



Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Oponentský posudek na disertační práci Mgr. Jiřího Angera
Aesthetics of the Crack-Up. Digital Kříženecký and the Autonomous Creativity of Archival Footage

Disertační práce Jiřího Angera představuje v mnohém ohledu pronikavý a invenční výkon, zkoumající fenomén digitalizace filmového materiálu, konkrétně filmových snímků (z let 1898-1911) průkopníka české kinematografie Jana Kříženeckého. Východiskem práce jsou specifické estetické efekty, které vznikají digitalizací archivního filmového materiálu, kdy digitalizované filmy sice dosahují skenováním materiálů v 4K rozlišení vysoké kvality obrazu, zároveň však zachovávají a výrazně zviditelňují - původní deformace v originálních materiálech, které nebyly retušovány. Jiřího Angera zajímají tedy právě spekulativně a esteticky generativní rysy obrazů, efekty původních analogových prvků, zasahujících do formy a obsahu filmových snímků. Zajímá jej, možno říci, imaginativní a experimentální potenciál deformací, které vznikají „intervencemi“ materiálně-technologických prvků do figurativního obsahu obrazu. K vystižení zvláštností těchto efektů zvolil Jiří Anger metaforický pojem „prasklina“ (*Crack-Up*) Francise Scotta Fitzgeralda z jeho stejnojmenného eseje (1936) a jeho aktualizaci a reinterpretaci Gillesem Deleuzem, umožňují uchopení toho, co Jiří Anger nazývá „schizofrenním vztahem“ mezi figurací a materialitou, negativitou i produktivitou, diferencí i simultánností.

Disertační práce Jiřího Angera se v podstatné míře dotýká také aspektů estetiky a teorie vnímání, již proto, že efekty, které jsou předmětem autorova zájmu a zkoumání, jsou nadány nejen afektivním potenciálem, nýbrž digitalizační strategie historického filmového materiálu nechávají do popředí vystoupit historické aspekty, resp. modelaci historických obrazů (jako např. v případě Kříženeckého dokumentárních filmů) v „provokativním“ vztahu k přítomnostnímu účinku filmu a tím i dimenzi (historické) paměti, vzpomínání atd.

Digitální restaurování a „znovuobjevování“ historických filmových obrazů získává svoji komplexnost i svoji zvláštní recepčně estetickou atraktivitu vzájemnou součinností několika mediálně- a kinematograficko-historických kontextů, přičemž zvláštní význam zde hraje spojení počátků filmu, průkopnických snímků a současných možností digitálních technologií. Do centra pozornosti Jiřího Angera se dostává přesně to, co technika digitalizace za běžných okolností odstraňuje nebo „vylepšuje“ jako nějaký „ozdravný proces“ archivního filmového materiálu, který prostřednictvím digitálních tools „léčí“ jeho jizvy, vztáhneme-li se k myšlence Wilhelma Schappa: „*Je to, jako by každá věc měla svůj příběh a jako by v ní tento příběh zanechal stopy. Tyto stopy se nám občas jeví jako jizvy, umíme je číst. [...] Každá věc ukazuje ve svém vždy náhodném toaru*



to, co už prodělala a tím svůj příběh, svoji zvláštnost, způsob, jakým přečkala své osudy.“¹ Digitálním zpracováním je fotochemický materiál viditelný v podstatě už jen symbolicky, reprezentován svou již digitalizovanou formou.

Jiřího Angera však zajímají právě tyto „jizvy“, jejich „čtení“, jejich mediálně estetický, mediálně historický a epistemologický význam a s tím spojené otázky, související s restaurováním a novou kontextualizací historických artefaktů a estetických fenoménů: co a jak, v jaké mediální formě a v jakém kontextu je restaurováno a nově zpřístupňováno? S tím souvisí také otázka, jakou specifickou roli hrají „praskliny“ při vnímání historických obrazů v jejich vztahu k historickému času a v napětí mezi (jejich historickou) referencí a přítomnostním modem prožívání?

„Prasklina“, resp. „praskliny“, mají v práci Jiřího Angera esteticko-epistemologické, historicko-kulturní a mediálně-antropologické implikace. Zdá se dokonce, že právě mediálně-antropologické významy se dostávají v jeho práci do popředí. Samotný pojem „prasklina“ (mohli bychom říci i „trhlina“) získává v autorově argumentaci zvláštní relevanci, především ve vztahu ke Kříženeckého snímkům mimiky smíchu a pláče Josefa Švába-Malostranského.

Různé podoby „prasklin“, na něž se Jiří Anger zaměřuje, jsou v disertaci konceptualizovány a analyzovány jako *nezáměrné efekty*, podílející se však velmi výrazně na dialektice „smrti“ a „zmrtnýchvstání“ filmového obrazu. V 1. kapitole je to (na filmových snímcích ze slavnostního otevření mostu Františka Josefa I.) „barevný závoj“ (*color veil*), který jako by spojoval, zahaloval a zároveň zviditelňoval další „zranění“ (v pův. smyslu řeckého pojmu τραύμα/trauma), způsobená zásahem člověka, techniky nebo času (škrábance, trhliny, slepování atp.). Není bez významu, že evropské dějiny *obrazu* vůbec jsou inspirovány „závojem“ a úvahami o závoji, jednak ve vztahu k medialitě a materialitě obrazu, jednak k fyziologickým a psychologickým modelům vnímání.

Jiří Anger sleduje různé podoby manifestace procesu restaurování jako fyzikální „intervence“ statické elektřiny, zanechávající na snímku „deiktické stopy“, „škrábance“, „stehy“ a další deformace, které spoluvytvářejí estetickou atraktivnost restaurovaných filmových snímků. Film zachycuje a (zdánlivě) zobrazuje události, které jsou projekcí divákům opět „oživovány“. Vracejí se tedy z „retencionálního hrobu“ (abych užil Husserlova termínu²) zpět do naší přítomnosti. Restaurované a digitalizované filmy, jako filmové obrazy Jana Kříženeckého, jsou však, a to je právě předmětem zvláštního zájmu Jiřího Angera, specifické tím, že nesou a ukazují také stopy svého vzniku i svého přežívání v čase v onom „retencionálním záhrobní“.

¹ Wilhelm Schapp: *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*. Erlangen 1925, s. 114.

² Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten, 1918-1926. *Husserliana* 11, Martinus Nijhoff: Den Haag 1966, s. 273.



Z tohoto hlediska představují zvláštní suspenzi dialektické dynamiky, která určuje vztah aktuálně přítomného k minulosti, k tomu co zmizelo, (zdánlivě) zaniklo, atd. Řád a vztah vznikání a zanikání je tím ve specifickém smyslu narušen nebo přímo rozvrácen, proto je restaurovaným, digitalizovaným snímkům vlastní strukturní blízkost k tomu, co vystihuje německý pojem „unheimlich“ (cizorodě tísnivý), a to především v těch případech, kdy je jejich hlavním tématem člověk, obraz člověka, který *kdysi* žil, jako na Kříženeckého snímcích smíchu a pláče Švába Malostranského, jehož život, jako něco již minulého, zaniklého, odumřelého, „pokračuje“ a zakládá epistemologickou „trhlinu“, totiž znejistění pojmu minulosti a možná i samotného pojmu života. Deformace, stopy, „praskliny“, na něž se Jiří Anger zaměřuje, představují exces i alegorii něčeho přízračného.

To je podstatný moment v teorii obrazu Maurice Blanchota: zjevování nepřítomného v obraze. V přednáškách o Hölderlinově poetice uvažuje Heidegger o specifické formě obrazivosti: o „básnických obrazech“, které vznikají spatřením něčeho cizího a jeho vpádem do toho, co je nám známé a důvěrné. V tom se konstituuje druhá verze obrazného, kterou Blanchot domýšlí jako nějaké dění, které má charakter suspenze světa zde ve světě, nikoliv formou představ, ale právě jako zásah, vpád *cizího* do *známého* a důvěrného. Obraz, který nechává z latence vystoupit nějaké neuchopitelné *jinde* na nějakém určitém místě v nějaké určité podobě. Z této perspektivy se stává zřejmějším, proč Blanchot identifikuje tuto druhou verzi obrazného s mrtvolou. Mrtvola, která již „není z tohoto světa, ačkoliv je zde“.³ Tento vztah, toto přirovnání k mrtvole dává do popředí ostře vystoupit právě dimenzi „cizosti“ obrazu. Mrtvolu nelze jednoduše chápat jako „reprezentaci“ nějakého předmětu, nezastupuje něco „nepřítomného“, ale sama touto nepřítomností *je*. Je sama *svým* obrazem.

V tomto smyslu je v pojetí i argumentaci Jiřího Angera určitá blízkost k myšlence Jacquese Derridy, že „*Kino je ‚fantomachie‘ [...] Kino plus psychoanalýza rovná se věda o přízraku. Navzdory veškerému zdání, moderní technologie, jakkoliv může být vědecká, zdesetinásobuje moc přízraků. Budoucnost patří přízrakům*“.⁴ Pro Derridu je televizní, filmový i fotografický obraz „spektrografickým“ obrazem, přízračným a přízraky vyvolávajícím médiem, neboť podstatným momentem je zde vztah (filmového) obrazu ke smrti a fantomům.

Jiří Anger věnuje ve své práci právě těmto aspektům, které na jednom místě charakterizuje jako „ontogenetic role of death and destruction for film history“ (s. 58), náležitou pozornost (kap. 1.5. Coda: The Death of Cinema Extended into Eternity).

³ Maurice Blanchot: Dvě verze obrazného. In: *týž: Literární prostor*. Herrmann & synové: Praha 1999, s. 350-351.

⁴ Jacques Derrida – Bernhard Stiegler: *Échographies de la télévision*. Éditions Galilée: Paris 1996, s. 129.



FILOZOFICKÁ FAKULTA Univerzita Karlova

Ústav české literatury a komparatistiky

S tím souvisí i téma indexikality/stopy snímků: na jedné straně filmový nebo fotografický obraz předznamenává, co nastane, „mizení“ ještě před samotným zmizením a zánikem, na druhé straně se stává stoupou tohoto mizení a zmizelého.

Není možné zabývat se v posudku všemi tezemi, které disertační práce Jiřího Angera přináší a konceptualizuje: není to však ani nutné, neboť práce mluví sama za sebe. Jde o pronikavý a vzhledem ke zkoumanému materiálu Jana Kříženeckého průkopnický výkon, invenční a originální, přesvědčující v neposlední řadě svou argumentací.

Předloženou disertační práci hodnotím jako **v n i k a j í c í** a předběžně ji klasifikuji jako „**prospěl**“.

Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Praha, 25. 05. 2022