

Nech ten obraz hořet

Found footage a horor filmové matérie

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.
prof. Dr. Bernd Herzogenrath

Podobně jako u mého předchozího projektu i zde se teoretický základ odvíjí od „dvousměrného pohybu“ mezi experimentálním filmem a „tělesnými žánry“, či přesněji mody excesu. Konkrétněji řečeno, jde o takové filmy, které se zřetelně vztahují k zavedené estetické senzibilitě (např. melodramatické), ale činí tak podivně překrouceným způsobem, jenž generuje nové estetické a zároveň teoretické problémy.¹⁾ Po melodramatu mohl přijít na řadu horor, další z tělesných žánrů, který je v kruzích experimentálních filmařů ještě častěji využíván. Snaha exaktněji vymezit vlastní pole působnosti v široké krajině hororových experimentů a současně pootočit perspektivu od těla z masa a kostí k „tělu filmu“ vedla k zaměření na experimentální „found footage“ tvorbu. Přesněji řečeno, nikoli na found footage jako celek, nýbrž na praxi deformace archivních či „nalezených“ záběrů, ať už danou degradací původního filmového materiálu, nebo umělými zásahy (obojí jde často ruku v ruce), která „kráčí na hranici mezi figurací a abstrakcí“.²⁾ Ve středu zájmu by se pak ocitly takové filmy, jež usouvztažňují hororové prvky a tropy v nalezených obrazech a tvořivě-rozkladnou práci filmového

materiálu (analogového i digitálního), například snímky Billa Morrisona, Petera Tscherkasského, Martina Arnolda a mnoha dalších, méně známých režisérů.

Potíž však nastala v konceptuálním rámování: původní model dvousměrného pohybu, který měl být rozvíjen a prohlouben, přestal být sám o sobě aplikovatelný, neboť nepočítal s fundamentální rozštěpeností filmového obrazu mezi figurativnem a materiálnem, pro deformativní found footage praktiky zcela stěžejní. Lze tedy vůbec mluvit o experimentálním modelování hororových prvků a situací, když vlivem dekompozičních procesů mizí schopnost rozpoznávat jejich kontury? A za jakých okolností se může hororový modus transformovat, jestliže se neproměňuje jen tělo ve filmu, nýbrž i tělo filmu?

Podnět k vystoupení z této pasti vzešel paradoxně z filmů, jež není možné označit ani za found footage, ani za horory. Snímky „prvního českého filmaře“ Jana Kříženeckého z let 1898 až 1911 byly v roce 2018 digitalizovány,³⁾ a to v podobě, která zachovává poškození a nestabilitu danou vlastnostmi filmového materiálu a aparátu od bratří Lumièreů, což má zásadní dopad nejen

1) Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*. Praha: FF UK 2018.

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

3) K tématu digitalizace Kříženeckého filmů viz Jeanne Pommeau – Jiří Anger, *The Digitization of Jan Kříženecký's Films*. *Iluminace* 31, 2019, č. 1, s. 104–107.

na mediální status díla, ale místy i na jejich význam. Například ve filmu *SLAVNOST OTEVŘENÍ NOVÉHO ČECHOVA MOSTU* (1908) sledujeme delegaci úřednických velmožů krácejících po mostě směrem ke statické kameře — jenže zatímco postupují blíž a blíž, obraz sebou začíná třást natolik, že se proměňují v masu černých, stěží diferencovaných Gestaltů. Hrozbu zrušení distance tedy nezpřítomňuje jen zvolená kompozice, ale především příhodně kolísající aparát. Vzniká nechtěný „found footage efekt“, dojem, že deformace vznikly dodatečně za účelem estetického účinku, konkrétně za účelem zdůraznění napětí mezi figurativním a materiálním. Tento efekt je o to záhadnější, pokud si uvědomíme, že nestabilita a poškození nejsou důsledkem autorského zásahu, dokonce ani ne stářím materiálu, nýbrž původních dispozic kinematografu bratří Lumièrů, jež Kříženecký používal.⁴⁾ Žádný defekt, který by bylo nutné napravovat či retušovat, spíše vyústění deformativní tendence technického aparátu. Schizofrenní vztah mezi figurativní a materiální vrstvou, na němž deformativní found footage experimenty staví, se najednou jeví jako konstitutivní, vždy-jíž přítomná vlastnost filmového obrazu, kterou deformativní found footage techniky různými způsoby aktualizují. Další zkoumání found footage se proto bez zohlednění této „praskliny“ neobejde.

Found footage efekt

Nesamozřejmý a mnohoznačný pojem found footage bývá obecně chápán jako 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.⁵⁾ Found footage je i ve specifickém kontextu experimentálního filmu podrobováno lecjakým definicím,⁶⁾ často však bývá zdůrazňován určitý posun, difference či vzdálenost mezi nalezeným a přetvořeným. Tato mezera je zpravidla výsledkem uběhlého historického času a/nebo uměleckého zásahu. Kupříkladu Paul Arthur hovoří o reflexi distance mezi materiálními, technickými a průmyslovými okolnostmi filmování zarytými v minulém obraze a okolnostmi přístupnými filmařům v přítomnosti.⁷⁾ Toto vymezení je příznačně minimálně ze dvou důvodů: 1. distance je lokalizována mezi dva jasné odlišené stavy „před“ a „po“ zásahu, 2. distance je založená na dojmu uplynulého historického času. Abychom se dozvěděli, jak se obě tyto teze slučují s deformativními found footage postupy a hypotézou o rozštěpenosti filmového obrazu, bude nutné je dekonstruovat.

Logika „před a po“ předpokládá, že apropiace (neboli присвоjení) dokáže život nalezených záběrů zakonzervovat do dvou momentů: původního „toto-bylo“ a přetvořeného „nyní bude“. Jakou

4) Viz Laurent Mannoni, *Les Appareils cinématographiques Lumière. 1895*, 2017, č. 82, s. 52–88.

5) 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 F. Anderson, *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricities of the Past*. Lebanon: Dartmouth College Press 2011; Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2014; Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press 2018.

6) K experimentální found footage tvorbě viz např. 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; Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. New York: Bloomsbury 2016, s. 145–195; Bernd Herzogenrath (ed.), *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017.

7) 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.

úlohu však v tomto procesu může hrát materialita média, respektive bytostné směřování filmové hmoty i techniky k zániku? Hrozivě poškozené, avšak do původní podoby nevratné snímky Jana Kříženeckého názorně dokládají, že figurativní princip filmového obrazu 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. Ani digitální film není těchto mechanismů ušetřen, vzhledem k neustálému působení komprese a dekomprese. Ne nadarmo Paolo Cherchi Usai zdůrazňuje, že „film je umění destrukce pohyblivých obrazů.“⁸⁾ Experimentální found footage tvorba může do této entropičnosti vstoupit tak, že figury zpodobněné v nalezených záběrech uvede do přímého kontaktu s deformativními silami filmového materiálu. Návrat do imaginárního stavu před poškozením by byl potom stěží myslitelný — jizvy, skvrny a puchýře na filmové pokožce by se proměnily v plnohodnotnou součást diegetického světa, v příznaky deteriorace veškeré hmoty, nejen té filmové.⁹⁾

Dojem historické vzdálenosti pak vychází z premisy, že apropriace vdechuje nový život stopám minulosti, které jsou v nalezených záběrech uloženy. Pokud vezmeme za slovo Jaimie Baronovou, účinek found footage filmů by tak spočíval v „časovém nesouladu“, percepci vzdálenosti mezi „kdysi“ a „ted“, mezi záznamem kdysi existujícího světa a nostalgickým pocitem jeho nenávratné ztráty.¹⁰⁾ Co když je však archivní dokument samotný rozdělen prasklinou (jako na-

příklad v Kříženeckého digitalizovaných artefaktech)? Pokud je materiální degradace nalezených záběrů natolik silná, že zasahuje do jejich figurativního vyznění, lze se ptát, jestli je tato deformace původnímu kontextu opravdu tak vzdálená, jak by se mohlo jevit. Skrývá se pod nánosem dějinného smetí skutečně známý a lokalizovatelný okamžik, anebo tento moment obsahoval dimenzi skrytého už na začátku? Archivní efekt v deformativních found footage filmech by potom nebyl řízen ani tak logikou „kdysi/ted“, jako spíše prasklinou, která je vepsána již v původně zachyceném historickém momentu (a přežívá i v jeho paměti).

Found footage tedy bude koncipována primárně jako deformativní praxe, která prasklinu umocňuje, zveličuje, dává jí konzistentní tvar a obrysy, než aby ji musela vytvářet uměle nebo spoléhala na historickou vzdálenost. Ve chvíli, kdy found footage efekt může vznikat i nezávisle na apropiaci, jsou autonomní procesy analogového i digitálního materiálu (působení bakterií a plísní, barevná degradace, horizontální a vertikální nestabilita, glitch apod.) minimálně stejně důležitým výrazovým prostředkem jako vyobrazené figury a jejich časoprostorové souřadnice. Proto bude třeba vycházet nejen z found footage praxe, ale i z původních dispozic archivních či nalezených záběrů, ve kterých se prasklina mezi figurativním a materiálním realizuje. Když boxer v Morrisonově filmu *DECASIA: THE STATE OF DECAY* (2002) tluče namísto boxovacího pytle do amorfního blobu na povrchu filmové kopie, nezakrývá tím nějakou předem danou diegetickou skutečnost, naopak dává výraz neustále probíhajícímu střetu mezi dvěma odlišnými, avšak vzá-

8) Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: BFI 2001, s. 6. K diskursu o „smrti filmu“ dále viz např. 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; André Gaudreault – Philippe Marion, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. New York: Columbia University Press 2015.

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

10) J. Baron, c. d., s. 18–19.

jemně komunikujícími sférami. Práce tak bude nejprve zkoumat, jak deformativní found footage praktiky toto napětí zpřítomňují, ale i jakým způsobem jej ukazují jako vždy-již-přítomné, ukotvené v hlubší, široce rozvrstvené materialitě lidských i nelidských, analogových i digitálních entit.

Mezi hororovou ontologií a epistemologií

Co může při konfrontaci s found footage efektem a prasklinou nabídnout právě horor? I když omezíme výzkumné pole na experimentální found footage praxi a problém figurativní a materiální deformace, tak i zde se lze setkat se specifickými estetickými variacemi. Ty mohou být dané žánrem nalezených obrazů — a hororové tropy bývají ve found footage experimentech uplatňované velmi často —, nicméně prasklina naznačuje hlubší souvislost mezi oběma rovinami. V duchu současných trendů ve spekulativní filozofii může být horor chápán coby specifická platforma, která dovoluje ukotvit ontologické a epistemologické otázky spjaté se zastřenou dimenzí pohyblivých obrazů a entropickým směřováním filmové hmoty ve sféře estetická. Experimentální found footage praxe, respektive její deformativní varianta, potom může být vnímána jako zvětšení, která společná dilemata hororu a filmové materialie činí viditelnými.

Pro účely této práce bude směřovatná hlavně materialistická filozofie hororu (či hororová filozofie), která se snaží nahlédnout ontologickou dimenzi hororu a zkoumat, jakým způsobem se váže k našemu vidění světa. Tuto větev reprezentují například Eugene Thacker, Dylan Trigg nebo

Andrew Culp, ale také autoři operující na pomezí filozofie a experimentální fikce, viz například texty Davida Peaka či Thomase Ligottiho.¹¹⁾ Např. Thacker tematizuje horor jako hrůzu z konfrontace se „světem-bez-nás“,¹²⁾ zónou ležící na hranici mezi antropocentrickým vnímáním světa a světem existujícím o sobě. Horor se zde stává prostorem zastřené dimenze světa, která proniká do žité reality, aniž by ji bylo možné uchopit jinak než jako konstitutivní jinakost. Zatímco při aplikacích na klasický či umělecký horor se tento střet projevuje spíše metaforicky, jestliže hororovou ontologii vztáhneme k problému praskliny ve found footage, máme šanci zjistit, do jaké míry dokáže ne-lidská materialita zasahovat do významu obrazů přímo.

Svět-bez-nás přitom může nabýt i konkrétnějších dimenzí, které lze zaznamenat i ve viditelných obrazech. Podle Thackera horor zaměřuje pozornost na momenty, v nichž předpoklad „světa-pro-nás“ přestává platit, a tato bílá místa proměňuje v „bestiář nemožných životních forem“ — „mlhy, bahno, bloby, sliz, mračna a hnůj“.¹³⁾ Pod těmito tvary si lze představit jak černé rozmazané skvrny v Kříženeckého filmu, tak amorfní blob v DECASII. Funkcí těchto Gestaltů není ani posun od reprezentace k abstrakci, ani prosté vyjádření materiality média či nedostupnosti objektů, nýbrž prezentace obrazu coby světa, který je vždy-již infiltrován cizostí, vždy se od nás něčím odvrací. Hororová ontologie tedy neslouží pouze ke zdůraznění materiální dimenze, ale vymezuje i pole, v rámci něž lze myslet střet dvou inherentně zapletených, ač vůči sobě vnějších světů, a tudíž i prasklinu, která tento střet udržuje v chodu.

11) Výběrově lze zmínit především tyto publikace: Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*, vol. 1. Winchester: Zero Books 2011; *Starry Speculative Corpse: Horror of Philosophy*, vol. 2. Winchester: Zero Books 2015; *Tentacles Longer Than Night: Horror of Philosophy*, vol. 3. Winchester: Zero Books 2015; Dylan Trigg, *The Thing: A Phenomenology of Horror*. Winchester: Zero Books 2014; Andrew Culp, *Dark Deleuze*. Minneapolis: Minnesota University Press 2016; David Peak, *The Spectacle of the Void*. San Bernardino: Schism 2014; Thomas Ligotti, *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*. New York: Hippocampus Press 2011.

12) E. Thacker, *In the Dust of This Planet*, s. 5, 9.

13) Tamtéž, s. 14.

Afektivní interval a hrůza z nicoty

Jakým způsobem se hororové rámování found footage efektu a praskliny může překlopit do formálních prvků filmového díla? Přes potřebnou revizionistickou kritiku afektové teorie, již nejvýstižněji formulovala Eugenie Brinkemová,¹⁴⁾ zůstává afekt pro tento druh výzkumu stěžejním prostředkem. Dovoluje totiž podchytit estetické jevy, při nichž se známé výrazové figury a formy stávají něčím jiným — ať už nabývají tvar, nebo jej ztrácejí —, aniž by figurami či formami být přestaly. Afektivní procesy zároveň zahrnují působení rozličných materialit a medialit, které v případě střetu vzájemně mění podobu, a právě reciproční povaha spinozovsko-deleuzovského pojetí afektu (afikovat a být afikován) je pro postihnutí těchto proměn klíčová.¹⁵⁾ Deformativní found footage praktiky pak nemusíme chápat jen jako zásah do figurativního tkaniva, ale rovněž jako spouštěč operací, jež mezi dvěma formativními vrstvami filmového obrazu soustavně produkuje spojnice i difference.

Vzhledem k prasklině mezi figurativním a materiálním se však tato koncepce afektu neobejde bez aktualizací. Původní model, který byl do určité míry přizpůsobován lidským figurám a tělu

z masa a kostí, bude za tímto účelem konfrontován s takovými přístupy, jež berou kromě tělesné dimenze afektů v úvahu i dimenzi ne-lidskou a objektální (Jane Bennetová, Levi Bryant, Steven Shaviro, Shane Denson aj.).¹⁶⁾ Nutností bude také intenzivní kontakt s teoretickými znalostmi a koncepty zohledňujícími úlohu materiálního poškození či kolizí analogového a digitálního na estetickou stránku audiovizuálního umění (Bernd Herzogenrath, Dieter Mersch, Jihoon Kim, D. N. Rodowick aj.).¹⁷⁾ Pominout nelze ani faktickou rovinu výzkumu filmové techniky a problematiky digitalizace/digitálního restaurování, bez něž by prasklinu v Kříženeckého dílech coby původní impulz práce nebylo možné objevit. Směrodatné budou jak odborné publikace (Paolo Cherchi Usai, Giovanna Fossatiová, Leo Enticknap, David Walsh aj.),¹⁸⁾ tak aplikovaný výzkum prováděný v Národním filmovém archivu. Afektivní operace budou takto moci probíhat i mezi dvěma kvalitativně rozdílnými registry.

Ke hlubší specifikaci praskliny v experimentální found footage praxi pomůže jeden z klíčových pojmů magisterské práce, afektivní interval. Zatímco původní model, tematizující časovou mezeru mezi patosem a responzí afikovaných a afikujících těl, byl uzpůsoben performativní a re-

14) Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press 2014.

15) Důležitost této reciproční povahy afektu pro filmovou teorii zdůrazňuje i Eugenie Brinkema, viz Jiří Anger – Tomáš Jirsa, *We Never Took Deconstruction Seriously Enough: An Interview with Eugenie Brinkema*. *Iluminace* 31, 2019, č. 1, s. 67–69.

16) Viz např. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010; Levi R. Bryant, *Substantial Powers, Active Affects: The Intentionality of Objects*. *Deleuze and Guattari Studies* 6, 2012, č. 4, s. 529–543; Steven Shaviro, *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Minneapolis: Minnesota University Press 2014; Shane Denson, *Discorrelated Images*. Durham: Duke University Press 2019.

17) Viz např. Bernd Herzogenrath (ed.), *Media|Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium*. New York: Bloomsbury 2015; Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016; Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. New York: Bloomsbury Academic 2016; D. N. Rodowick, *What Philosophy Wants from Images*. Chicago: University of Chicago Press 2018.

18) Viz např. Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction: Revised and Expanded Edition*. London: BFI 2000; Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009; Leo Enticknap, *Film Restoration: The Culture and Science of Audiovisual Heritage*. New York: Palgrave Macmillan 2013; David Walsh, *There is No Such Thing as Digital Restoration*. In: Kerstin Parth – Oliver Hanley – Thomas Ballhausen (eds.), *Works in Progress. Digital Film Restoration within Archives*. Vienna: Synema Gesellschaft für Film und Medien 2013, s. 30–42.

prezentativní roli tělesnosti ve filmu,¹⁹⁾ zde bude stěžejní jeho působnost mediální. Aby bylo dosaženo patřičného found footage efektu (potažmo afektu), musí být probíhající výměna mezi figurativní a materiální vrstvou permanentně regulována — takto se první registr nevychýlí příliš ve prospěch druhého (ani obráceně) a současně bude zachována diference mezi nimi. Afektivní interval tak bude chápán jako membrána, která dává opakovaně vzniknout nejen found footage efektu, nýbrž i konkrétně vymezeným afektivním účinkům.

Pokud mohou deformativní found footage praktiky produkovat svěbytný afekt hrůzy, bude nutné upřesnit okolnosti, za jakých se tak děje. Definici hrůzy, jednoduše formulovanou například Patrycjuszem Pajakem („Hrůza se objevuje v okamžiku, kdy se neznámé nebezpečí vyvolávající úzkost materializuje, nepřijímá však známou podobu, ale podobu neznámou, lidským rozumem neobsáhnutelnou“),²⁰⁾ lze v kontextu found footage experimentů ukotvit právě tak, že ji necháme vyrůstat z nestabilního vztahu mezi figurativním světem-pro-nás a materiálním světem-bez-nás. Jakmile jsou figury v nalezených záběrech konfrontovány s hrozbou amorfních tvarů a vychylujících otřesů, uzavření praskliny a ponoření těl a objektů do nicoty se stává reálnou variantou. Aby však byla hrůza esteticky generativní, nesmí k tomuto pohlčení dojít úplně. V DECASII blob boxera nikdy zcela nevymaže: i když se soustavně rozšiřuje nebo zužuje, lidská figura si uchovává základní kontury — found footage efekt (a také afekt) tudíž fungují za předpokladu, že figurativní vrstva hovoří zpět.

Horor filmové materie a materie filmového hororu

Od obecnějších ontologických a epistemologických otázek se práce odrazí k bližší diferenciaci a specifikaci prvků, které „deformativně-hororové“ found footage filmy zapojují a rozehrávají. Co se týče práce s výzkumným korpusem děl, analýzy a interpretace snímků i konkrétních scén či figur budou strukturovány kolem čtyř kategorií: 1. materializace klasického hororu, 2. materializace found footage hororu, 3. „hororizace“ melodramatu, 4. „hororizace“ tělesné materie.

První skupina filmů bude rozebírána z pohledu apropriace hororových prvků a postupů, ať už jde o šok ze zjevení neznámého, tělesné mutace nebo o konkrétní monstra. Přestože „hororovost“ found footage experimentů není omezena na zacházení s hororovým žánrem, nelze upřít, že asociace ulpívající na hororových tropech a jejich spojitosti s destruktivitou filmového materiálu představují pro řadu found footage umělců nosný element. Mezi analyzované filmy budou patřit například tyto: OUTER SPACE (Peter Tscherkassky, 1999), LONG LIVE THE NEW FLESH (Nicolas Provost, 2009), MISS CANDACE HILLIGOSS' FLICKERING HALO (Fabio Scacchioli — Vincenzo Coré, 2011), A MASQUE OF MADNESS (Norbert Pfaffenbichler, 2013).

Ve druhém případě se bude jednat primárně o souvislost se subžánrem found footage hororu. Přes téměř identický název bývají experimentální found footage filmy a found footage horory kladeny jako něco diametrálně odlišného, nicméně analýza deformativních praktik ve vybraných experimentálních snímcích se bude snažit ukázat, že různé formy utváření falešné praskliny mezi světem právě pozorovaným a světem dříve zachyceným mohou obě praxe spojovat v rovině obecné a diferencovat v rovině konkrétní. Zmiňme

19) K vymezení tohoto modelu, kombinujícího spinozovsko-deleuzovský model afektu s pojetím diastáze (intervalu mezi patosem a responzí) u Bernharda Waldenfelse, viz J. Anger, *Afekt, výraz, performance*, s. 21–32.

20) Patrycjusz Pajak, *Hrůza v české literatuře*. Praha: Academia 2017, s. 20.

pro začátek tato díla: *THE HOUSE ON CUCKOO LANE* (Neznámý, 1999), *DEANIMATED* (Martin Arnold, 2002), *IN ORDER NOT TO BE HERE* (Deborah Stratman, 2002), *FUNNEL WEB FAMILY REFRIGERATED* (Michael Higgins, 2016).

Třetí kategorie je rezervována pro díla, v nichž tvořivě-rozkladná práce filmové materie strhává zavedené žánry do logiky hororové ontologie — aniž by ovšem popírala znaky, které se s daným žánrem či modelem pojí. Vzhledem k dosavadním výzkumným zkušenostem jsem se rozhodl, že se v tomto ohledu zaměřím na tradici melodramatickou, její modelové situace a zamrzlé momenty mezi vášnivým utrpením a utopickým patosem. Rozebíraná budou například tato díla: *LIGHT IS CALLING* (Bill Morrison, 2004), *KRISTALL* (Matthias Müller — Christoph Girardet, 2006), *NO MORE LONELY NIGHTS* (Fabio Scacchioli — Vincenzo Coré, 2013), *POLTE* (Sami van Ingen, 2017).

Čtvrtá větev bude patřit filmům, jež funkčně provazují tělo podléhající rozpadu ve fikčním světě s porušením analogového i digitálního těla filmu. Klíčem bude hledání cest, jak se metafora lidského těla ohroženého destrukcí a pádem do nicoty dokáže materializovat. Toto úsilí se samozřejmě neobejde bez zohlednění ústředního faktoru, že mezi těmito těly ve found footage neustále operuje prasklina. Bude se jednat o snímky *MACULA* (Carole Arcega, 2004), *STILL LIFE: BETA MALE* (Jon Rafman, 2013), *STONE BOAT EXHAUSTED* (Michael Higgins, 2016), *NEVER NEVER LAND* (Michael Fleming, 2018) a další.

Výchozím časovým rozmezím bude etapa od konce 90. let do současnosti, příznačná masovou digitalizací, ohrožením ontologického statusu filmového média a postupující hybridizací pohyblivých obrazů, tedy procesy, které jsou pro deformativní found footage experimenty obzvlášť příhodné. Vzorek byl současně vybrán tak, aby zohlednil jak dnes již kanonické tvůrce (Bill

Morrison, Peter Tscherkassky, Martin Arnold), tak i režiséry, kteří na jejich postupy navazovali, přetvářeli je, nebo se proti nim vymezili (Nicolas Provost, Fabio Scacchioli, Péter Lichter, Michael Higgins, Michael Fleming a další).

Metoda psaní bude částečně inspirována audiovizuální esejí, specifickou a mimořádně aktuální odnoží found footage praxe, která se skrže zacházení s existujícími záběry snaží zprostředkovávat filmově-teoretické myšlení a na zmíněné experimentální tvůrce v mnohém navazuje (byť v odlišném kontextu).²¹⁾ Jestliže found footage praktiky (včetně praktik deformativních) mohou sloužit k videografickému výzkumu, lze se ptát, zda dokáže inspirovat také klasické akademické psaní o filmu. Možnost rozložit film na jednotlivá okénka ve střihacím programu slibuje nejen detailnější rozbor záběrů, nýbrž i metodu, jak rupturu vetknutou do podstaty filmového obrazu vrátit do hry. Analýzy snímků z uvedených čtyř kategorií podrobí tomuto zpětnému chodu found footage filmy samotné, a z napětí mezi statickými políčky a kontinuálním pohybem umožní prasklině znovu a opakovaně vyrůstat.

Závěr: Zpět k dvousměrnému pohybu?

Narativní oblouk vedený od found footage efektu přes hororovou ontologii a epistemologii až po found footage afekt a jeho „deformativně-hororové“ manifestace se sbíhá v průřezové figuře praskliny. Tento pojem bude nástrojem, který usnadní porozumění ústřednímu paradoxu práce, totiž co se stane, jestliže se vzájemný vztah mezi experimentálním filmem a specificky vyhraněnými estetickými mody (zde modelem hororovým) neomezuje jen na figuraci, ale proniká i do materiálního podloží. Jelikož found footage experiment i hororový modus stavějí na zvýrazňování, nikoli zahlazování interakcí mezi dvěma

21) K audiovizuální esejí a videografickým filmovým studiím viz např. Tiago Baptista, *Lessons in Looking: The Digital Audiovisual Essay*. PhD Thesis. London: Birkbeck, University of London 2016.

kvalitativně odlišnými sférami (či světy), výměna nemizí, nýbrž probíhá skrze kontrakci a expanzi praskliny samé. Prasklina v deformativní found footage tvorbě bude koncipována jako rozhraní, které zajišťuje výměnu mezi figurativní a materiální složkou obrazu, aniž by kterákoli z nich převládla, a z této paradoxní komunikace nechává vyvstávat jak found footage efekt, tak found footage afekt a jeho hororové variace. Napětí, na němž je tato větev experimentální tvorby založená, tudíž bude možné reflektovat v jeho tékavosti a nestabilitě, tváří v tvář permanentnímu nebezpečí zániku.

Disertace má ve výsledku představit found footage jako vypouklé zrcadlo, jež zvýrazňuje, do jaké míry jsou deformace filmové matérie i (de)figurace ve fikčním světě provázané entropickou hrozbou. Destrukce a rozklad by však neměly být fetišizovány — i proto by prasklina měla sloužit také jako korektiv, který dekompoziční procesy materiálu uchopí neoddělitelně od významů utvářených ve fikčním světě. Found footage efekt působí jen tehdy, když prasklina zůstává otevřená, a jen na základě toho, co prasklina činí viditelným či zastřeným z figurativního a materiálního světa, může produkovat svébytné afekty (včetně hrůzy). Spojení deformativního found footage experimentu s hororovou dimenzí filmové matérie a/nebo figurativního univerza nám tak specifickou oklikou opět umožňuje pochopit, do jaké míry mohou být avantgardní filmové praktiky a operace zapuštěné ve vernakulárních modech vyjádření (a naopak).

Jiří Anger