

<https://doi.org/10.58193/ilu.1795>

I provizorní zastávka může být cíl

Jiří Anger, ed., *Digitální Kříženecký: Nový život prvních českých filmů* (Praha: Národní filmový archiv, 2023).

Jan Bergl (Univerzita Karlova, Česká republika)

Již více než symbolické století uplynulo od chvíle, kdy si Jan Kříženecký spolu s Josefem Františkem Pokorným pořídili kinematograf, nasníмали první obrazy a „pohyblivou fotografii“ předvedli veřejnosti — a také od chvíle, kdy Kříženecký zemřel. Odešel 9. února 1921 ve věku nedožitých 53 let. Tím ale jeho příběh neskončil (viz 298–305). Možná nepatří k nejznámějším osobnostem české historie (169), na nezáměr či (po)zapomnění si ale nikdy stěžovat nemohl. První popularizátory svého odkazu našel již několik let po své smrti (299) a coby pionýr české kinematografie z veřejného prostoru nikdy zcela neodešel. Co nám z Kříženeckého zbylo? Co nám stále skrývá a může nabídnout? Kniha *Digitální Kříženecký: Nový život prvních českých filmů*, vydaná Národním filmovým archivem v prosinci 2023, dokazuje, že Kříženeckého osud i dílo představují stále živou, amorfnní a podnětnou materii.

Kniha navazuje na projekt z roku 2014, kdy začal NFA filmy Jana Kříženeckého digitalizovat. O pět let později je vydal na DVD i Blu-ray (v jednom balení) pod editorským dohledem filmového teoretika Jiřího Angera. Ve spolupráci s dalšími odborníky připravil Anger bonusové materiály a brožuru, které zasazují Kříženeckého dílo do kontextu současného poznání a vysvětlují principy uplatněné během jeho digitalizace.¹⁾ Studijní materiál tím však nebyl vyčerpán (nebude nikdy), a zrodila se idea věnovat Kříženeckému celou knihu.²⁾

Coby editor chystané knihy *Digitální Kříženecký* přizval Anger opět ke spolupráci další kolegy. Jádro týmu dle jeho slov tvořily další dvě osoby, které se podílely také na přípravách zmíněného nosiče: restaurátorka a kurátorka Jeanne Pommeau, jež vedla proces digitalizace Kříženeckého filmů, a historik a filmograf Jaroslav Lopour, odborník na fakta a archiválie spojené s personou Kříženeckého a počátky filmování v Čechách.³⁾ Lopour zpracoval tyto materiály do obsáhlé edice dokumentů (236–485),

1) Jiří Anger, ed., *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Kříženecký* (DVD / Blu-ray, Praha: Národní filmový archiv, 2019).

2) Ke genezi celého projektu viz rozhovor s Jiřím Angerem: Kryštof Kočtář, „První české filmy nebudou nikdy dokončeny: Rozhovor s Jiřím Angerem“, *Revue Filmového přehledu*, 20. 3. 2024, cit. 31. 10. 2024, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/prvni-ceske-filmy-nebudou-nikdy-dokonceny-rozhovor-s-jirim-angerem>.

3) Tamtéž.

kterou poznáte ještě před otevřením *Digitálního Kříženeckého* podle nažloutlého zbarvení listů, a doplnil ji vlastní studií. Na bílém papíře, v první půli, pak najdete poděkování, autorské medailonky, slovník základních technických pojmů, úvod do tématu a sedm odborných studií. Dvě z nich napsal sám Anger, pod zbylými jsou podepsány filmové historičky a teoretičky Lucie Česálková, Kateřina Svatoňová, Alena Šlingerová, výše zmíněná kurátorka Pommeau a historik a kurátor Jan Trnka.

Studie v první části knihy jsou rozdělené do dvou bloků: „Materialita: Fotochemický a digitální film“ a „Cirkulace: Mediální paměť a druhý život“. Jak odtušíte už z názvů, první oddíl je více „dostředivý“, zaměřuje se na Kříženeckého filmy jakožto fyzický artefakt, zatímco druhá, „odstředivá“ část zohledňuje kontext jejich vzniku, pozici ve veřejném prostoru a další vývoj obrazu jejich autora. Oběma společný je důraz na přehlížené aspekty Kříženeckého osobnosti a díla, stejně jako snaha zkoumat je jinak než skrze velké zobecňující koncepty reprezentace, narace, žánru či aparátu (43). Zatímco starší publikace o Kříženeckém, například *Český kinematograf Jana Kříženeckého* (1973) od Zdeňka Štábla,⁴⁾ vznikaly v intencích tradiční historiografie, *Digitální Kříženecký* je produktem vývoje filmových a mediálních studií posledních pár dekád. Zohledňuje různorodé přístupy a materiály, reviduje starší poznatky, odmítá totalizující přístup k dějinám a přitakává věčnému provizoriu poznání.

Digitální Kříženecký se metodologicky opírá o řadu přístupů, jejichž množství odráží pestré složení autorského kolektivu. Jedná se například o „teorii archivnictví a digitálního restaurování, dějiny filmové techniky, materialistickou teorii filmu a médií, mediální archeologii, filmovou estetiku, umělecký výzkum či digital humanities“ (30). Svým myšlenkovým a hodnotovým směřováním celá kniha tíhne ke konceptu „špatných dějin filmu“ Katherine Groo, která učí nevnímat nedokonalosti a diskontinuity jako limity poznání, nýbrž jeho úběžníky (33). Zastřešující otázka zní: „Bylo by možné první české filmy vnímat jako svébytné archivní artefakty, jejichž estetické účinky a historická paměť bezprostředně souvisejí s jejich materiálně-technologickým ukotvením a putováním napříč různými kontexty, médii a formáty?“ (23). Oproti publikacím z linie tradiční historiografie si tedy kniha klade detailnější a složitější otázky, což nese daň nižší přístupnosti pro širokou veřejnost. Toto manko se nicméně snaží zaplnit edicí textových a obrazových materiálů vážících se k Janu Kříženeckému a počátkům české kinematografie ve druhé části publikace a popularizační online kolekci na adrese krizenecky.nfa.cz. „Staré“ a „nové“ přístupy se tak mohou alespoň částečně doplňovat.

Dvěře k novým perspektivám otevřeny

Pokud čtete tuto recenzi, znamená to, že držíte v rukách *Iluminaci*, a tudíž pro vás nebude problém přečíst také *Digitálního Kříženeckého* od začátku do konce, v pořadí kapitol daném editorskou dramaturgií. Pokud byste ale chtěli knihu doporučit i nezasevěným do tajů filmového bádání, navrhněte jim po přečtení úvodu Jiřího Angera (22–34) přeskočit k druhému oddílu věnovanému různým druhům cirkulace. Texty Kateřiny Svatoňové, Lucie Česálkové a Aleny Šlingerové jsou intuitivně přístupné orientací na kulturně-spoločenské otázky — a přitom nezůstávají nic dlužny předpokládané odbornosti ani úsilí představit Kříženeckého dílo a osobnost z nových perspektiv.

Svatoňová v kapitole nazvané „Pohyblivé obrazy Jana Kříženeckého aneb Český kinematograf jako výzva pro výstavní praxi“ myšlenkově vychází z německé filozofie médií a zájmu o dispozitiv raných filmů, tj. „interakci mezi technologií, specifickou filmovou formou a pozicí diváka“ (150). V první

4) Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého* (Praha: Čs. Filmový ústav, 1973).

z podkapitol dokládá, že poznatky Thomase Elsaessera týkající se tvorby bratrů Lumièrových platí také pro některé postupy využívané Kříženeckým. Analogie nachází v umístění snímací techniky, kompozici obrazu i způsobu ovlivňování chodu projekce (promítání filmů pozpátku). Nezastavuje se přitom u pouhého popisu. Technologický pokrok vztahuje k soudobé, kulturně-společenské funkci výstav a estetiku Kříženeckého filmů představuje jako spojovací článek mezi fotografií a kinematografií, poeticky personifikovaný do strnulé figury mlynářky z *Dostaveníčka ve mlýnici* (1898) (154).

Pro potřeby svého textu zdůrazňuje Svatoňová rozdíly mezi ranou — atrakční, exhibicionistickou, útržkovitou — a „klasickou“ kinematografií, určenou soustředěnému pohledu (159). Třebaže je tato dichotomie legitimní, obecně přijímaná, mohli bychom debatovat, nakolik jsou množiny obou modů samostatné a nakolik se protínají. I hollywoodské filmy příležitostně čerpají z dědictví kinematografie atrakcí, a navíc v době digitální, kdy se hranice mezi filmem a uměním rozmělňují (163), není problém umístit do galerie plochou obrazovku, kde ve smyčce poběží klasicky koncipovaný dokument o autorovi vystavovaného díla. Návštěvník může sledovat snímek pozorně, od začátku do konce, nebo mu věnovat zběžný pohled a jít dál.⁵⁾ Z pole teoretického uvažování o výstavnictví bychom se ale dostali k iniciativě divácké. Zůstaneme-li v nejužším rámci vymezení výzkumu — dvojí prostorovosti Kříženeckého filmů (164) —, můžeme bezpečně zkonstatovat, že dveře do světa Kříženeckého děl i nových možností jejich chápání byly otevřeny.

Česálková se věnuje cirkulaci narativů, které se kolem Kříženeckého nashromáždily po jeho smrti. Neomezuje se přitom na specifické údobí ani konkrétní typ mediálních výstupů, vedle sebe staví například výše vzpomínanou biografii Zdeňka Štábla a popularizační seriál pro děti *DějePIC!* (2017; díl „Biograf Jana Kříženeckého“, 2021). Zaniká tak časová a personální situovanost či podmíněnost výroků, avšak vzhledem k množství dostupných pramenů (viz 283–287, 434–442) i snaze podat zobecňující výpověď působí volba rámce paměťových studií a několika často se opakujících motivů jako logický krok. Česálková připomíná topos Kříženeckého koupelny, v níž vyvolával své filmy, mýty o jeho nešikovnosti, kameru zakoupenou od bratrů Lumièrových a podobně. Všimá si, jak často paměťové artefakty odvádí naši pozornost od filmu jakožto média (169–170) a plní jiné funkce. S odkazem na terminologii teoreticky Svetlany Boym tvrdí, že Kříženeckého odkaz saturuje potřebu po dvou typech nostalgie — restaurativní⁶⁾ i reflexivní (171) —, přičemž řada vzpomínkových snímků kombinuje obojí.

Česálková věrohodně analyzuje příběhy, které daly vzniknout chápání rané kinematografie jako primitivní (nedokonalé) verze kinematografie narativní a přežily i proměnu vědeckého paradigmatu (viz výše, Svatoňová a Elsaesser). Pod vlivem restaurativní nostalgie, směřující k (iluzorní) rekonstrukci „ztraceného domova“ (171), vznikají ahistorické a zavádějící zkratky jako označení Kříženeckého za prvního komediografa nebo spojování jeho filmů s pozdější praxí titulkování (176–177). Trvanlivost takových mýtů je důkazem lidské inklinace chápat historii skrze milníky, čísla a statistiky, hodící se během výročí, kdy mohou být rituálně připomenuta (170). Mytizační tendence se ovšem nevyhýbají ani současnějším, více ironizujícím přístupům ke Kříženeckému odkazu. Přestože rétorika seriálu *DějePIC!* odpovídá v pojetí Boym spíše reflexivnímu vzpomínání, vývoj kinematografie opět nahlíží teleologickou optikou a Kříženeckého filmy jako archaické a primitivní.

5) Součástí výstavy KAFKAesque v pražském DOXu (9. 2. – 22. 9. 2024) byla nepřetržitá projekce krátkých filmů Jana Švankmajera (*Byt*, 1968) a bratrů Quayových (*Ulice krokodýlů*, 1986). Návštěvník mohl do projekční místnosti bez dveří vstupovat a odcházet dle libovůle.

6) Nabízí se rovněž překlady „restorativní“ nebo „obnovná“.

„[N]a Kříženeckého nevzpomínáme jako na autora, ale inovátora a technologického nadšence. Jeho figura se tak blíží spíš tropu bláznivého vynálezce než umělce,“ konstatuje v závěru své kapitoly Česálková. Snad i proto se Šlingerová v rámci svého příspěvku zaměřila na Kříženeckého právě jako na autora. Nikoli však filmaře, nýbrž fotografa. Podobně jako Česálková čelila také Šlingerová otázce, jak naložit s množstvím disponibilního materiálu: fotek po Kříženeckém zůstaly v archivu tisíce (187). Takticky se rozhodla rezignovat na komplexní hodnocení (typologii) jeho tvorby a svůj výzkum opřela o koncept diseminace od současného teoretika fotografie Geoffreyho Batchena, který snímky zasazuje do sítě diskurzivních vláken; „nahrazuje lineární posloupnost autorů, směrů či technologií uvažováním o šíření a reprodukování fotografií napříč různými dobami, kontexty a médii“ (187). Analýzy Kříženeckého fotografií ve třech různých kontextech (vrstva, objekt a instituce) doplnila Šlingerová komentářem k výchozím rámcům — časoprostorovému rozměru snímků a osobnosti jejich autora.

Struktura celé kapitoly je přehledná a logická (deset stran případad rozboru obecných diskurzů, dalších deset konkrétně zacíleným analýzám) — byť druhá část je spíše ilustrací, doplňkem k té první, než by odhalovala zásadní poznatky zúročené v závěru (209). Klíčové informace přináší první polovina kapitoly, v níž Šlingerová důsledně přesochává psychologizující, romantizující představy o Janu Kříženeckém jako autorovi a předestírá proměnu jeho vnímání z nadšence v poučeného dokumentaristu. Již zde ukazuje, čeho si na fotkách všimat a jak je lze „číst“ (194–195), v rámci analýz pak zohledňuje vícero parametrů včetně pozice fotoaparátu nebo kompozice obrazu. Překvapivě málo prostoru věnuje Šlingerová materiálnímu rozměru fotografií, přestože v úvodu (188) i závěru kapitoly (209) zdůrazňuje jeho důležitost. V rámci oddílu „Fotografie a objekt“ si sice vybírá k rozboru mechanicky poškozenou, roztrženou fotografii, ale od dotyčného artefaktu se vzápětí vrací k fotografii coby otisku skutečnosti a zabývá se osudem sochy sv. Jana Nepomuckého, která na snímku chybí. Těžištěm výkladu, který Šlingerová vystavěla na poctivých rešersích, je převážně vztah autora a jeho díla ke společenským realitám.

Archiválie pod drobnohledem

Dostáváme se k druhé — chronologicky první —, oborově specializovanější části knihy. Z makrokosmu kontextů a kulturně-společenských témat se přesouváme do mikrokosmu artefaktů, které nás narativní, iluzivní kinematografie naučila nevnímat a digitalizace je následně vytěsnila z rituálu filmové projekce. Pisatelé a pisatelka prvního oddílu knihy „Materialita: Digitální a fotochemický film“ věnovali pozornost někdejšími zprostředkovatelům (uměleckého) zážitku a nositelům (obrazové) informace: filmovým pásům.

Historik Jan Trnka prozradil zvolenou metodu a její předmět zájmu už názvem své kapitoly „Provenance filmových materiálů: Původ a životaběh negativů a kopií s kinematografickými díly Jana Kříženeckého“. V druhém odstavci textu definuje provenanci jako

původ (ve smyslu zdroje či místa nálezu) a životní dráhu (ve smyslu historické biografie či itineráře) materiálního objektu, sledovanou od momentu jeho vytvoření až po přerod ve sbírkový předmět a zohledňující i případné proměny obsahu a formy artefaktu nebo způsoby jeho užívání pod vlivem různých vlastníků, včetně procesů typu reprodukce či prezentace (109).

Úvod do tématu uzavírá představením pozoruhodného hierarchického modelu pro popis a katalogizaci filmů, který specifikuje čtyři entity každého artefaktu: dílo, variantu, manifestaci a jednotlivost (v tomto pořadí).⁷⁾

Trnkova kapitola je cenná jako připomínka množství „inkarnací“ jediného filmového díla. Z celé hierarchie se autor zabývá zejména nejnižší složkou, jednotlivostmi, kterých v případě Kříženeckého děl našel v archivu přes sto třicet. Dělí je na „proto-generaci“, tj. filmové materiály spjaté s filmařskou činností samotného Jana Kříženeckého (originální negativy a původní kopie), a „neo-generaci“, materiály vzešlé z působnosti jiných aktérů v pozdějších dekadách (duplikátní negativy a duplikační kopie sloužící k zabezpečení a nové kopie sloužící k projekci). Posléze sleduje proměnu kulturně-společenské hodnoty těchto kopií a negativů ve třech obdobích přístupů k archivaci (předarchivní, mezearchivní a archivní). Každou z kategorií Trnka ve zbytku svého příspěvku detailně rozebírá. Někdy až do té míry, že kdokoli méně znalý v dané oblasti ztrácí pojem o relevanci uvedené informace („soubory dat byly poté ve formátu Matroska/FFv1 pro účely archivace uloženy v jedné online kopii na diskovém poli a ve dvou offline kopiích na LTO páskách“ — 137). Na druhou stranu může Trnkův text kromě představení metodologie provenance a jejího aplikování v kontextu filmové historiografie posloužit jako orientační mapa toku dějin Národního filmového archivu a řady jmen s ním spjatých. V jednotlivostech tak pomáhá chápat kontext a motivace k tvorbě různých materiálů, a přitom nezastírá „bílé“ místa historie (např. na s. 123–125 se několikrát opakuje přiznaná spekulace, poznámka o nepoznatelnosti skutečnosti atp.).

Vědecky popisná — až protokolárním způsobem — je také kapitola Jeanne Pommeau, z francouzštiny přeložená Alexandrou Moralesovou. Autorka se zabývá dlouho opomíjeným zabarvením některých z Kříženeckého filmů (konkrétně původních kopií) a svou „Studii ve žluté“⁸⁾ se přísně metodicky táže po jeho původu. Na rozdíl od Trnky je předmětem jejího bádání úzce vymezený problém, k němuž nabízí skrze kritéria umístění barvy, jejího výskytu a dalších případných předpokladů až překvapivě vysoký počet sedmi hypotéz. V případě rozboru některých z nich se bude opět lépe orientovat odborník, popřípadě chemik (např. popis fenoménu „antihalace“), nicméně Pommeau se podařilo řešený problém představit tak, aby byl pochopitelný i běžnou logikou, abstraktně. Závěr přichází poněkud záhy, ve chvíli, kdy se k finálnímu zodpovězení otázky po původu zbarvení nabízejí ještě tři různé hypotézy, kterými se autorka nadále zabývá v rámci svého zkoumání lumiirovských filmových pásů. „Detektivně“ laděný text, psaný v reálném čase probíhajícího výzkumu, tak získává nečekanou pointu, příznačnou pro otevřenost celé publikace. Namísto očekávatelného potvrzení jediné správné hypotézy se dočkáme informace o aktuálním stavu řešení a výzvy všem archivářům, popř. historikům s příslušnou aprobací, k bližšímu zkoumání filmových materiálů. Dle Pommeau má stejný význam a hodnotu jako studium obrazových pigmentů ve výtvarném umění (104).

Podobně popisný, investigativní charakter má také studie Jaroslava Lopoura „Kámen — Číslo — Satan: K identifikaci filmů Jana Kříženeckého“, jež čtenáře uvádí do edice dokumentů v druhé půli knihy. V návaznosti na digitalizaci Kříženeckého filmů, vzpomínanou v úvodu recenze, Lopour přezkoumal nejasnosti a nesrovnalosti ohledně dosavadního označení a vročení některých z nich. Zaměřil se

7) Dílem se označuje intelektuální nebo umělecký obsah a proces jeho vytváření. Variantou se míní dílo s malou, nepřítliší signifikantní odchylkou (například dabovaná nebo restaurovaná verze). Manifestace odlišuje způsob zpřístupnění díla (filmový pás kontra DCP kontra videokazeta atd.). Jednotlivostí je konkrétní artefakt uchováající dílo (111–114).

8) Celý název zní: „Studie ve žluté: Hypotézy o přítomnosti zapomenutých barev v lumiirovských filmových pásích“.

na tři filmy — *To nejlepší číslo* (1902), *Satanova jízda po železnici* (1906) a *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.* (1908). Na základě detailního studia dobových tiskovin, sekundárních pramenů i obrazové informace nesené samotnými filmy byl jako první schopen správně určit jejich název a rok vzniku. Vzhledem k tomu, že první dva zkoumané filmy byly součástí divadelního představení, Lopourův text přináší také překvapivý vhled do prolínání obou médií. V dlouhé sumarizační poznámce pod čarou mapuje kontakt filmu a divadla ještě daleko před vznikem Laterny magiky (248).

Kromě své vlastní studie přispěl Lopour do publikace dalšími dvěma texty (jeden z nich napsal spolu s Jiřím Angerem) komentujícími edici dokumentů, kterou sám editoval. Více než dvě stě stran knihy nabízí vyčerpávající přehled archivních materiálů, které po Janu Kříženeckém zbyly. Spolu s Kříženeckého filmografií představují časovou osu jeho života a díla, soupis filmů a televizních pořadů jim specificky věnovaných, digitalizovaný přehled reflexe Českého kinematografu z dobového tisku (o čtyřiapadesáti položkách), stejně koncipovaný přepis Kříženeckého korespondence, čtyřicet stran chronologicky řazených fotografií a několik dalších oddílů. Svou mravenčí práci připravil Lopour skvělou výchozí půdou pro každého badatele, který se bude chtít Kříženeckým v budoucnu zabývat.

Zhodnocování opomíjených aspektů filmu i jeho limity

Poslední, dosud nereflektovanou součástí *Digitálního Kříženeckého* jsou dva texty Jiřího Angera, které v rámci knihy patří k nejvíce inspirativním i nejvíce spekulativním. Každý z nich náleží jinému ze dvou velkých tematických bloků (Materialita a Cirkulace) a oba vycházejí z Angerova dlouholetého zájmu o filmový materiál a videografickou reflexi média. Svou spekulativní povahou mohou na první pohled působit odtaziťe, díky promyšlené struktuře a srozumitelnému jazyku však otevřenému čtenáři nebudou méně přístupné než kapitoly Kateřiny Svatoňové, Lucie Česálkové nebo Aleny Šlingerové.

Studie „Estetika praskliny: Filmy Jana Kříženeckého na pomezí figurativna a materiálna“, s níž se chronologicky postupující čtenář seznámí nejdříve, analyzuje dochované filmy Jana Kříženeckého z estetického hlediska. Anger se nezabývá pouze fikčním světem nebo filmovým stylem, nýbrž jejich interakcí s různými (zdnalivými) nedokonalostmi filmového pásu, případně rovnou projekce. K rozboru si vybral tři filmy, z nichž každý vykazuje jiný typ defektu: ve *Slavnostním vysvěcení mostu císaře Františka I.* (1901) jsou nasnímané osoby zahaleny do žlutočerveného barevného hávu s nejasným původem, v *Prvním dnu jarních dostihů pražských* (1908) zasahují výboje statické elektřiny, vzniklé během natáčení, žokeje jedoucí na koních a *Slavnost otevření nového Čechova mostu* (1908) se během promítání třásla tak, že nasnímané postavy ztratily své pevné kontury. Tyto jevy, které Anger souhrnně nazývá „divnotvary“, zkoumá pomocí vlastního konceptu praskliny a postupuje analogicky jako při studiu experimentálních „found footage“ filmů, jejichž autoři, na rozdíl od Kříženeckého, operují s divnotvary cíleně.

Anger předjímá očekávatelné výtky a vysvětluje, že autorský záměr nemusí být zdrojem hodnoty (48). Navíc přesvědčivě argumentuje pro aplikaci své metody na vybraný vzorek, tedy snímky dlouhé maximálně několik minut, které samy o sobě disponují především dokumentární hodnotou. Co by obyčejnému divákovi přineslo, vidět dnes v nejvyšším možném rozlišení několik postav krácejících po mostě? Nečiní právě obrazová patina ze *Slavnostního vysvěcení mostu císaře Františka I.* fascinující umělecký artefakt, jehož barvy vábí oči i na fotkách (viz 49)? Pokud filmu takovou hodnotu přiznáme, pak ji také stojí za to studovat. Aby to bylo možné, je třeba jít látce pár kroků naproti. Anger trochu

nadhodnocuje „znepokojivost“ (63) optického efektu, způsobeného třasem filmového pásu, a k jeho docenění doporučuje „vnímat pohyb „mezi“ (in-between) jednotlivými okénky“ (66). Někdo by takový výzkumný postup mohl napadnout jako svévolný, ve prospěch Angera ale jednoznačně hovoří jeho poučenost (viz množství uvedených zdrojů), kontakt s praxí (čerpá z dopadů „neintervenčního přístupu k digitalizaci“ — 64) i rozvážnost (zdůrazňuje svou „idiosynkratickou“ perspektivu — 71). Odvážně zhodnocuje aspekty filmu, které zpravidla bývají opomíjeny. Studii doplňuje ještě šestnáctiminutová audiovizuální esej *Digitální Kříženecký v paralelních světech* (Jiří Anger, Veronika Hanáková, Jiří Žák), která jednotlivé divnotvary ukazuje, komentuje a dále rozehrává.

Kapitola „První políčka českého filmu: Videografický přístup k raným kinematografickým artefaktům“ naopak uzavírá druhou část knihy a slovy autora tvoří pandán ke stejnojmenné, čtyřminutové audiovizuální esejí. V ní Anger s Adélou Kudlovou postupně prezentují první políčka ze čtyřiatvacetí Kříženeckého filmů, nechávají je rotovat, prohýbat se a následně skládat do nepravidelné mozaiky (viz 228). S přibývajícemi políčky se postupně odkrývá citát Hannah Frank v následujícím znění:

Představte si, že poznáváte budovu nikoli procházením jejími uličkami [sic!] či prohlížením jejího plánu, nýbrž zkoumáním každé její cihly. Představte si, že mozaiku nehodnotíte na základě celku, ale podle odlesku jednotlivých destiček. Anebo si představte, že film nesledujete, ale hledíte na něj políčko po políčku.

Popsaná video-esej zapadá do kontextu kurátorských snah archivních a muzejních institucí, které Anger přibližuje na stranách 218 až 221, následujících osm stran pak věnuje objasnění vlastního postupu práce.

Frank nás svým citátem vybízí k pohledu na svět z netradiční perspektivy, automaticky se ale nabízí otázka, čím bude studium „jednotlivých cihel budovy“ přínosné. Samotná video-esej má oproti *Digitálnímu Kříženeckému v paralelních světech* spíše poetickou než explikační funkci a těžko říct, jaké konkrétní „nové perspektivy“ (229) nabízejí digitální deformace (otáčení, roztahování fotografií) uplatněné na políčka z Kříženeckého filmů. Tím spíš, pokud „rozehrávání paradoxů“ je společným jmenovatelem všech kapitol knihy a upozorovat variabilitu perforace můžeme i bez video-eseye.⁹⁾ Ta funguje spíš jako forma stvrzení výchozích tezí a potenciální zesilovač jejich dosahu. Za pozornost stojí ještě kritérium výběru „cihel“. V návaznosti na poznatek Toma Gunninga, že představení raných filmů nezřídka začínala promítnutím statického obrazu, a obsesivní fascinaci různými prvenstvími vybrali Anger s Kudlovou „první políčka z průkopnických snímků, [...] první obrazy, které se objevily na plátně“ (221). Čtenáři *Digitálního Kříženeckého* nejspíš nebudou překvapeni, ale docení tu ironii: uctívané „primy“ (v tomto případě obrazy, ale dosaďte si libovolná jiná prvenství) jsou mnohem nejednoznačnější a tajemnější, než se nám může zdát.

Závěr

Formát knižní antologie není snadné souhrnně hodnotit, neboť recenzent musí přiblížit metodologicky různé ukotvené texty ve zkratce, nevyhnutelně vzhledem k jejich množství. Některé přístupy bude

9) Srov. „Díky audiovizuální esejí můžeme upozorovat, že lumíerovské otvory nejsou vždy přítomny v původním stavu“ (229).

přirozeně znát důvěrněji než jiné, k některým příspěvkům bude mít více co poznamenat. Žádná z námitek uvedených v tomto textu nesměruje k zpochybnění *Digitálního Kříženeckého* jako novátorské, podnětné a po všech stránkách zdařilé publikace, za níž stojí dlouhé hodiny práce erudovaných odborníků a pečlivá editace Jiřího Angera. Cílem recenze je dále rozdmýčkovat intelektuální plamen, který kniha v českém filmově-vědeckém prostředí zažehla. Všem zájemcům o Kříženeckého dílo, potažmo raný film, nabízí pestrou informační a kontextuální síť, jejíž uzly (studie) jsou vzájemně pevně propojené (poznámkami pod čarou), aniž by se jeden druhému příliš podobal (a poznatky se překrývaly).

V neposlední řadě je namístě vyzdvihnout práci Michala Krůla, který stojí za grafickým designem knihy. Poznámky pod čarou uvedené přímo v textu umožňují snadnou orientaci ve zdrojových materiálech (čtenář nemusí hledat aparát v závěru knihy ani kapitoly) a barevné reprodukce fotografií vhodně doplňují text. Přestože je *Digitální Kříženecký* pověstnou „bichlí“, hmotností přesahující váhu jednoho kilogramu, díky absenci klasického hřbetu se kniha pohodlně čte (dvojstranu lze uvést do polohy přímého úhlu, aniž by došlo k poškození vazby). Viditelné stehy, tradičně zakryté hřbetem, korespondují s tématem historických prasklin a lakun a dvojediný nápis „pozitiv–negativ“, přítomný na přední straně knižního bloku, je příznačně nedělitelný — leč pozorovatelný z různých úhlů pohledu. Vzhledem k neustálému vývoji poznání lze těžko rozporovat Angerovo tvrzení z posledního odstavce úvodní kapitoly, totiž že „tato kolektivní monografie představuje pouze provizorní zastávku v dlouhé hře o pochopení, čím filmy Jana Kříženeckého coby symbolické počátky české kinematografie jsou nebo mohou být“ (34). *Digitální Kříženecký* nicméně dokazuje, že i taková provizorní zastávka může být cíl.

Bibliografie

- Anger, Jiří, ed. *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Kříženecký* (DVD / Blu-ray, Praha: Národní filmový archiv, 2019).
- Anger, Jiří, ed. *Digitální Kříženecký: Nový život prvních českých filmů* (Praha: Národní filmový archiv, 2023).
- Kočtář, Kryštof. „První české filmy nebudou nikdy dokončeny: Rozhovor s Jiřím Angerem“, *Revue Filmového přehledu*, 20. 3. 2024, cit. 31. 10. 2024, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/prvni-ceske-filmy-nebudou-nikdy-dokonceny-rozhovor-s-jirim-angerem>.
- Štábla, Zdeněk. *Český kinematograf Jana Kříženeckého* (Praha: Čs. Filmový ústav, 1973).