy zprostředkování v době elektronických médií. Když Vivian Sobchacková přišla v roce 1994 s konceptem „elektronického modu reprezentace“, všeprostopupného a neobyvatelného povrchu, který je charakteristický „reprezentací o sobě“, „proměnou referenčnosti v textualitu“ a také „erozí časové soudržnosti dějin a vyprávění“,³⁷⁾ připravovala již půdu pro zkoumání digitální krajiny, z níž vyrostla audiovizuální esej. Princip reprezentace nemůže dále předstírat, že se opírá o stabilní, v přehledné realitě ukotvený referent, zprostředkování je však pocítované čím dál intenzivněji, pročež bylo nutné vynalézt nové pojmosloví. Kupříkladu Bolterovo a Grusinovo vlivné pojetí remediace³⁸⁾ ukázalo, že každý akt zprostředkování upozorňuje současně na reprezentující i reprezentované — mimetická reprezentace tedy koexistuje s reflexivitou. Tato „dvojitá logika remediace“, oscilující mezi vtahující průzračností („imediace“) a zvýrazňováním média samotného („hypermediace“), vyžaduje aktivní přístup k diváctví, který zohlední intelektuální a materiální podmínky formování textu a subjektu, a tudíž i elementární homologii mezi činností autora a diváka v audiovizuální tvorbě.³⁹⁾

Tvořivým uplatňováním a modifikováním těchto idejí ve formátu audiovizuální eseje se nejvíce proslavil Kevin B. Lee. Autor, jenž vzešel z prostředí online cinefilů a do této

35) Catherine Grant, *The VERTIGO of Anagnorisis*. Dostupné online: <<https://vimeo.com/42963508/>>, [cit. 15. 3. 2018]. Grantová v pozdějším vysvětlujícím textu tvrdí, že VERTIGO je její nejoblíbenější film od Hitchcocka a že pátou epizodu STAR WARS viděla v dětství tři roky předtím, než se dozvěděla, že otec, který ji vychoval, není jejím skutečným biologickým otcem. Catherine Grant, *Dějà-Viewing?*.

36) Tamtéž.

37) Vivian Sobchack, *The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic “Presence”*. In: Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press 1994, s. 83–106.

38) Viz např. Jay David Bolter – Richard Grusin, *Imediace, hypermediace, remediace*. *Teorie vědy* 27, 2005, č. 2, s. 5–40.

39) Tamtéž. Dvojitá logika remediace v kontextu audiovizuální esejistiky se přímo věnuje Tiago Baptista ve druhé kapitole své disertace: c. d., s. 57–124.

chvilu vytvořil přes 360 audiovizuálních esejí nejrůznějšího druhu (od popularizačních fan-videí přes podrobné formální analýzy arthouseových filmů po experimentální film-eseje), zaujímá k digitální esejistické praxi dvojaký vztah. Fascinace daným médiem se u něj pojí s ostražitostí: kritický potenciál audiovizuální eseye příliš často ustupuje fanouškovskému okouzlení, které slepě následuje spotřební, hypertrofovanou logiku současné digitální popkultury.⁴⁰⁾ Lee proto navrhuje obrátit prostředky audiovizuální eseye proti ní samotné, popřít její funkci dekodujícího či výkladového mechanismu pohyblivých obrazů a obnažit, jakým způsobem utváří a zachovává předpoklady své existence.⁴¹⁾ Nástrojů k podtrhnutí dvojí logiky remediace má audiovizuální esej k dispozici mnoho, důležitý je ale zejména digitální interface. Rozparcelování obrazovky na mnohost heterogenních a rozličně plynoucích obrazů s sebou nese jak zahlcení diváka smyslovými vjemy (imediace), tak i zviditelnění vlastních technik zprostředkování a manipulace, jež recipienta na hyperstimuly digitální kultury lépe připraví (hypermediace). Jak připomíná Alexander Galloway, digitální interface je síť, na níž se imediace a hypermediace mísí a navzájem mění své identity, tudíž oba procesy nelze oddělit.⁴²⁾ Lee tento paradox přijal a usiloval najít takovou formu audiovizuální eseye, jež nekončí hru remediace zúročí k reflexivním i afektivním cílům.

Odpovědí na toto hledání mu byla metoda „desktop cinema“, pro niž se obrazovka počítače stává „objektivem a plátnem zároveň“ a každodenní zkušenost s digitální sférou a internetem výchozí realitou.⁴³⁾ Na rozdíl od uměleckých, dokumentárních či vzdělávacích aplikací tohoto „žánru“ se Lee zaměřuje na zprostředkovací roli počítačového interface a jeho mechanismů, kterou nicméně reflektuje primárně skrze obrazy samotné. Před diváka staví sebe sama, jak s pomocí softwarových programů fragmentuje, kombinuje a porovnává různorodé audiovizuální texty. Vhodnou ukázkou je esej INTERFACE 2.0 (2012), svěbytná předělávka videoinstalace SCHNITTSTELLE (1995) filmového esejisty Haruna Farockého.⁴⁴⁾ Zjednodušeně řečeno, autor zde imituje scény z Farockého díla a současně aktualizuje jeho meta-analýzu videotechnologie a její (de)formativní úlohy v produkci a distribuci technických obrazů — pouze namísto videa hraje hlavní roli digitální software. Leeho adaptace je ovšem rafinovanější: z Farockého idiosynkratických experimentů s přepřepříváním obrazů činí imanentní princip digitální doby. V jeho pojetí se všechny prvky vstupující do interface, od miniatur filmových okének přes úryvky z textů po prsty na klávesnici, okamžitě transformují v obrazy-gesta v duchu tezí Giorgia Agambena. Nesdělují totiž významy, nýbrž jen vlastní sdělitelnost,⁴⁵⁾ schopnost napojovat se na stále nové informační toky a měnit podobu svou i svého okolí, s nímž se střetávají. Jejich

40) Kevin B. Lee, Video Essay: The Essay Film — Some Thoughts of Discontent. *Sight & Sound*, 2013. Dostupné online: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/video-essay-essay-film-some-thoughts/>>, [cit. 25. 3. 2018].

41) Viz např. Kevin B. Lee, Letter to Harun Farocki. *Sight & Sound*, 2014. Dostupné online: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/letter-harun-farocki/>>, [cit. 25. 3. 2018].

42) Alexander Galloway, *The Interface Effect*. Cambridge: Polity 2012, s. 33.

43) Kevin B. Lee, About the Premake. *Alsolikelife*, 2014. Dostupné online: <<https://www.alsolikelife.com/premake-1/>>, [cit. 25. 3. 2018].

44) Kevin B. Lee, Interface 2.0. *Frames Cinema Journal* 1, 2012, č. 1. Dostupné online: <<http://framescinema-journal.com/article/interface-2-0/>>, [cit. 25. 3. 2018].

45) Giorgio Agamben, Poznámky o gestu. In: týž, *Prostředky bez účelu*. Praha: SLON 2003, s. 45–54.

vynoření s sebou vždy již přináší manipulaci, permanentní vytržení z neudržitelných souřadnic, leč také svébytnou performanci, kterou simuluje právě klikání na klávesnici a proměňující se rozhraní stříhačského programu. Divák ani tvůrce se těmito fakty nemají nechávat unášet ani se jim poddávat, ale hlavně si uvědomit, že gestikulátory a performance artisty jsou též oni sami, a že tedy mohou do relačních procesů aktivně vstupovat, aniž by nad nimi získali nadvládu.

Obrat k haptičnosti a remediaci vytvořil pro videografická filmová studia příhodné podhoubí, které se ovšem rozrostlo do takových dimenzí, že výchozí teorie usvědčuje z nedůslednosti. Navzdory důrazu na materialitu filmového obrazu zmíněné metody mnohdy tíhnou k abstraktním formulacím, jež namísto podrobného rozboru či výkladu sledovaných jevů vyzývají stěží přenositelný subjektivní prožitek nebo bezbřehou moc zprostředkování. Audiovizuální eseje, které z těchto tendencí čerpají, však obsahují korektiv, který vágní argumentaci dokáže vrátit zpět na zem — obrazový a zvukový materiál samotný. Když už má být svébytný audiovizuální jazyk ohýbán ve jménu kritické či akademické reflexe, je podstatné, aby autor hemžení filmové formy nepopíral, nýbrž akcentoval — jinak mu hrozí, že se obrazy postaví na odpor.

Co psaný text nezachytí

Vzrůstající popularitu audiovizuálních esejí v posledních letech doprovázejí i snahy o institucionální zakotvení videografických filmových studií v akademické sféře. Mimo univerzitní moduly, workshopy a konference⁴⁶⁾ se začínají prosazovat také v rámci sekci odborných časopisů: lze zmínit například *Necus: European Journal of Media Studies*, který od podzimu 2014 zahrnuje rubriku „Audiovisual Essays“ pod vedením Adriana Martina a Cristiny Álvarez Lopezové.⁴⁷⁾ *[in]Transition* je ovšem dosud jedinou akademickou platformou, jež od roku 2015⁴⁸⁾ publikuje primárně původní audiovizuální eseje, které doplňuje textový komentář autora a zpravidla dva recenzní posudky.⁴⁹⁾ Ve snaze podrobit nepoddajný formát odborným kritériím se vyjevují jeho úskalí, ale i potenciality. Eseje nashromážděné z čísel 2.1 2015 až 5.1 2018 už mohou sloužit jako výzkumný materiál, který nabízí poměrně široký repertoár postupů, jak haptické a remediační tendence posunout či prohloubit. Z daného souboru byla zvolena čtyři díla, v nichž se odrážejí ústřední tenze videografických filmových studií — mezi obrazem a slovem, analýzou a senzací, performativitou a reprezentací, autorstvím a diváctvím. Vybrané případové studie ilustru-

46) Jednou z formativních událostí byl v tomto ohledu „Audiovisual Essay: Practice and Theory International Workshop“, který se konal v říjnu 2013 ve Frankfurtu. Tento workshop organizovali Adrian Martin a Cristina Álvarez Lopezová za podpory Vinzenze Hedigera a vznikly z něj webové stránky věnované teorii a praxi videografických filmových studií se záštitou britské University of Sussex. Dostupné online: <<http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/>>, [cit. 28. 3. 2018].

47) <<https://necus-ejms.org/>>, [cit. 28. 3. 2018]. Na této sekci se často podílí externí editoři z řad zavedených tvůrců audiovizuálních esejí, včetně Catherine Grantové či Kevina B. Leehe.

48) V prvním roce fungování (čísla 1.1 – 1.4 2014) nabízel jen editorské výběry audiovizuálních esejí s doprovodnými kurátorskými texty.

49) Reflexi dosavadního fungování *[in]Transition*, zaměřenou především na systém zpětné vazby, nabízí např.: Christine Becker (ed.), IN FOCUS: Videographic Criticism. *Cinema Journal* 56, 2017, č. 4, s. 126–158.

jí, jak lze tyto „rozpory“ tvůrčím způsobem zužitkovat k akademickým cílům, a mohou tak přispět k redefinování toho, co audiovizuální esej dokáže.

Předně, skloubení kritické argumentace s audiovizuálními prostředky vyvolává dilema, do jaké míry si má audiovizuální esej vypomáhat mluvenou či psanou řečí, zda ji má ze svého výraziva vytěšňovat, nebo ji využívat poetickým či performativním způsobem. Často bývá citována distinkce Christiana Keathleyho mezi „explanačním“ (explanatory) a „poetickým“ (poetic) mode audiovizuální eseje: v prvním případě je upřednostňován popisný, analytický či výkladový komentář ve voice-overu a/nebo mezititulky, ve druhém se pracuje primárně s expresivitou audiovize samé.⁵⁰⁾ Proti „logocentrické“ a „redundantní“ povaze explanačního modu protestují mnozí praktici a teoretici, nejvýrazněji Adrian Martin,⁵¹ klíčovou úlohu výkladu coby zdůraznění autorské pozice badatele a udržování argumentační struktury naopak prosazují Thomas van den Berg a Miklós Kiss.⁵²⁾ Vesměs však panuje shoda na tom, že výkladovou složku z videografických filmových studií zcela eliminovat nelze, otázkou tedy je, jak s ní pracovat, aby se více přizpůsobila audiovizuální poetice.

Mnozí esejisté experimentují s možnostmi, jak do voice-overu či textových vysvětlivek vnést ozvlášťující prvky. Chiara Grizzaffiová věnovala otázce zvukového komentáře svůj příspěvek ve speciálním čísle 4.1 2017: na konkrétních audiovizuálních esejích z *[in]Transition* předvedla, jakým způsobem mohou audiovizuální eseje prolomit kauzální vztah mezi obrazem a slovem směrem k hybridní, polyfonické souhře, která bere v potaz potřeby argumentační i umělecké.⁵³⁾ Performativní operace s textem tradičně uplatňuje haptická kritika, na niž otevřeně navazuje například dílo *LIZARD TRAIN* (2017) Kevina L. Fergusona.⁵⁴⁾ Formát „videografického epigrafu“, který vyžaduje nejen manipulaci s videem a hudbou, nýbrž i tvůrčí práci s textovou citací,⁵⁵⁾ mu slouží k rozpoutávání rytmických disonancí mezi zadržávajícím obrazem, přexponovaným soundtrackem a postupně se zjevujícími výňatky z textů Antonina Artauda a Rolanda Barthesa v různých místech záběru.

50) Christian Keathley, *La Caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia*. In: Alex Clayton – Andrew Klevan (eds.), *The Language of Style and Film Criticism*. London and New York: Routledge 2011, s. 176–191. Nejvýraznějšími zástupci explanačního modu byli v počátcích formátu Matt Zoller Seitz a Matthias Stork, charakteristiky poetického modu do značné míry naplňuje Catherine Grantová a další zastánci haptické kritiky.

51) Viz např. Adrian Martin, *In So Many Words*. *Frames Cinema Journal* 1, 2012, č. 1. Dostupné online: <<http://framescinemajournal.com/article/in-so-many-words/>>, [cit. 28. 3. 2018].

52) Autoři explanační dokonce považují za jednu z definičních vlastností idealizované formy akademické audiovizuální eseje. Thomas van den Berg – Miklós Kiss, c. d.

53) Chiara Grizzaffi, *Let Them Speak! Against Standardization in Videographic Criticism*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 1. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/03/21/let-them-speak-against-standardization-videographic-criticism/>>, [cit. 28. 3. 2018].

54) Kevin L. Ferguson, *Lizard Train*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2018/01/10/lizard-train/>>, [cit. 28. 3. 2018].

55) S tímto označením pro subžánr audiovizuální eseje pracuje zejména Jason Mittell: *Making Videographic Criticism*. *Just TV*, 2015. Dostupné online: <<https://justtv.wordpress.com/2015/07/01/making-videographic-criticism/>>, [cit. 28. 3. 2018].

Vpravdě unikátní reakci na svár explanačního a poetického modu však představuje audiovizuální esej *DEAD TIME* (2017) od autorek Catherine Fowlerové, Claire Perkinsové a Andrey Rassellové.⁵⁶⁾ Tato esej byla součástí čísla věnovaného poetice „sledování pohybu očí“ (eye tracking), neurovědné metody, která je v kontextu filmové vědy využívána k výzkumu směřování diváckého pohledu vůči sledovanému obrazu.⁵⁷⁾ Na základě empirických dat jsou na audiovizuální hmotu nanášeny červené tečky a skvrny, jež simulují, na jakou část záběru se oči při sledování soustředily. Autorky tuto techniku aplikují na dlouhou sekvenci z Antonioniho filmu *POVOLÁNÍ: REPORTÉR* (1975) jakožto formativní ukaz estetiky „slow cinema“. Cíl svazku mezi audiovizuální esejí, neurovědnými postupy a kinematografií pomalosti je dvojaký: zkoumat, jakým způsobem mohou být diváci „uchvázeni“ obrazy a jaké nástroje diváckou pozornost aktivují.⁵⁸⁾ Rovnováhy mezi explanačním a poetickým dosahuje paradoxně tak, že audiovizuální prostředky převádí do výkladové roviny, kdežto nástroje vědecké formulace pozvedá k estetickému účinku. Zvolené haptické postupy vedou argumentační strukturu celého příspěvku, jakož i diváckou pozornost. Split-screen se dvěma identickými scénami v první části dokumentuje, jak různé se mohou oči publika stáčet, když jim hloubková kompozice a vnitrozáběrové trvání ponechávají svobodu výběru. Zpomalení a přiblížení obrazu následně umožňuje, aby divák reflektoval i nejnepatrnější míhání pozornosti přímo při aktu sledování. Dvojexpozice Jacka Nicholsona ležícího na posteli, auto přejíždějící za obzor a slyšitelný dialog mimo záběr potom podtrhují orientační zmatek, při kterém pohledy narážejí na rám scény a opětovně jej stvrzují.

Vysvětlující pomůcky naproti tomu chtějí Antonioniho dílo dotvářet, dávat mu neotřelý výraz. Eсей ohraničují dva teoretické citáty, jeden od Karla Schoonovera, druhý od Piera Paola Pasoliniho, které z různých pozic tematizují procesualitu divácké zkušenosti. Z úvodního Schoonoverova citátu se postupně ulamují konkrétní slova — „look“, „labour“, „body“ —, která nejenže rámcově popisují jednotlivé sekce, ale stávají se i součástí obrazových procesů. K poetickým cílům jsou využívány i těkající červené tečky, jež neslouží pouze k ilustraci získaných poznatků, nýbrž dílo i jeho recepci přetvářejí. V průběhu sledování mění svůj tvar i dosah a místy zaplňují obrazový prostor natolik, až z něj zbývá jen proděravělý, stěží proniknutelný povrch. Vícerozměrná mizanscéna modernistického filmu tak najednou začíná připomínat videoinstalace Yayoi Kusamové. V horizontu těchto operací už otázka, zda má audiovizuální esej vzdělávat, nebo zahlcovat smyslovými podněty, pozbývá relevanci — dělá totiž obojí.

Další důležitou otázkou jsou předpoklady audiovizuální eseje k formální analýze filmů, respektive k interpretaci filmové formy samé. Faktor blízkosti a citovatelnosti filmového objektu k detailnímu rozboru stylistických znaků zdánlivě vybízí, nicméně ryzí „close reading“ je ve videografických filmových studiích spíše upozaděné. Když si esejistá-

56) Catherine Fowler – Claire Perkins – Andrea Russell, *Dead Time*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 3. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/09/07/dead-time/>>, [cit. 28. 3. 2018].

57) Introduction: The Poetics of Eye Tracking. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 3. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/09/07/dead-time/>>, [cit. 28. 3. 2018].

58) Catherine Fowler – Claire Perkins – Andrea Russell, c. d.



Obr. 1: DEAD TIME

-badatel klade vyšší cíle než jen efektně sestříhat dominantní stylistické postupy z tvorby kanonických autorů, naráží minimálně na dvě úskalí. Zaprvé musí krotit sklony k zevrubnému komentování scén: hrozí tak účinek „zdvojování“⁵⁹⁾ při kterém je audiovizuální hmota redukována na ilustraci mluveného slova. A zadruhé nemá nad obrazy takovou kontrolu, jaká by se dala očekávat:⁶⁰⁾ ani důmyslné zpomalovací efekty či stop-záběry nedokážou zabránit, aby mu alespoň část kompozice neunikla. Ani komplexní videografické rozbory stylu, jako je studie Erlenda Lavika *STYLE IN THE WIRE* (2012),⁶¹⁾ se těmto zákoutím úplně nevyhnou. Jakkoli se Lavikova esej tváří jako odborná analýza, na mnoha místech prorůstá intuitivními, subjektivně zabarvenými poznatky (například když hovoří o použití dokumentární kamery), a změnou formátu ze 4:3 na 16:9 navíc narušuje stylistické vlastnosti původního materiálu. Není tedy překvapivé, že zastánci (neo)formalistického přístupu zvyklí rozebírat filmy políčko po políčku využívají audiovizuální formát především k doplnění či znázornění argumentů z tištěných studií.⁶²⁾ Close reading ovšem nelze považovat za výhradní doménu formalistických metod: jak tvrdí například Eugenie Brinkemová ve vztahu k afektové teorii, detailní textuální analýza představuje cestu, jak

59) K riziku zdvojování komentáře a obrazů viz: Adrian Martin – Cristina Álvarez Lopez, *Writing in Images and Sounds*.

60) Argument, že v audiovizuální esejí má autor nad výsledným útvaru plnou kontrolu, prosazuje např. Erlend Lavik, *The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?* *Frames Cinema Journal* 1, 2012, č. 1. Dostupné online: <<http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>>, [cit. 30. 3. 2018]. Nepočítá však s tím, že filmové obrazy si i při sebevětší manipulaci zachovávají určitou autonomní logiku.

61) Erlend Lavik, *Style in The Wire*. Dostupné online: <<https://vimeo.com/39768998/>>, [cit. 30. 3. 2018].

62) Jakkoli si formalistické experimenty s audiovizuální esejí zpravidla kladou „skromné“ cíle, lze najít i podnětné příklady, např. Bordwellovu pečlivě strukturovanou a rozfázovanou analýzu opakovaných záběrů ve filmu Michaela Curtize *MILDRED PIERCEOVÁ* (1945) z roku 2013: David Bordwell, *Mildred Pierce: Murder Twice Over*. Dostupné online: <<https://vimeo.com/68895551/>>, [cit. 30. 3. 2018].

překonat abstraktní a negativní vymezení afektu a zohlednit jeho specifické záhyby ve filmové formě.⁶³⁾ Právě takováto pozornost vůči formálním zvláštěnostem může sklony haptického a remediačního směřování videografických filmových studií ke spekulativnímu myšlení či vágnímu senzualismu uvést do rovnováhy.

V dosavadních audiovizuálních esejích publikovaných na *[in]Transition* je formální rozbor většinou provázán s interpretací, vůči níž plní spíše instrumentální úlohu. Jednu z výjimek tvoří esej Johna Gibbse *OPENING MOVEMENTS IN OPHULS* (2016),⁶⁴⁾ která účelně porovnává úvodní sekvence snímků *V PASTI* (Max Ophüls, 1949) a *MADAME DE...* (Max Ophüls, 1953). V jiných případech vede close reading k hlubšímu uvažování o medialitě a performativitě filmové formy. Shane Denson v díle *SIGHT AND SOUND CONSPIRE: MONSTROUS AUDIO-VISION IN JAMES WHALE'S FRANKENSTEIN* (2015)⁶⁵⁾ analyzuje tři různé verze scény z *FRANKENSTEINA* (1931), pokaždé s odlišnou technikou (voice-over, „přeznačení“ do formy němého filmu, digitální VU metr), aby odhalil mezihru mezi viditelným a neviditelným a zejména mezi slyšitelným a neslyšitelným v hororovém žánru.

Denson zašel ještě dále v esej *DON'T LOOK NOW: PARADOXES OF SUTURE* (2016),⁶⁶⁾ v níž přetavil formální analýzu do podoby sebereflexivního experimentu. Rozbor jednoho z ústředních momentů filmu *TEĎ SE NEDÍVEJ* (Nicolas Roeg, 1973) prezentuje ve dvou variantách: klasické a interaktivní. Zatímco první z nich postupuje lineárně mezi časově jasně vymezenými segmenty, druhá předává iniciativu divákovi, aby si zvolil, jak dlouho a v jakém pořadí chce danou část sledovat. Autor této interaktivity dosahuje skrze interface, který uživateli v přesně určených okamžicích nabízí, zda chce pokračovat (tlačítko Continue), nebo nechat záběry puštěné ve smyčce. Recenzentský posudek Richarda Miska oprávněně kritizuje grafický design i uživatelskou nevstřícnost tohoto počínu, který podle něj připomíná spíše předzvěst budoucí aplikace než audiovizuální esej.⁶⁷⁾ Důležitější však je, co nám tato verze (a do značné míry i ta lineární) říká o možnostech a důsledcích detailního čtení filmů audiovizuálními prostředky.

Vztah mezi podrobným rozkladem scény, interpretací pozorovaného jevu a aktivním zapojením diváka/uživatele (ve fikční i meta-fikční rovině) je zde natolik rozvětvený, že nutí k ustavičné reinterpetaci logiky, podle jaké jsou záběry propojovány a jaké významy či afekty tyto spoje produkují. Sutura neboli šev je původně psychoanalytický pojem Lacanova žáka Jacquesa Alain-Millera, jenž byl na přelomu 60. a 70. let adaptován do slovníku filmové teorie. Souhrnně označuje způsob, jakým se divácký subjekt vřazuje či „zašívá“ do

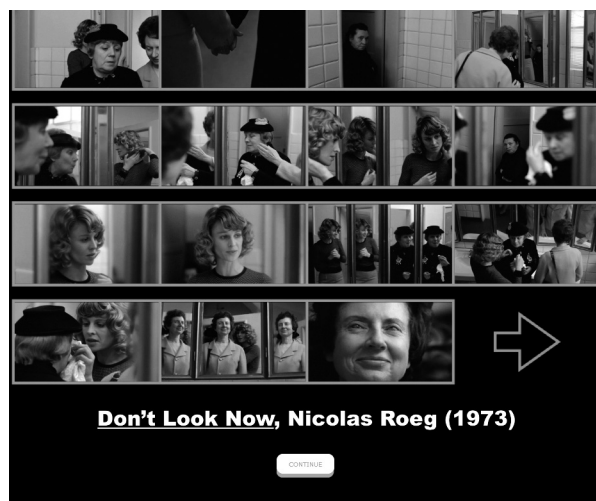
63) Eugenie Brinkema, c. d., s. xv.

64) John Gibbs, *Opening Movements in Ophuls*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 3, 2016, č. 2. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/opening-movements-ophuls/>>, [cit. 30. 3. 2018].

65) Shane Denson, *Sight and Sound Conspire: Monstrous Audio-Vision in James Whale's Frankenstein*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 2, 2015, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2015/12/29/sight-and-sound-conspire-monstrous-audio-vision-james-whale-s-frankenstein/>>, [cit. 30. 3. 2018].

66) Shane Denson, *Don't Look Now: Paradoxes of Suture*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 3, 2016, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2016/10/06/don-t-look-now-paradoxes-suture/>>, [cit. 30. 3. 2018].

67) Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2016/10/06/don-t-look-now-paradoxes-suture/>>, [cit. 30. 3. 2018].



Obr. 2: DON'T LOOK NOW: PARADOXES OF SUTURE

filmové fikce, ať už prostřednictvím montážních (zejména figura pohled/protipohled) či narativních postupů (zatajování a odkrývání).⁶⁸⁾ Teoretický koncept sutury představuje relativně ojedinělý hybrid mezi výkladovým nástrojem a formální zvláštností, který se před divákem buduje za pochodu, čehož Denson uvědoměle využívá. Ve své esejí znázorňuje procesuální funkci sutury tak, že scénu nechává nahlížet z různých pozic. Nejprve zachovává přirozený sled událostí, jež na proměnlivosti a nejednoznačnosti perspektivy staví svůj zneklidňující účinek. Následně předkládá mozaiku všech 15 záběrů na jedné obrazovce, které jsou nejdříve puštěné chronologicky, potom seskupované podle lokalizace chybějícího pohledu (objektivní pohled → skrytý pohled uklízečky → matoucí pohled do zrcadla → nemožný pohled slepé ženy) a nakonec zapnuté simultánně, aby rozklíčil, jak je tento efekt utvářen. Divák se tak zmítá mezi imediačními i hypermediačními vlivy, mezi nimiž může díky „interaktivnímu“ rozhraní poměrně volně alternovat. Audiovizuální esej zde funguje jako perpetuum mobile, jež uživatele nenápadně směřuje k tomu, aby reflektoval své opojení fikcí a současně konfrontoval analytický nadhled se synestetickou silou pohyblivých obrazů.

Obecným rysem audiovizuálních esejí, který se týká jak dispozic ke zkoumání hereckého projevu, tak vlastností konkrétního média, je performativita. Zejména Catherine Grantová zdůrazňuje, že videografická filmová studia jsou performativní ze své podstaty, jelikož provádějí výzkum přímo skrze materiál samotný.⁶⁹⁾ K performativitě váže audiovizuální esej i její reflexivní charakter, vycházející z faktu, že obrazy a zvuky v ní použité jsou vždy citací, vyčleněním z původního kontextu a zapojením do svébytné kritické argumen-

68) K významu sutury ve filmové teorii viz Kaja Silverman, Suture. In: táž, *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press 1983, s. 194–236.

69) Viz např. Catherine Grant, The Audiovisual Essay as Performative Research. *Necus: European Journal of Media Studies* 5, 2016, č. 2. Dostupné online: <<https://necus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>>, [cit. 31. 3. 2018].

tace, jež takto vzniklou mezeru nemůže zastřít.⁷⁰⁾ Oblíbenost hereckých etud v audiovizuálních esejích lze taktéž vysvětlit snadno, a nejen popularitou hereckých hvězd: obtížné popsitelná specifika herecké performance lze postihnout účinněji, jakmile je vidíme v pohybu a ve vzájemné interakci. Již Laura Mulveyová v jedné ze svých proto-esejí pracuje s tanečním duetem Jane Russellové a Marilyn Monroe z Hawksova filmu PÁNI MAJÍ RADŠÍ BLONDÝNKY (1953), v němž prostřednictvím pauz, zpomalení a opakování zviditelňuje Marilynina gesta v okamžiku vznikání.⁷¹⁾ Audiovizuální eseje zaměřené na hvězdnou performanci nicméně málokdy rozebírají performativní akty o sobě: pokud nejsou jen atrakcí efektně sestříhaných supercutů, bývají většinou východiskem pro studium ideologických reprezentací, například z pozice feministické teorie, queer studies, postkoloniálních teorií apod. Zvláště z hlediska haptičnosti a remediace může být nosné, když audiovizuální esej přivede performanci hereckou a performanci mediální do vzájemného střetu.

Repertoár *[in]Transition* nabízí nejčastěji eseje, které kromě rámcové ideologické kritiky čerpají z konkrétní metodologie star studies.⁷²⁾ Například SUCCESS (2015) Jaapa Kooijimana⁷³⁾ demonstruje, jak lze skrze komparativní a repetitivní montáž záběrů černošských hvězd (Diana Ross a Beyoncé) a útržků z textu Richarda Dyera problematizovat mýtus afroamerického úspěchu a zároveň působivě vystihnout příčiny jeho půvabu. V otázce mediality zacházejí dále Bryn Hewko a Aaron Taylor v esejí THINKING THROUGH ACTING: PERFORMATIVE INDICES AND PHILOSOPHICAL ASSERTIONS (2016),⁷⁴⁾ kde za pomoci podobných formálních prostředků jako Mulveyová předvádějí, že herečka (konkrétně Marilyn Monroe) dokáže na pohled nepatrnými gesty a posunky utvářet a stvrzovat svou hvězdnou auru.

Výjimečnost eseje Darrena Elliott-Smithe *Flow/Job* (2017)⁷⁵⁾ tkví ve způsobu, jakým se obraz hvězdy ocitá v průsečíku širších otázek performance sexuality a (re)performance avantgardního filmu. Esej zaostřuje pozornost na figuru Joeyho Stefana, gay pornoherce z přelomu 80. a 90. let, který byl jedním z prvních hvězdných „power-bottoms“⁷⁶⁾ v pornoprůmyslu. V pornografické komunitě má pověst melancholického, pasivního performeru a tragické figury, již nátlak prostředí dohnal k předávkování heroinem. Elliott-Smith tento stereotyp zpochybňuje pomocí několika funkčně propojených taktik. Předně se sou-

70) Lze argumentovat, že tato performativita je do určité míry přejatá už z uměleckých film-esejí, viz Laura Rascaroli, *The Personal Camera*, s. 20.

71) Laura Mulvey, Cinematic Gesture: The Ghost in the Machine. *Journal for Cultural Research* 19, 2015, č. 1, s. 6.

72) K uplatnění star studies v dosavadních příspěvcích z *[in]Transition* viz Catherine Grant, Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance. In: Christine Becker (ed.), IN FOCUS: Videographic Criticism. *Cinema Journal* 56, 2017, č. 4, s. 148–156.

73) Jaap Kooijman, Success. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 2, 2015, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2015/12/29/success/>>, [cit. 31. 3. 2018].

74) Bryn Hewko – Aaron Taylor, Thinking Through Acting: Performative Indices and Philosophical Assertions. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 3, 2016, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2016/11/22/thinking-through-acting-performative-indices-and-philosophical-assertions/>>, [cit. 31. 3. 2018].

75) Darren Elliott-Smith, Flow/Job. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2018/01/10/flowjob/>>, [cit. 31. 3. 2018].

76) Označení pro gay pornoherce, kteří čerpají rozkoš z přijímání anální penetrace.



Obr. 3: FLOW/JOB

středí pouze na velké detaily Stefanovy tváře, bez explicitních záběrů sexuálního styku či protizáběrů partnerů. Zároveň tyto obrazy ve split-screenu porovnává s ikonickými záběry DeVerena Bookwaltera z Warholova experimentálního snímku *BLOW JOB* (1963), kterým přizpůsobuje jak formu (nápodoba zrnitého 16mm obrazu), tak rychlost (zpomalení přes program Optical Flow). Dosahuje tak dvou komplementárních efektů, jež souvisejí s ontologickými otázkami audiovizuální eseje. Na úrovni performujícího těla se daří přetrhat strojovou, gratifikační logiku pornografie ve jménu tajuplnější erotické slasti, která se zrcadlí ve znovunalezené mikrofyzionomii Stefanovy tváře, jakož i v mimozáběrovém dění, jež je záměrně ponecháno ve skrytu. Představy ohledně „pasivní“ homosexuality a „aktivní“ heterosexuality jsou tím narušené, ne-li přeznačené.

Tyto poznatky, jakkoli stále podnětné, by navzdory audiovizuálnímu znázornění nebyly samy o sobě ničím novým: podobnou distinkci erotického a pornografického nalezeme už u Rolanda Barthesa,⁷⁷⁾ analýz „queeringu“ vycházejících z Judith Butlerové existuje nespočet.⁷⁸⁾ V kontextu performativních operací, které Elliott-Smith provádí mezi Stefanovými pornofilmy a Warholovým experimentem, však toto přeznačení sexuality a erotična získává neotřelý náboj. Odehrává se totiž na pozadí transformativních přesunů mezi třemi různými formami remixů — strukturálním filmem, amatérskou kompilací a akademickou audiovizuální esejí. Že jsou Warholovy experimenty s dekontextualizací, manipulací a variací obrazů v jistém smyslu předzvěstí videografických postupů, se dnes zdá zjevné, avšak co dělat, když se takový film namísto inspirace stává výzkumným materiálem? A z druhé strany, jakým způsobem lze v rámci bádání zacházet s found footage, aniž by sloužila pouze k ilustraci teoretického argumentu či sentimentálního pouta k ob-

77) Roland Barthes, *Světla komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa 1994, s. 40.

78) K tématu queeringu a přeznačení viz Judith Butler, *Kriticky queer*. In: táž, *Závažná těla: O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum 2016, s. 292–316.

rozum? Je příznačné, že Elliott-Smith ani v jednom případě nepostupuje mimeticky ani meta-textově, ale převádí specifický pohyb obou materiálů do podmínek digitálního média a rozehrává je proti sobě navzájem. Warhol může přeznačit pornografické záběry stejnými formálními prostředky jako při vytváření *BLOW JOB* právě proto, že tyto postupy simuluje digitálním programem. A zásluhou téhož dvojího přepsání dokáže Stefanova tvář vyzařovat erotické punctum i nostalgickou VHS patinu. Elliott-Smithova esej je performativní především v tom ohledu, že tyto tenze neusměrňuje, nýbrž umocňuje na druhou.

Průřezově se videografickými filmovými studii vine téma divácké recepce. Důraz esejistů na aktivní roli recipienta byl již zmiňován, jenže co kdyby se interaktivní principy audiovizuální eseye promítly i do pojmového uchopení filmového diváctví jako takového? Navzdory dlouhotrvajícím snahám bývají filmovědné koncepce divácké zkušenosti málokdy přesvědčivé, jakmile jsou konfrontované se specifickými snímky a konkrétními okolnostmi filmové události. Divák zůstává spíše umělým konstruktem či rétorickou figurou, skrze niž badatel podtrhuje svůj argument, než „skutečnou“ bytostí, která na podněty dokáže reagovat jinak, než zamýšlel film, potažmo teoretik.⁷⁹⁾ Jakkoli mají audiovizuální eseye bezprostřednější přístup k filmovému materiálu, tendence k nivelizujícímu pojetí diváctví se jim též nevyhnuly. Vztaheno na hlavní trendy videografických filmových studií, haptická kritika má sklon nadřazovat subjektivní prožitek z filmů věcnému zdůvodnění, remediační proud mnohdy přeceňuje schopnost diváka reflektovat nepřetržitou proměnlivost digitálního interfaceu. Z hlubší provázanosti mezi tvorbou a recepcí se nicméně může zrodit koncepce, která lépe zohlední heterogenní povahu diváctví v digitální éře, jakož i nejistotu, kdo je v celém procesu autor a kdo recipient.

Možné směry naznačil již zmiňovaný neurovědný speciál 4.3 2017 se svým podvrtným uplatňováním eye trackingu: kromě eseye *DEAD TIME* lze jmenovat *MATERIALISATION, EMOTION, & ATTENTION: TRACKING SOUND'S PERCEPTUAL EFFECTS IN FILM* (2017) Darrina Verhagena.⁸⁰⁾ Autor nastiňuje koncepci vnímání hudby a zvuku ve filmu, která jde nad horizont automatických reakcí na připravené podněty — na základě sesbíraných dat znázorňuje, do jaké míry zvukový design zvládá přesměrovávat pozornost diváka vůči konkrétním místům v záběru. Propojení divácké a tvůrčí zkušenosti předvádí ne zcela vydařený, avšak teoreticky nosný počín Patricie Pistersové *EMERALD TRANSMUTATIONS* (2017).⁸¹⁾ Tento „experiment v digitální alchymii“ zapojuje sedm nezávislých účastníků do tvorby sedmi navazujících esejí, v nichž museli bez znalosti děl ostatních participantů (s výjimkou předchozí části) výchozí filmový materiál přetvořit. Různorodost výsledných kompozic svědčí nejen o rozdílnosti tvůrčích impulsů, ale i o diferencích ve vnímání filmových obrazů.

79) Tato tendence je patrná zejména v afektové teorii a spřízněných přístupech. Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excessu v kinematografii těla*. Praha: Filozofická fakulta UK 2018, s. 35–44.

80) Darrin Verhagen, *Materialisation, Emotion, & Attention: Tracking Sound's Perceptual Effects in Film*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 3. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/09/06/materialisation-emotion-attention-tracking-sound-s-perceptual-effects-film/>>, [cit. 1. 4. 2018].

81) Patricia Pisters, *Emerald Transmutations*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 2b. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/06/01/emerald-transmutations/>>, [cit. 1. 4. 2018].



Obr. 4: MARTYRS FOR THE MASS

Neprobádanou cestu k teoretizaci diváctví nastiňuje především dílo *MARTYRS OF THE MASS* (2017) Kevina B. Leea a Krisse Ravetta,⁸²⁾ kteří využívají pro audiovizuální esej velmi netradiční formu vlastnoručně natočených záběrů. Leeova a Ravettova studie jde přímo ke zdroji: při natáčení videoinstalace Billa Violy *MARTYRS (EARTH, AIR, FIRE, AND WATER)* v londýnské Katedrále svatého Pavla zachycuje i dojmy přicházejících a odcházejících diváků. Čtyři obrazovky, na kterých jsou křesťanští mučedníci drceni zemskými živly, svým obsahem vybízejí k emocionálnímu vnoření, avšak technické zpomalení na hranici percepčních možností (de)formuje gesta do podoby, v níž není jasné, zda odkazují k přechodu od jedné emoce k druhé, ikonické funkci utrpení nebo k transcendentní zkušenosti osvětlení.⁸³⁾

Autoři jsou si zjevně vědomi, že tento izolovaný výklad by opět vytěsnil úlohu diváka, a proto jej do díla svébytnými prostředky vkládají zpět. Vzhledem k použití chytrých telefonů natočené obrazovky videoinstalace problikávají a vyzrazují svou materialitu, čímž připomínají jak rozpor mezi dvěma způsoby záznamu, tak nesoulad mezi projekcí a recepcí uměleckých obrazů. Akt nahrávání instalaci pouze nedokumentuje, ale aktivně ji přeznačuje svými odtajněnými i zahalovanými otisky, zatímco obrazovky se dohledu odmítají podřídít a na snahy o uzávorkování odpovídají zrnitostí a třesem. Podobně dvojznačnou roli zaujímají i reprezentovaní návštěvníci výstavy — jejich reakce, nahrané v duchu Violovy instalace zpomaleně, pokrývají široké spektrum emocí, od vášnivého zaujetí přes odměřenou kontemplaci po viditelné znužení či znechucení, které navíc zdvojují znepokojené, a přesto nepoddajné pohledy do kamery. Rozptýlenost a nepředvídatelnost

82) Kevin B. Lee – Kriss Ravetto, *Martyrs for the Mass*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 2b. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/06/01/martyrs-mass/>>, [cit. 1. 4. 2018].

83) Viz kurátorský text autorů: Kevin B. Lee – Kriss Ravetto, c. d.

diváckých zkušeností v překřížení rozličných technologických a časoprostorových faktorů tak mohla být doceněna.

Kóda: Audiovizuální esej, nebo akademické výzkumné video?

Theodor W. Adorno už v roce 1958 napsal, že „v eseji pojmy neutvářejí kontinuum operací, myšlenka nepostupuje kupředu v jediném smyslu, nýbrž momenty se splétají jako kobercový vzor“⁸⁴⁾ Ač audiovizuální esej vychází z jiného mediálního základu a pohybuje se v odlišných podmínkách, jsou pro ni tyto produktivní disonance snad ještě směřodatnější. Porozumění paradoxní existenci daného formátu se rodí z přiznání, že jeho vnitřní a vnější disjunkce není třeba zahlazovat ani za každou cenu propojovat do čistého tvaru, ale naopak dále prodlužovat, rozvětňovat a multiplikovat. I když by se intuitivně mohlo zdát, že videografická filmová studia podřídí formát přísnější struktuře, zatím se situace jeví tak, že nejúspěšnější akademické audiovizuální eseje (včetně uvedených případových studií) nacházejí smysl právě tím, že zavádějí koncepty filmových a mediálních studií do protipohybů a překřížení se zdánlivě neslučitelnými jevy a procesy. Klíčové je zapojit vhodné prvky a vlivy, nechat je rozehrát mezi sebou a sledovat, co se na jejich hranicích a intervalech vynoří — pak teprve může přijít syntéza. Vnucovat audiovizuální eseji myšlenkové standardy, jež jsou do určité míry podmíněné preferencemi autora této studie, by však bylo pošetilé — její reflexivita se musí vztahovat i k vlastním teoretickým předpokladům, i proto mohou analyzované eseje z *[in]Transition* nenápadně podvracet (byť nikdy zcela opustit) haptické či remediační tendence, ze kterých vzešly. V akademické obci již existuje relevantní hlas, jenž volá po důslednějším uplatňování kritérií odborného textu na audiovizuální formu, které má vyústit například do podoby „akademického výzkumného videa“⁸⁵⁾ uvidíme tedy, zda tento trend videografická filmová studia někam posune.

Otázka, zda se audiovizuální esej může stát plnohodnotnou alternativou (či dokonce zástupcem) tradičního výzkumu, je složitá a momentálně ne úplně aktuální. Videografickým filmovým studiím dosud chybí stabilní institucionální zázemí, propracovanější ideové podloží a hlavně zkušenosti — kromě jedinečných figur typu Grantové trvají snahy o akademičtější směřování audiovizuálních esejí jen posledních pár let. Navíc, kdybychom dotaz „co psaný text nezachytí“ otočili, seznam argumentů by byl stále nepochybně širší — i z toho důvodu hrají tak zásadní úlohu doprovodné texty, recenzentské posudky a reflexivní tištěné studie. Ani uznávání praktici si nejsou jistí, jestli audiovizuální esej není spíše odbornými argumenty podloženou filmovou magií než vědeckou studií, jak naznačuje příspěvek UNSEEN SCREENS: EYE TRACKING, MAGIC AND MISDIRECTION (2017) Tessy Dwyerové a Jenny Robinsonové z *[in]Transition*.⁸⁶⁾ Není ovšem důvod, aby tištěná

84) Theodor W. Adorno, *The Essay as Form*. *New German Critique* 1984, č. 32, s. 160.

85) Thomas van den Berg a Miklós Kiss tuto formu přesněji nazývají „autonomní a výkladově argumentační výzkumné video“. Thomas van den Berg – Miklós Kiss, c. d.

86) Tessa Dwyer – Jenny Robinson, *Unseen Screens: Eye Tracking, Magic and Misdirection*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 3. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/09/05/unseen-screens-eye-tracking-magic-and-misdirection/>>, [cit. 2. 4. 2018].

a videografická praxe neexistovaly vedle sebe, neboť jejich vzájemné dorozumívání a ohledávání hranic je v rámci rozvoje filmových a mediálních studií žádoucí.

Co je jisté, audiovizuální esej (a videografická kritika obecně) zoufale chybí v českém prostředí. Při stávající kapacitě tuzemské filmové vědy lze snad pochopit, když nějaký teoretický přístup (například afektová teorie) dorazí se zpožděním, ale jestliže po desetiletém rozvoji formátu v západním světě najdeme ve zdejší praxi obdoby maximálně v umělecké a výstavní sféře,⁸⁷⁾ leccos to vypovídá. Příležitostí by se přitom našlo dost: namátkou mě napadá výzkum mediálních a archivních praktik kameramana Jaroslava Kučery autor-ky Kateřiny Svatoňové⁸⁸⁾ nebo zkoumání hvězdného systému československé kinematografie 30. let Šárky Gmíterkové.⁸⁹⁾ Audiovizuální esej by se dala využít také na výzkum aplikovaný: například digitalizace filmů Jana Kříženeckého prováděná pod dohledem Národního filmového archivu vyžadovala reflexi pestré škály materiálních poškození, z nichž některá (kupříkladu vliv statické elektřiny) lze obtížně vysvětlovat, aniž by je člověk viděl a komentoval za pohybu.⁹⁰⁾ Byl bych tudíž rád, kdyby tato studie vzdor své akademické formě zaúčinkovala též jako manifest — manifest za to, abychom filmy zkoumali i prostředky, které jsou vlastní jim samotným.

Jiří Anger (1990)

Vystudoval magisterský obor Filmová studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V současné době je na téže fakultě doktorandem v programu Filmová věda, zároveň pracuje jako redaktor časopisu *Iluminace* a editor kritické řady DVD a Blu-ray v Národním filmovém archivu. Ve svém výzkumu se kromě videografických filmových studií zabývá primárně otázkami afektivity a performativity v experimentálním filmu a „tělesných“ žánrech. Je autorem knihy *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (Praha: FF UK 2018).

Citované filmy

Blow Job (Andy Warhol, 1963), *Cinema Scope: The Modern Miracle You See Without Glasses* (David Bordwell, 2013), *Dead Time* (Catherine Fowler – Claire Perkins – Andrea Russell, 2017), *Don't Look Now: Paradoxes of Suture* (Shane Denson, 2016), *Dopis ze Sibíře* (Lettre de Sibérie; Chris Marker, 1957), *East of Borneo* (George Melford, 1931), *Emerald Transmutations* (Patricia Pisters, 2017),

87) Z mé divácké zkušenosti se formátu audiovizuální eseje mimo rudimentární studentské pokusy nejvíce blíží některé pasáže z filmu Tomáše Svobody *JAKO Z FILMU* (2016) či snímky audiovizuálního umělce Jiřího Žáka. Potenciality lze nalézt také v trailerech k digitálně restaurovaným českým filmům, které vytváří režisér Jan Bušta.

88) Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: Národní filmový archiv – Filozofická fakulta UK – Masterfilm 2016.

89) Např. Šárka Gmíterková, *Importing Modern Venus. Hollywood, Starlets, and the Czech Star System of the Early-to-mid 1930s*. *Iluminace* 27, 2015, č. 1, s. 29–42.

90) V tomto ohledu může být dílčí inspirací první část audiovizuální eseje *REMixing ROSE HOBART* (2018) Dereka Longa, v níž skrze deformaci obrazů a split-screen porovnává různé podoby digitalizace Cornellova filmu. Derek Long, *Remixing Rose Hobart*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 5, 2018, č. 1. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2018/03/07/remixing-rose-hobart/>>, [cit. 2. 4. 2018].

Flow/Job (Darren Elliott-Smith, 2017), *Hands of Bresson* (Kogonada, 2014), *How Motion Pictures Became the Movies* (David Bordwell, 2012), *Interface 2.0* (Kevin B. Lee, 2012), *Jako z filmu* (Tomáš Svoboda, 2016), *Lessons in Looking: Editing Strategies of Maya Deren* (Kevin B. Lee, 2014), *Lizard Train* (Kevin L. Ferguson, 2017), *Martyrs for the Mass* (Kevin B. Lee – Kriss Ravetto, 2017), *Materialisation, Emotion, & Attention: Tracking Sound's Perceptual Effects in Film* (Darrin Verhagen, 2017), *Mildred Pierce: Murder Twice Over* (David Bordwell, 2013), *Mildred Pierceová* (Mildred Pierce; Michael Curtiz, 1945), *Opening Movements in Ophüls* (John Gibbs, 2016), *Páni mají radši blondýnky* (Gentlemen Prefer Blondes; Howard Hawks, 1953), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Povolání: Reportér* (Professione: reporter; Michelangelo Antonioni, 1975), *Remixing Rose Hobart* (Derek Long, 2018), *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936), *Sight and Sound Conspire: Monstrous Audio-Vision in James Whale's Frankenstein* (Shane Denson, 2015), *Slidil* (Peeping Tom; Michael Powell, 1960), *Star Wars: Epizoda V — Impérium vrací úder* (Star Wars: Episode V — The Empire Strikes Back; Irvin Kershner, 1980), *Style in The Wire* (Erlend Lavik, 2012), *Success* (Jaap Kooijman, 2015), *Ted' se nedívej* (Don't Look Now; Nicolas Roeg, 1973), *The VERTIGO of Anagnorisis* (Catherine Grant, 2012), *The Wire — Špína Baltimoru* (The Wire; David Simon, 2002), *Thinking Through Acting: Performative Indices and Philosophical Assertions* (Bryn Hewko – Aaron Taylor, 2016), *Touching the Film Object?* (Catherine Grant, 2011), *Transformers: The Premake* (Kevin B. Lee, 2014), *Unseen Screens: Eye Tracking, Magic and Misdirection* (Tessa Dwyer – Jenny Robinson, 2017), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Video Essay: The Essay Film — Some Thoughts of Discontent* (Kevin B. Lee, 2013), *What Makes a Video Essay Great?* (Kevin B. Lee, 2014).

SUMMARY

Thinking Through the Medium Itself*Audiovisual Essay as a Research Method and a Result of Academic Trends***Jiří Anger**

This study focuses on the practice and theory of the audiovisual essay form, with particular emphasis on its actual and potential uses in the field of academic film studies. It explores the ways in which the audiovisual essay and the emerging videographic film studies can enrich current research methods, especially how they allow to examine audiovisual phenomena through the means of the audio-visual itself, and not just through written texts, and also how the form responds to contemporary trends in film and media theory. Four selected audiovisual essays from the online platform *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* serve as case studies which outline four predominant tensions of the form: between image and word, analysis and sensation, performativity and representation, authorship and spectatorship. The conclusion points out towards possible applications of the form in Czech film studies.

key words: audiovisual essay, videographic film studies, haptic criticism, remediation, performativity

klíčová slova: audiovizuální esej, videografická filmová studia, haptická kritika, remediace, performativita