

JIŘÍ ANGER, ADÉLA KUDLOVÁ / 31. 1. 2022

První políčka českého filmu

Třikrát sláva, oficiálně první filmy v dějinách české kinematografie, natočené Janem Kříženeckým mezi lety 1898–1911, mají konečně svou digitální podobu a mohou svobodně obíhat digitálním prostorem. Díky neintruzivnímu přístupu k digitalizaci a absenci retušování je noví diváci mohou spatřit i ve formě, která alespoň simuluje podobu dobových, dnes už tradiční technikou takřka neprezentovatelných nitrátových kopií a negativů s lumièreovskou perforací, včetně jejich fascinující materiální historie. O to více bychom se ale měli ptát, jaké filmové objekty s digitalizací vznikly, co při jejich sledování ztrácíme z „původní“ kinematografické zkušenosti a co nového naopak získáváme.

Vezměme si takové framy. V analogové formě jde o svébytné, hmatatelné nosiče vizuální informace, které jsou sice nezadržitelným pohybem filmu v promítačce upozaděvány, ale každé poškození či nečistotu v sobě nesou jako otisk, který se v obraze nějakým způsobem projeví. Zároveň mezi jednotlivými políčky existuje mezera, již během projekce alespoň podprahově (skrže blikání) vnímáme – pro nejranější film to samozřejmě platilo mnohem intenzivněji než dnes. Digitální framy toto materiální ukotvení postrádají a při klasickém sledování filmu jsou ještě neviditelnější. Zato je však i pro běžného recipienta daleko snazší film zastavit, pořídit screenshot a samostatně jej zkoumat, nehledě na komplexní mozaiky políček ve stříhacích programech. Framy z digitalizovaných filmů Jana Kříženeckého jsou v jistém smyslu kombinací obou principů – formované vyspělou digitální technologií (skenování proběhlo ve 4K rozlišení), ovšem zanesené více i méně rozpoznatelnými stopami fyzické deformace. Když si z filmů prohlížíme jednotlivá políčka, často pozorujeme jevy, jež nepochybně nepatří do běžné zkušenosti sledování filmů na PC, nicméně je lze skrže tvarování a modulování v softwaru donutit vyjevit jednotlivosti, které by se v analogu zcela ztratily.

Ke zkoumání i prezentování takovýchto mezních filmových objektů je vhodný formát audiovizuální eseje (také videografické eseje či video-eseje), který umožňuje provádět analýzu za pomoci obrazů a zvuků samotných, tedy v kontextu média, které je analyzováno.^[1] Krátkometrážní experiment *První políčka českého filmu* tvoří obrazy specifického typu – první frame z každého digitalizovaného původního materiálu. Proč zrovna první políčka? Základní úvaha zní, že když už zveřejňujeme snímky se statusem *prvních* českých filmů *poprvé* v digitálním prostoru, bylo by záhodno podívat se na samotné *první* obrazy jednotlivých filmů. Tj. takové obrazy, které jako první procházejí skenerem, které (s výjimkou umělých úvodních titulků a přidaných černých oken) při projekci spatříme jako první a které jako první nesou vizuální informaci (jakkoli třeba obtížně rozpoznatelnou). Zatímco při klasickém kontinuálním sledování tyto obrazy často ani nepostřehneme, při fyzické manipulaci jsou mnohdy naopak nejvíce zranitelné, což odráží i jejich digitální podoba.

Audiovizuální esej byla sestavena tak, aby hybriditu digitálních políček ani komplexní historii jejich recepce nezahlazovala, nýbrž zdůrazňovala, i za cenu rozehrávání analogových a digitálních principů proti sobě. Jednotlivá políčka jsou vždy nejprve prezentována samostatně, poté různými způsoby tvarována a nakonec zasazena do postupně vznikající mozaiky všech prvních framů v pozadí. Formy digitální manipulace, jako je přibližování a oddalování, rozšiřování a zužování, nebo pro analogové puristy možná sporné otáčení obrazů kolem své osy připomínají, že navzdory přesnému replikování nitrátních kopií a negativů nabývají políčka díky digitalizaci tvarovatelnosti, jež by v analogu byla obtížně představitelná. I v této neskrytě digitální cestě prezentace však může být kromě materiality přítomen i velmi specifický prvek rané filmové projekce. Tom Gunning ve svém článku „Estetika úžasu: Raný film a nedůvěřivý divák“ (1989) zmiňuje, že „Lumièrova nejranější promítání předváděla filmy nejprve jako znehybnělé obrazy, projekce statických fotografií. Až potom, s okázale předváděnou virtuozitou vizuálního showmanství, byl projektor klikou uveden do chodu a obraz se pohnul.“^[2] Na počátku každého zázračného uvedení pohyblivých obrazů byly tedy samostatná statická políčka coby připomínka, že „jádro filmu jsou zásahy do živé tkáně času, že kinematografie je smrtí při práci.“^[3]

Co se tímto experimentem dozvídáme o jednotlivých políčkách jako takových? Rád bych zde tuto otázku nechal otevřenou, neboť na ni odpovídá zejména samotná audiovizuální esej, nicméně v prvé řadě vyvstává najevo jejich kompozitní charakter.

Díky počáteční neustavenosti figurativních výjevů i zmíněné zranitelnosti obsahují první políčka často pouze zlomek obrazové informace, někdy dokonce jen střípky zbylé matérie, které se skládají do více či méně rozpoznatelných tvarů. Zvláště pozoruhodné jsou pak framy, ve kterých byly chybějící části nahrazeny novějším materiálem s již klasickými čtyřmi perforacemi po každé straně, nebo např. první obraz snímku *Cyklisté* (1898), do nějž byly zaryté otvory nové, aby zdánlivě odpovídal standardním filmovým pásům.

Takto lze vnímat každé první políčko jako svébytný objekt s pestrou, mnohdy protimluvnou materiální historií i budoucností, u nějž se lze často jen domýšlet, kdy, jak a proč do filmu jednotlivé prvky pronikly. Přerámování prvních českých filmů na základě těchto vytěsněných obrazů je jednou z možností, jak ukázat, že digitální manipulace nemusí být cestou k projasnění či rovnou zdokonalení archivních artefaktů, ale naopak ke zvýraznění skutečnosti, že nikdy nejsou tím, čím se zdají být.

Pozn.

Políčka 1–9 tvoří výjevy z pražského života prezentované během Výstavy architektury a inženýrství v roce 1898 v Praze. Snímky 10–15 odpovídají aranžovaným scénkám s Josefem Švábem-Malostranským, rovněž uváděným v rámci Výstavy. Čísla 16–18 značí zárodky sokolského tématu už v prvních filmech roku 1898, které později Kříženecký rozvinul v monumentálních reportážích ze sokolských sletů. Framy 19–26 následují Kříženeckého tvůrčí trajektorii v letech 1901–1908, včetně aktualit uvedených na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory roku 1908 v Praze. Poslední dva snímky, 27–28, označují záběry pomníku Františka Palackého, které tvoří svého druhu časosběrný dokument.

Kompilace ze sokolských sletů a Jubilejní výstavy Obchodní a živnostenské komory zahrnuty nebyly, neboť byly sestaveny uměle a jejich počáteční políčka pocházejí z duplikátních materiálů druhé a pozdější generace. První frame z *Přenesení kolébky Františka Palackého z Hodslavic na Výstaviště* (1898) nebyl zahrnut, protože původní nitrátní kopie byla objevena nedávno a teprve čeká na digitalizaci.

Jiří Anger

Poznámky:

[1] Základní představení a vymezení audiovizuálních esejí a videografických filmových studií nabízí např. Jiří Anger, *Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů. *Illuminace* 30, 2018, č. 1, s. 5–27. Viz také novou rubriku Audiovizuální eseje časopisu *Film a doba*: <<https://filmadoba.eu/fad-on-line/audiovizualni-eseje/>>, [cit. 14. 1. 2022].*

[2] Tom Gunning, *Estetika úžasu: Raný film a (ne)důvěřivý divák*. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 153.

[3] Thomas Elsaesser, *Stop/Motion*. In: Eivind Rossaak (ed.), *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010, s. 118.