KRYŠTOF KOČTÁŘ / 20. 3. 2024

První české filmy nebudou nikdy dokončeny. Rozhovor s Jiřím Angerem

„Neměli bychom s nečistotami, mezerami v obraze zacházet stejně jako s mlčením v řeči, tedy rozplétat je, potýkat se s nimi?“ Tuto otázku vznáší filozof Georges Didi-Huberman v souvislosti s restaurováním starých a poškozených fotografií, které podle něj zapříčiňuje vznik bezchybně čistých, a tedy jaksi nehistorických objektů. Svou relevanci však daná slova získávají i v kontextu filmového umění, neboť materie analogového filmu rovněž není vůči ničivému působení času či samovolnému vzniku rozličných nedokonalostí ušetřena. A výjimku netvoří ani filmy prvního českého filmaře Jana Kříženeckého, které byly v Národním filmovém archivu digitalizovány i se všemi původní obraz zastírajícími nečistotami. Kolektivní monografie *Digitální Kříženecký* pak do centra pozornosti klade tyto filmy právě v souvislosti s jejich nestálou a vnějším vlivům otevřenou materialitou. Současně z Kříženeckého strhává háv pomyslné historické ikony a ukazuje, jak byl tento status skrze cirkulaci různých verzí jeho filmů zpětně konstruován. O *Digitálním Kříženeckém* jsem měl možnost hovořit s filmovým teoretikem Jiřím Angerem, který za touto knihou stojí coby editor a rovněž do ní přispěl dvěma studiemi. S ohledem na poněkud obrazoborecké pojetí knihy a naopak „obrazotvořivou“ digitalizaci filmů se náš rozhovor stočil rovněž k tématu využití snímků z období rané kinematografie v tzv. videografické kritice či k otázce psaní, jež se skrze experimentaci snaží uchopit unikavý a proměnlivý filmový objekt svého zájmu. Ony nečistoty a mezery se tedy pokouší pomalu rozplétat a potýkat se s nimi.

Kniha *Digitální Kříženecký* vyrůstá z digitalizace filmů Jana Kříženeckého. Mohl bys tedy zprvu přiblížit tento projekt, který kolektivní monografii předcházel?

Jeho historie sahá zhruba do roku 2014, kdy jsem ještě v Národním filmovém archivu nepracoval. Prvotním impulsem nebylo udělat výzkumnou knižní publikaci, ale provést takzvané Digitální restaurování českého filmového dědictví. Šlo tehdy o velký projekt, v jehož rámci se měl nejmodernějšími metodami digitalizovat korpus klasických českých filmů, a to včetně snímků Jana Kříženeckého. Vytvořila se tedy skupina kurátorů, katalogizátorů a restaurátorů, kteří se věnovali třídění všech materiálů z Kříženeckého pozůstalosti. Vůbec poprvé tehdy přišel úkol zpřístupnit veřejnosti jeho dílo jako celek.

Důležitou otázkou pak bylo, jaké materiály vlastně ukázat. Jestli ty, kde je vizuální informace prezentována nejsrozumitelněji, nebo spíše ty, které jsou autentické, avšak často velmi poškozené. Zároveň se zamýšleli nad tím, do jaké míry vůbec můžeme do samotných snímků Kříženeckého zasahovat. Rané filmy jsou totiž ze své podstaty fragmenty, které často nemají definovaný začátek, prostředek a konec. Navíc byly natočeny ve velmi omezujících podmínkách – technickým aparátem (kinematografem bratří Lumièrů), který umožnil pojmout jen 17 metrů filmu a byl velmi nestabilní – a také byly promítány různými rychlostmi.

Úkol se tedy nejevil jen tak, že se notně poškozené Kříženeckého filmy zkrátka vyretušují. V takovém případě bys totiž musel vytvořit úplně nový obraz, dnešní optikou například s pomocí umělé inteligence, čímž by ale vznikl jakýsi ahistorický objekt, což tým Národního filmového archivu nechtěl. Kurátorka a restaurátorka Jeanne Pommeau, prosadila, že se budou materiály digitalizovat v takovém stavu, v jakém se právě tehdy nacházely, a tak se zohlední jejich materiální historie, včetně prvků, které souvisejí s využitou technologií bratří Lumièrů. Díky tomu šly najednou vidět věci, které v televizních filmech o Kříženeckém jako skvělém průkopníkovi neukážou – žlutooranžové zbarvení, třes obrazu, statická elektřina, různé bakterie a plísně…

V úvodním slovu k *Digitálnímu Kříženeckému* píšeš, že ses k projektu digitalizace dostal „jako slepý k houslím“, nicméně nakonec ses stal editorem publikace, která z něj vycházela. Mohl bys tedy takovýto vývoj své pozice přiblížit?

Já jsem do toho projektu nastoupil až v roce 2017, kdy bylo mým úkolem dělat kurátora DVD / Blu-ray edice s Kříženeckého filmy. Tehdy mě šlo charakterizovat primárně jako

teoretika melodramatu a německého uměleckého filmu a raný (zvláště český) film mi připadal docela nudný. Shodou okolností jsem ale v té době obsesivně sledoval experimentální filmy a filmové eseje, tedy snímky, které velmi výrazně pracují s deformací nalezeného materiálu (tzv. found footage). Činí tak nejen aby vyvolali určité estetické účinky, založené na napětí mezi rozpoznatelným a abstraktním, ale také aby rozkrývali otázky související s časovostí kinematografie či ukotvení filmu v materiálním světě. Samozřejmě s tím různí tvůrci pracují rozličnými způsoby. Někteří mají k nalezenému materiálu co největší respekt, ale najdou se i filmaři, kteří jej záměrně polévají kyselinou či zakopávají pod zem. Nicméně najednou jsem viděl, že na velmi podobné věci nepotřebuješ osvícené auteury, ale do značné míry je pozoruješ i v archivních filmech samotných. Nejde samozřejmě o totéž, ale zážitek diváka může být velmi podobný.

Řekl jsem si, proč my o těch věcech tedy nepřemýšlíme víc zdola, odspodu a nepodíváme se hlavně na materialitu Kříženeckého filmů jako takových, jak ve fotochemické, tak i digitální podobě? Objevuje se v nich totiž mnoho podivných a fascinujících tvarů, jež v knize nazývám divnotvary a jejichž výskyt má konkrétní materiální či technologické příčiny, které jsem se zásluhou debat s Jeanne Pommeau (a v počáteční fázi také s jejím tehdejším stážistou Rémim Llorensem) učil chápat. U některých divnotvarů lze původ přisoudit mnoha hypotézám, u jiných tu genezi nezjistíme už nikdy. Zároveň bylo zřejmé, že určité deformace nevznikly ani manipulací s kopiemi či zubem času, ale mohly tam být už od začátku. V tomto kontextu lze zmínit výjev ze *Slavnosti otevření nového Čechova mostu* (1908). Vidíme v něm dav, který se z dálky přibližuje ke kameře, ale čím blíže je, tím více eskaluje třes obrazu způsobený třesem aparátu, až na pár sekund vznikne abstraktní černá vlna, která prolamuje čtvrtou stěnu a pohlcuje diváka. A takový moment je přesně něco, co působí jako autorem promyšlená choreografie či efekt. Vychází to však z vlastností aparátu, kdy se obraz třásl kvůli fluktuování pásu v kameře.

Takovéto okamžiky mi přišly natolik podnětné, že jsem jim nakonec věnoval i svou disertaci. Nicméně z hlediska kolektivního knižního projektu nám šlo o zhodnocení všech fascinujících poznatků, na které jsme v archivu během výzkumu Kříženeckého filmů přišli.

Kdo vše se tedy nakonec na *Digitálním Kříženeckém* podílel?

Kromě zmíněné Jeanne Pommeau, která byla hlavním inspiračním zdrojem, tam byla ještě jedna velmi podstatná osoba, a sice Jaroslav Lopour. Je to faktograficky zaměřený historik a filmograf, který věděl, co dělal Kříženecký v neděli 1. 6. 1902 večer, znal všechna jména a místa, měl pečlivě nastudované dobové dokumenty… Co do výzkumného zaměření jsem se s ním tehdy nepotkával absolutně v ničem. Jeho přínos pro identifikaci filmu a revizi řady zavedených mýtů a omylů nicméně nelze docenit. Tyto objevy souvisely i s možnosti prohlížet si vzácné materiály ve 4K rozlišení políčko po políčku, díky čemuž bylo například možné zjistit, že snímek považovaný za *Kladení základního kamene k Palackého pomníku* ukazuje úplně jiný kostel, lidi a události, než si historici do této chvíle mysleli (konkrétně se jedná o *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.*). A najednou se ten projekt stával dobrodružstvím, znovuobjevováním, ale i nacházením zcela nových filmů. Nicméně hlavním impulsem pro tuto knihu bylo, že se sešli tři lidé, tedy já, Pommeau a Lopour, kteří se sice zabývají jinými věcmi, ale spojovala je fascinace pro Kříženeckého. A řekli jsme si, udělejme z té fascinace knihu.

Ke Kříženeckému ale podle nás měli co říci i další naši kolegové. Přizvali jsme tedy Lucii Česálkovou, Kateřinu Svatoňovou, Alenu Šlingerovou a Jana Trnku. Kniha zároveň není prvotním výstupem, ale něčím, co navazuje na mnoho různých prezentací, kurátorských výstupů či článků vícera různých autorů a autorek. Projekt digitalizace filmů Kříženeckého měl několik etap, a ani o *Digitálním Kříženeckém* se nedá říct, že by to byl jeho konečný bod.

Navazuje-li kniha na mnoho dřívějších výstupů a článků, zvolili jste všichni nějaký úžeji vymezený společný jmenovatel v podobě metodologické optiky, kterou jste na Kříženeckého filmy nazírali? Již jsi zmínil apel na materiál…

Hned zkraje bych řekl, o čem naše kniha není a jak jsme o ní neuvažovali. Zaprvé, nejde o knihu vyprávějící životní osudy Kříženeckého. Edice dokumentů obsahuje sice docela dost detailů, které revidují některé informace o jeho osobě či přinášejí nové poznatky, ale není to primární cíl. Tím už se zabývali jiní autoři dříve, například Zdeněk Štábla a další. Zadruhé se nejedná ani o knihu, která by se věnovala dějinám raného filmu u nás, ačkoli se pochopitelně napojuje na stávající poznatky, zejména na výzkum Ivana Klimeše. A zatřetí nejde ani o formální či obsahovou analýzu Kříženeckého filmů. Nedá se říci, že by snímky, které Kříženecký natočil spolu s Josefem Františkem

Pokorným a dalšími, v kontextu dobové světové kinematografie nějak zvlášť vyčnívaly. V té době totiž neexistovala u filmů tvůrčí originalita tak, jak jí rozumíme dneska. Většina Kříženeckého snímků jsou buď aktuality, nebo vyloženě atrakční scénky, jejichž obdobu můžeme vidět u filmů Lumièrů, Skladanowských a v nespočtu dalších děl, která tehdy vznikala po celém světě. Pro nás byl z hlediska materiality, jíž jsme se věnovali, podstatnější fakt, že Kříženecký natáčel své filmy na kinematograf, který byl zároveň kamerou, promítačkou a kopírkou pocházející od bratří Lumièrů, od nichž v několika etapách zakoupil i filmové materiály.

K tématu samotné digitalizace Kříženeckého filmů, jak napoví název, má kniha už blíže, ale důležité varování: není to ani kniha, která by byla zhodnocením restaurátorského procesu. Digitalizace je vnímaná spíše jako určitý zlom v myšlení, který ukázal, jak se na filmy Kříženeckého či ranou kinematografii dá nahlížet jinak. Naše hledisko by pak šlo charakterizovat heslem Zpět k filmovým artefaktům. Těmi artefakty nemyslím jen korpus dochovaných kopií a negativů, ale i samotné digitalizované filmy pojímané rovněž jako objekty. Filmy Kříženeckého totiž můžeme pozorovat v mnoha fyzických podobách (původní nitrátní kopie, acetátní kopie několikáté generace, digitalizát), přičemž v každém případě máme co do činění s jiným dílem z hlediska estetiky i historicity.

Další důležitý rámec se pojí s pozicí, kterou mají Kříženecký a jeho takzvané první české filmy ve veřejné imaginaci. Jde o to, že konkrétní artefakty se objevují v různých kompilacích, televizních pořadech či reklamách, kde vždy svým způsobem znovu-utvářejí to, co my vnímáme jako počátky českého filmu. Bylo pro nás tedy podstatné vnímat, že nejdůležitější není Kříženecký jako člověk, který žil od roku 1868 do roku 1921, měl nějaké manželky a tak, nýbrž sledovat postupné konstruování jeho statusu průkopníka skrze používání Kříženeckého filmů v různých formátech.

Jak se tento důraz na jakýsi „artefaktuální“ aspekt Kříženeckého filmů propsal do vaší konceptualizace knihy?

Šlo nám o otázky, co film znamená jako hmotný, tvarovatelný, proměnlivý a tekutý objekt a jakým způsobem tato jeho vlastnost hovoří nejenom o minulosti, ale rovněž o současnosti. Jakým způsobem s filmy coby objekty nakládáme v online prostoru? Jak do nich můžeme vstupovat? Do jaké míry jsme vždycky vázáni tím, že navazujeme na

jejich dlouhodobou historicitu a cirkulaci? Film se totiž v současnosti objevuje v přehlcené a přeskupující se online sféře, v níž najednou zase přestáváme vědět, co je to film nebo čím může být, přičemž minutová videa na TikToku se ranému filmu v jeho neustálenosti, nestandardizaci a atrakčním charakteru poměrně přibližují. A tohle je důležité vnímat nejen jako nějakou ztrátu, natožpak ruinu, ale tak, že se na základě kontaktu se starým vytváří zase něco nového.

Jakým způsobem jste se tento obousměrný pohyb mezi starým a novým rozhodli uchopit?

Naše kniha stojí na dvou konceptech, a sice na již naznačené materialitě a dále také na cirkulaci. Tato hlediska jsou propojená v rámci všech studií. Podle mě tyto dva pojmy umožňují nejlépe vysvětlit, jak slovní spojení jako „první české filmy“ nebo „průkopník Kříženecký“ získávají určité významy právě na základě faktu, že jde o fyzické artefakty. Cirkulují, tedy se objevují v mnoha kontextech a pracují s nimi různí lidé rozličnými způsoby. Materialitou pak rozumíme hmotné a technologické základy, které zprostředkovávají námi viděné reprezentativní obrazy. Jsme samozřejmě zvyklí, že technologie má především tuto zprostředkovatelskou funkci a sama na sebe upozorňuje co nejméně. Nás ale zajímaly přesně ty momenty, ve kterých na sebe upozorňovat začne, například když technologické „defekty“ či „nedostatky“ zřetelně komunikují s obrazem.

Nicméně materialita byla důležitá i z hlediska archivářského, protože se díky ní můžeme něco dozvědět například o historii filmové barvy. Tím se zabývala Jeanne Pommeau, která nejenom snímky Kříženeckého, ale rané filmy na lumièrovských kopiích vůbec vnímá právě z hlediska mystéria jejich žlutooranžového zbarvení. Původní smysl tohoto zbarvení dodnes neznáme, ale máme téměř jistotu, že není produktem dodatečného virážování či tónování ani výsledkem stárnutí a degradace, nýbrž bylo ve filmech v nějaké podobě přítomno odjakživa.

Zároveň je pak materiální optika podstatná i pro to, co vnímáme jako archiv. V tom je velmi cenná obsáhlá studie Jana Trnky, jehož zajímají institucionální dějiny NFA a ve své práci se dívá na korpus Kříženeckého filmů jako na celek. Ukazuje tak, že to, co vidíme jako jeden výjev, kde například plavci skáčou do vody, se může větvit v deset různých artefaktů, neboť archivní sbírka Kříženeckého filmů je velmi proměnlivá a

rozsáhlá. Snažíme se ji nějak uchopit a katalogizovat, ale realita nám vždycky tak trochu uniká. Kupříkladu relativně nedávno jsme našli fragment jednoho Kříženeckého filmu v expozici muzea. Kolegu Lopoura napadlo podívat se dovnitř jedné plechovky na film, kde se k našemu úžasu nacházel chybějící kousek nitrátní kopie snímku *Defilování vojska o Božím těle na Královských Hradčanech* (1898). Založení Národního filmového archivu (tehdy Filmového archivu) se datuje do roku 1943 a existovala různá stádia, během nichž se proměňovalo, co se z Kříženeckého korpusu může zveřejnit a kopírovat a co ne. To tě nutí klást si otázku – co je to archiv? Do jaké míry je mu vždy vlastní strategie nejenom zviditelňování, ale zároveň i zatajování? A kolik různých aktérů do těchto procesů vstupuje?

Předpokládám, že tyto vstupy různých aktérů úzce souvisejí nejen s materialitou, ale také s cirkulací, kterou jsi již zmínil. Jak jste pojímali právě ji?

U cirkulace bylo podstatné kriticky přistoupit k tomu pomyslnému milníku, že Kříženecký na Výstavě architektury a inženýrství prezentoval v pavilonu Český kinematograf první tuzemské filmy a tím zde začala kinematografie. To je samozřejmě zpětně vytvořená konstrukce, která vzniká právě na základě objevování se Kříženeckého filmů v různých kontextech, kdy jim všemožní aktéři přisuzují kdejaké významy a zpětně tím vytvářejí jejich trajektorii. Pojem performativita sice v knize moc nepoužíváme, ale přijde mi zde dost vhodný – význam není nikdy uzavřený, vždycky se utváří nanovo na základě toho, kdo a jak filmy použije.

V souvislosti s cirkulací pro nás byly důležité dva rozměry. Ten první je mediální, který se týkal problému řešeného i v nové filmové historii a mediální archeologii, tedy že film se nezrodil jen tak z ničeho nic, ale že vznikal v bytostném sepětí a kontaktu s ostatními médii a trvalo poměrně dlouho, než si vytvořil svébytnou pozici. Proto jsme do knihy zařadili studii Kateřiny Svatoňové, jež se coby autorka dlouho věnovala právě mediální archeologii a vizuální kultuře přelomu devatenáctého a dvacátého století. Ve svém textu zkoumá zrod filmu v kontextu průmyslových výstav, kde se objevoval po boku mnoha dalších technologických vynálezů, a to například fonografu, panoramatu či stereoskopické fotografie. Zároveň měl jako médium hodně blízko k fotografii, s čímž souviselo napětí mezi statickým a pohyblivým – u filmů Lumièrů je zdokumentováno, že začínaly jako statický obraz a až postupným točením klikou se ty obrazy probraly k životu. Proto samozřejmě věnujeme tolik prostoru i Kříženeckého

fotografiím, a to hlavně v textu Aleny Šlingerové, který rozebírá proměňující se významy fotografických artefaktů v závislosti na jejich oběhu napříč epochami, médii a kontexty. Ostatně faktem zůstává, že Kříženecký byl více fotograf než filmař: pro magistrát nafotil tisíce snímků mizející a nově vznikající Prahy během asanace.

Druhý rozměr cirkulace pak souvisí s pamětí či pojmem druhý život, který je zaveden v historiografii a je odvislý od toho, jak materiály rezonují mimo dobu svého bezprostředního uvedení. To, že mýtus průkopníka české kinematografie Kříženeckého vůbec mohl vzniknout a reprodukovat se, je zásluhou různých výročních událostí, projekcí, kompilací, vzpomínkových filmů a tak dále. Tady se může zdát, že od materiality trochu odcházíme, ale není tomu tak. Protože jaký artefakt vybereš, jak ho použiješ a zarámuješ nějakým komentářem, je zcela klíčové pro naše vnímání těch filmů. Lucie Česálková, která se dlouhodobě zabývá nonfikčním filmem a je odbornicí na otázky paměti a druhého života, má tedy v *Digitálním Kříženeckém* text jmenující se „Směšný průkopník: Druhý život Jana Kříženeckého“, jenž se zabývá právě tímto.

Nyní můžeme tvou pozici mnohohlasu, kdy jsi z pozice editora doposud mluvil i za své kolegy, trochu zúžit a zaměřit se primárně na tebe coby autora. Pro čtenářstvo mohou dva tvé texty zařazené do knihy vůči textům ostatních působit zřetelně experimentálněji. Jak jsi jejich psaní koncipoval?

Ten řekněme experimentálnější ráz je dobré vnímat z hlediska oborové debaty. Když se podíváme na vývoj disciplíny filmových studií u nás, tak cirka dvacet let zpátky přišla určitá (a obecně záslužná) profesionalizace a internacionalizace, která ovšem měla jako průvodní jev i to, že jsme do značné míry rezignovali na otázku formy a nástrojů odborného psaní. Najednou se hlavním kritériem stala otázka srozumitelnosti a koherence, aby mohl být text uznán jako vědecký výstup. Přestalo se problematizovat, že vědci a akademici zacházejí s nějakým nesamozřejmým filmovým objektem, něčím, co existuje v mnoha podobách a co psaných textem nedokážeme nikdy plně zachytit, protože důležité je předat co nejvíce neutrální formou, co jsi vybádal. Podle mě by se ta situace dala vztáhnout k myšlence Nietzscheho, že „naše psací náčiní spolupracuje na našich myšlenkách“, což se zde ve filmových studiích prakticky nepromýšlí.
V desátých letech se nicméně vyskytly určité tendence snažící se to artikulovat. Například kniha Kateřiny Svatoňové *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery* (2016) je dobrou ukázkou takové experimentace. V souvislosti

s Kříženeckým se pak naskytla velká příležitost vtisknout experimentálnímu psaní nějaký bytostný smysl, což vyrůstá z tvarovatelnosti a nedourčenosti zkoumaných objektů. Máš například ty již zmíněné stopy minulosti na nitrátním filmu vnímat jako estetické jevy, když řada z nich vznikla nezáměrně? V tu chvíli klade objekt zájmu na badatele velké nároky, ale zároveň se naskýtá příležitost skrze psaní vyjádřit jejich nesamozřejmost.

Jak jsi se tedy tuto nesamozřejmost rozhodl vyjádřit?

Už v sedmdesátých a osmdesátých letech filmový teoretik Raymond Bellour řešil, že v sémiotické analýze filmu vždycky něco chybí. I když uděláš velmi detailní mapu, kde máš všechna políčka z nějaké sekvence, tak se stejně cosi ztrácí. Badatel v návaznosti na to může právě takovou absenci vtělit do sebereflexivního psaní, jež se v mém případě ještě pojí s hlediskem experimentálních filmů a videoesejí, neboť je používám k určitému doříkávání Kříženeckého snímků. Není to takový typ doříkávání, kdy například využiješ umělou inteligenci, abys záběr plný lakun doplnil tak, jako když skládáš puzzle. Spíše navazuji na určité náznaky v dílech obsažené, které lze posunout nějakým jiným způsobem, aby film nabral nový smysl. Snažil jsem se zkrátka momenty dourčování využít k tomu, abych se vrátil i k obecnější otázce, co má psaní o filmových objektech v (post)digitální éře znamenat. A bylo by podle mě žádoucí, kdyby takové hledisko v oboru více rezonovalo. Například umělá inteligence je taky nějaká potenciální paradigmatická změna, která na nás opět klade otázky, co je film, přičemž experimentálnější psaní je způsobem, jak se na tuto změnu napojit. Nazývám to „teorie zespoda“, což je ale hlavně téma knihy, kterou jsem napsal sám.

O jakou knihu jde a co v ní oním „psaním teorie zespoda“ míníš?

Ta kniha vzrůstá z mé disertační práce o filmech Kříženeckého a vyjde u Bloomsbury pod názvem *Towards a Film Theory from Below* (2024). Dá se říci, že stojí na čtyřech pilířích. Prvním je mikro-perspektiva, tedy pozornost vůči detailu jako něčemu nezáměrnému, co může vést k redefinici nejen filmového objektu, ale i způsobu, jakým se na něj díváme a jak o něm píšeme. Navazuji tím i na historiografickou debatu o tom, jak lze skrze nepatrný detail či moment nově nasvítit určité historické období či fenomén. Druhý pilíř souvisí s archivářským pohledem, díky němuž lze docenit, že film je pluralitou objektů a událostí, kde i sebemenší změna může vytvořit jinou estetickou

i historickou zkušenost. Třetím pilířem je hledisko teoretické. Jde mi o návrat k původnímu významu slova *theoria*, které znamená „vidět jinak“. Teorie zkrátka není to, že vezmeš například myšlenky Gillese Deleuzeho a aplikuješ je na nějaký film tak, aby ti to hezky vyšlo. V rámci teorie máš změnit pravidla hry, spekulovat, ozvláštnit. Čtvrtý pilíř pak souvisí s jakousi praktickou teorií, tedy způsoby, jak řečeno s Berndem Herzogenrathem myslet *spolu* s estetickými objekty a *skrze* ně, ztělesněním čehož je pro mě tvorba audiovizuálních esejí, takzvaná videografická kritika.

Videografickou kritiku zužitkováváš i v jedné své studii obsažené v *Digitálním Kříženeckém*. Jaký mají jeho filmy, či šířeji raná kinematografie, potenciál pro tuto filmovědnou disciplínu?

Videografickou kritiku vnímám jako nástroj, který nespočívá jenom v tom, že se výzkum může prezentovat i jinou formou než psanou, tedy formou práce s pohyblivými obrazy a zvuky, ale podobně jako v případě digitalizace ji chápu také jako určitý zlom v přemýšlení o filmu a audiovizi. Umožňuje nám totiž podívat se nejen na filmy o sobě, ale zamyslet se nad tím, co vše lze za filmový objekt považovat. Film nikdy není jen jedním neměnným dílem, ale mnohostí různých objektů, které můžeme pozorovat ze všech možných i nemožných úhlů pohledu. Z jakého nosiče film sledujeme, v jakém okamžiku či prostředí jej recipujeme, jakou rychlostí si jej pouštíme… všechno to zásadně určuje a mění, s jakým filmovým objektem máme co do činění a jaké účinky v nás vyvolává.

Proč mi pak rané filmy či konkrétněji Kříženeckého díla připadají jako vhodný materiál pro videografická studia? Odpovídají totiž něčemu, co Ernst Bloch nazýval „dodatečnou fragmentaritou“. Jde o to, že rané filmy jsou něčím nekompletní, neobsahují nějaké jasné narativní zarámování, naopak zahrnují mnoho elementů, které se do nich dostávají akcidentálně – například detaily, jež najednou začnou být důležitější než celek, kvůli němuž to tvůrce točil. Jejich projekce vypadaly vždy jinak, třeba i kvůli různým rychlostem promítání či různým použitým hudebním doprovodům. A samozřejmě též existují na kopiích a negativech mnoha generací i stupňů poškození.

Podle mě je důležité pojmout tuto fragmentárnost jako něco, co nesměřuje do minulosti jako nějaké pahýly či torza, ale naopak bezprostředně vstříc budoucnosti. Pro filmového teoretika představuje takováto nedourčenost příležitost, jak snímky

posouvat, ohýbat, ale zároveň ne moc, aby se nikdy nevzdálil i jejich historickému kontextu. To znamená, že je tam pohyb nejenom mezi přítomností a minulostí, ale i mezi přístupem spekulativně tvořivým a archivářským. Ve videografické kritice se navazuje také na bohatou tradici experimentálního filmu a práce s found footage, kde máme tvůrce jako Bill Morrison, Ken Jacobs či Fiona Tan, kteří se vrátili právě k ranému filmu a díky tomu přinesli cenné poznatky filmové teorii a historiografii. Samozřejmě to taky zapadá do způsobů, jak se filmové archivy a muzea pokoušejí pohyblivý obraz prezentovat.

Které audiovizuální eseje tedy z Kříženeckého filmů přímo čerpají?

Již dříve vznikla ve spolupráci s kolegyní Adélou Kudlovou videoesej *První políčka českého filmu* (2021), která je propojená s mým článkem v knize, a také ještě jedna delší práce, kterou teď dokončujeme s Jiřím Žákem a Veronikou Hanákovou a která nese název *Digitální Kříženecký v paralelních světech*. Ta se snaží ukázat, že i když máme jako uživatelé k dispozici jen digitalizované filmy a k těm původním se z hlediska přisvojení nedostaneme, protože je nelze promítat či s nimi manipulovat, tak je stejně v nějaké podobě můžeme vrátit do fyzického světa. Vytiskli jsme tedy několik políček z Kříženeckého filmu a paralelně s nimi pracovali na počítačovém desktopu i reálném stole.

Důležité také je, že jsem Kříženeckého využil i při své výuce na filmovědných katedrách v Praze, Brně a Olomouci. Konkrétně v Praze se jej ujali studenti Jan Kinzl a Max Stejskal, kteří vytvořili esej *Trhliny v českém filmovém dědictví* (2022). V ní pracují s tím, do jaké míry se od samotné materiality můžeme odchýlit a do jaké ne. Nesledujeme tam cestu ani jedním, ani druhým směrem, ale spíše drhnutí a zadrhávání jak mezi analogovým a digitálním filmem, tak minulostí a přítomností. Tato práce byla potom loni nominována časopisem Screen v kategorii Audiovisual Essay Award. Zároveň jsou Kříženeckého filmy oficiálně přístupné na YouTube v plné licenci, takže kdokoli s nimi bude chtít nějak nakládat, tak má možnost. Budou si tedy žít vlastním životem nezávisle na NFA, což je samozřejmě zbraň dvousečná, ale je to tak přece jen lepší.

K tomu zpřístupnění nutno podotknout, že přibližně půlku rozsahu *Digitálního Kříženeckého* tvoří edice dokumentů a archivních pramenů. Co si od jejich

zveřejnění slibujete? Opět nějaké svévolné zacházení ze strany čtenářstva, a to například v rámci filmovědného výzkumu?

Tady je opět klíčovou postavou Jaroslav Lopour, který se stal jejím editorem. Edice zahrnuje text o identifikaci filmů, okomentovanou filmografii, soupis vzpomínkových filmů a televizních pořadů, ve kterých se Kříženeckého snímky objevily, výběr písemností spjatých s Kříženeckým a prvními filmovými projekcemi a řadu dalších materiálů. Tato část je vůči v knize obsaženým studiím daleko více faktografická, nicméně jedná se o zdroj, díky němuž teoretické a historiografické debaty vůbec mohou vznikat. I v tomto případě vycházíme z digitalizace jako z nějakého zlomu, za pomocí kterého jsme se na ty materiály mohli podívat jiným způsobem – lépe je identifikovat, porovnat různé podoby jednoho filmu na různých nosičích. Zde je samozřejmě stěžejním faktorem i digitalizace dobových periodik a písemných pramenů, díky čemuž je daleko snazší ověřovat třeba i problematiku uvádění filmů pod různými názvy (pro raný film obzvláště charakteristickou).

Tuto edici dokumentů bych pak vyzdvihl jako nějaký korpus, možná spíš kolos, na základě kterého si lze uvědomit, že i vysoce spekulativní otázky, které v knize klademe, se ve finále vracejí k výsledkům podrobné a nezbytné katalogizační práce. Když se například zabýváš estetikou barevných deformací v Kříženeckého filmech, potřebuješ vědět, na jakých artefaktech máme něco takového dochováno, a ptát se, proč přesto cirkulovaly černobílé kopie pozdějších generací. Edice nicméně reflektuje také množství nejistot, které jsou díky digitalizaci o to více vidět – jestli třeba některé Kříženeckého filmy, například ty, které zachycovaly dění z Jubilejní výstavy Obchodní a živnostenské komory roku 1908 v Praze, prezentovat pohromadě, nebo spíše jako jednotlivé kusy, protože nemáme důkaz, zdali se promítaly jako celek či ne, a zároveň je máme dochovány na rozličných nosičích v různých materiálních stavech.

Na stranách *Digitálního Kříženeckého* bylo několikrát zmíněno, že výzkum Kříženeckého filmů stále trvá. Například Jeanne Pommeau podle svých slov stále pracuje na identifikaci oné záhadné žlutooranžové barvy. Jak váš výzkum tedy probíhá poté, co už je kniha dokončená?

První české filmy nebudou nikdy dokončeny, jejich materialita a cirkulace se bude neustále proměňovat. Kříženeckého snímky dochované na nitrátní podložce už teď

vypadají jinak, než jak je lze vidět na digitalizovaných verzích, protože od digitalizace uběhlo již několik let. Konkrétně výzkum Jeanne Pommeau potom v dlouhodobé perspektivě usiluje o to, aby hypotézy o přítomnosti barvy bylo možné potvrdit či vyvrátit na základě znalosti co nejširšího korpusu filmů dochovaných na lumièrovských kopiích. Ty jsou rozesety ve všech možných světových archivech, protože Lumièrové své operatéry měli v mnoha různých zemích.

Další věc je objevování nových filmů. Jeden takový jsme identifikovali asi tři měsíce předtím, než šla kniha do tisku. Jedná se o snímek *Akrobacie na velocipedu* (1898), který by nejvíc odpovídal módu kinematografie atrakcí, jak jej popsal filmový historik Tom Gunning. Objevuje se v něm rodinka Antonína Hyky z Kladna, která předvádí akrobatické kousky na velkém kole. Na základě přiblížení nalezeného materiálů jsme zjistili, že se dění odehrává v Praze, konkrétně v prostoru, kde probíhala v létě 1898 Výstava architektury a inženýrství. Snímek byl v NFA dlouhou dobu veden jako francouzský a připisován Lumièrům, není ale vůbec známo, že by tady Lumièrové nebo jejich operatéři něco takového natáčeli. Zároveň jsme o této události našli zmínku v dobových periodicích a nikdo jiný než Kříženecký v té době na daném místě na materiál s jednopárovou lumièrovskou perforací nenatáčel.

Dříve byl tento film součástí Kříženeckého pozůstalosti, jen byl zkrátka přesunut do jiné sbírky. Spousta záhad vzniká přesně takto, že se filmy nacházejí jinde, než mají. Takže ta idea, že je výzkum nedokončený, najednou dává smysl právě kvůli nedourčenosti těch filmů samotných.