

Prehistorie filmového archivu

I.

Marnost nad marnost

Bylo už kdesi řečeno, že hrdinové našeho věku nejsou z granitu, neboť píšeme-li na celulosu, je jejich život velmi křehký. A vskutku, zamyslíme-li se nad osudem filmu jako uměleckého díla, pak dojdeme ke smutnému závěru, že je to osud velmi pomíjivý. Film si dosud bohužel nevynutil takového respektu, aby bylo postaráno o jeho zachování. Je na tom rozhodně nejhůř ze všech uměleckých kategorií, kde je pamatováno přímo zákonem o zachování uměleckých děl a památek. Mimo to má film vpáleno Kainovo znamení obchodního artiklu a má cenu pro obchod jen potud, pokud je schopen projekce a pokud se jeví aspoň takový zájem, aby byl po uhrazení režie rentabilní. Jakmile splní film tento svůj úkol, je pro kupčíky nepotřebnou makulaturou a prodává se na kila, aby jeho hmoty sloužily dál byť třeba účelům mnohem prosaičtějším než dosud. Kdyby se pohlíželo na film jako na umělecký projev také v kruzích, které mají v rukou jeho exploataci, pak by se film zbavil oné jednorázovitosti, která nemá daleko k jeho jepicovitosti. Kritika nestačí upozorňovat

na morální, umělecký a výchovný význam retrospektivy, leč většinou je to házení hrachu na zeď. Dělají-li se retrospektivní představení, pak jsou pohnutky zpravidla zas jen materiální. Proto se nepocituje potřeba uchovat staré filmy nebo je obnovovat pořizováním kopií. A nejsmutnější okolností je vlastní podstata filmu. Filmový proužek, jenž je směsí nitrocelulosity s kafrem, nemá trvanlivosti. Po vyprchání kafru se láme.

Kde jsou všechny ty filmy, které svého času plnily sály kin celého světa, které byly sensací prvního řádu a běhaly v obrovských kinech metropolí po celé měsíce, ba roky? Kde jsou ona klasická díla, která přinesla vykrystalisované formy nového výrazu? Kde jsou díla otce fotogenie Louis De-lluca? Což nezemřela stejně předčasně jako sám jejich tvůrce? Kde je Griffithova *Intolerance*, Chaplinova *Pařížská metresa*, Linderovy filmy, Stroheimův *Greed*,¹⁾ švédské filmy z doby rozkvětu, podepsané zvuknými jmény Maurice Stillera, Victora Sjostroma,²⁾ Hedquista³⁾ a jiných, kde je Dreyerova *Panna Orleánská*,⁴⁾ kde jsou všechny avantgardní filmy Man Rayovy, Renoirovy, Clairovy, Epsteinovy, Tedescovy?⁵⁾

1) Míňeny filmy: *INTOLERANCE* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*; D. W. Griffith, 1916), *DÁMA Z PAŘÍŽE* (*A Woman of Paris*; Charles Chaplin, 1923), *CHAMTIVOST* (*Greed*; Erich von Stroheim, 1924).

2) Míňen Victor Sjöström.

3) Ivan Hedqvist (celým jménem Carl Ivan Engelbert Hedqvist) (1880–1935) byl švédský divadelní a filmový herec a režisér. Přestože je zde uváděn po boku Victora Sjostroma a Maurice Stillera, byl rozhodně více divadelníkem a ve filmu hercem.

4) Míňen film: *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* (*La Passion de Jeanne d'Arc*/ *Jeanne d'Arc lidelse og død*; Carl Theodor Dreyer, 1928).

5) Jean Tedesco (1895–1959) byl autorem avantgardních filmů a scénářů, vedl časopis *Cinéa* a pořádal programy avantgardních filmů ve víceúčelovém divadle Vieux-Colombier, kde se krom divadelních a filmových představení pořádaly též jazzové koncerty a podobně.

Je zajímavé, že první filmy světa z roku 1895 se zachovaly, kdežto další produkce z prvního desetiletí je ztracena. (Pražské obecnstvo mělo příležitost vidět autenticky první filmy brí Lumièreů na přednáškovém večeru z cyklu Husovy školy minulý týden. Byly tu promítnuty také první české filmy arch. Kříženeckého.)⁶⁾

Potřeba mezinárodní kinematéky je velmi naléhavá. Uchování kinematografických dokumentů pro historické, estetické a sociologické studium je dnes příkazem doby.

Tato otázka se dosud nedostala z přípravného stadia o krok dále. Dnes, kdy takřka každá vytištěná kniha je uchována ve veřejných knihovnách, kdy se na celém civilisovaném světě uchovávají čísla všech vycházejících časopisů k ev. bádání, kdy se v museích shromažďují veškeré předměty, které jakkoliv vydávají svědectví o minulosti, kdy každá stará turbina putuje místo do starého železa do technického musea, není o uchování filmů vůbec postaráno.

Je nesporné, že tato otázka má ryze mezinárodní ráz a dá se řešit zase jen na mezinárodní platformě. Vyskytl se už návrh, tlumočený Adolfem Hüblem,⁷⁾ aby bylo zřízeno mezinárodní filmové museum a přiřčeno k Mezinárodnímu ústavu výchovného filmu, stojícímu pod záštitou Společnosti národů.⁸⁾ Bylo by ovšem potřeba, aby při tak delikátním úkolu, jakým je výběr filmových památek, bylo dbáno zásady úzkostlivé a přísné ob-

jektivitu, aby pak byly v kinematéce zastoupeny opravdu jen umělecky nejcharakterističtější a nejhodnotnější ukázky.

Při dosti záhadném poměru římského ICE ke Společnosti národů a za dnešního politického stavu věcí jsou záruky objektivitu dosti sporné. Bylo by záhodno, aby se věnovala přípravě důstojného řešení otázky zřízení mezinárodní kinematéky velká pozornost už nyní. Dá se tím předejít případnému nepříjemnému překvapení, které by nás postavilo před řešení, jež by třeba neobstálo s hlediska mezinárodní spravedlnosti, jako před hotovou věc. Iniciativy by se mohla chopit především Čs. společnost pro vědeckou kinematografii.

S. Ježek

Svatopluk Ježek, Marnost nad marnost.

Lidové noviny 43, 1935 (19. 10.), č. 525, s. 8.

II.

Filmové museum v malém

S. J. – Praha 8. listopadu

V článku »Marnost nad marnost« jsme poukázali, jak naléhavá je dnes potřeba konservovat staré ukázky filmového umění. Do zřízení mezinárodní kinematéky je ovšem jistě ještě daleko. Je pochopitelné, že mezinárodní instituci tohoto rozsahu nebude tak lehké organisovat. Mezitím se vyskytla jiná možnost, jak odpomoci nejnaléha-

6) Programy přednáškových večerů Husovy školy jsou dohledatelné pouze do poloviny roku 1935, další bohužel scházejí.

7) Prof. Adolf Hübl byl klíčovým zastáncem tzv. kulturního (krátkého poučného filmu) v Rakousku, v letech 1924–1934 působil jako vedoucí oddělení kulturního filmu při organizaci Wiener Urania a zasazoval se nejen o výrobu a uvádění kulturních filmů, ale především o kultivaci diváckého vkusu formou poučných přednášek aj. (viz jeho přednáška *Wir lernern Filmsehen* apod.). Více viz Gerald Trimmel, *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs. Aus der Pionierzeit der Filmernziehung und Filmpädagogik in Österreich*. Wien: Stadt Wien 1996. Dostupné též online: <http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/studium/kultur/film/filmfreunde_2001.pdf>, [cit. 2. 4. 2013].

8) Myšlenka centralizace kulturního filmu ve třicátých letech podnítila nejen úvahy o koncepcích národních a mezinárodních filmových archivů, ale především o mezinárodní standardizaci formátu kulturního filmu tak, aby byla maximálně zjednodušena možnost jeho půjčování bez kopírování na jiný formát, a tak zefektivněn jeho oběh. K aktivitám ICE (Římského institutu vzdělávacího filmu) podrobněji: Zoë Drick, *The Rome Institute of Educational Cinematography, Reactionary Modernism, and the Foundation of Film Studies*. *Canadian Journal of Film Studies*, Spring 2007. Dostupné online: <http://findarticles.com/p/articles/mi_qa4092/is_200704/ai_n19432702/pg_1?tag=artBody;coll>, [cit. 2. 4. 2013].

vějšimu nedostatku starých filmů. Je to úzký film subnormální. Samozřejmě není možno považovat substandardní film za ideální materiál ke konservování uměleckých památek filmu v budoucnosti v kinematéce. Tam bude potřeba uschovat pokud možno vždy originální negativy a pořizovat nové kopie. Jestliže by leckdy stačilo k zachování jasné představy o filmovém díle překopírovat je na úzký film, pak by to bylo možno spíše jen v němém, protože úzký film zvukový nemá zdaleka té technické dokonalosti jako normální film, nehledíc k tomu, že není dosud vyřešena jeho normalisace. Tak tedy dosud má zvuková šestnáctka v Americe zvukový zápis na opačné straně než v ostatních zemích.

Ale k odstranění nejnáléhavější potřeby starých filmů pro účely výchovné i badatelské stačí známenitě úzký film, na nějž jsou překopírovány staré němé filmy, vzaté už dávno z oběhu. Tím spíše, že dnes půjde o zachycení a studium němé éry filmu, která patří až na malé výjimky nenávratně minulosti a tvoří v dějinách filmu jednotný uzavřený celek. Právě vyšel katalog, obsahující seznam 9,5 mm Pathéfilmů, vzniklých překopírováním z normálního formátu.⁹⁾ Je tu oddíl

kulturních filmů, obsahující řadu kategorií, jako hygiena, tělesná výchova, mikrokinematografie, oceánografie, cestopis, letectví a j. a j. Už v tomto díle se setkáváme se známými krásnými filmy *Cesty k síle a kráse*, *Bílé opojení*, *Veliký skok*, dále *Expedice vzducholodí Italia* na severní pól, *Gloria* a j.¹⁰⁾ V oddíle hraných filmů jsou především kreslené grotesky *Kocoura Felixe*, pak rané grotesky *Charlie Chaplina*, serie farci *Snub Pollarda*, alias *Beaucitrona*,¹¹⁾ komedie *Stan Laurela* z dob, kdy ještě neměl svého nerozlučného druha *Oliveira Hardyho*, první filmy *Harolda Lloyda*, filmy zapadlých komických hvězd *Jimmy Adamse*,¹²⁾ *Doggyho*,¹³⁾ *Lloyda Hamiltona*¹⁴⁾ a *Gastronomický problém* nedávno zahynuvšího populárního amerického herce *Willa Rogerse*.¹⁵⁾ Z celovečerních komedií uvádím filmy *Portýr od Maxima*,¹⁶⁾ *Clairův Slaměný klobouk*¹⁷⁾ a *Kouzelná lampa Aladinova*.¹⁸⁾ Je tu celá serie pozoruhodných filmů, patřících historii filmového umění. Tak např. *Modré světlo* trojice *Balazs*, *Riefenstahl* a *Schnecherger*.¹⁹⁾ *Osud a Kola života* režiséra *Abela Gance*, první němá adaptace *Carmen* s *Raquel Mellerovou* v titulní roli, *Bídníci*, *Peníze*, *Nibelungové*, *Dupontovo Varieté* s *Janingsem* a *Liou de Putti*,

9) *Filmový archiv Pathé 9,5 mm (1935)*. Praha: Půjčovna filmů Pathé 9,5mm Cinéma.

10) Míneny filmy: *CESTY K SÍLE A KRÁSE* (*Wege zu Kraft und Schönheit*; Nicholas Kaufmann, Wilhelm Prager, 1925), *BÍLÉ OPOJENÍ* (*Der weiße Rausch — Neue Wunder des Schneeschuhs*; Arnold Franck, 1931), *VELIKÝ SKOK* (*Der große Sprung*; Arnold Franck, 1927), *EXPEDICE VZDUCHOLODÍ ITALIA NA SEVERNÍ PÓL* (*Podvig vo ldach*; Georgij Vasiljev, Sergej Vasiljev, 1928), *GLORIA* (*Gloria, la grande guerra*; Roberto Omegna, 1934).

11) *Harry Snub Pollard* (1889–1962), vystupující též pod pseudonymem *Beaucitron*, byl americký populární komik, ve dvacátých letech vystupující v řadě vedlejších rolí snímků *Harolda Lloyda*, ale i ve vlastních sériích v produkci *Hala Roache*.

12) *Jimmie Adams* (1888–1933) slapstickový komediální herec účinkující v sériích natáčených společnostmi *Educational Pictures* a *Al Christie*.

13) Jméno *Doggy* se hojně vyskytuje v katalozích *Pathé 9,5 mm*, nicméně jedná se zřejmě o český ekvivalent sérií hrdiny jiného jména, jež nebylo možné blíže identifikovat.

14) *Lloyd Hamilton* (1891–1935) americký komediální herec známý svým bouřlivým soukromým životem.

15) *GASTRONOMICKÝ PROBLÉM* (*Doctor Bull*; John Ford, 1933).

16) *PORTÝR OD MAXIMA*, jindy též *VRÁTNÝ OD MAXIMA* (*Le chasseur de chez Maxim's*; Roger Lion, Nicolas Rimsky, 1927).

17) *SLAMĚNÝ KLOBOUK* (*Un chapeau de paille d'Italie*; René Clair, 1928).

18) Tento snímek je poměrně obtížné identifikovat. René Clair příběh *Aladinovy lampy* nenatočil, v roce 1934 vznikla animovaná verze *Uba Iwerkse* (*Aladdin and the Wonderful Lamp*; Ub Iwerks, 1934), problematické je však v tomto případě řazení ke *Clairovi*.

19) *MODRÉ SVĚTLO* (*Das blaue Licht*; Leni Riefenstahl, Béla Balázs, 1932). *Schnecherger* je špatný zápis jména jednoho z kameramanů snímku *Hanse Schneebergera* (druhým byl *Walter Riml*).

Kabinet dra Caligariho Roberta Wieneho, Murnauův Faust, Panna Orleánská, Verdun Léona Poiriera atd.²⁰⁾

S. J. (Svatopluk Ježek),
Filmové museum v malém. *Lidové noviny* 43,
1935 (9. 11.), č. 561, s. 8.

III.

O filmový archiv pražský.

S. J. – Praha v únoru

Jak známo, jedná se o stavbu nové budovy pro technické a zemědělské museum na Letné. Při této příležitosti mělo by se pomýšlet také na zařízení filmového archivu. Bylo by to vhodné doplnění musejních sbírek a také by se napravila těžká chyba, páchaná stálým přehlížením filmu a jeho významu.

Filmovému umění se nedostalo po čtyřicetiletém trvání kinematografie stálého zabezpečení pro budoucnost. Film, který zvěčňuje prchající okamžik a odlišuje se od jiných uměleckých kategorií právě touto svojí vzácnou vlastností, zaručuje trvalost zápisu uměleckého díla na celuloidovém proužku jen velmi relativně. Takřka celá historie filmového umění zmizela v odpadcích, neboť film po skončení svého obchodního poslání slouží jako surovina velmi prosaickým účelům. Výsostný zájem o zachování nepozoruhodnějších projevů filmového umění a filmových dokumentů nemusím čtenářům *Lidových novin* opakovat.²¹⁾

Je potěšitelné, že je u nás v této věci jasno a že došlo už k praktickému návrhu, který podala před časem ministerstvu obchodu Čs. společnost pro vědeckou kinematografii s Technickým

museem. Uvádím z tohoto návrhu nejpodstatnější věci. Zvláštní důvody pro založení čs. kinematéky není třeba rozvádět. Myšlenka filmového archivu se vynořila několikrát v zahraničí, ale vždy zapadla bez většího ohlasu. V posledních letech se přetřásala otázka zřízení národních kinematék zejména zásluhou Mezinárodního ústavu výchovného filmu (ICE) na všech mezinárodních konferencích, posledně v letech 1936 a 1935. Na popud této mezinárodní instituce vznikla v jednotlivých státech už řada ústavů, jež mohou za krátkou dobu své existence vykázat pozoruhodné výsledky.

V návrhu Čs. s. p. v. k. a Technického musea se stále mluví o zamýšleném »Čs. filmovém archivu«. Z formálních důvodů bych doporučil termín »Kinematéka«, vžitý též v zahraničí, protože slovo archiv má příliš literární příchut a mimo to odpuzuje představou zaprášených regálů. Film si ve svém junáckém věku nezasluhuje této museální terminologie.

Úkolem čs. kinematéky by bylo: získávat a uchovávat význačná domácí případně i zahraniční díla a shromažďovat všechny zajímavé dokumenty, týkající se filmů. Dalším programním bodem činnosti by bylo shromažďovat filmovou dokumentaci současného čs. života. Filmové dokumenty kulturní, národopisné, zeměpisné, technické, zemědělské, průmyslové a j.

Hlavní obory činnosti kinematéky by byly: sběratelské, konservační, registrační, publicistické a výstavní. Sběratelství by si všímalo českých filmů starých i současných, a to jak negativů, tak pozitivů. Řada starších filmů je zachována a stačilo by je soustředit ve sbírkách. Dále by šlo o fotografie, libreta a scenaria, návrhy staveb, hudební

20) KOLO ŽIVOTA (La Roue; Abel Gance, 1923), CARMEN (Jacques Feyder, 1926), BÍDNÍCI (Les Misérables; Henri Fescourt, 1925), PENÍZE (L'argent; Marcel L'Herbier, 1928), NIBELUNGOVÉ: KRIMHILDA POMSTA (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), NIBELUNGOVÉ: SMRT BOHATÝRA (Die Nibelungen: Siegfried; Fritz Lang, 1924), VARIETÉ (Ewald André Dupont, 1925), KABINET DOKTORA CALIGARIHO (Das Kabinett des Doktor Caligari; Robert Wiene, 1920), FAUST (Faust — Eine deutsche Volkssage; Friedrich W. Murnau, 1926), UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ (La Passion de Jeanne d'Arc/ Jeanne d'Arc lidelse og død; Carl Theodor Dreyer, 1928), VERDUN (Verdun, visions d'histoire; Léon Poirier, 1928).

21) Původní verze uváděla »Lidových Novin« — bylo upraveno.

partitury, diplomy, poháry, gramofonové desky s hudbou s filmů, literaturu, časopisy, patentní spisy, soudní rozhodnutí a j. a j. Zachování dnešních filmů pro budoucnost je mnohem složitějším problémem, než konzervace jiných archiválních předmětů. Studium a aplikace rozličných konservačních metod bude důležitou složkou ústavní činnosti, neboť jinak by mohla veškerá archivní práce přijít v několika desíletích nebo i dříve nazmar.

Mimo jiné by bylo úkolem kinematéky také sestavit nejúplnější přehled dosavadní české výroby a stále jej doplňovati. Důležitou složkou mezinárodní filmové spolupráce je národní katalogizace hraných, kulturních, školních a vědeckých filmů.

Pro stálou filmovou expozici disponuje Technické museum ve stavebním programu nové budovy několika místnostmi o ploše 200 m². Tam by byly soustředěny sbírky nové kinematéky s existujícím již filmovým oddělením Technického musea. Čas od času by se mohly pořádat speciální výstavy, jež by mohly putovat také do zahraničí. Pomýšlí se i na odbornou knihovnu, jež by vznikla soustředěním některých soukromých sbírek literatury a na zřízení dokonalých tresorů, jichž je potřeba vzhledem k hodnotě filmů a k jejich hořlavosti. Poněvadž některá ministerstva a ústavy nemají svoje filmy dosti vhodně odborně uložené, mohla by použít archivních tresorů a přispěti tak z titulu nájmu k úhradě provozu kinematéky.

Těžkou otázkou bude bezpochyby zejména získávání filmů pro kinematéku. Zavedení povinné kopie na způsob povinných výtisků knih by znamenalo značné finanční zatížení, které by producenti nechtěli jistě snášet. Proto by bylo uvažovati o tomto postupu: firma, které bude žádati o podporu z registračního fondu, se musí zavázati, že po vyrobení kopií uloží negativ filmu v kinematéce. Negativ zůstane i s reprodukčním právem majetkem firmy po určitou dobu (například 10 let),

pak případně kinematéce. Pro účely archivní může být v souvislosti s udělením podpory požadován i negativ jiného, třeba staršího filmu téže firmy. U vynikajících filmů zahraniční provenience bylo by lze dosáhnouti dohodou, vázanou na případné povolení dovozu, alespoň uložení starých kopií. Bylo by záhodno zakázati volný obchod s filmovými odpadky a soustředit jej v chystané instituci. Z filmů, určených do odpadků, by byly vybírány cenné fragmenty k uschování.

Konečně by bylo třeba také zčásti počítat s koupí určitých cenných filmů. Tak například »Národní filmové galerii«²²⁾ pak daleko hodnotnějšího archivu p. Pečeného (Elektažurnál), jakož i části prací Karla Plicky.

A na konec nejdůležitější věc — finanční úhrada. Navrhuje se takto: příspěvek registračního fondu 100.000 Kč, subvence veřejné správy 30.000 Kč, filmový průmysl a obchod 10.000 Kč, Technické museum 5.000 Kč, nájemné z tresorů 10.000 Kč. Celkem tedy 165.000 Kč. Výdaje budou osobní a věcné.

Tento podnět je beze sporu velmi záslužný. Jeho uskutečněním bychom stanuli po boku nejvyspělejších národů také v tomto oboru. Důležitost výchovy filmového dorostu je úměrná životnímu zájmu našeho filmu. A tato výchova musí vycházet z retrospektivy, kterou umožní jen co nejúplnější kinematéka.

S. J. (Svatopluk Ježek), O filmový archiv pražský. *Lidové noviny* 44, 1936 (23. 2.), č. 97, s. 22.

IV.

Jiří Lehovec

Čtyřicet let kina

Letos v prosinci budeme slavit čtyřicetileté jubileum dne, kdy se po prvé v dnešní formě objevil film a kino. Až budeme mluvit a psát o jeho historii a vývoji a uvědomíme si, že ji vůbec neznáme, a co víc, že nemáme, podle čeho bychom ji studovali.

22) Srov. Alena M í š k o v á, Národní filmová galerie 1925–1975 (Projekt ČAVU). *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–94.

Film nejstaršího období známe poměrně přesně po technické stránce: víme, jaký vývoj prodělaly přijímací a promítací stroje, známe na deseti-nu milimetru rozměry citlivých pásů i umístění jejich perforací. Ale jak vypadal tento film, který nebyl jen mrtvým mechanismem, nýbrž věrným kulturním dokumentem a brzo též nástrojem duchovní tvorby, jaký byl jeho obsah a tvar, jeho pojetí a styl, jaké bylo jeho umělecké zpracování: jeho režie, hra, fotografie, osvětlování a dekorace — víme jen velmi málo. Víme toho dokonce velmi málo i o filmech nedávno uplynulého období.

To proto, že tyto filmy buď neexistují nebo jsou nepřístupně zašantročeny. Organizace filmové výroby, distribuce i exploatace je v dnešní době taková, že film má pro ni cenu jen pouhého zboží. Nikdo nemyslí na jeho význam kulturní a dokumentární.

Od počátku se uvádí a vyzdvihuje vlastnost filmu, že dovede fixovat přítomnost na věčné časy. Není to pravda. V praxi je tato vlastnost denně šlapána nekontrolovaným rozhodováním soukromých výrobních společností, v teorii je omezena chemickou nestálostí filmového materiálu. Celuloidový podklad je v podstatě ztuhlým roztokem, který časem krystalizuje a stává se neprůhledným, želatina vysychá, drobí se a odlepuje. Film, i když byl pečlivě uschován, je asi po třiceti letech neschopen projekce a nebyl-li včas překopírován na čerstvý materiál, je nadobro ztracen.

Takovou péči, která vyžadovala určitého nákladu, mu zřídka kdo věnoval. Prvotní výrobní společnosti byly tak vratké, že péče o uschování filmových negativů pro budoucí časy byla jejich nejmenší starostí. Většina starých Chaplinů skončila v továrnách leštidel na boty.

Ani u nás v Čechách, kde se začlo soustavně filmovat poměrně pozdě, nebylo, až na nepatrné výjimky, lépe. Teprve v poslední době některé velké firmy ukládají své negativy, ale jejich poči-

nání má stále individuální charakter soukromého podnikání.

Zatím by bylo třeba vybudovat v každém státě filmový archiv, kinothéku, a uložit všem výrobnám, aby do ní ukládaly po jedné kopii každého nově vyrobeného filmu: asi tak, jak to musí dělat nakladatelé s každým vydáním knih, časopisů a novin. Máme u nás mnoho filmových institucí, Čs. technické museum, Masarykův lidovýchovný ústav, filmovou cenzuru, Svaz filmového průmyslu a obchodu, konečně státem podporovanou továrnu AB a její filmové studio — nemohly by si to uložit za společný nejbližší úkol?

Dnes můžeme vidět starý film jen při náhodné příležitosti. Ve Francii bylo jeden čas obvyklé promítat vedle kreslené grotesky a kulturních snímků kus předválečného filmu jako komický dodatek. Tato móda se u nás ujala na několika nočních představeních, na představeních avantgardy a několika jubilejních příležitostech.

Minulé pondělí jsme viděli v německém kinu »Uranii«, v rámci jeho »nezapomenutelných filmů«, celý program sestavený z filmů let 1898 až 1913.²³⁾ Představení bylo umožněno jedine ochotou pana Veselého z Karlína, který ze soukromé záliby sbírá již dlouhá léta zlomky z jednotlivých filmů a snímky filmových hvězd. Sestavuje a slepuje je v celky, které dokazují, jaký talent a odborné znalosti jsou skryty i mezi laiky. Úspěch představení byl takový, že mne přiměl k napsání těchto úvah.

První část programu byla sestavena ze zlomků výstupů několika filmových herců a hvězd, zachycených v dosti šťastných a charakteristických momentech. Obnovili jsme si znovu nejen jejich podobu, nýbrž prošli jsme si jakousi hodinou herecké srovnávací kinematografie. Znovu se před námi objevili herci a herečky dávno mrtví nebo zapomenutí: elegantní John Diebs,²⁴⁾ nešťastný Fatty, romantický Olaf Foens,²⁵⁾ malý Jackie Co-

23) Program se nepodařilo dohledat.

24) Nepodařilo se identifikovat.

25) Míňen Olaf Fønss známý ze snímku SIROTEK LOWODSKÝ (Die Waise von Lowood; Curtis Bernhardt, 1926).

gan, proslulá Gaby Deslys, svůdná Barbara la Marr,²⁶⁾ inteligentní Sessue Hayakawa,²⁷⁾ nezapomenutelný George Bancroft, snad většího formátu a síly než dnešní Wallace Beery, krásná Olga Baclanova,²⁸⁾ temperamentní Betty Balfour, vážný Williams S. Hart, tvárný Lon Chaney. Viděli jsme slavné herce v jejich nejstarších maskách: Kamilu Hornovou, Johna Barrymore,²⁹⁾ Alberta Bassermann,³⁰⁾ Emila Janningse, George Arlisse a Wernera Krausse. V krátkých okamžicích mohli jsme opět ověřovat jednotlivé talenty, skutečné nebo domnělé, srovnávat charakteristické způsoby výrazu, hry a dokonce i fotografie a režie.

Snímky byly po historickém vzoru doprovázeny živým glosátorem, který vtipně a pozorně vysvětloval jednotlivé detaily. Obecenstvo kvitovalo vděčně komické pojetí jeho výkladu, ale odmyslili-li jsme si dobové kostýmy a přexponovaný styl prvních pantomim, působily na nás jednotlivé fragmenty znovu hluboce a silně. Stáli jsme u kolébky filmu a byli jsme svědky obrovské práce, mnohem větší než dnes, již vznikal nový druh umění.

Po přestávce byly promítnuty delší snímky: »Vděčné dítě«, italský film z r. 1898, dílo neznámého režiséra a herců: »Její dobrá pověst«,³¹⁾ půlhodinový německý film z r. 1906 s Henny Portenovou,³²⁾ zbytky páté epochy »Homuncula« s Olafem Foensem z r. 1913³³⁾ a posléze německý film z r. 1904 s Leopoldinou Konstantin.³⁴⁾ — Tyto snímky, umělecky méně významné a bez

zvláštních výkonů hereckých (až na Henny Portenovou), jsou zajímavé po stránce vývoje látky a režijní techniky. Mohli jsme v nich již pozorovat vznik obsahových a dějových šablon a režijních konvencí, neblahý odklon od životní pravdivosti, existující ve zjemnělejší a zakrytější formě do dnes.

Nejstarší kino se zrodilo z laciné lidové jarmareční podívané, která obstála s několika dějovými schematy. Drahota materiálu, technická nedokonalost nejstarších přístrojů a omezená délka filmového pásu vedly k nesmírné prostorové i dějové koncentraci a zároveň k maximální intenzitě výrazu. Dnes nám připadá směšné tempo děje a přehnaná gestikulace herců, ale byla to možná trnitá cesta hledání výrazu srozumitelnému němému projevu.

Nákladnost filmování a vysoká cena i nejmenší dekorace způsobily, že již v nejstarší režii převládaly náznaky a improvizace. Jejich nehoráznosti vyžadovaly od obecenstva mnoho shovívavosti. První kino nežilo, nýbrž jen předstíralo skutečnost — neukazovalo, jaké to bylo, nýbrž jaké by to mohlo být. Obecenstvo přijalo ve jménu nového vynálezu tuto hru a hraje ji namnoze dosud, na škodu dalšího pokroku.

S náznakem a symbolem pracovala také a mnohem šťastněji filmová fotografie. Nepatrně citlivý materiál a nedokonalé osvětlování nedovolily záběry velkých celků a interiérů, tvrdost a achromasie filmu vyžadovaly prudkého osvětlení a pře-

26) Barbara la Marr (1896–1926).

27) Sessue Hayakawa (1889–1973) populární herec japonského původu účinkující převážně v amerických filmech.

28) Olga Baclanova (1896–1974), americká herečka ruského původu, proslulá rolemi žen-vamp, českému publiku známá například ze snímku ZRŮDY (Freaks; Tod Browning, 1932).

29) Míneňa Camilla Horn (1903–1996), známá zejména z německých snímků, ale též právě jako partnerka Johna Barrymora (1882–1942) z filmů americké produkce.

30) Albert Bassermann (1867–1952) původem německý herec působící od svých 72 let (tedy až roku 1939) v Hollywoodu).

31) Tyto filmy bohužel nebylo možné identifikovat.

32) Je-li správný časový údaj roku 1906, jednalo se pravděpodobně buď o snímek Apachentanz Oskara Messtera, nebo Meißner Porzellan vlastního otce Franze Portena. V obou účinkovala se svou sestrou Rosou.

33) Pátý díl snímku Humunculus s Olafem Fønsem natočil Otto Rippert v roce 1916 (Homunculus, 5. Teil — Die Vernichtung der Menschheit; Otto Rippert, 1916).

34) Filmová dráha brněnské rodačky Leopoldine Konstantin (1886–1965) bývá datována od roku 1910. Dříve působila na divadle. Je tedy obtížné zjistit, o jak titul se mělo jednat.

hnaného líčení tváří. Byly to zvětšené masky, jež vystupovaly z temné prázdnoty, a ne tváře lidí skutečného světa, které se nám na plátně ukazovaly.

To vše mělo vliv na volbu látky a na její pojetí, jež posléze vyvrcholily v expresionismu. Byl to imaginární svět »Nibelungů«, »Caligari« a »Nosferatu«,³⁵⁾ plný báječné romantiky a hluboké poesie.

Vidíme znovu, jak materiální okolnosti a technika měly vliv na obsah filmu a jeho styl. Romanismus starého filmu je překonán panchromatickou emulzí, světelnou čočkou a nitrovanými žárovkami. Dnešní film je strážlivější a tíhne rozhodně k realismu.

Jiří Lehovec, Čtyřicet let kina.

Národní osvobození 12, 1935 (24. 9.), č. 223, s. 5.

V.

Je film věčným dokumentem? V »Národním osvobození« posteskli si nedávno J. Lehovec v časové úvaze k čtyřicetiletému jubileu zrození filmu na dosavadní praxi ryze komerční exploatace filmů, která činí ilusorní vzácnou vlastnost filmového pásu — jeho archivální a historicko-dokumentární věrojatnost. Je pravda, že film uchovává na věčné časy životní styl své doby, historický růst umělecké tvorby, dramatický výraz silných hereckých osobností a věrný obraz tužeb a přání jednotlivých generací, to vše ovšem zatím jen teoreticky, neboť ačkoliv tyto dalekosáhlé možnosti filmu jako archiválního dokumentu tu skutečně v plném rozsahu existují, nejsou téměř nikde převedeny v praxi a každý jednotlivý film, v to čítaje i všechna cenná díla dosavadní umělecké filmové tvorby, zaniká okamžikem, kdy ztrácí pro filmového obchodníka hodnotu komerčně využitelného zboží.

Stojíme tu totiž před samotným faktem, že film,

dík převládajícím obchodnickým zájmům v jeho výrobě a exploataci, je skutečně jen předmětem efemérní zábavy, předmětem časově úzce omezených zájmů masy těch, kteří jej konsumují převážně jen jako lehkou stravu chvilkové zábavy a malé skupiny těch, kteří jako každý jiný podnikatel v současném soukromohospodářském řádu v něm vidí jen jednu z nesčetných možností ziskového podnikání. Vydán na pospas obchodníků, vegetuje každý jednotlivý film dva tři roky na projekčních plátnech určitého okruhu kin a ztrativ přitažlivost stále po nové zábavě dychtící masy, uvolňuje v přeplněných skladištích filmových obchodníků místo svým mladším bratrům. Konečný úděl všech filmů je dnes stereotypní — téměř tragikomický — končí jako surovina v továrnách na obuv.

Marně bychom se dnes sháněli po velké většině starších filmů, které nás kdysi něčím upoutaly a které bychom proto rádi někdy znovu shlédli, abychom si obnovili starší vzpomínky a event. názorně studovali režijní či herecký výraz filmové minulosti. Vždyť ani životní dílo geniálního Chaplina není dnes zcela zachováno. Jen ojedinělé ukázky staré a nejstarší filmové tvorby se tu a tam ještě objevují a neslouží jistě ke cti dnešku, musíme-li zásluhy o to většinou přiznati soukromé iniciativě neznámých sběratelských vášnivců a v nemalé míře — jaká ironie — různým pokoutním filmovým obchodníkům a majitelům kočovných kin. Zřizování filmových archivů, registrování a uchovávání starší filmy, je totiž všude spojeno s velkými obtížemi a zřídí-li se někde filmový archiv, archivují se v něm zpravidla pouze filmy běžné produkce.

První čtyři desítky let existence filmu jsou tedy archiválně ztraceny. Navždy ztraceny, neboť to, co by se ještě ze starších filmů dalo ještě dodatečně sehnati, je jen torso filmové produkce minulých let, tříšť toho, co bylo a co zůstane příštím genera-

35) NIBELUNGOVÉ: KRIMHILDINA POMSTA (*Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*; Fritz Lang, 1924), NIBELUNGOVÉ: SMRT BOHATÝŘA (*Die Nibelungen: Siegfried*; Fritz Lang, 1924), KABINET DOKTORA CALIGARIHO (*Das Kabinett des Doktor Caligari*; Robert Wiene, 1920), NOSFERATU, SYMFONIE HRŮZY (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*; Friedrich W. Murnau, 1922).

cím uchováno jen na papíře. Avšak i dnes by se dalo zachrániti alespoň ještě něco z oné ztracené minulosti zřízením státního filmového archivu. I když by toho minulého nebylo mnoho, mohl by se alespoň příštím generacím zachovati filmový dnešek. I to by byl dalekosáhlý čin bez ohledu k tomu, zda, zejména český film, ve své dnešní formě může mít pro zítřek vůbec nějakou cenu. Je však třeba jednat. Celkem správný je tu podnět J. Lehovce: »Bylo by třeba vybudovati v každém státě filmový archiv, kinothéku, a uložit všem výrobám, aby do ní ukládaly po jedné kopii každého nově vyrobeného filmu: asi tak, jak to musí dělat nakladatelé s každým vydáním knih, časopisů a novin. Máme u nás mnoho filmových institucí, Čs. technické museum, Masarykův lidovýchovný ústav, filmovou censuru, Svaz filmového průmyslu a obchodu, konečně státem podporovanou továrnu AB a její filmové studio — nemohly by si to uložit za společný nejbližší úkol.«

Jar. Brož.

Jaroslav Brož, (Je film věčným dokumentem?).
Právo lidu 44, 1935 (28. 9.), s. 7.

VI.

Filmový archiv

Není tomu tak dávno, co z iniciativy mladých anglických filmových publicistů a přátel filmového umění byl v Londýně založen při Britském filmovém ústavu archiv pozoruhodných filmů prvních čtyř desítek let existence filmové podívané. National Library of the British Film Institute získala

za krátkou dobu svého trvání z darů či samostatných nákupů mnoho cenných dokumentů z historie filmové tvorby. Podle londýnského »Time-su« jsou zde uloženy ze starších filmů na př. italský film z r. 1912 »Danteho Inferno«, Langovy »Nibelungy«, Leniho »Kabinet voskových figur« s Conradem Veidtem, první film režiséra Alexandra Kordy německá »Moderní Dubarry«,³⁶⁾ tři krátké Mélièsovy trikfilmy z let 1900–1905, mnoho starých a nejstarších grotesek a pod.

Londýnská National Film Library je však stále doplňována i kopiemi pozoruhodných filmů současné produkce, z nichž z posledních přírůstků jmenujme anglické filmy z Kordovy londýnské produkce »Rembrandt«, »Píseň svobody« s Paulem Robesonem a Wellsův »Muž, který dělá zázraky«, a americké »Její komorník«, »Stalo se jedné noci«, »Úžasná událost«, »Život Louise Pasteura«, »Zelená pastvíska«, a jako portrét malé dětské hvězdy »Malý povstalec« s Shirley Templeovou.³⁷⁾

V minulých dnech byl londýnský filmový archiv při Britském filmovém ústavu obohacen o 20 filmů z prvních let filmové historie vůbec, které byly po dlouhá léta v nejlepším stavu uloženy u anglické Paisley Philosophical Institution.³⁸⁾ Jsou to vesměs krátké dokumentární i hrané filmy z konce minulého století a z roku 1900, z nichž historickou cenu má především dokumentární snímek z burské války — první válečná filmová reportáž vůbec.

Při těchto zprávách si jen s lítostí vzpomeneme na to, že u nás je zřízení filmového archivu stále jen hudbou budoucnosti. Po léta se již o tom mlu-

36) DANTEHO INFERNO (L'inferno; Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe de Liguoro, 1911), NIBELUNGOVÉ: KRIMHILDINA POMSTA (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), NIBELUNGOVÉ: SMRT BOHATÝRA (Die Nibelungen: Siegfried; Fritz Lang, 1924), KABINET VOSKOVÝCH FIGURÍN (Das Wachsfigurenkabinett; Leo Birinsky, Paul Leni, 1924), MODERNÍ DUBARRY (Eine Dubarry von heute; Alexander Korda, 1927).

37) REMBRANDT (Alexander Korda, 1936), PÍSEŇ SVOBODY (Song of Freedom; J. Elder Wills, 1936), MUŽ, KTERÝ DĚLÁ ZÁZRAKY (The Man Who Could Work Miracles; Lothar Mendes, 1936), JEJÍ KOMORNÍK (My Man Godfrey; Gregory La Cava, 1936), STALO SE JEDNÉ NOCI (It Happened One Night; Frank Capra, 1934), ÚŽASNÁ UDÁLOST (Mr. Deeds Goes to Town; Frank Capra, 1936), ŽIVOT LOUISE PASTEURA (The Story of Louis Pasteur; William Dieterle, 1936), ZELENÁ PASTVISKA (The Green Pastures; Marc Connelly, William Keighley, 1936), MALÝ POVSTALEC (The Littlest Rebel; David Butler, 1935).

38) Paisley Philosophical Institution je dodnes fungující vzdělávací instituce zabývající se mimo jiné i ochranou kulturního dědictví, založena byla roku 1808 v menším městě Paisley západně od Glasgow.

ví, po léta však nikdo ještě neprojevil dobrou vůli organisovat tu něco podobného. Kopie starých českých filmů — o negativech vůbec nemluvě — jsou rok od roku větší raritou, záhy nebude nikdo mít představu o tom, jak vypadaly počátky české filmové produkce a podobně i dokumentární snímky událostí z veřejného filmového života jsou většinou navždy ztraceny.

Od filmového obchodu nemůžeme žádati, aby uschoval negativy či kopie filmů, z nichž několikaletá exploatace v kinech činí pro obchodníka bezcenné svitky celuloidu. Úkolu organizace filmového archivu se může ujmout jen samostatná, státem subvencovaná instituce, která bude alespoň pro počátek disponovat vlastními prostředky, aby v zapadlých koutech filmových skladů filmových společností vyhledala to, co se ze starších věcí vyhledat ještě dá, a která by získaný materiál systematicky uspořádala. Stát by tu však mohl přispět pro příští léta, pro ono běžné doplňování archivu zajímavými a kulturně či umělecky hodnotnými snímky tím, že by si při udílení podpor výrobcům na př. vyhradil právo na negativ filmu, který by byl uložen v archivální sbírce. Podobně by tu měly být ukládány i kopie či negativy všech důležitých filmových aktualit, aby se napříště nemohlo stát, že ta či ona osobnost veřejného života není vůbec anebo jen nedokonale a neúplně zaznamenána ve filmu.

Problém filmového archivu si vyžaduje urychleného řešení; čím později k tomu dojde, tím obtížnější bude jeho uspořádání. Mnoho let se tu již zbytečně promarnilo. Je nebezpečí, že dalším odkládáním a novými průtahy budou pro budoucnost ztraceny i hodnotné projevy českého filmu z posledních let, že budou ztraceny i negativy a kopie filmů, jako »Jánošík«, »Maryša« či »Hejrup«,³⁹⁾ tak jako jsou ztraceny kopie a negativy většiny českých filmů z němé éry. (O obtížné stránce archiválních kopií významných děl světové kinematografie — zejména z období němého filmu — tu vůbec již ani nemluvíme.) Nespoléhej-

me se, že filmový obchod sám uchová cenná filmová díla. Vždyť zde — ve filmovém obchodu — platí jen zákony obchodní, a i to nejhodnotnější umělecké dílo (spíše ještě než ten bezcenný obchodní kýč) ztrácí pro výrobce i obchodníka po třech či čtyřech letech exploatace veškerou cenu a končí jako ostatní starý filmový materiál jako surovina v továrnách na krémy na obuv.

Jar. Brož.

Jaroslav Brož, Filmový archiv.

Národní osvobození 14, 1937 (28. 5.), č. 124, s. 8.

39) JÁNOŠÍK (Martin Frič, 1935), MARYŠA (Josef Rovenský, 1935), HEJ-RUP! (Martin Frič, 1934).