

Jiří Anger

## Found footage efekt

*Digitální Kříženecký a prasklina filmového média*

Filmy přetrvávající v kolektivní paměti, aniž by je někdo doopravdy viděl. Efemérní záblesky, jež se zjeví tu v kompilačním dokumentu,<sup>1)</sup> tu ve vzpomínkovém stříhovém pořadu,<sup>2)</sup> tu v povinné reportáži České televize k národnímu jubileu. Jan Kříženecký působí jako prázdný signifikant: v narativu „báječného muže s klikou“, který „položil základy k dějinám české kinematografie“,<sup>3)</sup> jsou konkrétní vlastnosti jednotlivých filmů podružné — jako by jejich hodnota spočívala pouze v předzvěsti věcí příštích.<sup>4)</sup> Švábovo zmařené dostaveníčko, rvačka výstavního párkaře a lepiče plakátů, plavci skákající do vodní lázně... dokola opakované ikonické momenty, obehřávané za slovního doprovodu moudrých starých mužů a bez potřebných souvislostí s konkrétními (byť fragmentárními) díly. Dokonce není brán v potaz ani fakt, že tyto ukázky pocházejí z kopií vzniklých v pozdějších generacích, které jsou původním filmovým materiálům v mnohém odcizené.<sup>5)</sup> Stačí jen zmínit slovo „průkopník“, naladit honky tonky piáno a nostalgicky se dojímat, jak se nám ta česká kinematografie hezky vyvinula. „Díky, pane Kříženecký“...

V roce 2019 jsou všechny dochované filmy Jana Kříženeckého z let 1898–1911 zpřístupněny v digitální podobě (DVD, Blu-ray a DCP).<sup>6)</sup> Zdálo by se, že ucelené „Dílo“ prv-

1) Z dokumentů věnovaných přímo Janu Kříženeckému lze jmenovat snímky JAN KŘÍŽENECKÝ (Bohumil Veselý, 1968), PRAHA JANA KŘÍŽENECKÉHO (Miro Remo, 1981) či JAN KŘÍŽENECKÝ (Vojtěch Trapl, 1983). Z dokumentů, jež skrze Kříženeckého rámuji historii českého filmu, jde zmínit například film DÍKY, PANE KŘÍŽENECKÝ (Oleg Reif, 1978) nebo OD ATRAKCE K FILMOVÉMU UMĚNÍ (Neznámý autor, 198?).

2) HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU (Pavel Vantuch, 1991–dosud), konkrétně např. díl „První Čech s klikou“ (1993).

3) Tato označení konkrétně pocházejí ze stříhového dokumentu PRAHA JANA KŘÍŽENECKÉHO o Kříženeckého fotografické tvorbě, podobné fráze však obsahuje takřka jakýkoli tištěný či audiovizuální materiál ke Kříženeckému.

4) Viz například slova Jaroslav Brože o „primitivních a naivních kinematografických výtvorech“. Jaroslav Brož, Na prahu jubilejního roku našeho filmu. *Film a doba* 4, 1958, č. 2, s. 78.

5) Více viz Jeanne Pommeau – Jiří Anger, The Digitization of Jan Kříženecký's Films. *Illuminace* 31, 2019, č. 1, s. 104–105 nebo Anna Batistová, Neviditelné okraje — Širokoúhlý formát v české kinematografii. In: Lucie Česálková (ed.), *Zpět k českému filmu*. Praha: NFA 2017, s. 320.

6) V plánu je rovněž distribuce filmů na VOD.

ního českého filmového režiséra bude konečně k dispozici všem. Kritické vydání Národního filmového archivu však digitalizovaný korpus rámuje jako nejasně uchopitelný, obtížně členitelný a obecně „nesamozřejmý“.<sup>7)</sup> Nejenže se musí počítat s částí ztracených či zničených snímků, ani u přeživších počínů není mnohdy jasné, co jsou zač. Všechny snímky jsou v HD (případně i Full-HD, 2K a 4K) rozlišení, a přece není vždy zřetelné, co se v obrazech děje — všude natržená okénka a perforace, bakterie a plísňě ulpívající na povrchu, horizontální a vertikální třes, dokonce i žlutooranžové zbarvení neznámého původu. Obsahově jde často o podobné útržky, jaké bylo zvykem vídat v kompilacích a stříhových pořadech, nicméně nyní i při své neúplnosti existují samy za sebe, coby digitální soubory, které mohou vyjevit své formální a materiální zvláštnosti a vstupovat do průřezových, ne zcela předvídatelných spojení. Jako by digitalizace v mnoha ohledech přinesla ještě větší zmatek, nepřehlednost, která je ovšem potřebná, neboť nutí (re)formulovat teoretické a historické otázky spjaté s počátky (nejen) české kinematografie, jejich materiálně-technickým ukotvením i kulturním oběhem.

V první řadě je důležité pojmenovat mediální status vzniklých útvarů. Filmová restaurátorka Národního filmového archivu Jeanne Pommeau v případě tohoto projektu záměrně nehovoří o digitálním restaurování, zejména z důvodu, že digitální retušování by u mnoha poškozených či nestabilních materiálů mohlo vést k nežádoucímu vytváření filmů „nanovo“, potažmo k upozadění jejich původní analogové materiality.<sup>8)</sup> Tato distinkce je stěžejní, protože jasně vyjadřuje záměr zviditelňovat, a nikoli zahlazovat obrazové „deformace“, které buď vycházely z dispozic kinematografu a filmového materiálu zakoupených od bratří Lumièrů,<sup>9)</sup> nebo zkrátka nebyly odstranitelné bez radikálního přetváření snímků. V tomto směru se digitální Kříženecký navrácí zpět k analogu, avšak v poněkud odlišné podobě, než jakou známe z velké části zveřejňovaných „archivních záběrů“ (a koneckonců i duplikátů ze zmiňovaných kompilací). Překopírované originální negativy a původní filmové kopie, v analogové formě již nezpůsobilé k promítání,<sup>10)</sup> totiž nejeví jen obvyklé znaky stárnutí. Rýhy, zapršení, nečistoty a jiné signifikanty archivních záběrů často uvolňují místo výraznějším aktérům, tektonickým útvarům a vychylujícím otřesům, které zasahují i do figurativních významů a estetických účinků jednotlivých filmů. Vznikají tak nové, hybridní artefakty, formované vyspělou digitální technologií, ovšem zanesené příznaky dávné, ne-lidské materiality.

Při vší fascinaci materiální degradací, ne-lidskými aktéry a abstraktními obrazci nesmí ustoupit ze zřetele, že s digitalizací se dílu Jana Kříženeckého dějí divné věci i po stránce „nemateriální“. Existence 24 Kříženeckého snímků<sup>11)</sup> v digitálním prostoru bez větších

7) Jiří Anger, *Nesamozřejmé dílo průkopníka české kinematografie*. In: Týž (ed.), *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Kříženecký*. DVD/BD Brožura. Praha: NFA 2019, s. 3.

8) J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 106–107.

9) Tuto skutečnost potvrzuje lumièrovská perforace (jeden kulatý otvor po každé straně namísto standardních čtyřech) a také faktury od Lumièrů dochované v Národním technickém muzeu. Výjimku tvoří snímek POMNÍK FRANTIŠKA PALACKÉHO PŘED DOKONČENÍM (1911), který byl již natočen na materiál se čtyřmi perforacemi. Tamtéž, s. 105.

10) Nemožnost promítat Kříženeckého filmy v původní podobě pramení nejen z poškození, ale právě i z existence lumièrovské perforace. Jeanne Pommeau, *Digitalizace Kříženeckého filmů*. Videokomentář. In: Jiří Anger (ed.), *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Kříženecký*. DVD/BD. Praha: NFA 2019.

11) Snímky, u nichž se dochovala původní kopie i originální negativ, jsou prezentovány ve dvou podobách.

pochybností prohloubí zmíněnou efemérnost prvních českých filmů<sup>12)</sup> a přivede je do mnoha kulturních okruhů, včetně okruhů potenciálně rizikových.<sup>13)</sup> Z pohledu dalšího života Kříženeckého materiálů není ovšem podstatné pouze zpřístupnění děl více či méně erudovanému publiku, ale především fakt, že se takto otevírají vůči změně, expanzi a přeznačení.<sup>14)</sup> I ty nejběžnější přehrávače poskytují rozhraní, jež umožňují audiovizuální obsah předělávat, což je pro filmy z dob, kdy neexistovala prakticky žádná standardizace natáčení, zpracovávání ani promítání, obzvláště příhodné. Ostatně i Kříženeckého filmy byly promítané různými rychlostmi, někdy i pozpátku, jako například ŽOFÍNSKÁ PLOVÁRNA (1898).<sup>15)</sup> Tento potenciál je možné převést do tvůrčí manipulace s obrazy samotnými — zrychlovat, zpomalovat, přibližovat, oddalovat, zaostřovat, rozostřovat — a ze střetu lidského, filmového a počítačového myšlení nechat vyvstat nový smysl. Když se filmové útržky z Kříženeckého pozůstalosti zhmotní ve stříhacím softwaru, i nejjednodušší operace mohou dát zrod neotřelému analytickému vhledu — nejen do formálních náležitostí filmů, nýbrž také do materiální báze. Trhliny v obraze, neúplná či polorozpadlá okénka, barevný rozptyl, tváře postav prožrané mikroorganismy... vše spouští strategie difference mezi filmem-reprezentací a filmem-materiálem, filmem-projekcí a filmem-pamětí a především filmem-artefaktem a filmem-cirkulací.

Digitalizace filmů Jana Kříženeckého tak dává vzniknout něčemu, co Jihoon Kim doslova nazývá „hybridním pohyblivým obrazem“ — formou nečistého obrazu, jež kombinuje prvky a operace analogových a digitálních médií, aniž by popírala, že tyto prvky a operace mají specifický analogový či digitální původ.<sup>16)</sup> Prezentace ničivých artefaktů z nitrátové éry v bezprostředně manipulovatelné digitální podobě umožňuje nejen druhý život archivních materiálů, ale i zpětný pohled na dlouhodobé ontologické a epistemologické problémy filmového obrazu — ať už se týkají materiality filmového média, indexikálního záznamu skutečnosti či schopnosti zprostředkovat trvání. S příchodem masové digitalizace nabyly tyto otázky ve filmové teorii opětovného významu a silně rezonují dodnes, přičemž dochází ke stále většímu přibližování akademické filmové vědy a archivní praxe.<sup>17)</sup> Mezi specifickou, dosud neznámou povahou Kříženeckého digitalizovaných

V případě snímku VÝSTAVNÍ PÁRKAŘ A LEPIČ PLAKÁTŮ (1898) potom existují dvě verze s mírně rozdílným obsahem. V kolekci vydávané Národním filmovým archivem je tedy materiálů celkem 32.

12) Efemérnost Kříženeckého filmů lze v jistém smyslu chápat podobně jako v případě osvětových krátkých snímků, o nichž v návaznosti na Uricchiovu koncepci efemérního média hovoří Lucie Česálková, *Atomy věčnosti*. Praha: NFA 2014, s. 34.

13) Narážím na možná zneužití k nacionalistickým cílům, viditelná už ve zmiňovaných kompilacích, ale také na zneužití komerční či marketingová.

14) Jak upozorňuje Lev Manovich, v dnešním internetovém prostoru „nelze rozkliknout jakýkoli mediální obsah, aniž by se nám automaticky nenabízely cesty k jeho modifikaci“. Lev Manovich, *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic 2013, s. 153.

15) Měla tím vzniknout iluze, že plavci vyskakují zpět z vody. Více viz např. Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 108.

16) Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. New York: Bloomsbury 2016, s. 34–35.

17) Výběrově např. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: BFI 2001; Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010; Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2013; Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and*

snímků a abstraktními, někdy až příliš povědomými otázkami pohyblivého obrazu ovšem zeje jakási mezera, kterou by mohla zaplnit konkrétní tvůrčí teorie a praxe — taková, která by byla vztažená (či vztáhnutelná) k oběma těmto sférám.

K tomuto potřebnému přemostění bude využit fenomén „found footage“. Obecněji se jedná o tvůrčí postup založený na opětovném využití existujících záběrů v odlišném kontextu, jehož účelem je zpravidla objev nových či dosud skrytých významů nebo proměna či přepsání významů zavedených.<sup>18)</sup> Pod touto definicí si lze pochopitelně představit řadu různých útvarů a praktik, od kompilačního dokumentu přes surrealistické koláže až po více či méně podvrtnou apropiaci (či присвоjení), přičemž i tyto klasické techniky, původně vymezené Williamem Weesem,<sup>19)</sup> jsou v dnešní tvorbě do značné míry provázané.<sup>20)</sup> Pro účely této studie je však směrodatná „tranzitivita“ found footage, niterné sepětí s ideou přechodu od původní funkce archivních záběrů k funkci „nové“. Kupříkladu Paul Arthur definuje found footage skrze reflexi distance mezi materiálními, technickými a průmyslovými okolnostmi filmování zarytými v minulém obraze a okolnostmi přístupnými filmařům v přítomnosti.<sup>21)</sup> Společným jmenovatelem je tedy určitý posun, diference nebo interval mezi původním a hostitelským, který může docela dobře platit i pro samotný přechod z analogového filmu na digitální.<sup>22)</sup> Když však toto vymezení konfrontujeme se zkoumanými digitalizovanými artefakty Jana Kříženeckého, narazíme na zřetelný zádrhel — ačkoli jde o zdánlivě typické archivní záběry, materiální deformace v nich do reprezentovaného dění místy vstupuje natolik, že připomínají záběry již přetvořené. Co víc, v mnoha případech nejsou tyto deformativní momenty způsobené primárně stářím, nýbrž původními dispozicemi filmových materiálů a aparátu od bratří Lumièrů. K čemu je tedy obvykle nutný uplynulý historický čas nebo „přítomný“ zásah režiséra (případně obojí) a co by převod do digitální podoby buď zahlazoval, nebo přetvářel podle logiky nového média, vzniká nezáměrně.

Jestliže Kříženeckého filmy takto vyvolávají určitý „found footage efekt“, bude nezbytné vysvětlit, v čem spočívá: do jaké míry jsou tyto digitalizované artefakty unikátní a do

---

*Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press 2018; D. N. Rodowick, *What Philosophy Wants from Images*. Chicago: University of Chicago Press 2018.

- 18) K obecnému vymezení found footage viz např. William Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives 1993; Steve Anderson, *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricities of the Past*. Lebanon: Dartmouth College Press 2011; J. Baron, c. d.; C. Russell, c. d. K experimentální found footage tvorbě viz Paul Arthur, *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005; Peter Tscherkassky (ed.), *Film Unframed: A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. Vienna: Austrian Film Museum 2012; Akira Mizuta Lippit, *Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video*. Berkeley: University of California Press 2012; J. Kim, c. d., s. 145–195; Bernd Herzogenrath (ed.), *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017.

- 19) W. Wees, c. d., s. 32–47.

- 20) K této provázanosti v digitální éře viz C. Russell, c. d., s. 18–22, 24.

- 21) Paul Arthur, *Bodies, Language, and the Impeachment of Vision*. In: Týž, *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, s. 140.

- 22) Vedle Kima razícího koncepci „přechodových found footage praktik“ tuto myšlenku zmiňoval už experimentální filmař Malcolm Le Grice, který found footage považoval za ideální most mezi analogovými a digitálními technologiemi. Malcolm Le Grice, *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI 2001, s. 312.

jaké míry vyjadřují širší tendence raného filmového materiálu a techniky, potažmo archivních audiovizuálních dokumentů jako takových. Pro pochopení tohoto účinku je klíčová právě provázanost obecného a konkrétního. Z makroperspektivy jsou Kříženeckého filmy determinovány nevyhnutelným směřováním (nejen) analogového filmu vůči destrukci a zániku, o to viditelnějším, neboť se jedná o vysoce rozkladné nitrátové kopie a negativy zpracované mimořádně nestabilním kinematografickým aparátem. Zasahování deformující materiality do figurativní složky obrazů (popřípadě do jejich indexikálního vztahu k realitě) lze už potom chápat jako radikální vyústění těchto dispozic. Z mikroperspektivy ovšem zvláště některé konkrétní Kříženeckého snímky představují poměrně jedinečné singularity, a to v momentech, kdy spolu figurativní a materiální vrstva začnou bezděčně komunikovat. Ať už jsou jejich funkce protichůdné, vzájemně ozvláštňující, nebo dokonce synergické, ve všech případech se ústřední registry filmového obrazu ocitají na jedné ploše, aniž by ztratily svou svébytnost. Každý ze snímků, ve kterých se takovéto okamžiky zjevují, potom prezentuje specifickou odpověď na otázku, jaké estetické účinky může paradoxní spojení mezi figurativním a materiálním vyvolávat. Found footage jako experimentální praxe, jež tuto tenzi mnohdy cíleně tvaruje, zesiluje či posouvá dál, nabízí potřebné srovnání, které dovolí lépe vystihnout, jaké prvky Kříženeckého digitalizovaných artefaktů found footage efekt konkrétně navozují a jak se tím mění ontologický a epistemologický status archivních audiovizuálních dokumentů (zvláště těch fixovaných na prvotní okamžiky kinematografie), respektive jejich druhý život.

K tomuto srovnání nejlépe poslouží experimentální found footage filmy, které pracují přímo s deformací nalezených záběrů, ať už danou degradací původního filmového materiálu, nebo umělými zásahy (obojí jde často ruku v ruce), a „kráčejí tak na hranici mezi figurací a abstrakcí“.<sup>23)</sup> Jak už bylo zmíněno, deformace v Kříženeckého dochovaných filmech se zdaleka neomezuje jen na obvykle vídané známky stárnutí ve vzpomínkových pořadech — obrazce a jevy vynořující se na povrchu obrazu mnohdy infiltrují do zpodobněných událostí tak násilně, že proměňují i významy figurativní. Důsledkem toho je třeba vyhledávat takové found footage filmy, jež operují s podobným napětím a ideálně také s kontextem rané kinematografie. Užitečná mohou být zejména díla (jakkoli v mnohém rozdílných) tvůrců, jako jsou Bill Morrison, Peter Delpout, Ken Jacobs nebo Al Razutis, v menší míře například snímky Petera Forgácsa, Gustava Deutsche nebo Yervanta Gianikiana s Angelou Ricci Lucchiovou, které rovněž pracují s archivními záběry z dob raného filmu, byť ve většině případů zaměřují pozornost na jiné aspekty než materiálně-deformativní.<sup>24)</sup> Cílem ovšem není ustavovat nová dělení či kategorizace found footage, nýbrž upozornit na konkrétní deformativní praktiky a operace v konkrétních found footage experimentech, jež umožní Kříženeckého filmy vnímat právě optikou vztahu mezi figurativním a materiálním, respektive toho, co se utváří mezi nimi a současně tento vztah reguluje — něčeho, co budu později nazývat prasklinou.

23) Alejandro Bachmann, *The Trace of Walk That Has Taken Place — A Conversation with Peter Tscherkassky*. *Found Footage Magazine* 4, 2018, č. 4, s. 30.

24) Samozřejmě se najdou výjimky, například film Gianikiana a Ricci Lucchiové *TRANSPARENZE* (1998) nebo čtvrtá sekce („Material“) Deutschova snímku *FILM IST.* (1998) pracují s materiální destrukcí velmi výrazně. Naopak *DIVA DOLOROSA* (1999) Petera Delpouta, jakkoli zachází s nitrátovými kopiemi italských melodramat z 10. let, dává materiálnímu rozkladu prostor jen minimálně.

Performativní střet digitalizovaných artefaktů Jana Kříženeckého s experimentální found footage praxí zároveň vrhá odlišný odstín na povahu archivních audiovizuálních dokumentů, konkrétně dokumentů svázaných s počátky kinematografie. Kříženeckého díla se ve své zakladatelské úloze podobají soudobým filmům Lumièreů ve Francii nebo Skladanowských v Německu, z čehož vyplývá jak výsadní historické postavení, tak i svébytné zapojení do dialektiky artefaktu a cirkulace. Na jedné straně z nich průkopnický status činí objekty úzkostlivě chráněné před zánikem, a tudíž i obzvlášť obtížně restaurovatelné: aneb jak předvádět filmy v původním stavu, když nám historie nedává dostatek přesvědčivých vodítek a materiální podoba snímků přestává odpovídat tomu, na co jsme v kinematografii zvyklí? Deformace digitálního Kříženeckého jsou pro raný film a archivní dokument symptomatické, dokonce tvoří integrální součást původních děl a jejich podmiňující dobové technologie, a přesto působí relativně ojedinelé — zejména oproti mnoha (pře)stabilizovaným a (pře)retušovaným digitálně restaurovaným filmům. Na druhé straně jsou nejranější snímky rovněž složité prezentovatelné, nejen kvůli proměnám sociálních, ekonomických a technologických podmínek oběhu, ale i kvůli zmíněné neexistenci standardů natáčení, zpracovávání a promítání. Opět, digitální Kříženecký neukotvenost raného filmu v mnohém reflektuje a přiznává, na rozdíl od četných duplikátů a komprimátů v analogovém i digitálním oběhu ji však prezentuje coby niternou dispozici původních filmových materiálů. V těchto aspektech jako by měl Kříženecký k found footage blíže než k mnoha současným podobám raných filmů či archivních dokumentů. I proto found footage poslouží jako rozhraní, které specificky vyhraněnou dialektiku artefaktu a cirkulace vystaví na odiv, a naopak digitální Kříženecký nám pomůže docenit, do jaké míry je avantgardní found footage praxe determinována napětím, jež bylo přítomné již při zrodu filmového média.<sup>25)</sup>

Abych parafrázoval Raymonda Belloura, když selže analýza i interpretace, musí přijít gesto.<sup>26)</sup> Pokud digitalizace přivádí filmy Jana Kříženeckého coby archivní doklady vzniku české kinematografie a deformativní found footage praktiky do tak bezprecedentní blízkosti, nestačí na jejich spojitost pouze poukazovat, nýbrž doslova číst Kříženeckého skrze found footage a číst found footage skrze Kříženeckého. Jinými slovy, oko filmovědce se musí spojit s okem archiváře a okem experimentálního filmaře. Jedině tak lze zařídit, aby i ty nejnepatrnější detaily Kříženeckého digitalizovaných snímků dokázaly hovořit o těch nejabstraktnějších problémech, s kterými se současná filmová a mediální teorie potýká.

Za tímto účelem bude v každém ze tří segmentů studie vystavěna argumentační struktura, těkající mezi vybraným fragmentem z Kříženeckého díla, kontextem found footage teorie a praxe a ontologickými a epistemologickými problémy pohyblivého obrazu. V první části found footage (tedy přesněji její experimentálně-deformativní varianta) zprostředkovává vztah Kříženeckého díla k nezvratné tendenci filmového materiálu ke smrti a zániku, ve druhé dovoluje oživit formativní okamžiky filmové historie vzdor jejich ma-

25) Nad výhodami sblížení found footage praxe a historie německého filmu se zamýšlejí např. Eric Thouvenel, How "Found Footage" Films Made Me Think Twice About Film History. *Cinéma & Cie* 8, 2008, č. 10, s. 97–103 nebo Giovanna Fossati, Found Footage Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms. In: Jaap Guldemeerd – Giovanna Fossati – Marente Bloemheuvel (eds.), *Found Footage: Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 177–184.

26) Raymond Bellour, Analysis in Flames. *Diacritics* 15, 1985, č. 1, s. 54–56.



teriální i dějinné pomíjivosti a ve třetí pomáhá vysvětlit ukotvení (nejen) rané kinematografie mezi dvěma vzájemně komunikujícími, a přesto čímsi rozdělenými mechanismy deformace. Výsledkem tohoto pohybu má být takové pojetí Kříženeckého díla, jež zohlední pnutí mezi figurativními a materiálními zvláštnostmi digitalizovaného artefaktu a způsobu, jakými se tyto artefakty v novém cirkulačním okruhu mohou proměňovat, a/nebo paradoxně navracet zpět k sobě.

### (Ne)možnost digitálního restaurování

*14. června 1901. Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I. Dav důstojných občanů v cylindrech a buřinkách pochoduje kolem kamery umístěné na boční straně mostu. Někteří z nich aparát ignorují, jiní hledají cestu, jak na sebe upozornit. Co když se však přes sledovanou realitu chodců na mostě natáhne vlnící se závoj barev, přecházející od žluté přes oranžovou až po rudou? Jestli se ze změní anonymních chodců vyloupne František Josef I., je potom ještě větší záhadou...*

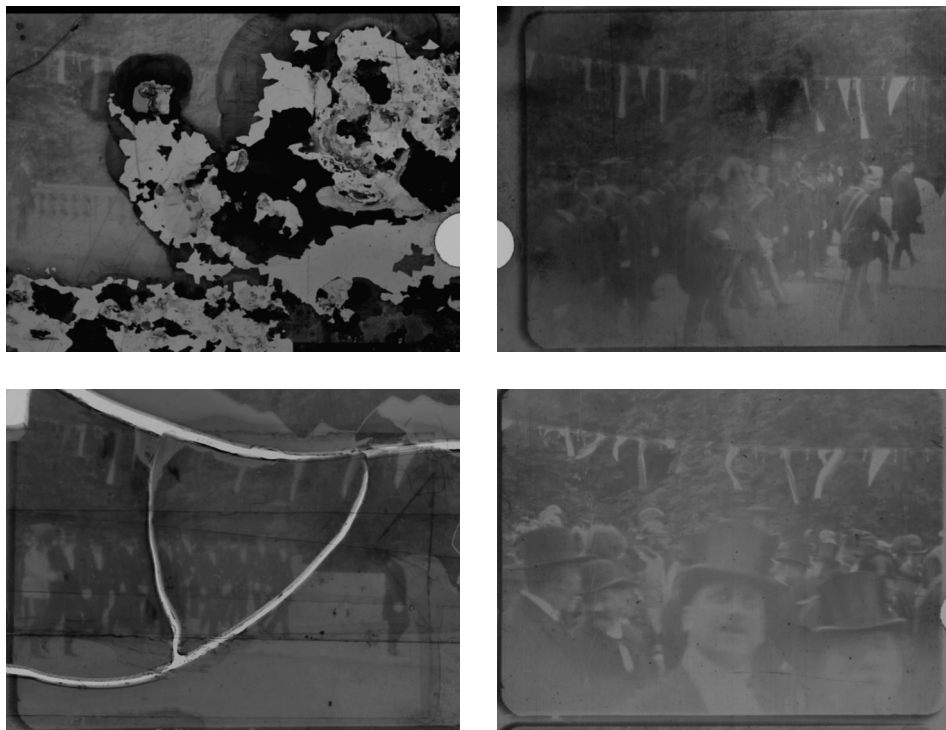
Ve výjevu z filmu SLAVNOSTNÍ VYSVĚCENÍ MOSTU CÍSAŘE FRANTIŠKA I. (1901)<sup>27)</sup> se zhmotňují nejméně dva sporné body digitalizačního procesu. Zaprvé, původní kopie snímku, dochovaná na nitrátním nosiči zakoupeném od Lumièrů, je patrně nejvíce poškozeným filmovým materiálem z Kříženeckého pozůstalosti. Po celou dobu trvání aktuality sledujeme, jak obraz praská, drolí se na fragmenty či neobratně maskuje svou roztržitostí slepkami. Viditelný rám políčka navíc odmítá setrvat na místě: bez jakéhokoli vysledovatelného vzorce se posouvá vodorovně i svisle, výrazně na sebe upozorňují také střídavě viditelné perforační otvory.<sup>28)</sup> Digitální technologie samozřejmě dokáže leccos, nicméně v tomto případě je návrat k podobě filmu při prvních projekcích těžko představitelný — aneb jak oživit něco, co je natolik zdevastované, že by bylo nutné celý film vytvářet zcela nanovo?

Ještě podivnější prvek představuje monochromatické zbarvení obrazu. Ani ve Francii se filmoví historici a archiváři dosud podrobně nezabývali faktem, že některé původní kopie bratří Lumièrů nejsou černobílé, ale žluté či žlutooranžové.<sup>29)</sup> Z jednoho pohledu může

27) Film byl až do digitalizace chybně uváděn jako „Slavnostní vysvěcení mostu Františka Josefa I.“, zřejmě z důvodu, že František Josef I. byl u otevření mostu přítomen.

28) Všechny původní Kříženeckého materiály mají „lumièrovskou“ perforaci, tzn. jeden pár kulatých otvorů po stranách každého filmového políčka namísto dnes standardních čtyřech hranatých. Tato perforace slouží k přesvědčivé identifikaci Kříženeckého filmů (neexistuje záznam, že by na přelomu 19. a 20. století v českých zemích natáčel na filmové materiály bratří Lumièrů někdo jiný). Perforační otvory byly zároveň využity jako referenční body při digitální stabilizaci obrazu, ovšem vzhledem k tomu, že příslušný software nebyl uzpůsoben kulatým perforacím, musel být každý obraz posunut ručně — udržení konzistentního rámu tedy nebylo možné. Více viz J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 105, 107 nebo Jeanne Pommeau, *Digitalizace Kříženeckého filmů*. Videokomentář. In: Jiří Anger (ed.), *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Kříženecký*. DVD/BD. Praha: NFA 2019.

29) O žlutooranžové barvě původní filmové emulze u pásů, které pro Lumièry vyráběl Victor Planchon, se ve své studii o kinematografických aparátech krátce zmiňuje Laurent Mannoni. Vedle žlutooranžových kopií zmiňuje také kopie modré a červené. Laurent Mannoni, *Les Appareils cinématographiques Lumière. 1895, 2017*, č. 82, s. 71. Existenci žlutooranžových kopií potvrzuje také oficiální katalog filmů, za nimiž Lumièrové stojí.



Obr. 1–4: SLAVNOSTNÍ VYSVĚCENÍ MOSTU CÍSAŘE FRANTIŠKA I. (1901, původní kopie), © NFA

zbarvení působit jako defekt vzniklý materiální degradací, a v některých okénkách (např. na obrázku 1 je barevný rozklad nepochybně zřetelný), ovšem jak je potom možné, že je barva rozložená takto jednotlivo po celém povrchu? Z pohledu druhého lze rovnoměrné zbarvení připodobnit k praktikám dodatečného virázování nebo tónování, ale pak se nabízí otázka, jestli by se žltotooranžový odstín vyskytoval ve všech dochovaných „lumièrovských“ kopiích s Kříženeckého filmy takto konzistentně, respektive zda by takto výrazně připomínal četné kopie různých filmů Lumièrů natočených různými kameramany z různých světových míst s různými technikami vyvolávání. Jako nejpravděpodobnější se tedy jeví hypotéza Jeanne Pommeau, že filmové materiály Lumièrů barvu obsahovaly zřejmě ještě před kopírováním, což bude nicméně muset prokázat rozsáhlejší průzkum dochovaných materiálů.<sup>30)</sup> Každopádně zde opět vystává zapeklý úkol pro restaurátora — je vhodné zachovat i prvky, které mnohdy znemožňují pochytit, co se v pohyblivých obrazech děje, nebo dokonce vytvářejí alternativní estetické účinky?

Úlohou této studie není posuzovat „správnost“ provedeního digitalizačního procesu, nicméně zvláště v případě starých či extrémně poškozených materiálů je otázka, zda se pokoušet alespoň o dílčí navrácení jakési původní podoby filmů, anebo je čistě prezento-

30) J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 105–106. Pro zjištění skutečné úlohy barvy bude nicméně potřeba provést chemický výzkum lumièrovských kopií, po němž volá např. Benoît Turquety, *Why Additive? Problems of Colour and Epistemological Networks in Early (Film) Technology*. In: Giovanna Fossati et al., *The Colour Fantastic: Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2018, s. 117–118.



vat v aktuálním stavu, zcela legitimní.<sup>31)</sup> Jak píše Giovanna Fossatiová, restaurování filmu je za všech okolností „jen“ simulací původního filmového artefaktu, přičemž i samotný originál je rozpolcen mezi podobou dochovaných materiálů a představou, jak mohl vypadat v době prvních projekcí<sup>32)</sup> — a tudíž je spíše více či méně užitečnou fikcí nežli garancí historické pravdy. Pro naše účely je především důležité, jakým způsobem digitální nrestaurování Kříženeckého díla ovlivnilo estetickou stránku filmů, potažmo mediální status, z něž vyrůstají. VYSVĚCENÍ je v jistém smyslu krajním příkladem, ale když je digitálně zpřístupněný raný film natolik poničený, až připomíná deformativní praktiky found footage tvůrců — aniž by do něj někdo zasáhl záměrně —, otevírají se tím otázky související s ontologií (potažmo i epistemologií) filmového obrazu. Jestliže se analogová materialita takto nepokrytě promítá do digitálního kódu, co nám to říká o dosud známých vlastnostech a dispozicích filmového média?

Barevný rozklad a hrozivá mechanická poškození VYSVĚCENÍ evokují určitou linii úvah, jež se stáčí kolem „smrti filmu“, respektive bytostné tendence filmu k zániku. Jak připomínají André Gaudreault a Philippe Marion, idea smrti filmu se dějinami myšlení o kinematografii vine odjakživa a mnohdy zaznívá nejsilněji v okamžicích nového zrození média.<sup>33)</sup> Už Antoine Lumière, otec filmařského dua, při legendární projekci v Grand Café roku 1895 údajně prohlásil, že „film je vynález bez budoucnosti“,<sup>34)</sup> a podle Gaudreaulta a Marion kinematografie takových smrtí zažila celkem osm.<sup>35)</sup> Zatím poslední smrt filmu přišla právě s masovým nástupem digitalizace v 90. letech a vedle snah tematizovat vliv této revoluce na kinematografii přinesla také pohled zpět — k vymezení, čím byl analogový film vlastně specifický. Ztráta dominance analogového záznamu a celuloidového materiálu znejistily ontologický status filmového média, teze o smrti filmu ze strany archivářů, teoretiků i umělců<sup>36)</sup> byly potom často apelem k záchraně či opětovnému rozvinutí

31) Např. bezprostředně srovnatelné filmy bratří Lumièrů, restaurované v roce 2015, povětšinou vynikají vysokou fotografickou kvalitou i průzračným obrazem. Určité prvky, jako je horizontální a vertikální třes, se však ze snímků téměř vytratily, zmíněný problém s monochromatickým zbarvením jako by neexistoval. Bertrand Tavernier – Thierry Frémaux (eds.), *Lumière ! Le cinématographe 1895–1905*. DVD/BD. Lyon: Institut Lumière 2015.

32) G. Fossati, *From Grain to Pixel*, s. 142.

33) André Gaudreault — Philippe Marion, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. New York: Columbia University Press 2015. Tuto myšlenku podnětně rozvíjí Shane Denson, když se snaží postihnout termín „post-cinema“ a jeho dvojznačný vztah ke zrození i smrti filmu. Shane Denson, *Speculation, Transition, and the Passing of Post-cinema*. *Cinéma & Cie* 16, 2016, č. 26–27, s. 24–26.

34) Citováno z: tamtéž, s. 26.

35) Tamtéž, s. 12.

36) Tato diskursivní formace by stála za mnohem podrobnějším průzkum, nicméně základní orientaci poskytuje např. J. Kim, *Between Film, Video, and the Digital*, s. 20–28. Pro debatu o smrti filmu v archivním prostředí jsou reprezentativní např. Gian Luca Farinelli – Nicola Mazzanti (eds.), *Il Cinema ritrovato: Teoria e metodologia del restauro cinematografico*. Bologna: Grafis 1994; P. Ch. Usai, *The Death of Cinema*; Roger Smith (ed.), *This Film Is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*. London: FIAF 2002. Z oblasti filmové teorie lze zmínit: Anne Friedberg, *The End of Cinema: Multimedia and Technological Change*. In: Christine Gledhill – Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London: Arnold 2000, s. 438–452; Mary Ann Doane, *The Indexical and the Concept of Medium Specificity*. *Differences* 18, 2007, č. 1, s. 128–152; D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Harvard: Harvard University Press 2007. Mezi analogově naladěné umělce patří namátkou Peter Delpout, Bill Morrison, Tacita Dean či Babette Mangoltová. Zájem umělců o materialitu analogového filmu v digitální éře se věnuje např. Kim Knowles, *Slow, Methodical, and Mulled Over: Analog Film Practice in the Age of the Digital*. *Cinema Journal* 55, 2016, č. 2, s. 146–151.

původní filmové zkušenosti. Tato obroda se však neměla obejít bez vědomí, že umírání je filmovému médiu bytostně vlastní — vzhledem ke skutečnosti, která se do něj (jakkoli prchavě) otiskuje, i vzhledem k materiální degradaci, jíž propadá.

Právě konkrétní vymezení faktorů, jež činí analogový film mediálně specifickým — tedy především indexikality a materiality —, se stalo jádrem diskursu o smrti filmu, byť jádrem neustále problematizovaným uvnitř i vně. Obě témata byla ve filmové teorii přítomná vždy, ovšem jejich vzájemný vztah, vymezený tváří v tvář postupujícímu zániku a posílený zmíněným propojením archivní, mediální a umělecké sféry, ustavil určitou vizi filmové ontologie. Vezměme si známou ontologii fotografického obrazu André Bazina: schopnost „přenášet realitu z věci na jejich reprodukci“ podle něj naplňuje odvčký „komplex mumie“, jenž spočívá v touze „balzamovat čas“, zadržet život v trvalém tvaru.<sup>37)</sup> Bazin na příkladu šedivých či nahnědlých fotografií z rodinného alba tvrdí, že navzdory sebevětšímu rozostření či zkrácení pořadí zůstávají indexikálně spojené s přítomností, již kdysi zachytily.<sup>38)</sup> Právě stopa probíhající skutečnosti, zaznamenaná kinematografickým aparátem ve svém trvání a rozložená do filmových okének na celuloidu, pak nejčastěji slouží v diskursu smrti filmu k diferenciaci analogové a digitální kinematografie.<sup>39)</sup> Co když se ale spolu s Berndem Herzogenrathem zeptáme, co se přihodí, jestliže schránka balzamuující čas sama musí ustoupit entropii trvání, tedy pokud „rozklad postihne obvazy mumie“?<sup>40)</sup> Ve VYSVĚCENÍ je zobrazovaná skutečnost relevantní, ovšem „indexována“ je také skutečnost materiální, vtělená do nestabilního rámu a pulzujících barev.<sup>41)</sup> Obecně řečeno, Kříženeckého snímek představuje názorný doklad, že princip indexikality je ontologicky svázán s materiálním světem. Již od svého zrození je filmová kopie vydána napospas přírodním i mechanickým zákonům: nejenže postupně chátrá a ztrácí obrysy, destrukci podléhá i prostým pohybem v promítačce při každé projekci, nehledě na chtěné či nechtěné zásahy lidských i ne-lidských aktérů. Ne nadarmo Paolo Cherchi Usai, jeden z nejradikálnějších „proponentů“ daného diskursu, zdůrazňuje, že „film je umění destrukce pohyblivých obrazů“.<sup>42)</sup> Co je potom digitální restaurování jiného než iluzí, jež předstírá, že film může být z koloběhu zániku vytržen, že indexikalita redukována na záznam skutečnosti má převážet nad silami, které ji stejně ničí už v zárodku?

S vysvětlením, co pro VYSVĚCENÍ coby emblém smrti filmu znamená digitální podoba, nám dokáže pomoci právě found footage. Pro přechodovou éru symbolický<sup>43)</sup> film Billa Morrisona *DECASIA: THE STATE OF DECAY* (2002) demonstruje, do jaké míry se indexikál-

37) André Bazin, *Ontologie fotografického obrazu*. In: Týž, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 13–19.

38) Tamtéž, s. 17.

39) Viz zejména M. A. Doane, *The Indexical and the Concept of Medium Specificity*. Tato studie indexikalitu zároveň odlišuje, odvolává se na dvojí význam pojmu index u Charlese Sanderse Peirce. Podle něj index není pouze stopou, ale také deixis, určitým gestem, které se vyčerpává v momentu svého vzniku.

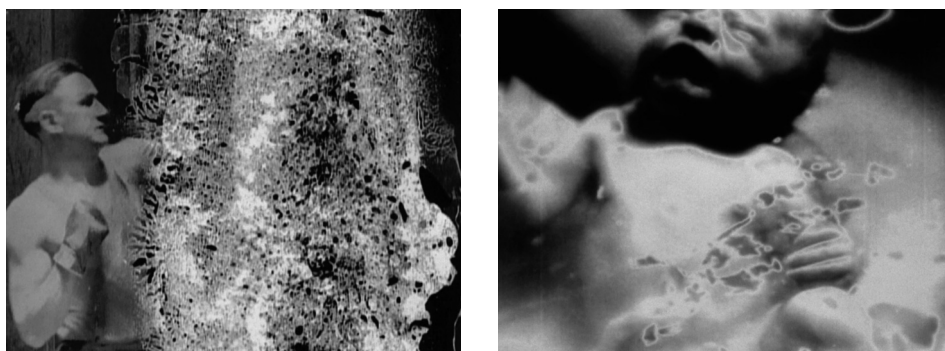
40) Bernd Herzogenrath, *Aesthetics of the Archive: An Introduction*. In: Týž (ed.), *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017, s. 16.

41) Vztahu mezi principem indexikality a materialitou filmového okénka se věnuje např. Rachel Schaff, *The Photochemical Conditions of the Frame*. *Cinéma & Cie* 16, 2016, č. 26–27, s. 56–59.

42) P. Ch. Usai, *The Death of Cinema*, s. 6.

43) Tento snímek se v archivářských i filmovědných studiích o přechodu mezi analogovou a digitální érou vyskytuje poměrně často. Zásadní roli hraje například i ve zmiňované studii Mary Ann Doane: M. A. Doane, *The Indexical and the Concept of Medium Specificity*, s. 144–147.

ní hodnota filmu může zvrátit, když je podřízena materiálnímu úpadku. Skladba různorodých obrazů překopírovaných z trouchnivějících nitrátních filmů dává pocítit hrozbu, jež visí nad vztahem k zachycené realitě — oproti Bazinovi zde spíše čas triumfuje nad filmem nežli naopak.<sup>44)</sup> To ovšem neznamená, že by index skutečnosti přestal hrát roli: jak připomíná Herzogenrath, Morrison si úmyslně vybírá sekvence, ve kterých spolu reprezentace a materialita svébytně komunikují (například ve scéně, kdy boxer místo pytle tluče do amorfního blobu na povrchu kopie).<sup>45)</sup> Někdy mají tyto střety i metaforický význam, jenž se váže přesně k problémům digitálního ne/restaurování, které zde řešíme. Obraz čerstvě narozeného dítěte je v místech, kde se rýsuje jeho tělo, pokrytý šedočernými skvrnkami, připomínajícími buď morové rány, nebo rakovinové léze. V případě, že i okamžik zrození je od počátku infiltrován silami zániku, je návrat do jakéhosi imaginárního stavu před poškozením předem odsouzen k neúspěchu.



Obr. 5–6: DECASIA: THE STATE OF DECAY (Bill Morrison, 2002), © Icarus Films

Problém nerestaurovatelnosti se však odráží i v procesu, jakým byl snímek vytvořen a sestaven. Morrison nashromáždil velké množství nitrátních kopií, které byly ruinami již samy o sobě, nicméně musíme vzít v úvahu, že jejich výsledné vzezření ovlivnilo i použití trikové kopírky.<sup>46)</sup> Toto zařízení mimo jiné umožnilo překopírovat každé okénko několikrát, z čehož vyplývá onen hypnotický zpomalený pohyb, na němž film zakládá svůj estetický efekt. Triková kopírka ovšem zároveň do určité míry manipuluje i s podobou obrazů, kvůli čemuž je místy obtížné rozlišit, do jaké míry vidíme archaické záběry skutečně v původním stavu. Jelikož by většinu užitých kopií bez uplatnění trikové kopírky ani nešlo promítat — podobně jako nelze standardně promítat filmy Kříženeckého —, stává se hledání originální podoby o to beznadějnější. Pointa DECASIE snad tkví v myšlence Michaela

44) K časovosti ve filmech Billa Morrisona viz např. Matthew Levine, A Poetic Archeology of Cinema: The Films of Bill Morrison. *Found Footage Magazine* 1, 2015, č. 1, s. 6–15.

45) Bernd Herzogenrath, Decasia. The Matter | Image: Film is also a Thing. In: Týž (ed.), *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017, s. 86.

46) Triková (nebo také optická) kopírka je vedle kopírky kontaktní hlavním používaným mechanismem pro standardní kopírování filmových pásů. Mezi její výhody patří schopnost kopírovat nadstandardně poškozené kopie a také vytvářet speciální efekty. Leo Enticknap, *Moving Image Technology: From Zoetrope to Digital*. London and New York: Wallflower Press 2005, s. 13.

la Betancourta, že destrukci vyobrazenou ve filmu nelze omezit jen na konkrétní umělecký objekt.<sup>47)</sup> Jizvy, skvrny a puchýře na filmové pokožce se proměňují v plnohodnotnou součást diegetického světa, v příznak deteriorace veškeré hmoty, nejen té filmové. Přechod od analogového k digitálnímu, k němuž ve své pozdější tvorbě částečně dospěl i Morrison,<sup>48)</sup> by měl být při práci s archivními materiály formován právě ideou, že materiální dekompozice není cizí ani počítačovému kódu, dokonce ani „skutečným“ objektům, k nimž by reprezentace měla odkazovat.

DECASIA tak potvrzuje, že smrt filmu může směřovat daleko více k budoucnosti než k minulosti — „film je mrtvý, ale nikdy nepřestává umírat“.<sup>49)</sup> VYSVĚCENÍ na tento diskurs navazuje, vzhledem ke své digitální existenci — a v důsledku o to většímu zakotvení v dialektice artefaktu a cirkulace — však nabízí i způsoby, jakými jej lze aktualizovat, v některých bodech dokonce překonat. Tento film může myšlenku smrti filmu „remediovat“<sup>50)</sup> nikoli jen nutně skrze found footage praktiky, nýbrž i prostřednictvím tvůrčího diváctví, jež s hybridními kvalitami snímku bude umět pracovat. VYSVĚCENÍ staví na odív všechny myslitelné znaky nitrátní destrukce (slepky, roztržení, třes, barevná dekompozice atd.), a přesto vstřebává vlastnosti digitálního obrazu, aniž by se obě roviny vzájemně vylučovaly. I když pomineme překódování zrna do pixelů, absenci flickeru či „mikrotemporalitu komprese a dekomprese“<sup>51)</sup> nejvíce znatelná hybridita se rodí z možností digitální projekce, v případě tohoto filmu (a dalších lumièrovských kopií s jednou perforací) té jediné schůdné. Snímek trvající 46 sekund<sup>52)</sup> (včetně úvodního titulku), bez vysledovatelného děje, se stěží rozpoznatelnými figurami za barevným filtrem, tedy formát, který vybízí, aby byl použit znovu a znovu, pokaždé jiným způsobem. Zkušenost při postprodukcí a zkušenost při přehrávání přestávají být fundamentálně odlišné<sup>53)</sup> — teprve zpomalováním a zastavováním okének zjišťujeme, kam až působení cizorodých aktérů na filmové pokožce sahá, kdy žlutooranžový odstín degraduje do červené, jak se může filmový pás rozetnout natolik, že část původního políčka pokrývá jen bílá plocha. A jakmile si obraz ještě přiblížíme, možná narazíme i na zmíněného Františka Josefa I. nebo některý z jiných příznaků...

### Archivní efekty raného filmu

19. června 1898. Výstava architektury a inženýrství v Praze. V pavilonu Český kinematograf za stromoradím se promítají drobné aktuality z prostředí výstavy i mimo něj. O několik dní později přicházejí i první „hrané“ snímky s Josefem Švábem-Malostranským, mezi nimi Do-

47) Michael Betancourt, *Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*. New York: Routledge 2016, s. 113–122.

48) Morrison i nadále pracuje s nitrátním filmovým materiálem, postprodukcí však zajišťuje digitálními prostředky.

49) Slova spojující Raymonda Belloura a Jeana-Luca Godarda. Parafrázováno z: Hillary Radner — Alistair Fox, *Raymond Bellour: Cinema and the Moving Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2018, s. 80.

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

51) Sean Cubitt, *The Shadow. MIRAJ Moving Image Research and Art Journal* 2, 2013, č. 2, s. 187–197.

52) Při standardní rychlosti 24 fps.

53) Varování Cherchi Usaie před zaměňováním zkušenosti při projekci a u stříhacího stolu tak u digitálního modu ztrácí svou platnost. P. Ch. Usai, *Silent Cinema*, s. 96.

*staveníčko ve mlýnici. Před budovou staročeské mlýnice rozvinuje Šváb oficiální plakát Českého kinematografu, následuje „humorná“ scénka o nepovedeném rande. Mezi představením atrakce a pokaženým dostaveníčkem ovšem nastává předěl, okamžik, kdy zářezy do filmové matérie rozvrásňují povrch obrazu téměř k abstrakci. Jako by polibek milenců již obsahoval předzvěst zkázy...*

Další z Kříženeckého digitalizovaných snímků, DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI (1898), je ukázkovým příkladem raného filmu, v němž se atrakční rovina<sup>54)</sup> přirozeně snoubí s rovinou archivní či dokumentárně-historickou. Na jedné straně vidíme sebeuvědomělou hereckou performanci Švába a spol. zasazenou do jednoduchého, přesně vypointovaného příběhu, na straně druhé jedinečný důkaz existence Českého kinematografu, svědectví o lidech, kteří jako první v českých zemích dobrovolně vystavili sebe sama filmové kame-



Obr. 7–10: DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI (1898, původní kopie), © NFA

54) Vedle patrně nejvíce zavedeného pojetí filmu do roku 1906 coby „kinematografie atrakcí“ (Tom Gunning, Film atrakcí: Raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57) je nutné brát v úvahu také koncepci Charlese Mussera, která zdůrazňuje úlohu narativity i v této etapě, jak na úrovni fikce, tak zejména na úrovni předvádění filmů. Viz zejména Charles Musser, Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. In: Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 389–412; Charles Musser, A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s. In: Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 159–179.



ře. Nová digitalizovaná podoba snímku nás nicméně učí, že je navíc nutné vnímat i rovinu materiálně-technickou. Na rozdíl od dosud zveřejňovaných duplikátů<sup>55)</sup> je v digitalizované nitrátní kopii<sup>56)</sup> nápadně viditelný přerýv mezi dvěma částmi, respektive dvěma slepenými fragmenty filmového pásu, odehrávající se ve stěžejní chvíli polibku mezi Švábem a mlynářovou ženou. Zrovna tento zásah by bylo možné označit za restaurátorský: nově vytvořený úvodní titulek doslova říká, že „dvě roztržené části filmového pásu byly naskenované zvlášť a sestavené podle původního pořadí“. Jenže zatímco v případě digitálního restaurování by bylo zpravidla cílem ránu mezi oběma fragmenty co nejvíce zaretušovat, zde takovýto neviditelný šev chybí — digitální technologie je využita tak, aby rozdrásaný začátek druhého dílku byl znatelný. Tento postup byl záměrný, cílící na zachování analogové materiality Kříženeckého díla a také konkrétní povahy snímku, který byl vždy již rozpojen mezi dvě svébytné scény. Nicméně, jaký účinek má tento materiální zásah na archivní funkci tohoto filmu? A co nám říká o možnostech jeho další apropriace?

Jestliže všechny filmy mohou být posuzovány jako archivní otisky minulé reality, o snímcích národně objevitelských (Lumiérové, Skladanowští, Brightonská škola atd.) to platí dvojnásob. V případě DOSTAVENÍČKA bude z této perspektivy daleko důležitější Šváb držící transparent Českého kinematografu než předvedená komická situace. Švábova přehnaná gesta, pohyby a mimika, jež historický moment doprovázejí, nejsou primárně výrazem charakterových záměrů či pocitů, mají především budoucí obecnost i samotný aparát přesvědčit, že „tady je“ a „toto bylo“.<sup>57)</sup> Vedle Bazinova indexu reality a balzamování času zde vyvstává i konkrétnější problém: jakým způsobem zachytit významnou událost s co největší expresivitou na omezeném časovém prostoru. DOSTAVENÍČKO bylo limitované délkou pásu 17 metrů, což při rychlosti 24 políček za sekundu neodpovídá ani jedné minutě, i dosavadní neexistenci střihu, Kříženecký a Šváb tedy měli možnost dát o význačném okamžiku vědět notně ohraničenou — museli si vystačit se statickým výjevem připomínajícím „živé obrazy“.<sup>58)</sup> Navazovali tím na dlouhou divadelní a malířskou tradici, mezi jejíž úlohy patřilo vyjádření „pregnantního okamžiku“, toho nejvýstižnějšího možného momentu, který v sobě obsáhne co nejintenzivnější významy a slasti a eliminuje

55) Viz např. verzi DOSTAVENÍČKA uvedenou ve zmíněné kompilaci Bohumila Veselého, kterou lze v komprimované podobě zhlédnout na YouTube. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rk2OrOXEmnM>>, [cit. 16. 5. 2019].

56) Zveřejněn byl také originální negativ DOSTAVENÍČKA, vyznačující se hlavně značnou vertikální nestabilitou. Obecně platí, že snímky, které se dochovaly v původní kopii i originálním negativu, byly v obou těchto verzích také digitalizovány. Liší se nejen materialitou, ale i délkou, např. CVIČENÍ S KUŽELÝ SOKOLŮ MALOSTRANSKÝCH (1898) obsahuje v původní kopii dva záběry, zato v originálním negativu pouze záběr jediný.

57) Odkazují na schopnost fotografického obrazu dokumentovat událost, při níž vznikla. Roland Barthes, *Světla komora: Vysvětlivky k fotografii*. Bratislava: Archa 1994. Lze namítnout, že Barthes byl vůči zachycení pregnantního okamžiku ve filmovém médiu skeptický, neboť podle něj nedovoluje divákovi jakýkoli moment zafixovat. Hlubší průzkum Barthesových statí o filmu však odhalí, že tento okamžik může vyvstat ve chvíli, kdy divák do filmu tvořivě zasáhne. Více viz Philip Watts, *Roland Barthes' Cinema*. New York: Oxford University Press 2016.

58) Ke kontinuitě mezi raným filmem a praxí živých obrazů viz např. Ben Brewster – Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press 1997 nebo Daniel Wiegand, *The Unsettling of Vision: Tableaux Vivants, Early Cinema, and Optical Illusions*. In: Scott Curtis – Philippe Gauthier – Tom Gunning – Joshua Yumibe (eds.), *The Image in Early Cinema: Form and Material*. Bloomington: Indiana University Press 2018, s. 26–35.



nutnost „před“ a „po“.<sup>59)</sup> Roland Barthes tento okamžik popisoval jako moment, v němž můžeme „jedním pohledem číst současnost, minulost a budoucnost“, potažmo jako „přítomnost všech absencí (vzpomínek, ponaučení, slibů), na jejichž rytmu se Historie stává srozumitelnou i žádoucí.“<sup>60)</sup> V analogové kinematografii je pregnantní okamžik něčím, co vlivem nezadržitelného pohybu filmového pásu ustavičně uniká a iluzi kontinuity pouze maskuje rozdělení do statických rámečků, či v případě DOSTAVENÍČKA i do dvou samostatných dějů. Potenciál filmu však tkví v tom, že díky své schopnosti zadržet trvání dokumentuje minulost jako vždy již uplývající, zato schopnou neustále se navracet.

Podmínkami, za nichž mohou pohyblivé obrazy opětovně vyvolávat kontakt s minulostí, se ve své knize *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (2014) zabývá Jaimie Baronová. Již v úvodu publikace zmiňuje černobílé záznamy ikonických momentů z minulého století (od leteckého bombardování za druhé světové války přes Neila Armstronga na Měsíci po čínského studenta stojícího v cestě tanku), které lze považovat za typické, v mnoha různých kontextech využívané archivní záběry a „důkazy“ minulých událostí.<sup>61)</sup> Tyto záběry, bez ohledu na to, co zastírají nebo co se do nich nevešlo, vyvolávají „archivní efekt“, diváckou zkušenost, jež vychází z percepce vzdálenosti mezi „kdysi“ a „teď“, mezi dříve existujícím světem a dojmem jeho nenávratné ztráty.<sup>62)</sup> Status archivního audiovizuálního dokumentu je tedy vymezen epistemologicky: vyplývá především z recepce, která je historicky podmíněná a založená na určitém časovém paradoxu, a také z apropriace, která umožňuje snímky spatřit v rozličných souvislostech. Euforie Švába z nového technologického objevu, respektive z realizace prvního českého příběhu na plátně, z dnešního pohledu působí banálně, pozorování snímku s více než stovacetiletým odstupem však evokuje jistou nostalgii — jak po náladě konce 19. století, tak po formativních okamžicích české kinematografie. Jak lze odvodit z předchozí části této studie, v pojetí Jaimie Baronové by digitalizovaná podoba Kříženeckého filmů zakládala spíše nostalgii „reflexivní“, věřící v nenávratnost historie a neúprosné plynutí času, než nostalgii „obnovnou“ (restorative), poháněnou touhou po zafixování dějinného momentu v jeho dokonalosti.<sup>63)</sup> Co když ale do tohoto archivního efektu vstoupí onen materiální předěl? Rozpraskaný povrch a poničená okénka, která už nejde složit zpět, mohou vzbuzovat lecjaké pocity, ovšem nostalgie, z principu hřejivá a ujišťující, zřejmě nebude dominantou. A zároveň, do jaké míry je materiální degradace svázána s apropriací, jíž se DOSTAVENÍČKO s digitalizací ještě výrazněji otevírá?

Baronová vyzdvihuje dva ustavující faktory archivního efektu: vedle „časového nesouladu“ (temporal disparity) naznačeného výše jde o nesoulad „zamýšlený“ (intentional disparity) — ten vytváří dojem, že sledované archivní záběry nevznikly nutně jen v odlišném historickém období, ale také za jiným účelem.<sup>64)</sup> Dohromady tyto faktory archivní

59) K původu pojmu viz Gotthold Efraim Lessing, *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní Nakladatelství krásné literatury a umění 1960, s. 134.

60) Roland Barthes, Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Týž, *Image, Music, Text*. London: Fontana Press 1977, s. 73.

61) Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2014, s. 1.

62) Tamtéž, s. 18, 20–21.

63) Tamtéž, s. 167–168. Baron zde odkazuje na pojetí nostalgie u Svetlany Boym, viz Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001.

64) Tamtéž, s. 23–24.

efekt zřetelně propojují se sebeuvědomělou apropiací, přístupem, jenž archivní audiovizuální dokumenty záměrně prezentuje tak, aby vynikla jejich rozdílnost oproti původnímu kontextu (nebo alespoň tomu, co za původní kontext považujeme). Podle autorky je cílem této „textuální diference“ původní kontext problematizovat — ať už z hlediska vztahu ke zpodobněné realitě, konkrétních politických a historických okolností, formálních znaků nebo také materiální podoby —, avšak nikoli nutně popírat, neboť bez asociace prvotních souvislostí by archivní efekt nebyl možný.<sup>65)</sup> Využitelnost dané koncepce pro rozbor experimentálních found footage filmů je zjevná: Baronová se věnuje například i zmínované DECASII, nicméně její analýza rozkolu mezi reflexivní a obnovnou nostalgií<sup>66)</sup> nezohledňuje do všech důsledků účinky materiální deformace. Je třeba se ptát, jestli degradace dotažená do krajnosti nedokáže produkovat i něco víc než jen diferenci vůči původnímu kontextu — například otázku, zda se pod nánosem dějinného smetí skutečně skrývá známý a lokalizovatelný okamžik, anebo zda tento moment neobsahoval dimenzi skrytého už na začátku. Archivní efekt (nebo pro nás spíše found footage efekt) by potom nebyl řízen ani tak logikou „kdysi/teď“, jako spíše prasklinou, která je vepsána v původně zachyceném historickém momentu (a přežívá i v jeho paměti).

Příklad může vzejít i z found footage snímku, ve kterém je zamýšlený nesoulad daleko zjevnější než v DECASII. Film-esej Thoma Andersena EADWEARD MUYBRIDGE, ZOOPRAXOGRAPHER (1974), věnovaný fotografickým experimentům klíčového předchůdce kinematografie,<sup>67)</sup> obsahuje na závěr pozoruhodnou pointu — rekonstrukci polibku dvou žen ze sekvenční fotografie THE KISS z roku 1872. Před očima se odvíjí přesná kopie ikonické scény z kinematografické prehistorie, viditelně „zfalšovaná“ barvou, stop-motion technikou a obsazením současných hereček, ale v principu podivuhodně věrná originálu. Andersen totiž mezi jednotlivé fotografie vkládá černá okénka, aby napodobil trhaný, nevyhnutelně rozfázovaný pohyb Muybridgeových sekvenčních studií. Deformace tak překvapivě slouží k přiblížení historické autenticitě: „EADWEARD MUYBRIDGE, ZOOPRAXOGRAPHER je čistě a jen dokumentací Muybridgeovy fotografické tvorby,“ píše sám režisér.<sup>68)</sup> Remediací Muybridgeova pokusu se však neobejde bez paradoxu: zatímco se pregnantní okamžik polibku konečně začíná realizovat, flicker pomalu mizí a fotografie se (zdánlivě) stává filmem.<sup>69)</sup> Vše se domněle vrací do normálního stavu, jenomže pohledem archivního efektu lze tento proces otočit: finální moment zrození kinematografie je zde, slovy Henri Bergsona, „zpětným pohybem pravdy“,<sup>70)</sup> rekonstrukcí ex post, jež v té době ne zcela předvídatelným procesům přisuzuje jasné místo v trajektorii neodvratně směřující k vynálezu filmu. Důležitější je právě zadrhávání, které se odehrává v mezechase, kdy si problém sklá-

65) Tamtéž, s. 24–27.

66) Tamtéž, s. 128–131.

67) Souhrnněji o tomto filmu viz Joseph Sgammato, *Naked Came the Stranger: Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (Thom Andersen, 1975). *Senses of Cinema* 20, 2018, č. 86. Dostupné online: <<http://sensesofcinema.com/2018/cteq/eadweard-muybridge-zoopraxographer-1975/>>, [cit. 18. 5. 2019].

68) Thom Andersen, *Slow Writing: Thom Andersen on Cinema*. London: The Visible Press 2017, s. 268.

69) Význam tohoto polibku z hlediska materiality a temporality filmového média popisuje například Mary Ann Doane. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002, s. 199–205.

70) Henri Bergson, *Myslení a pohyb*. Praha: Mladá fronta 2003, s. 27.



Obr. 11–13: EADWEARD MUYBRIDGE, ZOOPRAXOGRAPHER (Thom Andersen, 1974),  
© Thom Andersen, LUX

dání nekonečného pohybu z konečného množství rámečků teprve hledá cestu k řešení. Úlohou filmu je tento interval opětovně rozehrát, i za cenu, že se tím dopustí klamu.

Ve světle tohoto momentu získává rýhovaný předěl v DOSTAVENÍČKU nový smysl. Na jednu musíme řešit nejen otázku, za jakých mediálních okolností se polibek mohl přihodit, ale také jestli lze něco z pregnantního okamžiku zachovat, i když se fakticky nikdy zcela neuskutečnil. Digitální manipulace, zpřístupňující postupy podobné Andersenově filmu v daleko větší míře a daleko širšímu publiku, vzbuzuje naději, že přestaneme na milnících kinematografického vývoje tolik ulpívat a místo toho budeme dávat větší prostor přemýšlení, jak tyto výjimečné okamžiky „rozhýbat“. Sama Jaimie Baronová tvrdí, že digitalizace způsob vyvolávání archivního efektu v jistém smyslu rozšiřuje: pakliže existence obřích internetových databází přesouvá pozornost k cirkulaci archivních dokumentů,<sup>71)</sup> příležitosti k přisvojení a zamýšlenému nesouladu se násobí.<sup>72)</sup> Zapojení DOSTAVENÍČKA do digitálního oběhu zajistě umocní potenciál k asociativním či podvrtným srovnáním s ostatními audiovizuálními dokumenty (třeba i k digitálním remakům na způsob EADWEARD MUYBRIDGE, ZOOPRAXOGRAPHER), přičemž materiální prasklinu v polovině snímku lze vzhledem k unikátnosti přepsané kopie vnímat jako plnohodnotnou součást původního kontextu. Kromě výše rozebíraných percepčních a mediálních paradoxů nám tato ruptura zároveň připomíná, že zvláště v dobách neexistujících narativních standardů se i vzácné stmělující okamžiky rodily ze surové audiovizuální anarchie. Pokud polibek rozložíme na jednotlivá okénka ve stříhacím programu a pokusíme se jej (de)formovat zpět do podoby, můžeme tento zisk i ztrátu lépe docenit.

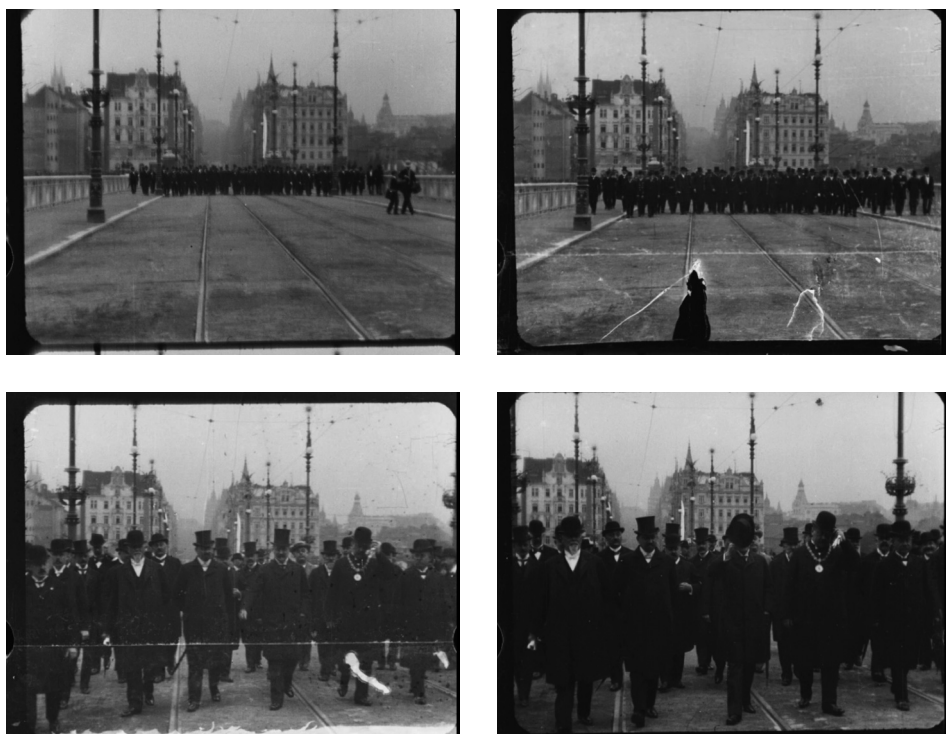
### Prasklina mezi figurativním a materiálním

6. června 1908. Kříženeckého kinematograf snímá pochod úřednických velmožů po nově postaveném Čechově mostě, tentokrát v několika různých variantách. Cílem je zachytit průvod přehledně a se vši majestátností, jenže co když se dav černých kabátů a klobouků k tvůrcům přiblíží příliš? Podobná tíseň vyvstává i na jiné úrovni, kameramanem zřejmě nevnímané. Nejděší z uvedených záběrů, který nejzřetelněji využívá centrální perspektivy a vzdálenosti

71) Toto téma důkladně rozebírá např. C. Russell, c. d.

72) Baron dokonce hovoří o „digitálním archivním efektu“, viz J. Baron, c. d., s. 138–172.

*sledovaného objektu, se během pozvolného kráčení ctihodných pánů k aparátu začíná výrazně třást. Hrozba zrušení distance a pohlcení kamery najednou nabývá zcela reálných obrysů, konkrétně černých, stěží diferencovaných Gestaltů, které snad kdysi bývaly lidmi...*



Obr. 14–17: SLAVNOST OTEVŘENÍ NOVÉHO ČECHOVA MOSTU (1908, originální negativ), © NFA<sup>73)</sup>

SLAVNOST OTEVŘENÍ NOVÉHO ČECHOVA MOSTU (1908) je důležitým úkazem rané kinematografie, kterou už známe, nicméně ve své nové materiální podobě se zdá být i příslibem rané kinematografie, kterou je teprve potřeba objevit. Na jedné straně vykazuje dochovaný originální negativ značnou fotografickou kvalitu, včetně měkkého kontrastu, hloubky ostroty i původního zrna. Díky tomu lze například přesněji zkoumat, jakým způsobem a za jakým účelem snímek pracuje s frontální kompozicí a výraznou hloubkou pole a do jaké míry jde Kříženeckého postup srovnat s obdobnými strategiemi bratří Lumièrů.<sup>74)</sup> Alternativně je potom možné si potvrdit, jak se i v nejranější české kinematografii

73) V tomto případě bohužel screenshots nedokáží věrně postihnout efekt, který popisují. Pro ty, kdo nemají přístup k samotnému filmu, odkazují alespoň na GIF. Dostupné online: <<https://gfycat.com/BadSeparateBluetickcoonhound>>, [cit. 31. 5. 2019].

74) Práce Lumièrů s hloubkovou kompozicí byla už rozebírána mnohokrát, viz např. Thomas Elsaesser, Louis Lumière — první virtualista kinematografie? In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 246–262, stále pozoruhodné je potom hledisko Mary Ann Doaneové, která zdůrazňuje, jak tento postup umožnil rozšířit horizont pro reprezentaci pohybu postav v čase. M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, s. 177–178.

objevovaly (byť v méně vyhrocené formě) metafikční prvky, v principu nikoli nepodobné „útok“ lokomotivy na diváky v *PŘÍJEZDU VLAKU NA NÁDRAŽÍ* v LA CIOTAT (1896).<sup>75)</sup> Moment překvapení však do díla vnáší především horizontální a vertikální nestabilita, která do zážitku z filmu vstupuje silněji než v jiných Kříženeckého snímcích. Obraz „poskakující“ nahoru-dolů byl v prvních dvou dekadách běžnou součástí kinematografické zkušenosti, u aparátů Lumièrů pouze viditelnější a doplněnou nestabilitou horizontální.<sup>76)</sup> Zde ovšem úloha třesu výrazně přesahuje doklad dobové filmové techniky: v ústředním frontálním záběru se totiž kmitání obrazu skutečně stupňuje téměř analogicky s přibližováním postav ke kinematografu. Děs z „hrozivě se blížící černé vlny“, který popisuje Adolf Branald,<sup>77)</sup> tudíž nezpřítomňuje jen zvolená kompozice, ale hlavně příhodně kolísající aparát.

Máme tedy před sebou filmové dílo, jež operuje s poměrně jednoznačnými významy a emocemi, avšak činí tak podivně schizofrenním způsobem. Afekt hrůzy spoluutvářejí dvě roviny — první z nich nazvěme figurativní, druhou materiální —, které o sobě navzájem nevědí a mezi nimiž vězí určitá mezera, interval, nebo dokonce prasklina. Tato násilná, vytrhující difference obrazu vůči sobě samému, v odlišných konturách viditelná už u *VYSVĚCENÍ* a *DOSTAVENÍČKA*, je o to záhadnější, pokud si uvědomíme, že není způsobena dodatečným zásahem, dokonce ani ne degradací filmového materiálu, nýbrž původními vlastnostmi kinematografu bratří Lumièrů. Lze říct, že vzniklé pnutí mezi snahou vytvářet rozpoznatelné jevy a figury v diegetickém světě a působením materiálních sil směřujících k dekompozici a rekompozici tohoto světa prohlubuje ontologické a epistemologické otázky z předchozích dvou kapitol. Kontinuita mezi filmy Jana Kříženeckého coby archivními dokumenty z rané fáze kinematografického vývoje a deformativními found footage praktikami se najednou jeví ještě výraznější. Tato (znovu)objevená blízkost experimentálního found footage filmu a archivního dokumentu vyzývá promyslet vztah figurativního a materiálního jako problém pohyblivého obrazu obecně, konkrétněji materiálních operací, které found footage efekt utvářejí, a praskliny, která figurativně-materiální tenzi udržuje.

Jak ukázal minimálně příklad *DECASIE*, komunikace mezi figurativní a materiální vrstvou není v experimentální found footage tvorbě ničím výjimečným. Jako by deformace filmové matérie do přisvojených záběrů zasahovala natolik, že proniká i do figurativ-

75) K debatě kolem účinků nejpřesvědčivějšího z pregnantních okamžiků rané kinematografie viz např. Martin Loiperdinger – Bernd Elzer, *Lumière's Arrival of the Train. Cinema's Founding Myth. The Moving Image* 4, 2004, č. 1, s. 89–118 nebo Ray Zone, *A Note on "Cinema's Founding Myth". The Moving Image* 5, 2005, č. 2, s. 146–147.

76) Tento „problém“ byl způsoben zejména existencí pouze jedné perforace a nestabilitou posunovacího mechanismu kinematografu, který měl zajišťovat pohyb filmového pásu v kameře a udržovat jej na místě v době expozice. L. Mannoni, c. d., s. 52–85, J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 105. V digitálně restaurovaných snímcích bratří Lumièrů je horizontální i vertikální třes viditelný pouze minimálně, zřejmě kvůli tomu, že byl řadou diváků i ve své době považován za defekt. Otázka zní, zda se takto kromě dobové věrnosti neporušují i formální a významové elementy filmu. David Francis o jedné z dřívějších restaurovaných verzí snímku *BARQUE SORTANT DU PORT* (1895) prohlásil, že byl „stabilizován tak efektivně, že ani nevidíte, jak se loďka houpe“, což platí i pro verzi současnou. Paolo Cherchi Usai – David Francis – Alexander Horwath – Michael Loebenstein (eds.), *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Österreichisches Filmmuseum — Synema Gesellschaft für Film und Medien 2008, s. 104.

77) Adolf Branald, *My od filmu*. Praha: Mladá fronta 1988, s. 196, 197.

ních procesů — původní figurace se stává neodmyslitelnou od defigurace, jež zachycené postavy a předměty „deformuje do podoby“.<sup>78)</sup> Tento argument jde teoreticky zobecnit: Judit Pieldner tvrdí, že found footage již nejde primárně vnímat jako rekontextualizaci existujících obrazů, nýbrž jako plnohodnotnou rétorickou strategii.<sup>79)</sup> Found footage považuje za „figuraci o sobě“, „alternativní modalitu mediace a reprezentace“, která utváří produktivní napětí mezi dvěma svébytnými soubory pohyblivých obrazů.<sup>80)</sup> Tento výklad je vítanou alternativou vůči Arthurově důrazu na distanci „přetvořeného“ od „původního“, v zájmu této studie se však lze navíc ptát, zda je možné deformaci v experimentální found footage tvorbě vázat i k těm prvkům figurativní složky, jež nejsou bezprostředně vidět. Jak nastínila pasáž o archivním efektu, apropiace (včetně té deformativní) se nemusí vztahovat jen k reprezentativní rovině využitých záběrů, ale i k jejím „bílým místům“. Konkrétně řečeno, status pregnantního okamžiku nezavazuje pouze vůči zachycenému dění, nýbrž také vůči jeho neúplnosti, směřující jak k nevyhnutelné pomíjivosti, tak i k soustavnému přetváření.

Bylo by tedy vhodné poukázat na deformativní potenciál ukrytý v archivním dokumentu samotném. Experimentální found footage tvorba může zvýraznit ontologické predispozice filmového materiálu k zániku (viz opět rozebíraný příklad *DECASIE*), ovšem co by znamenalo, kdybychom přisvojující deformaci nahradili deformací vzniklou kinematografickým aparátem? Rozpad schránky balzamuující čas ještě bylo možné přičknout účinkům trvání či autorské intervenci, ale co by zbylo z Bazinova indexu reality, kdyby i zaznamenávající kamera skutečnost apropiativně „zkreslovala“, tak jako to vidíme v případě Kříženeckého Mostu? V určitém smyslu nám však právě Bazin může nastínit způsob, jak problém „původní“ versus „přetvořené“ materiality pojmout. Při všem soustředění na problém otisku reality by nemělo zapadnout, že Bazinovu ontologii formuje také rovina materiálně-objektální: „Poprvé se mezi výchozí objekt a jeho znázornění nestaví nic jiného kromě jiného objektu.“<sup>81)</sup> Jak tvrdí Luka Arsenjuk, Bazinova lhostejnost vůči zásahu člověka a akcentování produktivního vztahu mezi dvěma objekty by mohly naznačovat dílčí spřízněnost s teoriemi vyzývajícími tvořivost neživé hmoty,<sup>82)</sup> záhy ovšem dodává, že tento nový materiální svět nebylo možné myslet bez nové koncepce způsobu, jakým se objekty před kamerou jeví.<sup>83)</sup> Jak tedy obsáhnout a odstínit tvořivé materiality aparátu a indexu za předpokladu, že lidská perspektiva nebude nadřazena ani vyloučena, nýbrž implikována coby součást hlubších materiálních procesů?

78) Viz Tomáše Jirsa a jeho výklady maleb Francise Bacona: Tomáš Jirsa, *Tváří v tvář beztvorosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host 2016, s. 86–92.

79) V těchto obecných obrysech Pieldner navazuje na Steva F. Andersona: *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*. Lebanon: University Press of New England 2011, s. 70–72.

80) Judit Pieldner, *Remediating Past Images: The Temporality of “Found Footage”* in Gábor Bódy’s *American Torso*. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 8, 2014, č. 1, s. 63.

81) A. Bazin, c. d., s. 16.

82) Takovými směry jsou zejména spekulativní realismus, objektově orientovaná ontologie či nový materialismus. Zjednodušeně řečeno, všechny tyto vzájemně provázané filosofické přístupy spojuje myšlenka, že objekty mohou existovat a tvořit nezávisle na lidské perspektivě. Úvod do této problematiky nabízí např.: Václav Janoščík – Lukáš Likavčan – Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění 2018.



Na pomoc přichází Shane Denson, který ve své knize *Postnaturalism: Frankenstein, Film, and the Anthropotechnical Interface* (2014) přichází mimo jiné s ideou „distribuované materiality“ (distributed materiality).<sup>84)</sup> Tento pojem Densonovi umožňuje postihnout složitou zapletenost lidských i ne-lidských entit v nepřetržitě pulzující materiální substantii, ze které vycházejí. Podle autora je úlohou médií přenášet a přeměňovat tyto překrývající se entity mezi sebou, se zachováním jejich „svébytných forem vtělení“, jejich „vlastních způsobů utváření hranic mezi materiálním tokem a vznikáním diskrétních objektů“.<sup>85)</sup> Filmové médium vyjevuje tyto procesy nejvíce v dobách technologických proměn (například při postupu od primitivního filmu k narativnímu, od němého ke zvukovému či od analogového k digitálnímu), přičemž „antropo-technická“ figura Frankensteinova ztělesňuje hybriditu a otevřenost těchto přerodů — jak v předmluvě podotýká Mark B. N. Hansen, tranzitivní pohyb připomíná daleko méně prostou evoluci „od...k“ nežli obousměrný, rekurzivní pohyb „mezi“.<sup>86)</sup> Není záměrem postihnout zde všechny podmínky a implikace tohoto modelu, lze jej však instrumentálně využít k tomu, aby podtrhl vzájemnou výměnu mezi materialitou aparátu a materialitou indexu, aniž by jedno plně přecházelo v druhé.

Denson například pracuje se slavnou scénou z prvního zvukového FRANKENSTEINA (James Whale, 1931), v níž se poprvé zjeví obličej (nebo spíše hlava) Frankensteinova monstra v laboratoři. Nejprve je hlava zabírána v polodetailu ze všech stran, pak následuje nečekaně prudký, dvojnásobný nástřih na tvář, který hlavu odděluje od diegetického těla a soustředí pozornost na pohled monstra přímo do kamery. Velký detail, většinou spjatý s průzračností a emocionálním zaostřením, v případě Frankensteinova rovněž s ikoničností, je zde okamžikem destabilizace — nejen z pohledu mediální reflexivity tváří v tvář přechodu z němého do zvukového filmu,<sup>87)</sup> ale především z hlediska korelace figurativního a materiálního.<sup>88)</sup> Řečeno slovy blízkými záměru této studie, materialita filmového média, zde vtělená hlavně do stříhových postupů, se zaplétá do materiality Frankensteinovy netečné, „teflonovité“ hlavy, nikdy spolu však nekoexistují natolik, aby je divák dokázal okamžitě vstřebat a identifikovat. Distribuce materialit tedy probíhá nezávisle na diskursivně-subjektivním zprostředkování, v „zóně indeterminace“ mezi původním technickým vtělením kinematografického aparátu a nutným, avšak nejistým vznikáním vtělení lidského, které je materiálně-technickou perspektivou vždy již zaneseno.<sup>89)</sup>

83) Luka Arsenjuk, On the Impossibility of Object Oriented Film Theory. *Discourse* 38, 2016, č. 2, s. 206–207.

84) Shane Denson, *Postnaturalism: Frankenstein, Film, and the Anthropotechnical Interface*. Berlin: Transcript Verlag 2014, zejm. s. 327–330. Denson distribuovanou materialitu často označuje také jako „distribuované vtělení“ (distributed embodiment).

85) Tamtéž, s. 328.

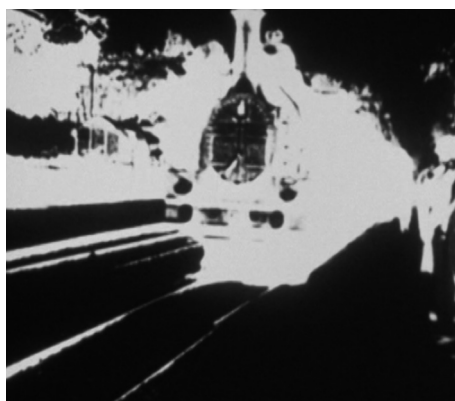
86) Mark B. N. Hansen, Foreword: Logics of Transition. In: Tamtéž, s. 15.

87) Toto hledisko rozebírá zejména Robert Spadoni, *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press 2007, s. 93–120.

88) Denson analyzuje tvářnost ve frankensteinovských filmech v průběhu sedmé kapitoly knihy. S. Denson, *Postnaturalism*, s. 387–402. Tomuto tématu se z mírně odlišné perspektivy věnuje také v audiovizuální eseji: 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.org/intransition/sight-and-sound-conspire>>, [cit. 30. 6. 2019].

89) Tamtéž, s. 393.

Jaká vede cesta od Densonova Frankensteinova ke Kříženeckého temné mase? Opět lze využít konkrétní deformativní found footage snímek, který napětí mezi distinktivními materialitami může znásobit. V tomto případě půjde taktéž o přeměnu mezi nestabilním aparát (původním kinematografem bratří Lumièrů) a figurativním znázorněním historického momentu (příjezd vlaku a zrození kinematografie), pouze optikou filmu, jenž tento přechodový jev zpracovává sekundárně a snaží se mu vtisknout jistou konzistenci a záměrnost. Krátkometrážní snímek Ala Razutise *LUMIÈRE'S TRAIN, ARRIVING AT THE STATION* (1979) je podle tvůrce „esejí o kinematografii samotné: o aparátu reprezentace, v němž se znovu utvářejí fakta a fikce“.<sup>90)</sup> I proto zde rekonstruuje pregnantní okamžik příjezdu vlaku na nádraží v La Ciotat, respektive další momenty sepětí vlaku a filmu, které na něj svébytnými způsoby navazují. Rozeznatelné obrysy lokomotivy přijíždějící na stanici se objevují ve třetí části filmu, nicméně trajektorie vozidla, vedoucí z hloubky pole až k prolomení čtvrté stěny, přestává být lineární. Neustálá (byť rychlostně proměnlivá) alternace mezi pozitivními a negativními okénky, zastavování lokomotivy v různých fázích pohybu, přesouvání stroje z místa na místo... všechny tyto strategie vzbuzují dojem, že mytizovaná událost střetu kinematografu a vlaku nikdy nebyla ztotožněna jen s tím, co bylo fakticky natočeno. I figurativní rovina filmu Lumièrů je zakořeněná v „mechanistické kvalitě kinematografie“, k tendenci aparátu zaznamenávat děje „větší-než-život“, výjimečné na úkor všedního, zkrátka spektakl dohnaný až k destrukci.<sup>91)</sup> Deformativní zásahy, zejména ono zrychlené střídání pozitivů a negativů, prvotní scénu filmové historie defigurují a refigurují jak po vertikální, tak po horizontální ose: svisle rozhybávají lokomotivu, i když takřka stojí na místě, vodorovně nechávají mizet a opětovně se zjevnat prvky z okolí, včetně přihlížejících diváků. A tudíž, nejen pregnantní okamžik střetu, nýbrž i kolísavost původního aparátu jsou umocněny na druhou, zakomponovány do košatě rozvrstvené materiality, již found footage může ztlačit a prohloubit.



Obr. 18–19: *LUMIÈRE'S TRAIN, ARRIVING AT THE STATION* (Al Razutis, 1979), © Al Razutis

90) Viz anotaci Ala Razutise k filmu. Dostupné online: <[http://www.alchemists.com/visual\\_alchemy/film\\_visess.html](http://www.alchemists.com/visual_alchemy/film_visess.html)>, [cit. 31. 5. 2019]. Snímek je součástí cyklu *VISUAL ESSAYS: ORIGINS OF FILM* (1973–1984), který byl založen na deformativní rekonstrukci ústředních momentů filmové historie.

91) Mike Hoolboom, *Three Decades of Rage: An Interview with Al Razutis*. In: Týž (ed.), *Al Razutis Iconoclast*, 2009, s. 63–64. Dostupné online: <<http://mikehoolboom.com/thenewsites/docs/601.pdf>>, [cit. 31. 5. 2019].

Horizontální a vertikální třes v Mostu tedy navzdory své historické a technické unikátnosti vyvolává účinky, jež nejsou v dějinách experimentálního filmu (či, jak jsme viděli, také experimentální filmové teorie) zcela neznámé. Co bylo ve filmu Ala Razutise záměrně zvětšenou a konzistentně budovanou diferencí, se zde přesouvá do základního napětí pohyblivého obrazu. Figurativní a materiální svět jsou vzájemně implikované ve sféře hlubší, distribuované materiality, nehovoří však stejným jazykem a jejich divácký efekt závisí na tom, že zůstanou vůči sobě vnější. Prasklina, jež ve filmech Kříženeckého či Lumièreů vychází na odív spíše nahodile, může být považována za nutnou podmínku distribuce materiality, existenčně svázanou s entropickým osudem filmové hmoty, a přesto operující s touhou uchovat otisk skutečnosti. V zájmu vyvolání a zachování found footage efektu je nezbytné, aby prasklina zůstala rozevřená, aby se rozšiřovala či zužovala, posilovala či ochabovala, ale nikdy nezanikla — zkráceně řečeno, aby byly procesy materiální deformace neustále v chodu. Jakmile Most okleštíte o momenty zanesené prasklinou, zbyde jen portrét uhlažených pánů křtících novou stavbu, buď historická vzpomínka nebo doklad tvůrčích postupů, nebo opotřebované začátky a konce filmu, případně otisk konečné fáze zániku nitrátového materiálu. Změtí temných Gestaltů v Mostu nelze přisoudit význam sám o sobě, nic nereprezentuje a do diegetického světa přichází bez zjevného záměru, a přesto vytváří natolik intenzivní materiální prezenci, že ji nejde od smyslu filmu oddělit. Toto napětí nevychází z prosté materiality média, nýbrž ze soustavného rozšiřování a zužování praskliny, které filmový obraz dělí od absolutní viditelnosti na jedné straně a rozplynutí v nicotě na straně druhé. V parafrázi na Gillesa Deleuze: jako by prasklina poskytl filmu možnost myslet, aby „dala to, z čeho se myšlení rozvíjí a znovu nachází sebe sama“<sup>92)</sup>

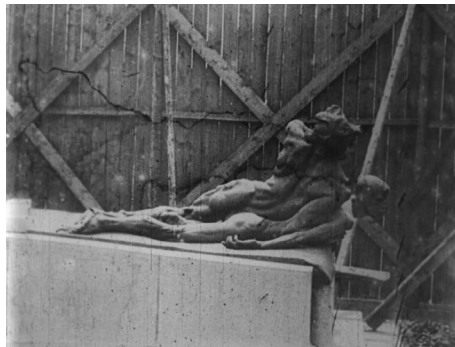
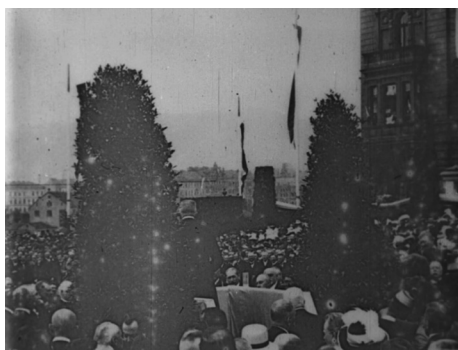
Jak si lze s prasklinou poradit v digitálně zpřístupněné podobě? Digitalizace ve vysokém rozlišení ji výrazně zviditelňuje (byť bez flickeru), přidává však prasklině i nějaké nové atributy? Jelikož found footage efektu v Mostu chybí apripiační zásah tvůrce, který by pečlivě třídil a zpracovával záběry tak, aby z praskliny učinil konzistentní princip, je nasnadě otázka, zdali a za jakých podmínek dokáže druhotná digitální deformace dávat prasklině neotřelé podoby. Nabízejí se samozřejmě možnosti manipulace, jako jsou zpomalení nebo zasmyčkování, jež mohou dynamiku třesu posunout do jiné polohy, nicméně lze si představit i využití, jež blíže prozkoumá epistemologické podmínky vnímání praskliny. Kupříkladu Shane Denson vytvořil audiovizuální esej THE ALGORITHMIC NICKELODEON (2019), v níž vyzývá k takovým formám digitální manipulace, které nebudou sloužit jen k deformaci filmových záběrů, nýbrž k „proměně vztahu mezi subjektem a objektem“<sup>93)</sup> Zpomalená či rozostřená díla rané kinematografie (včetně PŘÍJEZDU VLAKU) jsou pro něj prostředkem, jak rozpoznávat spojitost mezi konkrétní digitální deformací a zaměřením mozkových aktivit (zaznamenávaných přes EEG headset do počítačového programu). Jestli tento přístup dokáže odhalit souvislost mezi prasklinou a centrováním pozornosti, nebo dá vzniknout další, odlišné prasklině na ose mezi divákem a filmem, zůstává otázkou. Každopádně je třeba utvářet podmínky pro to, aby i „původní“ prasklina dostávala možnost znovu a opakovaně vyrůstat.

92) Gilles Deleuze, Zola a prasklina. In: Týž, *Logika smyslu*. Praha: Karolinum 2013, s. 346.

93) Shane Denson, *The Algorithmic Nickelodeon*. *Medieninitiative*, 2019. Dostupné online: <<https://medieninitiative.wordpress.com/2019/06/22/the-algorithmic-nickelodeon/>>, [cit. 31. 5. 2019].

### Post-skriptum: Kříženecký 2.0

*1. července 1912. Slavnostní odhalení pomníku Františka Palackého. Za kamerou už nestojí Jan Kříženecký, nýbrž Antonín Pech, zakladatel první české filmové společnosti Kinofa. Nejprve sleduje dění zpozzdálí a divoce panoramuje, posléze přistoupí k záznamu řečnění a kladení věnců. Po čase však do filmu vstoupí anomálie: záběry dílčích součástí pomníku z mnoha různých úhlů, vzniklé nepochybně ještě před dokončením. I krátký, nenápadně vložený fragment dokáže obraz historického okamžiku rozpoltit...*



Obr. 20–23: SLAVNOST ODHALENÍ POMNÍKU 1. ČERVENCE 1912 (1912, duplikační kopie), © NFA<sup>94)</sup>

Popisovaný fragment z Pechovy reportáže SLAVNOST ODHALENÍ POMNÍKU 1. ČERVENCE 1912 (1912) existuje v mírně rozdílné podobě<sup>95)</sup> i samostatně pod názvem POMNÍK FRANTIŠKA PALACKÉHO PŘED DOKONČENÍM (1911) — a za jeho autora není považován nikdo jiný než Jan Kříženecký. Okolnosti vzniku tohoto snímku jsou ovšem přinejmenším nejasné: dosud nebyl nalezen žádný záznam, který by autorství Kříženeckého (nebo koholi jiného) zcela jednoznačně potvrzoval,<sup>96)</sup> a ani jeho zasazení do Pechova filmu nelze

94) Z Kříženeckého POMNÍKU FRANTIŠKA PALACKÉHO PŘED DOKONČENÍM pocházejí políčka 22 a 23.

95) Dochované verze obou snímků se liší skladbou i délkou záběrů. Oba filmy jsou přibližně stejně dlouhé, originální negativ POMNÍKU však obsahuje oproti fragmentu z acetátní kopie SLAVNOSTI několik záběrů navíc (např. záběr s dělníkem a neznámým mužem v obleku).

96) Jelikož byl POMNÍK na rozdíl od ostatních filmů z Kříženeckého pozůstalosti natočen na materiál s klasickými

vzhledem k údajné nevraživosti obou tvůrců<sup>97)</sup> a relativní vzácnosti „sestřihového“ formátu i v dobovém světovém kontextu uspokojivě vysvětlit. Oč méně jednoznačný je historický kontext filmu, o to zřetelnější je jeho efemérní status, schopnost být neustále recyklován, vstupovat do nových spojení a vstřebávat další a další paměťové stopy. Snímek, který jde vnímat jako nalezený i přetvořený již v samotném zárodku, není už jen dokumentem o vzniku významné národní stavby, stává se i cestou, jak ještě více rozevřít a zohýbat mezery mezi „původním“ autorským záměrem a „výslednou“ podobou díla.

Kříženeckého Pomník tímto způsobem postuluje otázky, které rovněž souvisí s found footage praxí a druhým životem archivních artefaktů, avšak poněkud odlišným způsobem než výše rozebírané snímky. V dochovaném originálním negativu nejsou žádné signifikantní známky materiální deformace, naopak lze tvrdit, že co do fotografické kvality a ostrosti obrazu patří mezi nejzachovalejší kusy z Kříženeckého díla.<sup>98)</sup> Zato z pohledu cirkulace jde o film relativně jedinečný, už jen vzhledem k původnímu ukotvení ve dvou větších celcích — nejen v Pechově ODHALENÍ, nýbrž i v souboru Kříženeckého snímků o pomníku Františka Palackého. Vedle POMNÍKU a ODHALENÍ totiž existuje ještě film SLAVNOST ZAKLÁDÁNÍ POMNÍKU FRANTIŠKA PALACKÉHO (1898), jenž dokumentuje položení základního kamene.<sup>99)</sup> Dohromady tyto snímky představují svého druhu časosběrný dokument, který nejenže rámuje Kříženeckého tvorbu, nýbrž vyjevuje i podivuhodnou schopnost filmu uchovávat dějiny jako změř ne zcela sourodých, soustavně se přeskupujících otisků, která ovšem může být přeskládána vždy nanovo.

Coby svébytný jev se tedy Pomník váže spíše ke kompilačně-dokumentární tradici found footage vymezené Williamem Weesem<sup>100)</sup> nežli k té experimentální (potenciálně deformativní), obecněji více k montáži než ke speciálním efektům, zároveň však vyzývá

---

čtyřmi perforacemi namísto jedné lumièreovské, chybí ten nejpodstatnější důkaz. Zdeněk Štábla tvrdí, že existují dva snímky: zatímco odhalení pomníku natočil Antonín Pech, záběry ze stavby měl na svědomí Jan Kříženecký. Své tvrzení nicméně nedokládá žádným zdrojem, tudíž je možné, že vycházel pouze z umístění fragmentu v Kříženeckého pozůstalosti. Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. Praha: Čs. filmový ústav 1977, s. 246. Dílčím vodítkem jsou fotografie pomníku, jež Kříženecký pořídil, například snímek znaveného dělníka pod Palackého sochou, viz Pavel Scheufler, Palacký a unavený muž. *Aktuálně*, 10. 9. 2018. Dostupné online: <<https://reportermagazin.cz/a/izM58/palacky-a-unaveny-muz>>, [cit. 28. 5. 2019]. Pomoci by mohlo také prozkoumání pozůstalosti Stanislava Suchardy, který se o fotografie soch intenzivně zajímal (sám si pořizoval důkladnou fotodokumentaci svých děl, viz Petra Šemíková, Fotografie v tvorbě sochaře Stanislava Suchardy. In: Tomáš Dvořák (ed.), *Fotografie, socha, objekt*. Praha: NAMU 2017, s. 63–86) a s Kříženeckým coby stavebním oficiálem městského úřadu pravděpodobně přišel do styku.

97) Podle Štábla se Pech s Kříženeckým rozkmotřili kvůli Ovocnicko-zahradnické výstavě v roce 1910, kde spolu pravděpodobně otevřeli podnik Grand Royal Bio de Prague. Zdeněk Štábla, O jednom historickém omylu. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: Čs. filmový ústav 1992, s. 224. Nevraživost mezi oběma filmaři i ve vztahu k natáčení Palackého pomníku zaznamenává v beletristické formě Adolf Branald, viz A. Branald, c. d., s. 293–294.

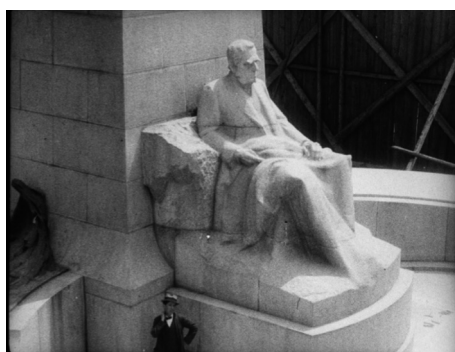
98) Tento fakt je mj. daný právě použitím modernější kamery a „kvalitnějšího“ filmového materiálu se čtyřmi perforacemi. Negativy zároveň nebyly tak často využívány jako kopie. J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 105.

99) Původně se předpokládalo, že existuje ještě jeden film o zakládání Palackého pomníku — KLADEŇÍ ZÁKLADNÍHO KAMENE K PALACKÉHO POMNÍKU V PRAZE (1898) —, nicméně průzkum ukázal, že tento film zachycuje svěcení základního kamene ke kostelu sv. Antonína Paduánského o deset let později. Jaroslav Lopo-pour, Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films by Jan Kříženecký. *Iluminace* 31, 2019, č. 1, s. 99–102.

100) William Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives 1993, s. 34–38.



k problematizaci těchto kategorií. Zatímco Weesovo zúžené pojetí kompilačnímu formátu přisuzuje určitou nekritičnost vůči zobrazené realitě a metodám jejího skládání,<sup>101)</sup> Kříženeckého filmy o Palackého pomníku dokáží mezi sebou akcentovat vzájemnou rozdílnost. Když se zaměříme na zobrazení pomníku, vyniknou mezery mezi statickým pohledem na základní kámen za masami návštěvníků (ZAKLÁDÁNÍ), haptickými záběry rozparcelované železobetonové stavby (POMNÍK) a panoramatickými jízdami hotového pomníku a jeho okolí (ODHALENÍ). Když se budeme soustředit na materiální stránku, ostrý a dynamický obraz originálního negativu (POMNÍK) bude viditelně kontrastovat se zažlucenou původní kopií (ZAKLÁDÁNÍ) a zašedlou, hustým zapršením a miniaturními tečkami posetou duplikační kopií (ODHALENÍ). Jako by tyto snímky naznačovaly cestu k mnohoznačnějšímu pojetí found footage a také druhé existence archivních dokumentů vůbec — takovou, jež i bez výraznějšího využití či zviditelnění deformace obsáhne elipsy, intervaly, a dokonce i praskliny, které mezi recyklovanými audiovizuálními dokumenty mohou vyrůstat.<sup>102)</sup>



Obr. 24–25: SLAVNOST ZAKLÁDÁNÍ POMNÍKU FRANTIŠKA PALACKÉHO (1898, původní kopie) a POMNÍK FRANTIŠKA PALACKÉHO PŘED DOKONČENÍM (1911, originální negativ), © NFA

POMNÍK FRANTIŠKA PALACKÉHO PŘED DOKONČENÍM coby poslední známé dílo Jana Kříženeckého je tedy i možným rozšířením myšlenkového impulsu, který měla zachytit tato studie. Vybrané fragmenty z Kříženeckého díla vždy sobě vlastními způsoby hovořily o dialektice artefaktu a cirkulace — z jedné strany navázané na vzájemnou prostupnost degradující materiality analogového filmu a pregnantních okamžiků filmové historie, z druhé strany napojené na jejich druhý život, ať už v experimentálním found footage nebo v zatím jen hypotetické digitální tvorbě. SLAVNOSTNÍ VYSVĚCENÍ MOSTU CÍSAŘE FRANTIŠKA I. jako problém (ne)možnosti digitálního restaurování, (ne)konečně umírajícího filmového média a (ne)smířitelnosti mezi otiskem reality a rozkladem celuloidu, DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI jako problém archivního efektu, zachycení pregnantního historického okamžiku ve filmu a sváru mezi nostalgií po ztracené minulosti a vědomím její

101) Tamtéž.

102) Tento přístup částečně vidíme např. u Catherine Russell a jejího pojetí „archivologie“, zdůrazňujícího mimo jiné konvergenci found footage praktik v digitální éře, jež spočívá nejen v prolínání principů kompilace, aropriace a koláže nastolených Weesem, ale i v prorůstání montážních a deformativních postupů. C. Russell, c. d.



formativní cizosti, SLAVNOST OTEVŘENÍ NOVÉHO ČECHOVA MOSTU jako problém figurativní a materiální deformace, distribuované materiality mezi kinematografickým aparátem a zobrazovaným objektem a praskliny držící tyto sféry ve vzájemné diferencii. Všechny tyto instance se sbíhají ve figure „vždy-jíž“, jež napětí mezi nečekaně blízkými, a přesto čímsi oddělenými silami figurativního a materiálního tematizují jako filmovému médiu imanentně přítomné: VYSVĚCENÍ obsahovalo barevný rozptyl již v původní kopii, DOSTAVENÍČKO zachycovalo pregnantní okamžik včetně intervalu mezi dvěma segmenty, Most vykazoval nestabilitu už z prosté definice lumièrovského aparátu. Příklady deformativních found footage praktik byly vloženy proto, aby ukázaly, že lze tyto nezáměrné momenty ukotvit ve filmové praxi, jež tenze v nich vznikající dokáže zviditelnit, zvětšit či umocnit na n-tou. Filmy Jana Kříženeckého tak mohou vyvolat found footage efekt, ke kterému není nutné třeba uběhlého času ani tvůrčího zásahu, pouze vhodné zvolení kontextu a důkladného rozkrytí potencialit, jež jsou do původních materiálů vepsané. Vstup do digitální existence, potažmo zhmožnění materiálů v počítačovém softwaru, dovoluje tento účinek znovu a znovu přehrávat, z čehož mohou vyvstat jak formy opakování, tak i nečekané momenty difference.

POMNÍK možná není tak přesvědčivou materiální a estetickou singularitou jako ostatní tři snímky, zato dokáže formulovat ústřední dialektiku studie v obecné, alegorické rovině. Svým složitým původem se snad nejlépe vztahuje k otázce, co bude s digitálním Kříženeckým dál. Dnes už víme, že příslib digitální technologie v otázce uchovávání a přetváření minulých obrazů nemusí mít dlouhého trvání. Nedá se již úplně spolehnout ani na princip „chudého obrazu“, zajišťující kumulaci degradujícího audiovizuálního materiálu v různých podobách skrze neustálou kompresi,<sup>103)</sup> neboť vznikající úpravy autorského práva<sup>104)</sup> a sílící vliv internetových platforem<sup>105)</sup> hrozí, že všem formám zpracovávání existujících záběrů, včetně deformativních found footage experimentů a kompilačních videí, výrazně omezí pole působnosti. Nicméně, teoreticky řečeno, jaké audiovizuální dílo může této konstelaci vzdorovat lépe než filmový útržek, který byl vždy již součástí nějakého širšího celku, který nezná koncept autorství, natož autorského práva, který i velkolepý okamžik z národních dějin ukazuje jako ještě nehotový... a navzdory tomu zobrazuje minulost zcela živou a bující? POMNÍK jako materiální fosilie, hovořící vyhraněným jazykem za celek Kříženeckého digitalizovaného díla, směřuje daleko více k budoucnosti pohyblivých obrazů než k dávné historii, budoucnosti, kterou bude teprve třeba vybojovat, ale jejíž hledání a prosazování je nesmírně vzrušující.

103) K pojmu chudý obraz viz Hito Steyerl, In Defense of the Poor Image. In: Táž, *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press 2012, s. 31–45.

104) Narážím zejména na Směrnici o autorském právu na jednotném digitálním trhu 2016/0280 (COD). Stručné shrnutí problematiky zde: Matt Reynolds, What is Article 13? The EU's divisive new copyright plan explained. *Wired*, 24. 5. 2019. Dostupné online: <<https://www.wired.co.uk/article/what-is-article-13-article-11-european-directive-on-copyright-explained-meme-ban>>, [cit. 29. 5. 2019].

105) K mocenské roli velkých internetových platforem, jako je YouTube, Netflix nebo Spotify, a jejich vlivu na údajný konec chudého obrazu viz Metahaven, *Digital Tarkovsky*. Moscow: Strelka Press 2018.

### Poděkování

*Za konzultaci technických aspektů digitalizace filmů Jana Kříženeckého děkuji Tereze Frodlové, Rémimu Llorensovi a především Jeanne Pommeau. Dík náleží také Lucii Česálkové, Matěji Strnadovi a Kateřině Svatoňové za pomoc s doladěním textu.*

### Poznámka

*Políčka z filmů SLAVNOSTNÍ VYSVĚCENÍ MOSTU CÍSAŘE FRANTIŠKA I. (Obr. 1–4), DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI (Obr. 7–10) a SLAVNOST ZAKLÁDÁNÍ POMNÍKU FRANTIŠKA PALACKÉHO (Obr. 24) nebylo vzhledem k černobílému tisku možné prezentovat v podobě, která zohledňuje unikátní zbarvení původních nitrátových kopií. „Barevné“ screenshoty z těchto filmů jsou nicméně k dispozici v e-verzi Iluminace.*

**Jiří Anger** 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 zabývá primárně otázkami afektivity a materiality v experimentálním filmu a videografických filmových studiích. Je autorem knihy *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (Praha: FF UK 2018).

(Adresa: jiri.anger@nfa.cz).

### Citované filmy

*The Algorithmic Nickelodeon* (Shane Denson, 2019), *Barque sortant du port* (Louis Lumière, 1895), *Cvičení s kužely Sokolů malostranských* (Jan Kříženecký, 1898), *Decasia: The State of Decay* (Bill Morrison, 2002), *Diva Dolorosa* (Peter Delpeut, 1999), *Dostaveníčko ve mlýnici* (Jan Kříženecký, 1898), *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (Thom Andersen, 1974), *Film ist.* (Gustav Deutsch, 1998), *Hledání ztraceného času* (Pavel Vantuch, 1991–dosud), *Jan Kříženecký* (Bohumil Veselý, 1968), *Jan Kříženecký* (Vojtěch Trapl, 1983), *The Kiss* (Eadweard Muybridge, 1872), *Lumière's Train, Arriving at the Station* (Al Razutis, 1979), *Od atrakce k filmovému umění* (Neznámý autor, 198?), *Praha Jana Kříženeckého* (Miro Remo, 1981), *Pomník Františka Palackého před dokončením* (Jan Kříženecký, 1911), *Příjezd vlaku na nádraží v La Ciotat* (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat; August Lumière – Louis Lumière, 1896), *Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912* (Antonín Pech, 1912), *Slavnost otevření nového Čechova mostu* (Jan Kříženecký, 1908), *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* (Jan Kříženecký, 1901), *Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého* (Jan Kříženecký, 1898), *Transparenze* (Yervant Gianikian – Angela Ricci Lucchi, 1998), *Žofínská plovárna* (Jan Kříženecký, 1898).

## SUMMARY

**Found Footage Effect***Digital Kříženecký and the Crack-up of the Film Medium***Jiří Anger**

The digitization of all preserved films by Jan Kříženecký, the so-called pioneer of Czech cinema, gave birth to filmic artifacts with uncertain media status. While they benefit from the crystal clear quality of HD video and many new options for variation and circulation, the decaying materiality of nitrate prints and negatives has not been effaced but made all the more visible. This paper aims to examine how this hybridity influences the aesthetic effects of the films, notably how it brings these films closer to a certain tradition of experimental found footage filmmaking that involves deformative practices and plays with the tension between figurative and material components of the film image (and the “crack-up” that keeps this tension alive). The alignment between Kříženecký’s early cinematic works and found footage is highlighted to show how the deformative practices of experimental cinema and destructive operations of archival audiovisual documents are closely entwined. Furthermore, it also emphasizes how the hybrid materiality of the digitized artifacts and its unintentional infiltration into the figurative meanings of the films can make us see many ontological and epistemological problems of the film medium in a new light.

**key words:** Jan Kříženecký, digitization, materiality, found footage, crack-up

**klíčová slova:** Jan Kříženecký, digitalizace, materialita, found footage, prasklina