

Místo krémů na boty — archiv

Tento text a edice, již je úvodem a komentářem, jsou prvními příspěvky série, kterou bude *Iluminace* věnovat výročí 70 let od vzniku filmového archivu v českých zemích. Právě v létě roku 1943 se totiž podařilo uskutečnit to, po čem bylo především ve třicátých letech dlouhodobě intenzivně voláno, co bylo v nerealizovaných vizích plánováno, avšak na co scházela institucionální záštita a především finance. Filmový archiv tehdy vznikl (spolu s knihovnou) v rámci Českomoravského filmového ústředí, a přestože se jeho oficiálním vedoucím stal Walter Gottfried Lohmeyer, tvůrcem organizační i ideové koncepce jeho činnosti byl nejsvěřepější obhájce myšlenky péče o film jako kulturní dědictví své doby, Jindřich Brichta. Brichta uvažoval o archivu od počátků jako o komplexní instituci, jež filmy nejen shromažďuje, katalogizuje a ochraňuje, ale která je také aktivně zpřístupňuje veřejnosti a půjčuje ke studijním i jiným účelům producentům nových filmů i badatelům. Sbírka archivu současně neměla zahrnovat výhradně filmové kopie, ale co nejširší spektrum písemných či obrazových materiálů s filmem a jeho výrobou, distribucí a uváděním souvisejících. Projekt filmového archivu realizovaný roku 1943 nicméně nebyl Brichtovým prvním a nebyl ani jedinou z nenaplněných vizí objevujících se především ve třicátých letech.

Historii „Ideje filmového archivu“ v rekonstrukci vizí a dílčích plánů na stránkách tohoto časopisu důkladně popsal již dříve Pavel Zeman¹⁾ a do kontextu vlny zájmu o „staré filmy“ a historii kinematografie v souvislosti s nástupem zvuku vize archivu zasadil Petr Szczepanik.²⁾ Ve své studii upozornil především na to, jak se v přechodném období třicátých let rozšířila kulturní praxe retrospektiv, repríz a projekcí němých filmů na úzkém formátu, velmi často přímo napojená na publicistickou a organizační činnost avantgardistů, filmových klubů či filmových amatérů.

My zde proto vyzdvihneme jen jeden, v předchozích studiích rovněž reflektovaný diskursivní moment, a to vztah myšlenky filmového archivu a budování filmového kánonu. Všechny aktivity, které v první polovině třicátých let vracely do oběhu němé filmy a podporovaly tak nejen nostalgický i subverzivní³⁾ cinephilní zájem o starý film, ale i úvahy o jeho zanikání, a tedy i potřebě o něj pečovat, byly současně praxí selektivní kulturní politiky — výběru důležitého, toho, co se zmíní, zopakuje, a co zůstane zapomenuto. V pozadí retrospektiv či budování „filmových knihoven“ starých filmů tak nestály jen pragmatické důvody. Řada kin samozřejmě nebyla adaptována na zvuk a opětovným zužitkováním starých filmů se nejen díky nim levně rozšiřovala distribuční nabídka.

1) Pavel Z e m a n, Idea filmového archivu v Čechách. *Iluminace* 7, 1995, č. 1, s. 43–58.

2) Petr S z c e p a n i k, „Zrození filmové historie“. Nástup zvuku a média objevující vlastní minulost. In: T ý ž, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a české mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 128–178.

3) K praktikám zesměšňování viz Tamtéž, s. 157. Konkrétně Artuš Černík, Směšné staré filmy. *Lidové noviny* 45, 1937 (4. 12.), č. 610, s. 6.

Kulturní instituce, filmové kluby či kruhy intelektuálních elit, které dlouhodobě usilovaly o docenování významu filmu jako národního dědictví, nicméně v této praxi spatřovaly možnost, jak náležitou dramaturgií filmových představení, filmovými výstavami, přednáškami o dějinách kinematografie, sofistikovanou kritikou a dalšími aktivitami formovat vkus diváků. V českém prostředí se úvah o zušlechťování diváka dopouštěly především kruhy spjaté s avantgardou, avšak na rovině praxe zůstalo v jejich případě krom tří avantgardních večerů, jež v roce 1932 zorganizoval Alexander Hackenschmied se svými přáteli v běžně fungujícím kině Kotva Ladislava Koldy,⁴⁾ pouze u odkazů na zahraniční (americké, britské, francouzské a jiné) vzory a touhy po domácí nápodobě.⁵⁾ I tak však hodnotový systém, jež tyto a další osobnosti formovaly v avantgardní revue *Studio*, zřetelně rezonoval napříč filmově-intelektuálními kruhy.

Němých filmů, které byly na počátku třicátých let kinům a zájmovým institucím k dispozici, bylo velké množství — jejich seznamy čítaly přes tři stovky titulů.⁶⁾ Přesto se úvahy o potřebě filmového archivu právě ve výčtech konkrétních titulů, které by bylo vhodné uchovat, velmi často překrývaly. Jedním z důkazů kulturní autority revue *Studio* a aktivit jejích redaktorů v tomto ohledu je důraz, jaký obhájci archivu kladli na francouzskou filmovou tvorbu a dokumentární a experimentální film. Ostatně, navzdory počtu archivu věnovaných textů byla debata vedena pouze několika v kinematografii přímo angažovanými osobami. Jaroslav Brož, Svatopluk Ježek i Jiří Lehovec, zastoupení v této edici, byli filmovými profesionály spjatými s organizacemi, které se v rámci tendence obecně zkulturovat české filmové prostředí

myšlenkami o filmu jako vizitce národní kultury a jejím dědictví aktivně zabývaly. Jejich úvahy tak vycházely z obdobného ideového základu.

Brož byl činorodým novinářem *Národního osvobození* a *Práva lidu*, pracoval ve Filmklubu i v rámci Československé filmové společnosti. I Ježek působil především jako novinář a publicista, spjatý s kruhy amatérské kinematografie a Československé společnosti pro vědeckou kinematografii. Režisér Jiří Lehovec psal tyto své texty jako začínající publicista a fotograf spřízněný s Levou frontou. Jejich rané úvahy o potřebě filmového archivu tak vycházely z obdobného ideového zázemí a, ač například Brož postavil jednu ze svých reflexí polemicky vůči Lehovcovi, v mnoha ohledech se protínaly.

Za základ potenciálního archivu považovali tito autoři rané grotesky a komedie (a to jak animované, tak hrané), především pak snímky Charlieho Chaplina a Harolda Lloyd, ale i dnes již nepříliš známých komiků typu Harryho Snub Pollarda, své místo zde měly mít i celovečerní dokumentární, zejména expediční filmy, často němé, z nichž řada se na počátku zvukové éry dočkala velkého úspěchu v kinech (viz například *BÍLÉ PLACHTY*). Své pevné místo ve výběru pak měly snímky Griffithovy, Murnauovy, Wieneho, Dreyerovy, díla švédských tvůrců Ericha von Stroheima a Maurice Stillera, stejně tak francouzské filmy Reného Claira či Abela Gance, ale i ryze avantgardní práce Mana Raye či Louise Delluca. Při reflexi domácí kinematografie bylo na potřebu archivovat upozorňováno především v souvislosti s prvními zvukovými filmy: *TONKOU ŠIBENICÍ*, *C. A. K. POLNÍM MARŠÁLKEM*, Vančurovým — Innemannovým *PŘED MATURITOU* a pozdější *Rovenského MARYŠOU*.

4) Alexander Hackenschmied, K prvnímu představení filmové avantgardy v Praze v kinu Kotva. *Pestrý týden* 5, 1930 (22. 11.), č. 47, s. 4. Karel Smrž, Avantgardní filmy v Praze. *Rozpravy Aventina* 6, 1930, č. 10, s. 118. Karel Smrž, Druhý týden avantgardního filmu. *Rozpravy Aventina* 7, 1931, č. 18, s. 214. Karel Smrž, Třetí avantgardní program. *Rozpravy Aventina* 7, 1931, č. 24, s. 286.

5) Alexander Hackenschmied, Avantgardní kino. *Pestrý týden* 5, 1930 (11. 1.), č. 2, s. 7.

6) Bursa němých filmů. *Filmový kurýr* 6, 1932 (17. 3.), č. 12, s. 27 + 29. Bursa němých filmů. *Filmový kurýr* 6, 1932 (25. 3.), č. 13, s. 4.

Vize toho, jaké filmy se mají stát prvními přírůstkami tolik žádaného (oficiálního, centrálního) filmového archivu, významně usměrňovala i nabídka němých filmů na úzkém formátu. Svato-pluk Ježek ve svém článku „Filmové museum v malém“ přímo odkazuje na katalog 9,5mm filmů společnosti Pathé a i v dalších textech se setkáváme s tituly, které se do oběhu dostávaly právě jejím prostřednictvím. Katalog Pathé nabízel vedle snímků určených především pro dětské publikum (animované filmy s kocourem Felixem, kreslené La Fontainovy bajky, ale i populární hrané filmy s dětskými hrdiny) také Chaplinovy, Beaucitronovy a jiné grotesky, v jeho kategorii veseloher najdeme Clairův *SLAMĚNÝ KLOBOUK*, mezi dramaty Gancovo *ŽALUJI* a *KOLO ŽIVOTA*, Dupontovo *VARIETÉ*, CARMEN Jacquese Feydera, *BÍDNÍKY* z roku 1925 s Gabrielem Gabrio v roli Jeana Valjeana, Murnauova *FAUSTA*, Wieneho *KABINET DOKTORA CALIGARIHO* i Langovy *NIBELUNGY* a *METROPOLIS*...⁷⁾

Jakákoli selektivní akviziční politika je v případě tak autoritativní instituce, jakou archiv je, nutně „hodnototvorná“ — vymezením toho, co uchovat, a co nikoli, je zřetelně vyzdvižen význam, jenž je v daném historickém kontextu snímku připisován. A může to být, jak ostatně dokládají i texty této edice, význam stejně tak umělecký jako pop-kulturní či historicko-dokumentární. Ježkův článek „O filmový archiv pražský“ například ukazuje, že i v třicátých letech se za svého druhu archiv pokládal film sám. Jakožto z podstaty záznamové médium, médium paměti, měl fungovat jako věčný svědek významných událostí, dokumentovat důležité osobnosti, jejich veřejná vystoupení, projevy a podobně. Obdobné úvahy stály také u zrodu známého projektu Národní galerie filmové,⁸⁾ a není proto náhodou, že právě snímky vzniklé v jeho rámci byly spolu s archivem *Elektajournalu* a *Aktuality* Karla Pe-

čeného považovány za další z pilířů potenciální archivní sbírky. Rozkrývání těchto významů pak zpětně nabízí možnost ptát se po tom, jaká kritéria ony hodnoty utvářela. Stejně dobře pak dovoluje historizovat problematiku tzv. kánonu a poukázat na dobové odchylky a vývojové tenze v rámci tohoto privilegovaného korpusu, na jeho proměnlivost napříč dějinami filmu.

Ve vizích filmového archivu se tak do značné míry protínala řada dobových tendencí, souvisejících s dlouhodobým bojem o zkulturnění kinematografie, stejně jako praktických důsledků stálého bilancování užitečnosti němého a možností zvukového filmu v polovině třicátých let. Právě v polovině třicátých let tak české kulturní elity prvně výrazně docenily význam retrospektivy jako výchovné pomůcky pro filmaře, historiky, ale i širší veřejnost, jež se pak v souhře s hodnotami prosazovanými avantgardisty a filmovými kluby a nabídkou němých filmů na úzkém formátu implicitně stala institucí ustavující proto-kánon filmů, jež by měl schraňovat budoucí archiv.

V době, kterou pokrývají texty naší edice, nicméně kulturní elity na skutečný filmový archiv teprve čekaly, a jejich komentáři tak nezřídka prostupovala zřetelná skepse. Dobový diskurs se nebránil ani katastrofickým scénářům, které s jakýmkoli zužitkováním v kinech nevyužitelných filmů již vůbec nepočítaly. Velmi oblíbenou se v tomto ohledu stala metafora ohrožení filmu, jenž by na místo pokladnic kulturního dědictví skončil zpracován v krémech na boty: „Vždy bychom byli postaveni před osudný fakt, že žádný z filmů, které nás kdysi okouzlovaly a které nás seznamovaly s možnostmi odpovědné tvůrčí filmové práce, nelze již najít, že všechny tyto projevy starších mistrů filmové tvorby již dávno skončily svou pouť po našich kinech jako šestáková surovina továren na laky a krémy na obuv.“⁹⁾

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

8) Alena Mišková, Národní filmová galerie 1925–1975 (Projekt ČAVU). *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–94.

9) J. B. (Jaroslav Brož), *Minulost navždy ztracená. Národní osvobození* 14, 1937 (24. 12.), č. 302, s. 8.

Ediční poznámka:

Všechny texty edice jsou převzaty z citovaných dobových periodik (*Lidové noviny*, *Právo lidu*, *Národní osvobození*) a jsou přepsány dle původního znění včetně grafických i lexikálních zvláštností. Upuštěno bylo pouze od nesystematického prokládání slov originálu. Směrem k současnému úzu byly upraveny jen zjevné gramatické chyby či překlepy. Řazení je chronologické, texty jsou opatřeny poznámkami identifikujícími citované filmy a vysvětlujícími méně známé dobové realie či kontext.

Zahrnuté texty:

- I. Svatopluk Ježek, Marnost nad marností. *Lidové noviny* 43, 1935 (19. 10.), č. 525, s. 8.
- II. S. J. (Svatopluk Ježek), Filmové museum v malém. *Lidové noviny* 43, 1935 (9. 11.), č. 561, s. 8.
- III. S. J. (Svatopluk Ježek), O filmový archiv pražský. *Lidové noviny* 44, 1936 (23. 2.), č. 97, s. 22.
- IV. Jiří Lehovec, Čtyřicet let kina. *Národní osvobození* 12, 1935 (24. 9.), č. 223, s. 5.
- V. Jaroslav Brož, (Je film věčným dokumentem?). *Právo lidu* 44, 1935 (28. 9.), s. 7.
- VI. Jaroslav Brož, Filmový archiv. *Národní osvobození* 14, 1937 (28. 5.), č. 124, s. 8.

Lucie Česálková

Citované filmy:

Bídňáci (Les misérables; Henri Fescourt, 1925), *Bílé stíny* (White Shadows in the South Seas; W. S. van Dyke, 1928), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Carmen* (Jacques Feyder, 1926), *Faust* (Faust — Eine deutsche Volkssage; Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kolo života* (La Roue; Abel Gance, 1923), *Maryša* (Josef Rovenský, 1935), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Nibelungové: Pomsta Krimhildina* (Nibelungen: Die Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), *Nibelungové: Smrt Bohatýra* (Nibelungen: Die Siegfried; Fritz Lang, 1924), *Před ma-*

turitou (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, 1932), *Slaměný klobouk* (Un chapeau de paille d'Italie; René Clair, 1928), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930), *Varieté* (Ewald André Dupont, 1925), *Žaluji* (J'accuse!; Abel Gance, 1919).