

PREHISTORIE IDEÁLU: KONZERVovat, RESTAUROVAT, UKAZOVAT

Paolo Cherchi Usai

Filmový archiv začíná existovat až v době, kdy je velká část jeho potenciálního sběratelského materiálu zničená. Tato okolnost do jisté míry překvapí, zvláště uvědomíme-li si, že film se od svých počátků (pod patronací Georgese Mélièse) snaží získat postavení jako umění. Ale první předtuchy o potřebě film uchovávat mají s uměním společného jen málo nebo vůbec nic, a jsou spíše blízké oborům vědy, techniky, historie a kronikářství. Nejstarší zmínku v tomto smyslu najdeme u filmového pionýra Williama Kennedyho Laurie Dicksona, který píše že:

...místo suchopárných a zavádějících kronik, zamořených přeháněním zrozeným v myslích svých pisatelů, budou naše archivy obohaceny živými obrazy velkých národních událostí a osobností, které se jich zúčastnily.¹

Dvěma inspiračními principy filmového archivu, který by se měl rozvíjet vedle čerstvě narozeného filmu, je snaha být věrnějším zrcadlem dějinné reality, a zároveň nástrojem k zušlechtění a ochraně národního dědictví. Dicksonova výzva zůstala bez odpovědi až do roku 1898, kdy Polák Boleslas Matuszewski vypracoval *Une nouvelle source de l'histoire* a o něco později *La photographie animée*, první teoretické dokumenty věnované filmovému archivu jako organismu s vlastní kulturní autonomií.² Ačkoliv pomíjely uvažování o filmu jako o umění, tyto dva dokumenty představují některé koncepty, které se později staly součástí politiky moderního filmového archivu:

- musí být organismem otevřeným veřejnosti;
- pohyblivé obrazy musí být objektem povinného legálního depozitu;
- musí existovat místo určené k promítání konzervovaných obrazů;
- prioritně jsou uchovávány originální negativy;
- je nutné vytvořit koherentní mezinárodní mínění, které povede k zakládání oficiálních depozitů filmu ve všech zemích.

To jsou nejtrvalejší aspekty Matuszewského intuice. Připomeňme ještě další návrhy, brzo překonané rozvíjejícími se archivy – jako myšlenka konzervovat jen filmy dokumentárního charakteru a nezabývat se takovými, které nejsou jednoznačně společensky užitečné. Matuszewského závěrům se dostalo pozitivních ohlasů,³ ale debata byla odložena o dalších deset let, s výjimkou sporadických zmínek o užitečnosti archivování filmů jako věrných i když

¹ W. K. L. DICKSON, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph* (1895); přetištěno s vlastními Dicksonovými poznámkami, Museum of Modern Art, New York 2000.

² B. MATUSZEWSKI, *Une nouvelle source de l'histoire*, a *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Paris 1989; přetištěno v Z. CZECZOT-GAWRAK (ed.), *Bolesław Matuszewski i ego pionierska mysl filmowa*, Warszawa 1980; anglický překlad *A New Source of History*, in „Film History“, vol. VII, n. 3, podzim 1995, s. 322-24. [pozn. překl.: česky jako „Nový historický pramen“, *Illuminace*, roč. 5, č. 2 (1995), s. 87-91, s úvodem Jiřího Raka, „Myšlenka filmového archivu“, tamtéž, s. 83-85]

³ Viz B. MATUSZEWSKI, *A New Source of History/Animated Photography. What It Is, What It Should Be*, Warszawa 1999, edice Matuszewského spisů obsahující cennou antologii dobových dokumentů a recenzí.

zvláštních svědků důležitých událostí. Na základě konceptu autenticity nachází fikční film místo v prvních diskurzích o archivní metodě, když je navrhováno uchovávat – společně s reprodukcemi historicky významných událostí – doklady nadání velkých divadelních herců a hereček. Relativně časně a explicitně vyjádření v tomto smyslu pochází od Angličana R. Hendersona Blanda, který v roce 1913 formuloval své návrhy pro „Národní depozit filmů“ pověřený prezervační práce interpretů jako byli Forbes Robertson, sir Herbert Tree a Henry Fielding.⁴ Tento názor přebírá v roce 1915 George Bernard Shaw, který se odvážil dodat, že vizuální dokument by byl ještě cennější, kdyby byl doplněn záznamem zvuku. Dlouhá a bolestná epizoda vztahů mezi filmem a divadlem vchází do filmového archivu s prohlášením Sarah Bernhardtové o užitečnosti filmové kamery umístěné před jevištěm: „Je to má možnost stát se nesmrtelnou“. A tak když v roce 1920 prestižní časopis *The Moving Picture World* pokládá konečně otázku „Muzeum filmu? Proč ne?“, začíná se explicitně mluvit i o uchovávání hraných filmů. Jakých filmů? Těch, které kultura té doby považuje za důležité: krátké filmy společnosti Vitagraph, komedie Johna Bunnyho a společnosti Keystone; Film d'Art společnosti Pathé, *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) a samozřejmě *La Dame aux camélias* (André Calmettes a Henri Pouctal, 1912⁵) se Sarah Bernhardtovou. O deset let později „New York Times“ připojují k seznamu *Quo Vadis?* (Georg Jacoby, 1924), *Intolerance* (David W. Griffith, 1916) a *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, 1921).

Takové byly návrhy, teorie a utopie disciplíny, která teprve hledala svou kulturní identitu. Mezitím se už někteří jednotlivci a instituce pokoušeli uvést je do praxe. Činili tak způsobem neuspořádaným a příležitostným, ne pro uchování pohyblivých obrazů jako takových, ale kvůli událostem, které tyto zaznamenávaly. Datem zrození filmového archivu jako dějinné reality je 16. srpen 1893, kdy W. K. L. Dickson ukládá některé z *Edison Kinetoscopic Records* v copyright kanceláři v Library of Congress, aby ochránil autorská práva nového vynálezu. Zasilání dokumentů na nitrocelulóze bylo přerušeno v roce 1897 s objevením filmů kopírovaných na pásy fotografického papíru (často perforovaného jako u běžného filmu), známých jako *paper prints*⁶. Tato novinka způsobila symptomatickou změnu v následujícím zacházení s těmito materiály: nevědouc, jak katalogizovat obrazy obdržené v takové formě, se knihovníci Library of Congress rozhodli brát je doslova jako „tisky“, předměty se kterými se zacházelo jako s mědirytinami nebo fotografiemi. Stejný princip použili ve Francii v roce 1897 Eugène Pirou a Ernest Normandin, kteří v Kabinetu tisků Bibliothèque Nationale uložili odvážný krátký film *Le bain de la parisienne* a obrázky z návštěvy ruského cara Mikuláše II. v Paříži. Mezitím je třicet filmů bratrů Lumièreových svěřeno Conseil de Prud'hommes v Lyonu za účelem ochrany autorských práv na pět let, a jednotlivá filmová okénka se dostávají do britského úřadu pro copyright Stationer's Hall. Film na papíře, fragmenty: předměty které jsou uchovávány, ale zpronevřují se původní formě vynálezu. Osud pohyblivých obrazů v archivech se zdá být zpečetěn.

První konkrétní pokus založit systematickou sbírku filmů určených k projekci v rámci muzea se odehrál méně než sedm měsíců později po představení organizovaného bratry

⁴ Tento odstavec se odvolává především na: S. BOTTOMORE, ‚*The Sparkling Surface of the Sea of History*‘. *The Origins of Film Preservation*, in SMITHER (ed.), *This Film Is Dangerous* (op. cit.).

⁵ Internet Movie DataBase (online: <http://www.imdb.com>) uvádí rok vzniku filmu 1910.

⁶ K. R. NIVER, *Early Motion Pictures. The Paper Print Collection in the Library of Congress*, Washington (D. C.) 1985; ID., *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection, 1894-1912*, Berkeley (Cal.) 1967.

Lumièrovými 28. prosince 1895 v Salon Indien v Paříži: má na něm zásluhu pionýr britského filmu Robert William Paul, který 21. července 1896 píše dopis Britskému muzeu, kde žádá, aby muzeum přijalo jeho „animované fotografie londýnského života“, obsahující mimo jiné záznam svatby princezny Maud, záznam Derby nebo regaty v Henley. K prvním filmům připojuje také poznámku k jejich uchovávání: v hermeticky uzavřené krabici, s titulem filmu vyrytým na kovové tabulce připevněné na vnějšku obalu. Britské muzeum odpovědělo na nabídku se zjevným odporem a přijalo pouze jeden film; experiment se v tomto bodě zastavil a žádné další události tohoto typu v následujícím desetiletí nespatrily světlo světa, až do roku 1906, kdy radní Henri Turot navrhl, aby město Paříž vytvořilo archiv v Hôtel de Ville věnovaný scénám „slavností, ceremonií a důležitých událostí týkajících se hlavního města“. Úkol by mohl být svěřen kameramanovi, který by obdržel vybavení a nezbytné prostředky k natáčení, a to výměnou za jednu kopii dokončeného filmu. Jeden z francouzských deníků protestuje: proč podporovat monopol, když filmy mohou nabízet produkční společnosti? Projekt byl pohřben a další pokusy Emila Massarda (1911) a Victora Perrota (1920) se dočkaly konců ne nepodobných těm, které čekaly jejich nešťastného kolegu.⁷

Iniciativu přebírají jiné národy. V roce 1910 začíná sbírat filmy norské město Stavanger a ve stejném roce je ustavena sbírka záznamů ze současného života v Bruselu. Rovněž v roce 1910 se začíná sbírat filmový materiál v Technickém muzeu v Praze, od roku 1923 pak v oddělení pro fotografii a film navrženém právě za tímto účelem. Záznamy se zmiňují také o muzeu filmu založeném ve Vídni v roce 1912, věnovaném jak filmům, tak projekčním přístrojům a kamerám; dále Archivio Nazionale della Cinematografia, kterým by byli spojeni (podle deklarace budoucích záměrů) různí italské producenti sdružení v konsorciu; o hraných filmech s religiózní tematikou, které zakoupilo Museo Vaticano v Římě; o dalších dvou zárodcích filmových archivů v Bruselu, jednom v Museo del Congo a druhém (se sedmi filmy) v Sociologickém institutu. Podobné epizody jsou dokumentovány v Berlíně a v Hamburku; dále v Madridu (v Ufficio nazionale del registro); v newyorské Public Library, kde se kolekce zrozená v počátcích dvacátého století později transformovala ve „filmovou knihovnu“, otevřenou veřejnosti, dodnes existující. Nová tendence nakonec našla vyjádření ve fondu hraných filmů s vojenským námětem uložených ke konci první světové války v rámci Imperial War Museum v Londýně a v Arkiv for Films og Fonogrammer v Kodani, založeném 9. dubna 1913 po šťastném setkání novináře Ankera Kirkebyho – redaktora deníku „Politiken“ – s Ole Olsenem, zakladatelem společnosti Nordisk z roku 1906. Zrozený se záměrem produkovat „filmografické portréty známých osobností jejichž historická hodnota je určena i příštím generacím“, archiv nakonec skončil shromažďováním obrazových dokumentů o osobnostech umění, literatury a vědy; obrazy starých kodaňských čtvrtí před demolicí; záznamy hlasů mužů a žen důležitých pro kulturní život národa. Po dlouhé době stagnace byla kolekce přesunuta do Národního muzea a nazvaná Statens Arkiv for historiske Film og Stemmer, „národní archiv filmů a hlasů“. Ten se stal jedním z nejnvyspělejších předchůdců moderního filmově-archivního hnutí.

⁷ Informace v tomto odstavci jsou převzaty z: R. BORDE, *Les cinémathèques* (op. cit., s. 35 a následující). Raymond Borde ze Cinémathèque v Tolouse může být díky této publikaci považován za prvního moderního historika filmových archivů. Později s Freddy Buachem (ex ředitelem Cinémathèque Suisse v Lausanne) uveřejnil polemiku a v mnoha ohledech zneklidňující aktualizaci předešlého textu, *La crise des cinémathèques... et du monde*, Paříž 1997. [p. p.: Raymond Borde zemřel ve věku 84 let 21. září 2004. On-line: <http://www.fiafnet.org/uk/news/shownews.cfm?id=108>, revize 23. 11. 2004]

Místo, v němž by měla být shromažďována paměť pohyblivých obrazů, zůstávalo beze jména až do roku 1910, a v té době vstupuje na scénu nový lingvistický výraz „cinématographothèque“⁸; v roce 1913 podsekretář francouzského státu pro Krásná umění navrhuje redukovat překážející konglomerát řeckých termínů „pohyb“, „psát“ a „sbírat“ na neologismus „cinémathèque“, čímž ustanovil počátek kulturní historie slova a jeho neustálého kolísání mezi složkou archivační a projekční. Jeho sémantická dvouznačnost je nepřímou potvrzena faktem, že během prehistorie filmových archivů je přístup k filmům pro jejich studium nemožný téměř všude. Jedním z prvních odpůrců byl Guillaume Apollinaire, který se se svým obvyklým smyslem pro provokaci přišel do Bibliothèque Nationale optat na možnost vidět uchovávané filmy, se záměrem napsat text o „vlivu projekce filmu na vývoj mravů“. Shrnutí návštěvy publikované pod pseudonymem v periodiku *L'intransigent* je brilantním kritickým úvodem do plodného a neprozkoumaného období v dějinách uchovávání pohyblivého obrazu.⁹

Téměř půl století dějin filmu uplynulo, aniž by se stal objektem restaurování, ale jak jsme si mohli všimnout, neznamená to, že by jeho nestálost nebyla předmětem diskuzí. Jak je možné, že tolik filmů z období 1910-30 bylo uchráněno zničení ve stoupě, ale ne všechny? Proč někdo rozhodl, že některé filmy mají přežít, ačkoliv takový čin záchrany neměl stále svou identitu? Bez uvážení následků se řídil instinktivní snahou, která se později měla stát svébytným kulturním fenoménem. To se v základě stalo pařížským intelektuálům, kteří se setkávali s Goergesem Mélièsem prodávajícím hračky na stanici Montparnasse, a na jeho počest uspořádali galavečer s projekcí hrstky jeho filmů v Grande Salle Pleyel, 16. prosince 1929¹⁰. Kde byly soustředěny tyto filmy? Ne v archivech – protože ty ještě neexistovaly – ale v prostorách soukromých domů občanů, kteří nemohli než pokračovat v jejich hledání a nacházení za okolností více než nepředvídatelných a náhodných. Příběh predátorů ztraceného nitrátu je základní kapitolou v dějinách filmových archivů, ale nebyl nikdy sepsán. Mohl by být ještě oživen mezi dokumenty toho mála archivů, které sbíraly informace o místech a osobách, od kterých pocházejí filmy, které dnes tvoří součást jejich sbírek.

Přeloženo z italského originálu: CHERCHI USAI, Paolo (2001a): „La cineteca del Babele“. In: Gian Pietro Brunetta (a cura di): *Storia del cinema mondiale*. Volume quinto: Teorie, strumenti, memorie. Giulio Einaudi editore, s. 965-1067. Kapitola 6. Preistoria di un ideale: conservare, restaurare, mostrare (s. 989-995).

⁸ *Une cinématographothèque*, in „Ouest-Eclair / Ciné-Journal“, n. 80, 27. února – 5. března 1910; reprodukován v „Journal of Film Preservation“, n. 60-61, červenec 2000, s. 62-64.

⁹ Pascal HÉDEGAT (Guillaume Apollinaire), *Le cinéma à la Nationale*, in „L'intransigent“, 1. března 1910, s. 1-2. Text mi doporučil Stephen Bottomore, kterému tímto děkuji.

¹⁰ Pro detailní analýzu okolností znovuobjevení Georgese Mélièse avantgardními pařížskými intelektuály v roce 1929: R. COSANDEY, „*L'inescramotable escamoteur*“; *ovvero, Méliès come discorso*, in P. CHERCHI USAI (ed.), *Lo schermo incantato. Georges Méliès, 1861-1938*, Pordenone-Rochester 1991, s. 56-111.