

Divnotvary ve filmech Jana Kříženeckého

Kryštof Kočtář

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav české literatury
498086@mail.muni.cz



Kazy na kopiích se pro nás podle kontextu mohou změnit v padající hvězdy nebo vířící piliny, v oblaka mouky nebo sněhu, v dešťové kapky nebo v zrnka prachu. [...] Díky této schopnosti měnit smysl záběrů a podobu těl nebo věcí, které je skládají, v nás zchátralost starých filmů může rovněž navodit nové vnímání skutečnosti (Petr Král: Grotteska čili Morálka šlehačkového dortu. Národní filmový archiv, Praha 1998, s. 33).

Walter Benjamin představil prototyp historika-hadráře, jenž svou pozornost směřuje vstříc odpadkům pokrytým stopami minulosti;¹ filmový teoretik Jiří Anger jako by ve své nové monografii *Towards a Film Theory from Below: Archival Film and the Aesthetics of the Crack-Up* postuloval představu spřízněného teoretika-hadráře. Zabývá se v ní totiž především „divnotvary“ vzniklémi ve snímcích Jana Kříženeckého — tzv. v prvních českých filmech — skrze součinnost figurativní složky, tedy těl a objektů ve filmech, s rozličnými rupturami a trhlinami na „tělech filmů“, tj. analogových pásech. Důraz na veškeré tyto „vždy-jíž přítomné“ vizuální nezřetelnosti Angerovi umožňuje aureolou prvenství ověčená díla Kříženeckého sledovat perspektivou „historií špatných filmů“ (s. 115), primárně však autora zajímají teoretické implikace vzešlé z onoho (paradoxně) kolaborativního střetu lidského s nelidským, tvaru s beztvarostí a přírody s technologií. Než tedy představíme jednotlivé teze knihy *Towards a Film Theory from Below* a nastíníme jejich potenciál pro návazný či metodologicky příbuzný výzkum, vytyčíme pomocí dvojice starších autorových prací — monografie *Afekt, výraz, performance* a textu *Nech ten obraz hořet* — určitou (dis)kontinuální trajektorii Angerova uvažování, která směřovala právě vstříc idejím rozvíjeným v jeho nové knize.

Zárodek motivů precizovaných v Angerově monografii *Towards a Film Theory from Below*, jež vychází z autorovy disertační práce a byla publikována v nakladatelství

1 K tomu viz např.: Didi-Huberman, Georges: *Před časem*, přel. Martin Hybler. Barrister & Principal, Brno 2008, s. 137. Srov. Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*, přel. Josef Fulka. Agite/Fra, Praha 2009, s. 64–72. Můžeme zmínit, že v kontextu tuzemské filmové vědy se představě „historika-hadráře“ (byť nikoli v přímé návaznosti na Benjamina) ve studii *Filmová historie z odpadkového koše* přibližuje Ivan Klimeš, a to pro její zaměření na trojici fotogramů chápaných coby „recyklovaný odpad“; Klimeš, Ivan: *Filmová historie z odpadkového koše. Illuminace* 23, 2011, č. 2, s. 112–116.



Bloomsbury Publishing, lze vystopovat již v jeho předchozím textu nesoucím název *Afekt, výraz, performance. Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*, jehož hlavní myšlenky si nyní v krátkosti ozřejmíme. Tato kniha svou inspiraci přiznane čerpá z přístupu, který filmová teoretička Eugenie Brinkema nazývá (dodejme, že poněkud provokativně) „afektivní formalismus“.² Afektivní formalismus v podání Brinkemy směřuje vstříc rozkrývání afektů přímo ve filmové formě, čímž tato autorka zakládá alternativu vůči standardnějšímu výzkumu afektivity odvislému od rozličnými způsoby stimulovaných diváckých těl. Nutno však podotknout, že Brinkema ve svém přístupu afekty z oblasti tělesnosti vyvazuje, kdežto v Angerově uvažování jsou (filmová) těla naopak stěžejní. Afekt bývá obvykle chápán jako prereflektivní intenzita zasahující právě tělo,³ přičemž Anger jej vnímá primárně perspektivnou jím konceptualizovaného *afektivního intervalu*. Toto slovní spojení označuje událost, v níž těla zasažená patosem teprve neurčitě formují určitou reakci, tj. nacházejí se v procesu jakési tápavé proměnlivosti na úrovni tělesné i mezitělesné, čímž se jednak otevírá pluralita různých simultánně probíhajících časovostí, jednak započíná pohyb diferenčního navracení tohoto intervalu.⁴ Plodnou půdou pro výzkum takto chápané afektivity se pak Angerovi stává další jeho koncept, jímž je *melodramatický exces*. Jde o „variabilní soubor stylistických prostředků“, který souvisí s vyjádřením emocí ve vypjatých a zlomových okamžicích děje, během nichž postavy vstřebávají intenzivní stimuly, aniž by byly schopny na ně adekvátně zareagovat.⁵ Mezi těmito dvěma koncepty Anger sleduje to, co nazývá „dvousměrný pohyb“ — analyzuje ta z děl (nejdetailněji dvojici snímků Wernera Schroetera), v nichž se ad extremum hyperbolizovaný melodramatický exces stává afektivním, přičemž souběžně s tím získává afekt melodramatickou podobu,⁶ čímž se vzdaluje mnohdy vágním a neplodným použitím tohoto pojmu.

Právě coby plodnou, generativní, lze Angerovu první monografii, jež vychází z jeho diplomové práce, bezpochyby charakterizovat. Za pomoci interpretace mnoha textů nejen z oblasti filmové teorie, nýbrž i kontinentální filozofie, performančních studií a dalších, totiž někdy zakládá, jindy výrazně aktualizuje komplexní koncepty a kategorie. Ty jsou dostatečně tvarovatelné a otevřené, aby bylo možno je modifikovat v kontextu návazného výzkumu (nejen) melodramatických filmových děl, ale současně nikoli příliš unikavé a abstraktní, v důsledku čehož by mohly sklouznout

2 Brinkema, Eugenie: *The Forms of the Affects*. Duke University Press, Durham — London 2014, s. 179.

3 K tomu viz např. Massumi, Brian: *The Autonomy of Affect*. *Cultural Critique* 31, 1995, č. 2, s. 83–109.

4 Anger, Jiří: *Afekt, výraz, performance. Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*. Univerzita Karlova, Praha 2018, s. 28–32.

5 Tamtéž, s. 13. Nikoli bez oprávnění si fúzi těchto dvou konceptů čtenář či čtenářka možná představuje jako známý výjev ze soap oper, v jehož rámci některá z postav pod tíhou konfrontace s nečekaným a šokujícím zjištěním bezhlasně ustrne, děj tedy dočasně zamrzá a expresivitu daného okamžiku podtrhuje kupříkladu emotivní hudba. Ačkoli se v knize *Afekt, výraz, performance* Anger soap operám prakticky nevěnuje, zde popsaný jev v krátkosti zmiňuje na s. 52.

6 Tamtéž, s. 16.



k neurčitosti či univerzalitě. Minuciózní *Afekt, výraz, performance* je v kontextu tuzemské filmové vědy v orientaci primárně na afektivitu (a s ní úzce související tělesnost) navíc bezprecedentním titulem.

Nicméně v závěru této monografie Anger nastiňuje další možné vektory výzkumu odehrávajícího se pod záštitou „afektivního formalismu“, a to směřované vstříc excessu pornografickému či hororovému, tedy excesům spojeným s dalšími dvěma „tělesnými žánry“,⁷ do kterých kategorie spadá i melodrama. Opět by šlo o výzkum „tvarování určitých emocí [...] v extrémních okamžicích, kdy se narativní běh zastavuje na úkor nekontrolované tělesné expresivity“.⁸ Po přečtení Angerovy nové monografie *Towards a Film Theory from Below* se nám pak jako obzvláště nápadná jeví v závěru se vyskytující zmínka o experimentálních hororech operujících s „rupturou filmové i tělesné matérie“,⁹ neboť právě v ní lze pozorovat onen zde již zmíněný „zárodek motivů“ rozvinutých v jeho recentní knize. Zohlednění těla filmu, nikoli jen těla ve filmu, respektive tematizování střetů a koexistencí těchto dvou materií, totiž stojí v centru pozornosti *Towards a Film Theory from Below*. Ačkoli se v ní autor detailně věnuje především pěti snímkům¹⁰ Jana Kříženeckého (tzv. prvního českého filmaře) z přelomu 19. a 20. století, při nahlédnutí do jiné Angerovy publikace, datací staršího textu *Nech ten obraz hořet. Found footage a horor filmové matérie*, zjistíme, že výzkum měl být původně orientován právě vstříc experimentálnímu hororu, o němž čteme v závěru knihy *Afekt, výraz, performance*. Článek *Nech ten obraz hořet* tedy nyní věnujeme několik řádků, neboť nám jednak napomůže uchopit ideovou genezi autorovy nové knihy, jednak též pochopit (dis)kontinuitu mezi dvěma jeho monografiemi, jelikož značí jakýsi jejich liminální předěl — již není *Afektem, výrazem, performancí*, ale zároveň ještě není *Towards a Film Theory from Below*, ačkoli v sobě nese motivy a rysy obou těchto publikací.

V textu *Nech ten obraz hořet* čteme, že Angerův disertační projekt se měl (původně) opět odvíjet od dvousměrného pohybu sledovaného v souvislosti s těmi díly, která se „zřetelně vztahují k zavedené estetické senzibilitě [...], ale činí tak podivně překrouceným způsobem, jenž generuje nové estetické a zároveň teoretické problémy“.¹¹ Můžeme říci, že tato „díla“ měla být tzv. found footage snímky a ona „estetická senzibilita“ vnímavostí hororovou. Termín found footage je na obecné úrovni obvykle chápán jako přisvojení „nalezeného“ filmového materiálu jiného autora autorem dalším, a to za účelem svévolného přetváření tohoto materiálu ve prospěch vzniku čehosi nového.¹² Jádrem Angerova textu však spočívá v určitém zpochybnění ideje prvotní

7 K tomu viz Williams, Linda: *Gender, Genre, and Excess. Film Quarterly* 44, 1991, č. 4, s. 2–13.

8 Anger, Jiří: *Afekt, výraz, performance*, s. 147.

9 Tamtéž.

10 Přestože budou dále v tomto textu všechny postupně zmíněny, můžeme nyní sumarizovat, že jde o *Dostaveníčko ve mlýnici* (1898), *Smích a pláč* (1908), *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* (1901), *První den jarních dostihů pražských* (1908) a *Slavnost otevření nového Čechova mostu* (1908).

11 Anger, Jiří: *Nech ten obraz hořet: Found footage a horor filmové matérie. Iluminace* 31, 2019, č. 2, s. 151.

12 K tomu viz např. Kuhn, Annette — Westwell, Guy: *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press, Oxford 2012, s. 659–670. V tuzemském kontextu se found footage tvorbě



intaktnosti nalezených materiálů a jejich modulování záměrně jednajícími subjekty až ex post. Přestože ve výčtu snímků, které chtěl v disertaci podrobit analýze, zmiňuje především found footage filmy, z nichž mnohé disponují hororovým nábojem, jako jakýsi výchozí inspirační zdroj pro ono zpochybnění zde slouží krátkometrážní díla Jana Kříženeckého, jež nejsou ani horory, ani found footage, nýbrž archivní filmy. Jejich digitalizace, při které byly zachovány veškeré vizuální nedokonalosti a nezřetelnosti původního materiálu,¹³ totiž dle tohoto autora odhalila, že mnohá poškození filmové materie vznikla nikoli dodatečně či něčím (ať už záměrným či nezáměrným) přičiněním, ale tvořila přirozené důsledky chodu samotného aparátu, pomocí nějž Kříženecký své filmy natočil. Ruptury pokrývající filmový pás tak nejsou záměrem, avšak ani chybou, nýbrž, zdá se, čímsi přirozeným a nevyhnutelným. Angerovými slovy: „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 [...]“¹⁴

Daný „schizofrenní vztah“ pak v tomto textu Anger charakterizuje pojmem „prasklina“, přičemž jeho reciprocitu předkamerové reality zaznamenané na filmový pás s materiálními „poškozeními“ tohoto pásu chtěl zkoumat za užití aktualizovaného pojmu afektivní interval. Ten by napomohl uchopit onu reciprocitu jako proměnlivý a diferenční proces, a to v kontextu hororu chápaného coby prostor „zastřené dimenze světa, která proniká do žité reality, aniž by ji bylo možné uchopit jinak než jako konstitutivní jinakost“.¹⁵ Střet figurativního a materiálního by tedy autor zkoumal pomocí hororu ve smyslu kontaktu se „světem-bez-nás“, jakousi „zónou ležící na hranici mezi antropocentrickým vnímáním světa a světem existujícím o sobě“.¹⁶

Tématu hororu se ovšem Anger v monografii *Towards a Film Theory from Below* věnuje jen partikulárně, stejně tak slouží found footage pouze jako referenční rámec, nikoli eminentní oblast zájmu. Můžeme říci, že uchopil-li Anger v textu *Nech ten obraz hořet* found footage pomocí filmů Jana Kříženeckého, zde naopak uchopuje filmy Jana Kříženeckého skrze found footage. V pěti krátkometrážních Kříženeckého filmů pozoruje zde již naznačený střet *figurativní* složky, tedy toho, „co

věnují např. Martin Ježek (k jeho tvorbě viz např. Kočtář, Kryštof: Prostoupení sourodosti vlastního cizorodým. Unheimlich prvky ve found footage snímku *Chceme umírat /2022/*. *Film a doba* 69, 2023, č. 1, 22–29), Magdalena Kašparová (k její tvorbě viz např. Kočtář, Kryštof: „Prolínání mediálních artefaktů, vzpomínek a časových rovin“. Anachronismus ve tvorbě Magdaleny Kašparové. *Film a doba* <<https://filmadoba.eu/prolinani-medialnich-artefaktu-vzpominek-a-casovych-rovin-anachronismus-ve-tvorbe-magdaleny-kasparove/>>) či Martin Klapper (k jeho tvorbě viz např. Kočtář, Kryštof: „Totální revoluce předmětu“. Bezvládí objektů, krajiny odpadu a filmy Martina Klappera. *Film a doba* 70, 2024, č. 1, s. 24–35).

13 Podrobněji k procesu digitalizace Kříženeckého filmů viz Kočtář, Kryštof: První české filmy nebudou nikdy dokončeny. Rozhovor s Jiřím Angerem. *Filmový přehled* <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/prvni-ceske-filmy-nebudou-nykdy-dokonceny-rozhovor-s-jirim-angerem>>.

14 Anger, Jiří: *Nech ten obraz hořet*, s. 152.

15 Tamtéž, s. 154.

16 Tamtéž.



je ve filmovém obrazu reprezentováno a jak je formálně komponován“ (s. 14), se složkou *materiální*, která naopak „zahrnuje fyzický nosič obrazu a technologické základy a procesy, které utvářejí obsah filmu“ (tamtéž). Angera pak zajímají především z tohoto střetu vzešlé *divnotvary*,¹⁷ jež mu připomínají tu „závoj“ (s. 31), jindy „Frankensteinovo monstrum“ (s. 133), přičemž za výstižný příklad takového současně kooperativního i konfliktního divnotvaru nám může posloužit symptomatická „černá vlna“ z filmu *Slavnost otevření nového Čechova mostu* (1908). Jde o jakousi pulzující masu čím dál tím více rozostřených těl mužů krácejících vstříc staticky fixované kaměře, přičemž ona graduální rozostřenost vznikla nezáměrným roz-pohybováním kamery vlivem otřesů země způsobených chůzí mužů (s. 83–88). Na konkrétní úrovni Angerovi tento fenomén napomohl uchopit pojem „transdukce“ filozofa Gilberta Simondona, neboť transdukce má schopnost „spojit jevy, které jsou obvykle považovány za protichůdné“ (s. 89) — postihuje totiž přenos mezi dvěma kvalitativně odlišnými rovinami jednoho systému, avšak současně zajišťuje jejich rovnováhu, stabilitu (s. 90–91).

Nicméně na obecné úrovni je pro knihu *Towards a Film Theory from Below* stěžejním mechanismem, jenž ony „vždy-již přítomné“ divnotvary „vytváří, udržuje a rozšiřuje“ (s. 10), nikoli jen „vyvažuje“, tzv. *prasklina* (*crack-up*),¹⁸ kterou Anger přejímá od filozofa Gillesa Deleuze, konkrétně z jeho interpretace eponymního textu Francise Scotta Fitzgeralda. Co se pak found footage týče, diváctvo neobeznámené s archivním filmem by divnotvary v Kříženeckého filmech podle Angera možná považovalo právě za „intervence experimentálních filmařů“ (s. 3). Mezi found footage snímky — kanonickými tituly jako *Decasia* (2002) Billa Morrisona i méně známými počiny typu *Never Never Land* (2018) Michaela Fleminga — a díly Kříženeckého tedy Anger napříč knihou nachází afinity odvislé zejména od vizuality těchto filmů, avšak při jejich vzájemné komparaci autor rovněž vyjevuje dílčí rozdíly, jež tkví zpravidla v nezáměrnosti emerze divnotvarů ze strany Kříženeckého, který jim bezpochyby nechtěl přiřknout estetickou funkci (viz např. s. 85). Kupříkladu v kapitole věnované snímku *Dostaveníčko ve mlýnici* (1898) Anger píše, že je prakticky irelevantní, kdo, kde a kdy škrábance na filmovém pásu nesoucím tento audiovizuální záznam způsobil, neboť již samotná existence daných škrábanců mění pravidla hry — „jejich nekompromisní násilí páchané obrazu ohrožuje ‚ideologii viditelného‘, předstírá, že vidět filmovou reprodukci [...] reality se rovná rozpoznání a pochopení této reality“ (s. 126).

17 Nutno podotknout, že monografie *Towards a Film Theory from Below* je psána v anglickém jazyce, tudíž v ní Anger pracuje se slovním spojením „weird shapes“. My však pro jazykovou konzistenci našeho textu užíváme autorova neologismu „divnotvar“, který použil v česky psané kapitole *Estetika praskliny*. Filmy Jana Kříženeckého na pomezí figurativna a materiálna, jež byla publikována v monografii *Digitální Kříženecký. Nový život prvních českých filmů*. K tomu viz Anger, Jiří: *Estetika praskliny. Filmy Jana Kříženeckého na pomezí figurativna a materiálna*. In týž: *Digitální Kříženecký. Nový život prvních českých filmů*. Národní filmový archiv, Praha 2023, s. 41.

18 Můžeme zmínit, že pojem praskliny jsme se pokusili aplikovat na snímek *Babij Jar. Kontext* (2021) Sergeje Loznicy, který čerpá z postupů archivního filmu i found footage. K tomu viz Kočtář, Kryštof: *Právě v nečistotě, v lógru věcí, přežívá Kdysi. Film a doba* <<https://filma-doba.eu/prave-v-necistote-v-logru-veci-preziva-kdysi/>>.



Navzdory zmínce o rozdílech by však šlo Angerův přístup nazvat právě jako afinitní.¹⁹ Nepřehlédnutelná, avšak přesto nesnadno konceptuálně uchopitelná blízkost dvou jevů mu umožňuje rozehrát jejich souvztažnost, přičemž právě v tom tkví jeden z fascinujících rozměrů Angerovy knihy, neboť místy implicitně, jindy explicitně otevírá otázku jakési zužitkované (byť kontrolované) idiosynkraxe úhlu pohledu výzkumníka či výzkumnice. Podobnost filmů Kříženeckého s found footage experimentálními snímky je autorovi zabývajícímu se experimentální kinematografií patrně zjevná, avšak jejich odlišnost v rovinách záměru či kategorizace tuto zjevnost jaksi zastírá a současně tak před něj staví nesnadný úkol, neboť riziko pádu do prosté analogie či — obdobně jako při výzkumu afektů — vágnosti se jeví být nemalé. A už jen samotné toto (sebereflexí zaobalené) „gesto“²⁰ související s ekvilibristikou mezi autorskou imaginací na straně jedné a vědeckým přístupem na straně druhé shledávám jako (přinejmenším tedy v kontextu tuzemské filmové vědy) neotřelá a inspirativní.

Nicméně abychom pochopili záměry a cíle Angerovy monografie, musíme si nyní přiblížit její východiska, tedy teoreticko-analytický model, který tento autor traktuje. Ačkoli v jeho předchozí monografii *Afekt, výraz, performance* přichází Anger s vlastními koncepty, ty po stránce teoretické přináležejí především k (úžeji) „afektivnímu formalismu“ a (šířeji) spinozovsko-deleuzovské afektové teorii. Jinými slovy, nepozorujeme zde ambici zastřešit ony koncepty čímsi vůči nim nadřazeným, jaksi nově vzniklým a autorským. Naproti tomu fakt, že kniha *Towards a Film Theory from Below* postuluje vlastní ad hoc vytvořenou teorii, je předznamenán již v samotném jejím názvu. Můžeme říci, že psaním *teorie zdola* Anger míní konstruování nové teorie (jdoucí ruku v ruce s přetvářením stávajících teoretických konceptů) perspektivou archivních objektů samých, konkrétně „divnotvarů vzešlých jako aktualizace praskliny mezi figurativním a materiálním“ (s. 26). Divnotvary mají podle autora „spekulativní a esteticky-generativní rysy“, přičemž „[u]kázat, o jaké rysy se jedná a co mohou udělat s našimi představami o filmové teorii, je raison d'être této knihy“ (s. 5). Coby příklad toho, jak mohou divnotvary přetvářet stávající teoretické koncepty, zmiňme snímek *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* (1901), pomocí něž Anger aktualizuje koncept „smrti filmu“. Tento snímek pokrytý „vždy-jíž přítomným“ žlutooranžovým „závojem“ patří k patrně nejméně vizuálně zřetelným z korpusu zkoumaných Kříženeckého filmů, přičemž onen závoj vnímá Anger jako polopropustnou membránu distribuující diváckou pozornost po jejím materiálním

19 Dodejme, že adjektivem „afinitní“ zde odkazujeme ke studii Ondřeje Pavlíka zabývající se tzv. „afinitní rétorikou“. Pavlík jí označuje takové rysy řečnictví, které vytvářejí „vstřícnou komunikační orientaci k osobám, filmům či abstraktnějším konceptům, jež směřuje k ideálu jednotného splynutí“ a současně „reflektuje hranice mezi zúčastněnými aktéry“. Afinitní rétorika tedy „obsahuje náklonnost i odstup, rozpoznávání odlišností i úsilí o jejich překonání“; Pavlík, Ondřej: Za hranice profesionální a fanouškovské kritiky. Afinitní rétorika českých filmových videorecenzí na platformě YouTube. *Illuminace* 33, 2021, č. 4, s. 8. Angerův přístup tak chápeme nikoli jako afinitní rétoriku, ale jako obdobně fungující afinitní konceptualizaci, v níž se současně podobná i odlišná umělecká díla podrobují souvztažnosti, při níž souběžně nastávají momenty blízkosti i distance, splynutí i difrakce.

20 Právě coby „gesto“ Anger toto propojení charakterizuje ve studii: Anger, Jiří: Found footage efekt. Digitální Kříženecký a prasklina filmového média. *Illuminace* 31, 2019, č. 2, s. 94.



povrchu i po zpod ní se vynořujících figurativních prvcích (s. 34). Za využití daného závoje pak autor ukazuje, že smrt filmu je rovněž čímsi „vždy-jíž přítomným“, nikoli jen přinášeným technologickými milníky, jako byl např. nástup digitalizace, neboť při svém vzniku i následné existenci je filmová kopie neustále všemožnými zásahy „entropického světa skrytého v námi obývané povrchové realitě“ (s. 49) umrtvována. Ve shodě s tím Anger prokazuje, že metaforická smrt je ve *Slavnostním vysvěcení mostu císaře Františka I.* pluralitní, nejde tedy o smrt, nýbrž smrti, jelikož mortifikace probíhá na několika rovinách souběžně — sledujeme tak mj. smrt figur atakovaných materiálními deformacemi či „samotných barev, které se mění z jasně žluté a oranžové na hnílnou červenou“ (s. 44).

Dodejme, že svou teorii Anger podpírá čtveřicí pilířů. Prvním je určitá mikroperspektiva, soustředění se na nahodilé a nenápadné detaily, jež ovšem zaujímají podstatný vztah k celku; druhý pilíř lze pojmenovat jako archivní, přičemž souvisí s Angerovou praxí (zprvu kurátora a nyní) výzkumného pracovníka v Národním filmovém archivu; třetí se týká návratu ke slovu *theoria* v jeho původním významu, jímž je „způsob, jak vidět jinak“; čtvrtý pilíř vzrůstá z videografické kritiky, která si klade za cíl zkoumat filmové zvuky a obrazy skrze filmové zvuky a obrazy samotné (s. 5–10). Stejně jako celá Angerova monografie jsou i tyto pilíře teoreticky fundovány, podepřeny mnoha spřízněnými myšlenkami celé plejády dalších autorů a autorek. Můžeme říci, že zde se tyto četné afinity jeví jako žádoucí, ovšem v kapitolách věnovaných jednotlivým filmům se (ačkoli obdivuhodné) množství předestíraných konceptů a textů, jež jsou spolu vzájemně konfrontovány a komparovány, místy jeví jako poněkud čtenářsky dezorientující.

Pokud bychom pak chtěli uvažovat nad potencialitou rozšíření „teorie zdola“ za hranice Angerovy monografie, jako poněkud vratký, ačkoli v autorově knize veškrze pevný, se jeví pilíř archivní. Pevnost mu dodává fakt, že i přes spekulativní a idiosynkratický étos textu do něj zřetelně vnáší vědeckou empirii a konkretizuje abstraktní. Ačkoli méně nápadnou, přesto nedílnou součástí Angerovy knihy je totiž evidence o původu, „genealogii“ (s. 15), veškerých divnotvarů, která by nebyla možná bez jejich archivního výzkumu. Na stranu druhou se však nabízí otázka, zdali tedy možnost psát „teorii zdola“ nepřísluší jen archivářům a archivářkám, tedy jestli na ní mají možnost participovat i subjekty, jejichž zázemí se nachází vně hranic filmových archivů a jejich mobiliářů a techniky. Čtenářstvo by si zároveň mohlo nepochybně klást tutéž otázku o pilíři souvisejícím s videografickou kritikou, neboť zajímá-li někoho archivní film či found footage, nemusí být automaticky souběžně s tím aktivním tvůrcem či tvůrkyní audiovizuálních esejí a dalších spřízněných formátů, které spadají do této oblasti digital humanities. Angerův text však přesvědčivě dokládá, jakým způsobem mohou být postupy využívané ve tvorbě videografických materiálů v rozličných softwarech inkorporovány, vtěleny do psaného textu. Abychom si toto přiblížili, je potřeba si uvědomit, že byt se Angerova kniha týká tzv. „prvních českých filmů“, kontextualizuje je nezanedbatelně v současnosti.

Jistě, na jednu stranu se vlivem roků vzniku analyzovaných Kříženeckého děl Anger navrácí do období tzv. „rané kinematografie“, přičemž současně s tím jako by se místy orientoval i k jakési „rané filmové vědě“, tedy datací starším textům, které se posléze staly v oboru kanonickými. Příkladem za všechny budiž napojení se na úvahy Andrého Bazina o fotografii a její schopnosti zachytit (a uchovat) objekty z předka-



merové reality (s. 63). Zásahy vzniklé na filmovém pásu vlivem statické elektřiny ve snímku *První den jarních dostihů pražských* (1908) Anger vnímá právě v kontextu úvah nad indexikálním vztahem reality a kamerového záznamu, načež dospívá k tezi, že tyto elektrostatické výboje nejsou chybou či čímsi dodatečně se objevivším, jelikož bezděčně vznikly již při pořizování záběrů a paradoxně se tak podílejí na realističnosti obrazu. Natočené postavy, jichž se výboje na filmovém pásu zdánlivě dotýkají, jsou stejně jako tyto výboje „jen zvláštními případy univerzální světelnosti, která strukturuje pohyblivý obraz, a tím i celou realitu“ (s. 79).

Nicméně napříč monografií bývá často zdůrazňován fakt aktuálně probíhající „(post)digitální doby“, v níž je obrovské množství (digitálních) filmů poněkud automaticky otevřeno vůči vnějším zásahům a přetvářením, což autor pozoruje i na filmech archivních: „s rostoucím počtem archivních materiálů, které cirkulují a jsou přisvojovány v online prostoru, je hranice mezi archivním materiálem a found footage stále méně udržitelná“ (s. 111). Jinými slovy, Anger napříč svou knihou zdůrazňuje fakt, že filmy již není adekvátní vnímat jako statické a neměnné artefakty, nýbrž coby cosi modifikovatelného, a proto hypoteticky nejednotného a proměnlivého. Jak sám píše: „Videografická studia nám umožňují uznat, že film je především tvárný objekt, jehož analýza a interpretace vždy částečně zahrnuje účast na jeho neustálém vytváření“ (s. 179).

Aby mohl divnotvary podrobit detailnímu výzkumu, „zasahuje“ tedy Anger do digitalizovaných verzí Kříženeckého filmů²¹ — např. již zmíněnou „černou vlnu“ ze snímku *Slavnost otevření nového Čechova mostu* rozpochyboval a izoloval pomocí jejího převedení do formátu GIF, rozložení sekvence filmu *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* na sukcesivní políčka mu zase napomohlo detekovat divnotvar coby časoprostorově rozvinutý vzor atd. Bez zmínky by pak nemělo zůstat, že šestá kapitola knihy je přímo propojena s audiovizuální esejí²² nazvanou *První políčka českého filmu* (2021), na níž Anger spolupracoval s Adélou Kudlovou, přičemž do tohoto díla použili první okénka z několika Kříženeckého filmů, čímž chtěli (mj.) „ukázat jednotlivé záběry z vícera úhlů a vyzdvihnout na povrch nejasné detaily“ (s. 158). Každopádně ona „intervenční (nikoli však kontrolující nebo ovládací) věda“ (s. 102) podle autora umožňuje „analýzu, která je afektivně nabitá a zároveň velmi pozorná k divnotvarům všeho druhu“ (s. 135). Přesto však Anger neproponuje absolutní svéhlavost, totální anarchii ve vztahu k manipulaci s filmovým materiálem — jeho slovy: „Chceme-li do filmů zasahovat a být jimi zasaženi, měli bychom se zaměřit na ty prvky, které jsou v nich již (jakkoli latentně) přítomny, a tedy hledat způsoby, jak rozvinout jejich prasklinu“ (s. 135).

Troufám si tvrdit, že tento autorův impulz může být inspirativní i nad rámec výzkumu archivního filmu, found footage či praskliny. Přestože je stejně jako *Afekt, vý-*

21 Nemělo by zůstat bez zdůraznění, že Kříženeckého filmy se nyní oficiálně nacházejí online dostupné na webu YouTube, a to v plné licenci, což de facto kohokoli opravňuje k svévolnému nakládání s nimi — více k tomu viz Kočtář, Kryštof: *První české filmy* nebudou nikdy dokončeny.

22 Vyjma *Prvních políček českého filmu* existují ještě další dvě audiovizuální eseje, které se věnují digitalizovaným filmům Jana Kříženeckého — jde o tituly *ANALOG/DIGITÁL: Trhliny v českém filmovém dědictví* (2022) od Jana Kinzla a Maxe Stejskala a *Digitální Kříženecký v paralelních světech* (2024) z dílny Jiřího Angera, Veroniky Hanákové a Jiřího Žáka.

raz, *performance* monografie *Towards a Film Theory from Below* zaměřená velmi úzce, tedy na zcela konkrétní estetické fenomény, její metodologická orientace by mohla být inspirativní pro celou řadu jiných odvětví filmovědných výzkumů — třeba i (nejen afektivně) formalistických. Nicméně v onom rozvíjení předpřítomných latencí, jež zároveň souvisejí se zmíněným „afektivním nabitím“, pochopitelně spatřujeme kontinuitu ve vztahu právě k monografii *Afekt, výraz, performance*, v níž byla důležitá stejně tak „aktualizace virtualit“ jako i „virtualizace aktualit“.²³ Ostatně v kapitole, kde tyto myšlenky zaznívají, se Anger věnuje afektivnímu fenoménu par excellence, tedy lidské tváři rozkročené mezi dvěma emocemi, přičemž tento meziprostor vyplněný procesem stávání-se analyzuje ve snímku *Smích a pláč* (1908), kde se ze dvou záběrů sešitá tvář herce Josefa Švába Malostranského „mění v ‚kus masa‘ [...], který je jen stěží rozeznatelný od masa filmové hmoty“ (s. 149). Jak však bylo patrné, kromě formální stránky analyzovaného díla se afekt v této knize zároveň navrácí do (standardnější) roviny myslícího a cítícího těla. Afekt je tedy zohledňován jako další možný výchozí bod výzkumu — fascinace výzkumníka či výzkumnice se v Angerově textu jeví jako potenciálně využitelná a rozvinutelná (avšak současně nutně kontrolovatelná) tendence, která nemusí být maskována, nýbrž ji lze přímo vetkat do metodologie.

Jako by tedy Anger připomněl (nikoli objevil), že autoři a autorky filmovědných textů nedisponují jen výše zmíněnou imaginací, ale rovněž jistou afektivní dimenzí, přičemž obé je ve výzkumu hypoteticky zužitkovatelné. Je tak zdůrazněna pozice člověka coby tvořivého výzkumníka — nikoli jen člověka jako objektu-subjektu výzkumu — načež Anger tuto pozici v samotném závěru své knihy uvádí do Jamesem Elkinsem popisovaného dobového kontextu. Podle Elkinse musela „historie (a teorie) umění“ svůj jazyk podřídit „vědecké rigorozitě“, k čemuž Anger dodává tuto jeho citaci: „hlásíme se k objevům poststrukturalismu, ale píšeme, jako by jediné návody na psaní pocházely od Cicera a Quintiliana“ (s. 179). Ostatně Anger sám ve své knize příznaně navazuje mj. právě na poststrukturalistické autory, ovšem pomocí fúzování textu kupříkladu postupy videografické kritiky ukazuje, jakými způsoby (a patrně i v jaké míře a s odvoláním na které autory a autorky) mohou být ony idiosynkratické roviny do výzkumu promítnuty, a přesto, lze-li to tak říci, nebude překročena hranice toho, co je (nyní) považováno za vědecké. Monografie *Towards a Film Theory from Below* je zároveň přesvědčivým dokladem, že ony Elkinsem zmíněné „návody na psaní“ svou datací skutečně nepřísluší jen vzdálené minulosti, ale stále vznikají — Angerova kniha totiž obsahuje hned několik impulzů a gest, jež ukazují, jak psát teorii zdola, a to rovněž za využití oněch „objevů poststrukturalismu“, o nichž Elkins hovoří. Anger pak navíc připomíná, že i tyto „objevy“ nejsou čímsi svatým, a proto neměnným, ale naopak vhodným k přetvoření, aktualizaci a fúzi, stejně jako mohou být v rámci výzkumu (citlivě) modifikovány i aureolou prvenství ověčené filmy Jana Kříženeckého.

AD:

Jiří Anger: *Towards a Film Theory from Below: Archival Film and the Aesthetics of the Crack-Up*. Bloomsbury Publishing, New York 2024. 232 s.

23 Anger, Jiří: *Afekt, výraz, performance*, s. 54.