

Alexander Hackenschmied NEZÁVISLÝ FILM — SVĚTOVÉ HNUTÍ

Filmová industrie zavázala se vyráběti lidovou zábavu.

Nezávislý film chce být jedním ze způsobů projevu svobodného ducha, a to ve všech oborech, jichž činnost podaří se filmově zaznamenati vedle těch, jimž může film být přímo výtvarným materiálem. Tak pojem nezávislého filmu obsahuje mnohem více než pojem filmové *avantgardy*, jež byla dosud známa jako nejmladší a nej-svobodnější větev filmového tvoření. Filmová avantgarda — to znamenalo ryzí filmové umění (pro filmové profesionály, konzervativce a nevědomé obecnstvo bláznivý extrém) na rozdíl od zaobleného, nalíčeného a měkce fotografovaného filmového umění obchodního.

Proč raditi pokus o ryzí filmové umění jinam než dokonalý *film vědecký, dokonalý filmový cestopis nebo dokonalý film propagační*. Byl-li kterýkoli z nich zpracován s porozuměním pro potřeby a možnosti filmové techniky, aby tak s jejich úplným využitím nejlépe vyhověl svému účelu a bez omezení tvůrčí vůle autora, pak je to *dobrý film*.

Hnutí nezávislého filmu žádá a chrání dobré filmy. I mezi výrobky filmového průmyslu vyskytly se již všestranně (na svou dobu) dobré filmy. Tu asi výrobní podmínky úplně vyhovovaly tvůrci a nijak jej netísnily. Byly to tedy filmy vyrobené nezávisle.

Úplný seznam takových dobrých filmů nebo jejich historie nebyly ještě napsány. Jistě sem patří všechny první pokusy vynálezců a pionýrů kinematografu, ať vědci (Marey) nebo techniků (Lumièrové, Reynaud) nebo prvních výtvarníků (Méliés, Houdin).¹ Dále jest těžko pátrati, není přesné historie filmu vůbec, natož historie „filmo-

¹ Kromě dobře známých bratrů Lumièrových a George Méliése zde Hackenschmied odkazuje na Étienne-Jula Mareyho (1830–1904), jednoho z vynálezců chronofotografie (v jeho případě se jednalo o záznam pohybových fází jako překrývajících se obrazů na jedné fotografické desce), na Charlese-Émila Reynauda (1844–1918), tvůrce praxinoskopu a Théâtre Optique, klíčových předchůdců kinematografu, a nakonec na francouzského kouzelníka Jeana Eugène Roberta-Houdina (1805–1871), „otce moderní magie“, jehož divadlo koupil po jeho smrti Georges Méliés, který začal do repertoáru začleňovat své trikové filmy.

vého umění“ nebo něčeho podobného. Kdo by chtěl dnes takovou historii poctivě zpracovat, musil by vidět všechny alespoň trochu důležitější filmy, což není možno, protože již neexistují nebo nejsou přístupny.

Zdá se, že **po prvním smutném poklesku filmu napodobováním divadla po roce 1900 jsou prvním pozoruhodným údobím léta 1910–1914, kdy se filmový průmysl a jeho výrobky začaly vypracovávat k určité zákonitosti a stylům.** To bylo úsilím Francouzů Abela Gance, Louise Feuillada a některých Italů, ale hlavně současníků a tvůrců zlaté doby amerického filmu (1910–1920) D. W. Griffitha, Allena Holubara, Thomase H. Ince, C. B. DeMilla a několika jiných, jichž díla byla jistě spontánní a pro tehdejšek vrcholem dokonalosti. Bude se tak na ně vždy pohlížeti. Jejich vliv byl veliký, DeMillův film *THE CHEAT* (Forfaiture) vyvolal v roce 1915 ve francouzské kinematografii úplný převrat (bohužel nepříliš plodný), a jejich síla jistě podnítila vše to nezapomenutelné (pro ty, kdo to viděli), co vyšlo po roce 1914 ze Skandinávie a později z Německa.

První citelné neshody obchodu s ideami byly snad teprve v letech okolo 1920, z kterých vyšla první a nejlepší díla Lupu Picka, F. W. Murnaua a Fritze Langa, ve Francii L'Herbiera, Dulacové, Gance, Baronceho, Hervila a ostatních pozdějších obětí filmového obchodu a průmyslu. To byla nejlepší doba evropského filmu, doba Dellucova, který první jasně formuloval schopnosti filmu jako nového výtvarného materiálu a první obvinil obchod z jeho zneužití.

Zde jsou počátky francouzské avantgardy produkované ještě z milosti v mezích obchodní produkce, jež z ní vytěžila mnoho nových technických objevů a podmanila si později její pracovníky k zpracovávání nicotných témat „avantgardním“ způsobem. Pravá avantgarda byla odkázána na menší podnikatele, získané mladými nadšenci pro dobrou věc. Technická nedokonalost a nákladnost bránily ještě pořizování filmů amatérsky ve vlastní autorově režii.

Teprve v letech 1923–1925 objevují se krátké filmové pokusy, vyrobené bez nejmenšího vztahu k celé zindustrializované kinematografii. Jsou to první **abstraktní** filmy Chomettovy (vyrobené za podpory hraběte de Beaumonta),² **surrealistické** grotesky Reného Claira a plošné pohybové studie Němců Hanse Richtera, Waltera Ruttmanna a Dána Vikinga Eggelinga.³ Odtud běží již časově souvislá a sílící řada nezávislé (zásluhou techniky) vyrobených avantgardních filmů.

Nelze ještě třídít tyto mladé nadšené **průkopníky nového filmu** do škol a směrů. Cítili se příliš nezávislími, i navzájem, a jejich pole bylo příliš volné a lákavě rozlehle, aby se nedali skoro každý jiným směrem. **Lze rozlišit jen jakési sféry oblib.** Po

² Chomette natočil společně s Manem Rayem film *À quoi rêvent les jeunes films?* (1924), financovaný hrabětem Étienne de Beaumontem.

³ Eggeling se ve skutečnosti narodil ve Švédsku.

abstraktních filmech objevila se i **řada filmů na téma „velkoměsto“** s postřehy sociálními (Cavalcanti, Ruttmann, Guyot, Sauvage, Birdwell a Quarberg v Los Angeles, Florey a Flaherty v New Yorku),⁴ ale vedle nich nejrozmanitěji zařaditelné pokusy i dokonalá díla.

Mnoho těchto mladých se nasytilo nezávislosti, a tak byla industrie obohacena o nové síly. Rozmnožila se řada ztracených Griffithů a Murnauů. Není pochyby, že bez gigantického rozmachu filmového průmyslu nebyla by dnes filmová technika snad ani v polovině cesty, kterou dosud zmohla, ale není též pochyby, že jedině na žádost a z iniciativy těch, kteří obětovali své ideje slibnému obchodu, snažili se producenti umožnit realizaci jejich alespoň navenek velkorysých a obdivuhodných projektů, aby se pochlubili svou mocí, přinesli obecenstvu něco nového a vytřeli zrak konkurenci.

Rodí se desítky svěžích pokusů buď nabitých myšlenkami nebo udivujících jemnými **féeriemi světla, tvarů a rytmů.** Francie vede počtem a fantazií: Cavalcanti, Man Ray, Dulacová, Allégret, Heymann, Dréville, Lambert, Grémillon, Silka, Landau atd., v Německu se zabývají **sociálními náměty** Erno Metzner, Piel Jutzi, Viktor Blum, Moritz Seeler a jinými Moholy-Nagy, Casparius, Stella Simonová, Reinigerová, Strasser atd. V Belgii pracují Charles Dekeukeleire, Gussy Lauwson a Carlo Queeckers, v Holandsku Joris Ivens, M. Franken, Dick Laan, van Canstein, v Anglii Oswell Blakeston, Kenneth MacPherson, Len Lye, Bruguère aj., ve Spojených státech Ralph Steiner, Melville Webber, Watson aj. Šige Suzuki v Japonsku, Luis Buñuel a Salvador Dalí ve Španělsku, Dziga Vertov, Michail Kaufman atd. v Rusku a mnoho jiných, ještě neznámých, po celém světě.⁵

To je samá **avantgarda „hledání cest k umění“**, avšak mnohem horší bylo by shledávat **dobré filmy vědecké a kulturní.** Každý ví, kolik je balastu v tom oboru. Jsou dobré mikroskopické filmy Jeana Painlevého a Holanďana J. C. Mola, francouzské

⁴ Hackenschmied pravděpodobně odkazuje na tyto městské filmy: *JEN HODINY* (Rien que les heures; Alberto Cavalcanti, 1926), *BERLÍN — SYMFONIE VELKOMĚSTA* (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt; Walter Ruttmann, 1927), *MON PARIS* (Albert Guyot, 1927), *STREET CORNER* (Russell Birdwell, 1929), *HELLO NEW YORK!* (Robert Florey, 1928), *THE TWENTY-FOUR-DOLLAR ISLAND* (Robert Flaherty, 1927). Je možné, že jménem Quarberg míní publicistu a tiskového agenta Lincolna Quarberga, známého díky spolupráci s Howardem Hughesem.

⁵ Z těchto jmen jsou dnes málo známí Claude Lambert, Raphaël Landau a A. Silka. Hackenschmied pravděpodobně odkazuje na tyto jejich avantgardní filmy: *UN FILM SUR PARIS* (Claude Lambert, rok neznámý), *SO THIS IS MARSEILLE* (Claude Lambert, 1928), *RYTHMES D'UNE CATHÉDRALE* (Raphaël Landau, 1928 [?]) a *LA MALEMORT DU CANARD* (a.k.a. *La Ballade du canard*; A. Silka, 1929). Viz Noureddine Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories.* Paris: Experimental 1995, s. 367, 369.

lékařské filmy (i z roku 1900), mnoho ruských vědeckých a poučných filmů, krásné dokumentární snímky Poirierovy, Allégretovy, Ivensovy, Flahertyho a Angličana Griersona, ale kolik je těch špatných, které obtěžují obecnost v kinech nebo děti ve školách a podřvávají jejich dobrý soud o filmu!

Je tu velké neznámo. Proč máme se jen dočítati o něčích snahách, proč se nemůž každý, koho to zajímá, přesvědčit, zdali odpovídají pravdě chvály pění na nějakého Mana Raye? Proč se nemá široké obecnost dovědět, co se ještě děje ve světě filmu vedle milostných zápletek Poly Negri?

Ve světě je již mnoho klubů přátel filmu, kteří se scházejí, aby si předváděli zajímavá díla a diskutovali o nich. Ve Francii mají již svou tradici. *Amis du cinéma* jsou ve všech větších městech Francie, v Paříži jich je několik (Film-club s časopisem *Du cinéma*, *Tribune libre du cinéma*, *Club de l'écran*, *Ciné club de France*), i v jiných zemích, v Bruselu (bruselský *Ciné-club* má reprezentativní sídlo v novém *Palais des Beaux-Arts*), v Ostende, v Ženevě, v Buenos Aires (filmovém ráji bez cenzury), *Artkino Guild* v Bostonu (*Film Arts Guild* v New Yorku není docela nezávislý). Některé sdružují i [filmové] pracovníky, sblíží je s obecností, propagují dobrý film, a stávají se tak důležitým kulturním činitelem (*Film Guild a Film Society* v Londýně, *Filmliga* v Holandsku, *Volksfilmverband* v Německu aj., hlavně v Rusku, kde není nezávislého filmu, protože není též obchodního v našem nedobrém smyslu).

Sem patří i skupiny filmových amatérů, pracujících na subnormálním filmu.⁶ Dost většina jejich organizací (hlavně v Německu, v Anglii a ve Spojených státech) jest přičleněna spolkům fotoamatérským a podřizena též jejich vesměs konzervativnímu duchu. Přesto však existuje již několik pozoruhodných uvědomělých prací na úzkém filmu (skupina amatérů „*Cinimpressionists*“ v Londýně). Filmoví amatéři budou velmi důležitou složkou hnutí neodvislého filmu a jejich dobré organizace, nutné pro vzájemné poznávání prací a pokrok techniky, budou školou a místem výběru nových nezávislých filmařů.

Posledním slovem hnutí Nezávislého filmu byl loňský sjezd jeho zástupců v La Sarrazu ve Švýcarsku (dost se psalo o jeho detailech)⁷ a jeho výsledky: Liga filmových klubů (*Ligue des ciné-clubs*) se sídlem v Ženevě a Mezinárodní kooperativ nezávislého filmu (*Coopérative internationale du film indépendant*) se sídlem v Paříži a s účelem zprostředkovatí výměny a prodej a umožňovatí výrobu dobrých filmů. O něco starší římský Institut pro výchovný film nevyhne se jistě spolupráci s těmito novými organizacemi.

⁶ Subnormální — úzký, v tomto případě 9,5 nebo 16mm formát.

⁷ Mezinárodní kongres nezávislého filmu (*Le Ier Congrès international du cinéma indépendant*) se konal v září 1929 na zámku La Sarraz poblíž Lausanne.

Nezávislý film nevyhlašuje boj proti filmovému průmyslu. Nezávislý film chce pracovat na polích průmyslem opuštěných, a tak jej doplňovat. Nezávislý film má ukázat průmyslu nový, lepší způsob práce. Sociální a ideová reforma filmového průmyslu jest nejvyšším cílem práce nezávislého filmu.

Studio 2, 1930, č. 3 (duben), s. 70–75.