



Národní filmový archiv

Filmy Jana Kříženeckého The Films of Jan Kříženecký







NESAMOZŘEJMÉ DÍLO PRŮKOPNÍKA ČESKÉ KINEMATOGRAFIE

Filmy Jana Kříženeckého uvedené na tomto disku prezentují dílo, které lze stěží pojmut jako jasně uchopitelný a snadno členitelný celek. Nejenže musíme počítat s částí ztracených či neúplných snímků nebo s materiálním poškozením, ale ani dochované počiny nelze považovat za filmy v klasickém slova smyslu. Jedná se o fragmenty, útržkovité výjevy z okamžiků slavnostních i všedních, u nichž zpravidla není zřejmé, kdy začínají a kdy končí. Přesto je možné najít průřezové linie, ať už tematické či formální, jež prozrazují základní nejistoty a obsese moderního věku.

Není náhodou, že Kříženecký své první snímky představil v kontextu výstavního ruchu 90. let 19. století, v éře posedlosti technickými vynálezy, úspěchy průmyslu a zábavním potenciálem nových médií a aparátů. Na Výstavě architektury a inženýrství v Praze v roce 1898 otevřel spolu s kolegou ze stavebního úřadu Josefem Františkem Pokorným pavilon Český kinematograf, ve kterém divákům promítal historicky první české filmy neboli „oživené fotografie“. ¹ Snímky měly charakter reportáží či aktualit z oficiálních událostí i z každodenního života, jejichž náměty se nápadně podobaly svému vzoru, filmům bratří Lumièrů (městský shon, tělocvičné výkony, zkoušky dělostřelectva, pouliční výjevy, honičky a bitvy atd.). I v českých zemích byly filmy vnímány jako atrakce, které vzbuzovaly úžas, avšak zároveň provokovaly svou nejednoznačností.

Obrazy odvíjející se před diváky byly současně pohyblivé i statické, ploché i trojrozměrné, realistické i iluzorní. ² Nerozhodnost mezi neustále unikajícím děním v obraze a omezujícím statickým rámem je vidět například v *Přenesení kolébky Františka Palackého z Hodslavic na Výstaviště* (1898), snímku natočeném přímo v prostředí výstavy. Nekončící průvod davů a jezdců na koních se pohybuje tak rychle, až mizí z obzoru, a tak upozorňuje na fakt, že ze sledované reality pozorujeme jen pečlivě vykrojený výřez. Druhou z ambivalencí prozradí *Svatojanská pouť v československé vesnici* (1898), promítaná hned v den otevření pavilonu. Obraz tradiční náboženské slavnosti je rozdělen do několika plánů nejen na horizontální, nýbrž i na vertikální úrovni. O naši pozornost se průběžně hlásí přecházející návštěvníci, cvičící gymnastky, tančící páry a otáčející se kolotoč v pozadí, jevy, které na sebe zdánlivě nereagují, ale dohro-

1 K Českému kinematografu na Výstavě architektury a inženýrství viz Ivan Klimeš, *Český kinematograf v Královské oboře 1898*. In: Týž, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: NFA – Casablanca 2014, s. 24–39.

2 K ambivalenci filmového obrazu v rané kinematografii viz Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého vizuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 100–112.





mady vytvářejí dokonalou rytmickou souhru. Třetí paradox demonstruje snad nejlépe *Žofinská plovárna* (1898), jeden z později uvedených filmů, který byl údajně promítán pozpátku. Záběr zachycuje všední výjev, plavce skákající do vody, ovšem technická manipulace s obrazem vytváří dojem, jako kdyby z vody vyskakovali.

Kříženecký tyto paradoxy rozvíjel i ve svých pozdějších reportážích. Část z nich víceméně opakuje ozkoušené postupy z natáčení průvodů a slavnostních akcí, jak lze vidět například v nově sestaveném pásmu aktualit *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze*, jiné však otázky spojené s neukotveností filmového média prohlubují. V *Jízdě Prahou otevřenou tramvají* (1908) kamera upoutaná na dopravním prostředku simuluje představu pohyblivého a nekonečného prostoru, který se pozorujícímu vydává všanc, ten ale zároveň opakovaně naráží na meze kladené jak rámem, tak celkovou perspektivou. V *Prvním dnu jarních dostihů pražských* (1908) potom režisér pracuje s pohyblivostí samotného rámu, jenž postupně odhaluje další a další informace, aniž by se změnil horizont dění.

Nepolapitelnost Kříženeckého díla posilují dochované hrané snímky. Jak filmy z prostředí Výstaviště, podle dochovaných svědectví aranžované hercem Josefem Švábem-Malostranským,³ tak i pozdější komická vložka *Satanova jízda po železnici* (1906). Jenže co v kontextu tehdejší kinematografie vůbec znamenal pojem hraný film? *Dostaveníčko ve mlýnici* (1898) a *Výstavní párkař a lepič plakátů* (1898) jsou humorné scénky založené na jednoduchém „ději“, v nichž se jakékoli dohodnuté schéma ztrácí v nepřehledné vřavě všech přítomných. Daleko důležitější než prezentovaný příběh a postavy se opět jeví ruch života, kterému kinematograf dodává hranice a tvar. *Smích a pláč* (1898), studie mimiky lidské tváře skrze detailní záběr Švába-Malostranského, představuje podobný problém – stylizovaný herecký výjev nevědomky odhaluje i posunky tváře, které by byly jinak nezřetelné. Zjevnější inscenovanost tak snímkům nárok na zachycení „skutečnosti“ neubírá, ba naopak.

V rámci Kříženeckého tvorby lze vysledovat i konkrétní motivy, které procházejí napříč jednotlivými díly. Kupříkladu téma Sokola se jeho dílem line od výstavních filmů *Cvičení s kužely Sokolů malostranských* (1898) a *Voltyžování jízdního odboru Sokola pražského* (1898) až k reportážím z monumentálních sokolských akcí. Sokolská cvičení byla vědným materiálem k filmování nejen pro svou popularitu u české veřejnosti, nýbrž i pro promyšlený, strojově přesný rytmus, který s kinematografickou posedlostí mechanickým pohybem dobře souzněl. Kříženeckého tato fascinace postupně vedla k natočení *Čtvrtého všesokolského sletu* (1901, nedochováno), *Pátého všesokolského sletu* (1907) a *Sletu sokolstva*

3 Více o hraných filmech Kříženeckého viz Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. Praha: Čs. filmový ústav 1977, s. 75–82.





v *Prostějově* (1908).⁴ V obou filmech kromě jiného sledujeme velkolepé přehlídky synchronizovaného kolektivního pohybu, jež ohromují svou precizností a majestátem, avšak vzhledem k pozdějšímu totalitnímu zneužívání masových ornamentů mohou i zneklidňovat. Důležitý je každopádně Kříženeckého cit pro záběr, který mu dovoluje pohrávat si s napětím mezi individuálními cviky aktérů a organickým uspořádáním pohybu, dovezeným až do podoby živého obrazu.

Kříženecký ve svých filmech rozpracoval i téma výsostně národní, totiž plánovaný pomník Františka Palackého, od jehož narození v červnu 1898 uplynulo 100 let. *Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého* (1898) vytváří rituální základ pro dílo, u něhož v dané chvíli nebylo jasné umístění ani autor. Když v létě 1912 proběhlo slavnostní odhalení výsledného monumentu, kamera byla opět přítomna – vznikl snímek *Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912*, vytvořený pro první českou filmovou společnost Kinofa, jehož součástí byl ovšem také již dříve natočený fragment *Pomník Františka Palackého před dokončením* (1911), uváděný jako poslední známé dílo Jana Kříženeckého. Cesta započatá v létě 1898 se tak uzavírá, stejně jako Kříženeckého režijní dráha. Dohromady tyto fragmenty představují svého druhu časosběrný dokument, který vyjevuje podivuhodnou schopnost filmu uchovávat dějiny sice nekompletní, zato neustále se navracející.

Jiří Anger
filmový teoretik

4 Pozdějším sokolským snímkům Jana Kříženeckého se věnuje například zmíněný Zdeněk Štábla (tamtéž, s. 123–129) nebo Karel Tabery, Sto let stará reportáž ze sokolského sletu v Prostějově aneb Nejdlejší a nejnákladnější film Jana Kříženeckého. *Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 155–161.





DIGITALIZACE FILMŮ JANA KRÍŽENECKÉHO

Cílem projektu byla digitalizace dochovaných filmů Jana Krížeňeckého, prvních snímků natočených a uváděných v českých zemích. V tomto případě nepoužíváme výraz „digitální restaurování“, neboť jsme v zájmu zachování historické hodnoty a původní fotografické kvality nepovažovali za vhodné filmy digitálně retušovat. Chtěli jsme především představit filmy v takové podobě, která zohledňuje aktuální stav filmových materiálů a současně je umožňuje zpřístupnit dnešnímu publiku.

Při digitalizaci jsme vycházeli z dobových filmových materiálů různého původu: většinu z nich nashromáždil Jindřich Brichta v Národním technickém muzeu již v meziválečné éře. Do Národního filmového archivu se pak dostávaly v několika vlnách, naposledy v roce 2002. Krížeňeckého filmy se přitom dochovaly v různých podobách: zatímco u některých z nich šlo o originální negativ nebo původní kopie, jiné jsou zachovány pouze ve formě acetátových či polyesterových kopií pořízených ve druhé polovině 20. století. Některé snímky byly zabezpečeny už ve 20. letech ve formě nitrátových kopií,¹ tedy za podmínek, které neumožnily dodržet původní umístění okénka ani fotografickou kvalitu. Filmový pás se v kopírce posunul natolik, že se u kopií často vyskytuje „falešné dělení“ uprostřed původního okénka – a tudíž je nebylo možné použít jako zdrojový materiál.

Paradoxem zůstává, že původní filmové materiály s hořlavou nitrátovou podložkou vykazují – oproti zabezpečeným nehořlavým kopiím ze sedmdesátých let – mimořádnou fotografickou kvalitu, v některých případech i bez výrazných chemických nebo mechanických poškození. Kromě filmových kopií, které prošly značnou degradací nebo rozkladem (například *Kočárová doprava*² [1908], *Svatojanská pouť v československé vesnici* [1898], *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* [1908]), případně vykazují velké mechanické závady (například *Smích a pláč*, *Dostaveníčko ve mlýnici* [oba 1908]), většina filmových materiálů z doby prvních představení znatelné stopy stárnutí nenese. Ve výborném technickém stavu jsou zejména originální negativy, které nebyly tak často využívány jako například původní kopie. Autentická fotografická matérie tak vítězí nad zubem času.

1 Karel Smrž a Ludovít Honty překopírovali původní filmy s Lumièreovou perforací (jeden otvor na každé straně filmu) na klasický film s Edisonovou perforací (4 „hranaté“ perforace na každé straně políčka) už v roce 1926 zásluhou Československé společnosti pro vědeckou kinematografii.

2 Tento fragment je zároveň prezentován v nově sestaveném materiálu s názvem *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze* (1908).





Analýza dokumentace uchované v Národním archivu, Národním filmovém archivu a Národním technickém muzeu, jakož i materiálů nalezených v Cinémathèque française a různých studií věnovaných bratrům Lumièrovým a Kříženeckému, umožnila nashromáždit základní informace o konkrétních vlastnostech digitalizovaných filmů. Článek o aparátech bratří Lumièrů, který v roce 2017 napsal Laurent Mannoni, nám pomohl uchopit původní materiály způsobem, který lépe zohledňuje jejich zvláštnosti.³ Ačkoliv přetrvává velká nejistota ohledně použitých metod vyvolávání filmů nebo některých charakteristických znaků filmového pásu, tato nová zjištění byla pro zvolení přístupu k digitalizaci rozhodující.

Kříženecký své filmy natáčel na aparát „Cinématographe-type“, který získal přímo od bratří Lumièrů v roce 1898 a který se dochoval v Národním technickém muzeu.⁴ Přístroj nesloužil jenom jako kamera, ale i jako kopírka a promítačka. V Kříženeckého snímcích můžeme pozorovat několik technických specifik takto natočených filmů. Na daném modelu je nepochybně nejzřetelnější použití jediné kulaté perforace na každé straně okénka filmového pásu.⁵ Na levé straně obrazu se navíc objevují chlupy, které pocházejí ze sametového pásu umístěného u okeničky. Můžeme také pozorovat vertikální nestabilitu, ve své době zcela obvyklou, v případě filmů natočených na Cinématographe-type pouze viditelnější, ale i nestabilitu horizontální, což už byl problém specifický pro filmy natočené na dobové aparáty Lumièrů. Posunovací mechanismus kinematografu, který zajišťuje pohyb filmového pásu v kameře a udržuje jej na místě v době expozice, pak způsobuje, že se obraz v průběhu projekce výrazně třese.⁶ Nicméně, fotografický obraz je často velmi ostrý a vyznačuje se velkým dynamickým rozsahem.

3 Laurent Mannoni zde nastiňuje vývoj různých filmových přístrojů, které bratři Lumièrové vyráběli, nejenom Cinématographe-type, který používal Kříženecký. Laurent Mannoni, *Les Appareils cinématographiques Lumière. 1895*, 2017, č. 82, s. 52–85.

4 V Národním technickém muzeu je uložena faktura, která dokazuje, že Kříženecký od bratří Lumièrů nakoupil Cinématographe a filmové pásy v květnu 1898.

5 Výjimku tvoří snímek *Pomník Františka Palackého před dokončením* (1911), který byl již natočen na materiál se standardními čtyřmi perforacemi.

6 Tuto nestabilitu lze názorně vidět například ve filmu *Slavnostní vysvěcení nového Čechova mostu* (1901).





V mnoha ohledech specifické jsou rovněž filmové pásy Lumièrů.⁷ Jednu z typických vlastností tvoří vysoká citlivost na statickou elektřinu, která může vzniknout při natáčení nebo kopírování a při elektrickém výboji zanechává na emulzi stopu.⁸ Nejvíce však může dnešního diváka překvapit, že původní kopie nejsou černobílé, nýbrž monochromatické, v případě Kříženeckého snímků žlutooranžové, s místy patrnou variací odstínů mezi kopiemi. Jednotná barva rozložená po celém povrchu filmu by mohla připomínat praktiky barvení filmu existující od počátků kinematografie. Homogenita odstínů a jejich přítomnost ve filmech natočených různými „kameramany“ z různých světových míst nebo s rozličnými praktikami vyvolávání však ukazují, že filmové materiály Lumièrů barvu obsahovaly pravděpodobně ještě před kopírováním.

Všechny tyto informace pomohly docenit klíčové vlastnosti kinematografického aparátu a filmových materiálů bratří Lumièrů a estetické možnosti, které nabízejí. Bylo však také nutné vysvětlit, proč mají některé Kříženeckého filmy odlišnou úroveň expozice než jiné materiály pocházející od Lumièrů. Většina opérateurů⁹ pracujících pro Lumièry měla praxi z předchozí práce v jejich továrně na výrobu fotografických desek a filmů. Jan Kříženecký byl ovšem fotograf a stavební technik, a nikoliv Lumièrův opérateur, práci s kamerou, kopírování, vyvolávání a promítání se tedy musel učit až po získání kinematografického aparátu. Zřejmě právě z tohoto důvodu nejsou některé jeho filmy, především *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.* (1908), optimálně exponované. Pro konkrétní představu o povaze původních filmových materiálů je zároveň důležité, že Kříženecký si od Lumièrů kromě samotného kinematografu původně koupil také šest negativů a šest pozitivů. Každý negativ měl tudíž sloužit jenom pro jednu pozitivní kopii. Jedinečnost filmové kopie je tak u Kříženeckého filmů ještě zřetelnější než u jiných filmů: každá kopie je unikát.

Při digitalizaci jsme v zájmu dodržení svěbytných vlastností výchozích materiálů a uchování jejich hodnoty postupovali následovně. V rámci samotného procesu digitalizace byly všechny dochované materiály (s výjimkou duplikátů, které nebyly v odpovídajícím stavu) nejprve naskenovány na přístroji FilmLight Northlight 2 v rozlišení 4K s dráhou

7 Filmové pásy vyráběl pro Lumièry exkluzivně Victor Planchon. V roce 1896 dokonce založil společnost Société anonyme des pellicules françaises přímo ve městě, kde měly svoje sídlo továrny Lumièrů, tedy v Lyonu.

8 Malá velikost aparátu zvyšuje také statickou elektřinu.

9 Výraz „opérateur“ se v dobovém kontextu používal pro označení profese, která zahrnovala jak kameramanskou, tak promítací činnost.





bez ozubených válečků – původní materiály mají totiž odlišný otvor než moderní film. Tyto skeny byly digitálně archivovány, aby mohly sloužit pro budoucí rešerši nebo potenciální reinterpretaci.

Po naskenování bývá zvykem provádět digitální retušování, rozhodli jsme se však do materiálu takto nezasahovat, a to ze dvou důvodů. Zaprvé by nebylo možné některá z poškození napravit, aniž bychom vytvářeli zcela nový digitální obraz. Zadruhé, jelikož se jednalo o historicky první české filmy, které dokázaly reprodukovat skutečný pohyb, chtěli jsme zůstat věrní jejich původní materialitě. Tento přístup vnáší do popředí autentickou fotografickou kvalitu děl: měkký kontrast, hloubka ostrosti i zrnó přezily bez digitálního zásahu.

Při barevných korekcích naskenovaných původních kopií jsme se též primárně snažili zachovat aktuální stav materiálů. Jasové a tonální úpravy jsme proto provedli tak, aby i barevné stopy vyvolané degradací, které jsou sytější a téměř červené, byly rozpoznatelné ve všech nuancích. Každý kotouč filmu byl opraven zvlášť, neboť odstíny se mezi sebou jemně liší – někdy se sytost mírně změní i během jednoho záběru. Protože jsme se nemohli opřít o dobové reference, u nepůvodních materiálů probíhaly úpravy digitálních dat tak, aby byl černobílý fotografický obraz co nejzřetelnější. V případě originálních negativů jsme filmy navíc prezentovali v pozitivní podobě, aby mohl divák kvalitu jednotlivých materiálů snáze porovnat.

Vhodnou míru úprav digitálních dat bylo nutné určit i ve vztahu k nestabilitě obrazu při skenování. Přestože je technicky možné opravit obraz tak, aby byl zcela stabilní, rozhodli jsme se kompenzovat nestabilitu jen tehdy, pokud šlo o důsledek průchodu filmu ve skeneru. Kdybychom filmy stabilizovali podle exponovaného nebo zkopírovaného obrazu, nebyla by zřetelná nestabilita vzniklá přímo při natáčení v kameře. Jako referenci jsme tudíž raději zvolili kruhovou perforaci na okrajích pásu. Stabilizaci podle perforačního otvoru však zkomplikoval fakt, že perforace nejsou hranaté, ale kulaté. Software je totiž schopen automaticky stabilizovat obraz pouze podle vodorovných nebo svislých linií, mechanické poškození pásu navíc mnohdy neumožnilo rozpoznat, kde se otvory nacházejí, museli jsme tedy každý obraz posunout ručně. Posun filmového pásu ve skeneru byl vzhledem ke stavu některých snímků místy natolik nepravidelný, že se obraz v určitých momentech mírně posouvá mimo okénka skeneru, kvůli čemuž ve výjimečných případech nevidíme obraz v celé jeho šířce. Kdekoli to bylo možné, snažili jsme se filmové materiály prezentovat tak, aby byl vidět celý původní rám obrazu z aparátu a část perforace.

Digitalizované snímky jsou určeny pro vydání na DVD a Blu-ray a zároveň pro promítání v kinech (ve formě DCP), čemuž jsme museli přizpůsobit i rychlost promítání. Jelikož Kříženeckého filmy byly natočené ručně, tedy v nepravidelném rytmu, a promítaly se bez předem určeného tempa, není nutné dodržovat nějakou konkrétní rychlost. I kdybychom





frekvenci chtěli přizpůsobit přirozenému pohybu, například 18 snímků za vteřinu, museli bychom pro zvolený způsob prezentace duplikovat každé třetí okénko a tak změnit rytmus pohybu, což by pro nás bylo nepřijatelné. Zvolili jsme proto takové rychlosti, které odpovídají standardním promítacím frekvencím u cílových nosičů: 24 snímků za sekundu u Blu-ray a DCP, 25 u DVD.

Vzhledem k našemu záměru co nejvíce zohlednit materialitu filmů jsme zvolili takový obrazový formát, který umožnil ukázat celý rám obrazu (včetně vertikálního třesu) a v rámci možností také perforační otvor. Právě z tohoto důvodu formát neodpovídá dnešním standardům.

Nejcennějším výsledkem digitalizačního projektu je zpřístupnění filmů Jana Kříženeckého ve formě, která by fotochemickými postupy nebyla dosažitelná. Nyní můžeme jeho snímky prezentovat tak, aby vynikla jejich rozmanitost a materiální krása.

Jeanne Pommeau
filmová restaurátorka

10





DOBOVÉ OHLASY

**Český kinematograf. Národní listy 38, 1898,
č. 125 (6. 5.), s. 3.**

Jednou z nejzajímavějších výstavních atrakcí bude český kinematograf, jenž ve vědeckém divadle „Uranii“ na výstavě bude produkovati „živé fotografie“ a svou přesností, docílenou na základě výzkumů nejnovějších, předčí podobné podniky cizí. Pp. arch. Jan Kříženecký a arch. Rudolf Pokorný¹ obdrželi k jeho zřízení v divadelní budově „Urania“² již úřední povolení, jehož bylo zapotřebí z důvodů bezpečnostních. Kinematograf jmenovaných pánů, jak bylo náležitě osvědčeno, poskytuje úplnou a naprosto bezpečnost tak, že každé i sebemenší nebezpečí jest úplně vyloučeno. V „Uranii“ budou kinematografem pořádána pravidelná představení, kteráž svou novostí přitoutají každého návštěvníka výstavy.

**Český kinematograf. Národní listy 38, 1898,
č. 171 (23. 6.), s. 3.**

Dlužno uznati, že provedení původních obrazů v ničem nestojí za francouzskými vzory a směle může s nimi svou čistotou a plastičností konkurovati. Nejlepším dokladem toho jest „Svato-Janská pouť“ v česko-slovanské vesnici“. V plném svitu slunečním míhají se světlé toalety přecházejících dam, za veselé hudby taneční páry a vzadu točí se kolotoč a produkují „umělci“ na provaze. Ruch a život výstavní pouti zachycen tu znamenitě v plné své svěžesti a barvitosti dojmů. Nebo „Polední výstřel“: v jedné minutě předvedena dle skutečnosti celá machinace nabíjení, vystřelení a vyčištění děla. Na obraze „Purkyňovo náměstí na Král. Vinohradech“ víří pravý šum velkoměstského života, kde mezi vagony elektrické dráhy prolítají se vozy a chodci a plným tryskem ujíždějí cyklisté. Z cizích obrazů možno vidět scény vážné i rozmarné, zasluhující všeobecné pozornosti. Záleží jen na obecnstvu, aby hojnou návštěvou podporovalo tento nový český podnik a umožnilo tak časté měnění programu a doplňování jeho novými původními čísly.

1 Kříženeckého kolega Pokorný se nejmenoval Rudolf, ale Josef František [pozn. ed.].

2 Kříženeckého filmy nakonec nebyly promítány v Uranii, nýbrž před uměleckou krčmou „U Nesmysla“ [pozn. ed.].





**Výstava architektury a inženýrství. Světozor 32, 1898,
č. 37 (29. 7.), s. 440–441.**

K těmto výstavním podnikům, jež jsou v režii výboru výstavního, druží se četné atrakční a zábavné podniky soukromé. V první řadě jako novinka budiž jmenován Český kinematograf v dolejší stromořadí naproti krčmě umělců. Princip i zařízení kinematografu jsou čtenářstvu našemu známy z článku a vyobrazení, jež podal Světozor r. 1896. Promítání obrazů děje se pomocí obloukové elektrické lampy s ručním regulováním s proudem 15 Amp a 50 Volt se svítivostí 1600 svíček. Kondenzační čočkou vrhá se světlo na diapositivy, takže tyto nacházejí se v ohnisku svazku paprskového, a myslíme-li si postup paprsku při vzniku obrazu na desce v aparátu fotografickém, jest pochod zde, při promítání obrazu, zcela obrácený, takže z obrazu na desce dostaneme na promítací ploše obraz ve skutečné velikosti neb i zvětšený. Obrazy na filmu pohybují se rychlostí takovou, že vystřídá se 900 obrazů za minutu, takže oko – jelikož doba trvání dojmu je menší 1/10 vteřiny – nevidí jednotlivých obrazů, nýbrž výsledný dojem z nich: předměty v pohybu věrně napodobeném. Velikost jednoho filmu, jenž obsahuje obrazy tělesa v různých fásích pohybu se nacházejících, jest 17–18 m; na vyvolání obrazu Lumière spotřebuje 20 litrů vyvolávače, našim pořadatelům podařilo se zredukovati množství to na 3 litry. České fotografie, provedené p. Kříženeckým, známým svými fotografickými pracemi, jsou vyžádány od firmy Lumière na výměnu.

**Český kinematograf na Výstavě architektů a inženýrů v Praze.
Fotografický obzor 6, 1898, č. 8 (10. 8.), s. 125–126.**

Český kinematograf na Výstavě architektů a inženýrů v Praze. Podnikavostí architektů p. J. Pokorného a člena Klubu fotografů-amatérů v Praze pana J. Kříženeckého obohacena výstava o nejinteressantnější zábavnou atrakci, český kinematograf. Čtenáři naši znají přístroj a výkony jeho z dřívějších čísel našeho listu a chceme se jen několika slovy zmíniti o výkonech tohoto prvního českého kinematografu. Představení konají se ve zvláštním pavilonu za stromořadím v dolejší části výstaviště proti umělecké krčmě „U Nesmysla“, a sice denně odpůldne a v neděli od 10. hodiny dopolední. Mimo původní pražské snímky předvádí se obecnstvu i zdařilé pojímky cizí. Z domácích, panem Kříženeckým zhotovených snímků jmenujeme: Poplach hasičů, polední výstřel z děla, slavnost na násvi na výstavě, kladení základního kamene na pomník Palackého (velmi cenný snímek) a pokažené zastaveníčko pana Švába, slavnost Božího Těla na Hradčanech, moravský průvod na výstavě architektů, cvičení „Sokola“ atd. Scény tyto, každému ze skutečnosti známé, překvapují čistým vypracováním a mnohý, nemaje ani tušení, že byl fotografován, vidí





se na obraze ve veselém reji. Naše amatéry bude zajímati, že nutno bylo k vyvolávání filmů zhotoviti zvláštní přístroj, aby veškeré obrázky na pásu filmovém stejnoměrně vyvolány byly. Z negativu hotoví se na přístroji samém pozitivy pouze při svitu petrolejové lampičky, tak citlivá jest vrstva filmu. Zhotovení jednoho pruhu časových snímků vyžaduje jen na materiálních nákladu asi zl. 30 – a jest na obecnstvu, aby tento nákladný podnik co nejvíce podporovalo. Z amatérů našich nebudíž jednoho, který by kinematograf nenavštívil. Podnikatelům přejeme všeho zdu.

**Ferdinand Gýra, Začátky české kinematografie. *Kino 1927*,
č. 24 (19. 3.), nestr.**

Touto novinkou [kinematografem] byl Jenda přímo elektrizován a hned pojal myšlenku: když mohou Francouzi mít něco podobného – proč by to nemohli mít i Čechové? Bylť výborným znalcem fotografie, vyznamenaným též medailí na amatérské výstavě, a později řídil i magistrátní fotografické oddělení a býval delegován zhotovit nescetné množství fotografií, zejména starých památek pražských jako paláců, portálů všech soch na Kamenném mostě, letohrádku „Amerika“ atd. A hned tedy s chutí se pustil do práce, nastavoval takřka celé noce, sám si pořizoval filmy (snímky), dělal nákresy k navinovacím bubnům, jež si nechal dle nich zhotovit, a ovšem vešel ve spojení s firmou „Lumière“ ve Francii, kde si objednal v anketě již zmíněný drahý stroj. Měli jsme společný byt v Sokolské třídě, často jsem mu dle možnosti ať už při „vyvolávání“, či v pochůzkách anebo nošením přístroje atd. vypomáhal, začež nejmilejší odměnou býval mi překrásný pohled na cvičiště – bylť vždy vyslán též k pořizování filmových snímků na slety sokolstva. K tomu účelu vystavena bývala v severním rohu sletišť zvláštní „budka“, kamž jsme lezli jak do holubníku a odkud se filmovalo; tam mělo přístup jen několik málo osob, většinou členů výboru Klubu fotografů-amatérů a jiných odborníků, ale viděli jsme vše tak krásně jako ne jeden z tisíce ostatních, neboť budka umístěna byla nad tribunami na nejvyšším místě. Některé snímky pořizovaly se Jendou i dole z podia postaveného v blízkosti cvičenců (pamatuji se na Poláky s kopími, francouzské gymnasty aj.).

**Josef Šváb-Malostranský, Vzpomínka na prvá filmování v Praze.
*Rozpravy Aventina 3, 1928, č. 18–19 (24. 5.), s. 222.***

Jelikož jsem již roku 1895 na „Národopisné“ hrával komické role při staročeských hrách na nádvoří Staré Prahy (která byla jednou z hlavních výstavních atrakcí) za režie nezapomenutelného divadelního ředitele Kubíka a dále účinkoval i při historickém „házení ke kroužku“ a později tamže





ve staré studentské kratochvíli jako hlavní „bean“³, vyhledal mne inženýr Kříženecký, abych mu na zkoušku pořídil nějakou veselou scénu, kterou by bylo možno zfilmovati. Vyhověl jsem jeho laskavému vyzvání s velkou chutí, a tak vznikly první čtyři české filmy, které pak byly každodenně večer na výstavě promítány. Pochopitelně, že tato kinopředstavení byla vždy vyprodána a naše obecenstvo bavilo se dobře i bez Fairbanksů, Chaplinů a Možuchinů, jimž se tehdy o filmu ještě ani nezdálo.

14

3 Bean (z francouzského bec jaune – žlutý zobák) byl výraz pro začínající studenty na univerzitě, kteří museli projít polo-oficiálním iniciačním rituálem zvaným „depozice“, který byl obvyklý od středověku až do 18. století [pozn. ed.].





SEZNAM UVEDENÝCH FILMŮ

Rozčlenění dochovaných snímků se řídilo především dvěma kritérii – rokem výroby a tematickou spřízněností –, na základě nichž jsme sestavili pět níže uvedených sekcí. Zároveň jsme některé snímky uvedli ve dvou plnohodnotných verzích (původní kopie a originální negativ), které nemají vždy stejnou délku.¹

Samotné názvy děl byly zvoleny pragmaticky, neboť Kříženeckého filmy ve své době řádné tituly neměly. Jak uvádí Ivan Klimeš, tehdejší „názyvy“ sloužily primárně k identifikaci filmů a inzerci jejich obsahu a nebyly ničím neměnným či závazným.² Přiklonili jsme se tudíž k zavedeným variantám ze záznamů NFA či údajům na krabici filmů z Kříženeckého pozůstalosti, které jsme případně doplnili alternativními názvy z dobového tisku. Výjimku tvoří snímek *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.*, který byl dosud chybně uváděn pod názvem *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka Josefa I.* Název *Staroměstští hasiči* je potom vědomým kompromisem. Podle dostupných informací existovaly dva filmy o staroměstských hasičích: *Poplach hasičů* a *Jízda hasičů s parní stříkačkou k ohni*. Obsah dochovaného filmu odpovídá spíše druhému jmenovanému, nicméně důkazy nejsou dostatečné, proto byl zvolen umělý název *Staroměstští hasiči*.

V případě tří filmů jsme nicméně odhalili, že jsou něčím jiným, než čím se zdály být. Filmová vložka označovaná názvem *Nejlepší číslo*, která byla promítána v říjnu 1902 jako součást divadelní frašky *To nejlepší číslo* ve smíchovské Aréně,³ se totiž nedochovala. Podle dobových inzerátů a zpráv bylo zjištěno, že obsah filmu odpovídá filmové vložce *Satanova jízda po železnici*, uváděné při představení frašky *Satanův poslední výlet* v srpnu 1906 v téže aréně.⁴ K představení vznikly dvě verze filmového výjevu: první natočil Jan Kříženecký, druhý Antonín Pech. Natáčení filmu i Kříženeckého účast potvrzuje Antonín Vaverka, režisér zmíněné frašky, ve svých vzpomínkách.⁵

1 Např. *Cvičení s kužely Sokolů malostranských* obsahuje v původní kopii dva záběry a pouze jeden záběr v originálním negativu.

2 Ivan Klimeš, *Český kinematograf v Královské oboře 1898*. In: Týž, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: NFA – Casablanca 2014, s. 24–39.

3 *Národní listy* 42, 1902, č. 275 (6. 10.), s. 3.

4 Například *Národní listy* 46, 1906, č. 219 (10. 8.), s. 3; *Pražský illustrovaný kurýr* 15, 1906, č. 219 (10. 8.), s. [10]; *Divadlo* 4, 1906, č. 20 (5. 9.), s. 449.

5 Národní filmový archiv, f. Vaverka Antonín, k. 1, inv. č. 11, Antonín Vaverka, *Mé vzpomínky od zlaté Prahy až po americké hvězdy*, s. 22–23.





U snímku *Kladení základního kamene k Palackého pomníku v Praze* se ukázalo, že zachycuje kladení základního kamene k úplně jiné památce na jiném místě a o deset let později. Identifikace domů na dnešním Strossmayerově náměstí na Praze 7, přítomnost arcibiskupa Lva Skrbenského z Hříště a odhalený nápis „Stavba Jubilejního k-“ v pozadí dokazují, že šlo o svěcení základního kamene k „jubilejnímu“ kostelu svatého Antonína Paduánského 25. října 1908. Nově objevený film jsme pojmenovali *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.*⁶

U *Pomníku Františka Palackého před dokončením* bylo zjištěno, že je součástí filmu *Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912*. Tento snímek, natočený pro společnost Kinofa, primárně zachycuje průběh slavnostního odhalení, obsahuje ovšem také neuvádějí záběrů na nedokončené části stavby, která odpovídá právě filmu o pomníku nalezeném v Kříženeckého pozůstalosti. Jelikož byl film natočen na materiál s klasickými čtyřmi perforacemi po každé straně (a nikoli s jedinou perforací na každé straně, jako tomu je u ostatních původních materiálů), nemáme o autorství Jana Kříženeckého stoprocentní jistotu. Zdeněk Štábla tvrdí, že existují dva snímky: zatímco odhalení pomníku natočil Antonín Pech, záběry ze stavby měl na svědomí Jan Kříženecký.⁷ Svě tvrzení nicméně nedokládá žádným zdrojem, tudíž je možné, že vycházel pouze z umístění filmu v Kříženeckého pozůstalosti. Dobový tisk ani jiné prameny žádné informace o autorství obou snímků neuvádějí, vzhledem k záměru prezentovat původní filmové materiály z Kříženeckého pozůstalosti spíše než vytvářet autorský portrét jsme se však rozhodli, že *Pomník Františka Palackého před dokončením* na DVD/BD uvedeme a *Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912* doplníme do bonusů.

Zvláštní případ tvoří čtyři delší filmy sestavené z částí, jež byly často uváděné odděleně. Cílem bylo napravit nedostatky, k nimž docházelo postupně od doby vzniku filmů až do současnosti, a to z důvodu, že se zachovaly fragmenty z různých zdrojů a také z různých etap kopírování. Šlo tedy v podstatě o seřazení materiálů na základě dostupných informací, aby mohly být srozumitelněji prezentovány. *První den jarních dostihů pražských* byl sestaven z deseti částí originálního negativu podle chronologie událostí. *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze* obsahuje veškeré dostupné záběry z příslušné výstavy. Materiál byl nově sestaven tak, aby byl v co největší možné míře zachován

6 Na konci filmu je ještě zhruba čtvrtětinový záběr ze Staroměstského náměstí, který s předchozími záběry nesouvisí. Je pravděpodobné, že Kříženecký potřeboval dotočit cívku, tak využil poslední záběr takto.

7 Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. Praha: Čs. filmový ústav 1977, s. 246.





logický sled událostí. *Pátý všesokolský slet v Praze* byl nově sestaven tak, aby se dochované záběry z jednotlivých skladeb co nejvíce shodovaly se skutečným programem sletu, který byl podle informací z tisku přizpůsobený obtížným povětrnostním podmínkám.⁸ *Slet sokolstva v Prostějově* byl poskládán ze dvou částí. Uvozují ho záběry sletového průvodu, které jsou ve sbírce NFA uloženy pod názvem „Průvod sokolstva v Prostějově“, následují ukázky z provedení jednotlivých skladeb.

U dvou filmů jsme se pak museli vypořádat s problémem kontinuity. Kopie *Dostaveníčka ve mlýnici* se dochovala ve dvou roztržených kotoučcích, které byly naskenovány zvlášť a následně sestavené podle původního pořadí. *Výstavní párkař a lepič plakátů* byl původně natočen vícekrát. Dochovaly se dvě verze: „verze A“ v původní kopii a originálním negativu, „verze B“ pouze v původní kopii. Ve verzi A lepí muž na stěnu mírně natržený plakát Českého kinematografu, zatímco ve verzi B přelepuje plakát úzkým proužkem. Nebylo možné zjistit, v jakém pořadí byly verze natočeny, názvy „verze A“ a verze „B“ proto neznačí faktickou chronologií snímání scén.

17





I. Výjevy z pražského života (1898)

- *Svatojanská pouť v československé vesnici*
 - 1898 • původní kopie a originální negativ • 00:46 (PK) / 00:48 (ON)
- *Defilování vojska o Božím těle na Královských Hradčanech*
(Slavnost Božího těla na Hradčanech)
 - 1898 • původní kopie • 00:23
- *Polední výstřel na Mariánských hradbách* (Polední výstřel, Polední výstřel pražský)
 - 1898 • původní kopie • 00:41
- *Přenesení kolébky Františka Palackého z Hodslavic na Výstaviště*
 - 1898 • nová kopie (CNC) • 00:57
- *Cyklisté*
 - 1898 • původní kopie • 00:38
- *Staroměstští hasiči* (Poplach hasičů, Jízda hasičů s parní stříkačkou k ohni)
 - 1898 • původní kopie a originální negativ • 00:47 (PK) / 00:40 (ON)
- *Žofínská plovárna* (Výjev z lázní žofínských)
 - 1898 • původní kopie a originální negativ • 00:46 (PK) / 00:49 (ON)

II. Výjevy z pražského života (1901–1910)

- *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.*
 - 1901 • původní kopie • 00:46
- *Slavnost otevření nového Čechova mostu*
 - 1908 • originální negativ • 01:48
- *První den jarních dostihů pražských*
 - 1908 • originální negativ • 04:51
- *Jízda Prahou otevřenou tramvají*
 - 1908 • originální negativ • 01:57
- *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze*
 - 1908 • nově sestavený materiál • 14:49
 - poslední fragment je prezentován zvlášť v původní kopii pod umělým názvem *Kočárová doprava*
 - 00:59
- *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.*
 - 1908 • originální negativ • 02:51
- *Oslava uspořádaná na počest 550letého c. k. privilegovaného sboru městských ostrostřelců v Praze*
 - 1910 • originální negativ • 06:40





III. Hrané filmy

- *Dostaveníčko ve mlýnici* (Švábovo zmařené dostaveníčko)
 - 1898 • původní kopie a originální negativ • 00:57 (PK) / 00:45 (ON)
- *Výstavní párkař a lepič plakátů* (Pražský párkař a lepič plakátů, Biřtlářova nehoda U Nesmysla)
 - 1898 • původní kopie a originální negativ (verze A), původní kopie (verze B) • 01:03 (PK A) / 01:06 (ON A) / 01:00 (PK B)
- *Smích a pláč* (Pláč a smích, Tvář Švába-Malostranského, Sólový výstup p. Švába)
 - 1898 • původní kopie • 00:31
- *Satanova jízda po železnici* (Satanův výlet na svět)
 - 1906 • originální negativ • 00:47

IV. Sokolská cvičení

- *Cvičení s kužely Sokolů malostranských* (Sokola malostranského nové cvičení s kužely)
 - 1898 • původní kopie a originální negativ • 00:50 (PK) / 00:44 (ON)
- *Voltýžování jízdního odboru Sokola pražského* (Sokola pražského voltýžování na bělouši Vasilu)
 - 1898 • původní kopie • 00:47
- *Pátý všesokolský slet v Praze*
 - 1907 • nově sestavený materiál • 11:39
- *Slet sokolstva v Prostějově* (Sokolský sjezd v Prostějově)
 - 1908 • nově sestavený materiál • 22:13

V. Pomník Františka Palackého

- *Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého* (Kladení základního kamene k Palackého pomníku v Praze, Zakládání pomníku Fr. Palackého)
 - 1898 • původní kopie • 00:47
- *Pomník Františka Palackého před dokončením*
 - 1911 • originální negativ • 01:20

Všechny filmy byly vyrobené na 35mm filmovém pásu. Zvolená rychlost projekce činí 24 fps u Blu-raye a 25 fps u DVD. Uvedené délky filmů odpovídají rychlosti 24 fps, na DVD jsou snímky přibližně o 4 % kratší.





BONUSOVÉ FILMY

Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912

režie: Antonín Pech • výroba: Kinofa

Rakousko-Uhersko • 1912 • 5 min • 35 mm • čb • 1.33:1

Film zachycuje průběh slavnostního odhalení pomníku Františka Palackého za účasti delegace v čele s politikem Karlem Kramářem či autora pomníku Stanislava Suchardy. Snímek zahrnuje také vložené záběry částí pomníku před dokončením, jejichž autorem je zřejmě Jan Kříženecký.

Svatojánské proudy

režie: Antonín Pech • výroba: Kinofa

Rakousko-Uhersko • 1912 • 3 min • 35 mm • čb • virážovaný a tónovaný • 1.33:1

Snímek natočený ze člunu jedoucího po Vltavě Svatojánskými proudy se stal prvním českým filmem oceněným v zahraničí (Velká zlatá medaile na I. mezinárodní filmové výstavě ve Vídni r. 1912). Antonín Pech, autor snímku a spoluzakladatel jedné z prvních českých filmových společností Kinofa, zde navázal na Kříženeckého tvorbu.

Stará Praha

Rakousko-Uhersko • 1912 • 9 min • 35 mm • čb • 1.33:1 • nesestavený materiál

Národní filmový archiv objevil soubor dosud nesestavených záběrů Prahy od neznámého tvůrce z roku 1912. Krátkometrážní snímek vyobrazuje četná panoramata hlavního města, jakož i scény každodenního shonu z památných míst, jako je Staroměstské náměstí či Karlův most.

Pět smyslů člověka

režie a námět: Josef Šváb-Malostranský • kamera: Antonín Pech • výroba: Kinofa

hraji: Josef Šváb-Malostranský (Prefatýn), Katy Kaclová-Vališová (kuchařka),
Marie Klimešová (Amorek)

Rakousko-Uhersko • 1913 • 4+4 min • 35 mm • černobílá i virážovaná verze
• 1.33:1

Snímek představuje pět lidských smyslů skrze příběh vojenského sluhy Prefatýna, který se snaží získat půvabnou kuchařku. Touto krátkou fraškou se po patnácti letech od spolupráce s Janem Kříženeckým vrátil k filmu herec Josef Šváb-Malostranský. Film se natáčel na Ovocném trhu v Praze a v soukromém bytě v paláci Lucerna.

Pozn.

Dochovaly se dvě kopie filmu: černobílá a virážovaná. Virážovaná kopie obsahuje dodatečně doplněné úvodní titulky (s nesprávně uvedeným





rokem výroby) a mezititulky, kopie černobílá kromě nově vytvořeného identifikačního titulku žádné textové vložky nezahrnuje, zato obsahuje několik záběrů navíc a má delší stopáž. Není zcela jasné, jaká verze je více či méně autentická, pro srovnání tedy prezentujeme obě verze zvlášť.

Živé mrtvolý

režie: Josef Šváb-Malostranský • námět: Josef Šváb-Malostranský

• kamera: Otakar Vodička • výroba: Otakar Vodička

hrají: Josef Šváb-Malostranský (profesor Florián Pátek), Jiřina Hurková

(Anastázie Rohličková), Jaroslav Kindl (otec Anastázie)

Československo • 1921 • 10 min • 35 mm • čb • virážovaný • 1.33:1

Živé mrtvolý jsou druhým (a zároveň posledním) režijním počinem Josefa Švába-Malostranského. Ve svém vlastním zrežirovaném námětu si zahrál klasickou roli starého záletníka, jemuž se stane osudným setkání se slečnou Anastázií na podolské plovárně. Snímek je cenný hlavně záběry ze staré Prahy s dominantou vyšehradského tunelu a podolské plovárny.

Jak vzniká film

výroba: Čsl. spol. pro vědeckou kinematografii

Československo • 1926 • 6 min • 35 mm • čb • 1.33:1

Krátkometrážní vědecký film představuje optické přístroje, které předcházely vynálezu kinematografu. Snímek názorně vysvětluje, kde má princip rozpohybovaných obrázků svůj původ.

Součástí bonusů je rovněž trailer na filmy Jana Kříženeckého, který v roce 2018 vytvořil režisér Jan Bušta. Hudbu složil Jan Balcar, střih měl na starost Libor Alexa.





KOMENTÁŘE

- Kateřina Svatoňová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)
Kříženeckého filmy v kontextu průmyslových výstav
- Petr Kliment (Národní technické muzeum)
Kinematograf a jeho předchůdci
- Petr Kliment (Národní technické muzeum) – Jeanne Pommeau
(Národní filmový archiv)
Představení Kříženeckého kinematografu
- Jeanne Pommeau (Národní filmový archiv)
Digitalizace Kříženeckého filmů

vytvořili: Jiří Anger, Ivan Svoboda

zdroje použitých obrazových materiálů: Národní filmový archiv, Národní technické muzeum, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, public domain

FOTOGRAFIE A DOKUMENTY

Výběr z fotografického a dokumentačního materiálu spjatého s Janem Kříženeckým byl uspořádán do pěti tematických sérií. Sekce I ukazuje, jak konkrétní místa zachycená na Kříženeckého fotografiích Prahy vypadají v dnešní době. Aktuální záběry pořídila fotografka Dora Kubičková.

- I. Fotografie Prahy pořízené Kříženeckým (historie a současnost)
- II. Výstava architektury a inženýrství 1898
- III. Fotografie Kříženeckého a jeho nejbližších
- IV. Kříženeckého korespondence
- V. Kříženeckého kinematograf

zdroje:

- I. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze (1), Hlavní katalog výstavy architektury a inženýrství v Praze r. 1898 (2, 12), Národní technické muzeum (3–11, 13), Národní filmový archiv (14, 15)
- II. Archiv hl. m. Prahy
- III. Národní filmový archiv
- IV. Národní technické muzeum (1–5), Státní okresní archiv Prostějov (6)
- V. Národní technické muzeum





HUDBA

Všechny zde uvedené Kříženeckého snímky, včetně filmů prezentovaných ve dvou verzích (kopie a negativ), a tři z bonusových filmů (*Svatojánské proudy*, *Stará Praha* a *Živé mrtvoly*) byly pro toto DVD/BD opatřeny originálním hudebním doprovodem, který složil Jan Burian.

Ranou kinematografii kolokviálně označujeme přízviskem němá, i když samotný provoz dobového kina nikdy úplně němý nebyl. Standardní součástí projekcí býval hudební nebo zvukový doprovod, který doplňoval snímek o zvukovou složku. Ta v českých podmínkách až do přelomu 20. a 30. let nemohla být zapsaná na samotném filmovém pásu. O dobovém doprovodu snímků Jana Kříženeckého není mnoho známo, toto uvedení bylo proto opatřeno současným autorským výkladem toho, co může hudba k němému filmu znamenat.

Burianův doprovod snímků se nesnaží banálně doprovázet narativní složku filmů, nebo diegeticky vstupovat do jejich zvukového světa, naopak tematizuje filmový materiál jako takový. Burian vnímá materialitu filmů jako rovnocenného partnera jejich obsahu a reaguje na vlastnosti materiálů, ať už jsou způsobeny dobovou technologií, nebo zubem času. Tento neotřelý přístup umožnil Burianovi zkomponovat jemné zvukové ilustrace, které nejlépe vyniknou, když je jim při přehrání ponechána autorem zamýšlená nízká hlasitost.

Jan Burian (1976) je český hudební skladatel, multiinstrumentalista a performer. Kromě účinkování v kapelách Tyto alba a Kyklos Galaktikos skládá zejména scénickou hudbu pro divadlo, například pro představení japonského tanečníka Mina Tanaky *A Body* (2017) v Divadle Archa. Má rovněž bohaté zkušenosti s filmovou hudbou: mimo jiné složil v roce 2016 hudební doprovod k digitálně restaurovanému snímku *Takový je život* (Carl Junghans, 1930). Soundtrack snímků byl masterován Národním filmovým archivem.

Jonáš Kucharský
kurátor hudby a zvuku





Editor DVD/BD: Jiří Anger
Produkce: Martina Nalevanková
Textová příloha: Jiří Anger, Jonáš Kucharský,
Jeanne Pommeau
Překlad textů: Alexandra Niklíčková
Korektura: Martin Šrajer, Soňa Weigertová (cz),
Petr Daneš, Kevin Johnson (eng)

Titulky k bonusovým filmům
a komentářům: Alexandra Niklíčková, Port Lingua
Korektury titulků: Kevin Johnson
Bonusové materiály: Jiří Anger, Jonáš Svatoš, Ivan Svoboda
Poděkování: Michal Bregant, Jan Burian, Branislav
Daniš, Michaela Hrubá, Petr Kliment,
Ivan Klimeš, Kilián Kuděla, Jonáš
Kucharský, Tomáš Lachman, Rémi
Llorens, Jaroslav Lopour, Anna
Mohaplová, Tereza Nekulová, Johana
Ožvold, Jana Příkrylová, Jiří Smrž,
Matěj Strnad, Hynek Štříteský,
Kateřina Svatoňová, Jonáš Svatoš,
Eva Urbanová, Michal Večeřa, Soňa
Weigertová, Julie Wittlichová

Digitalizace proběhla v budapeštské laboratoři Magyar Filmalabor, barevné korekce se uskutečnily ve studiu Magiclab v Praze, vše pod dohledem Národního filmového archivu.

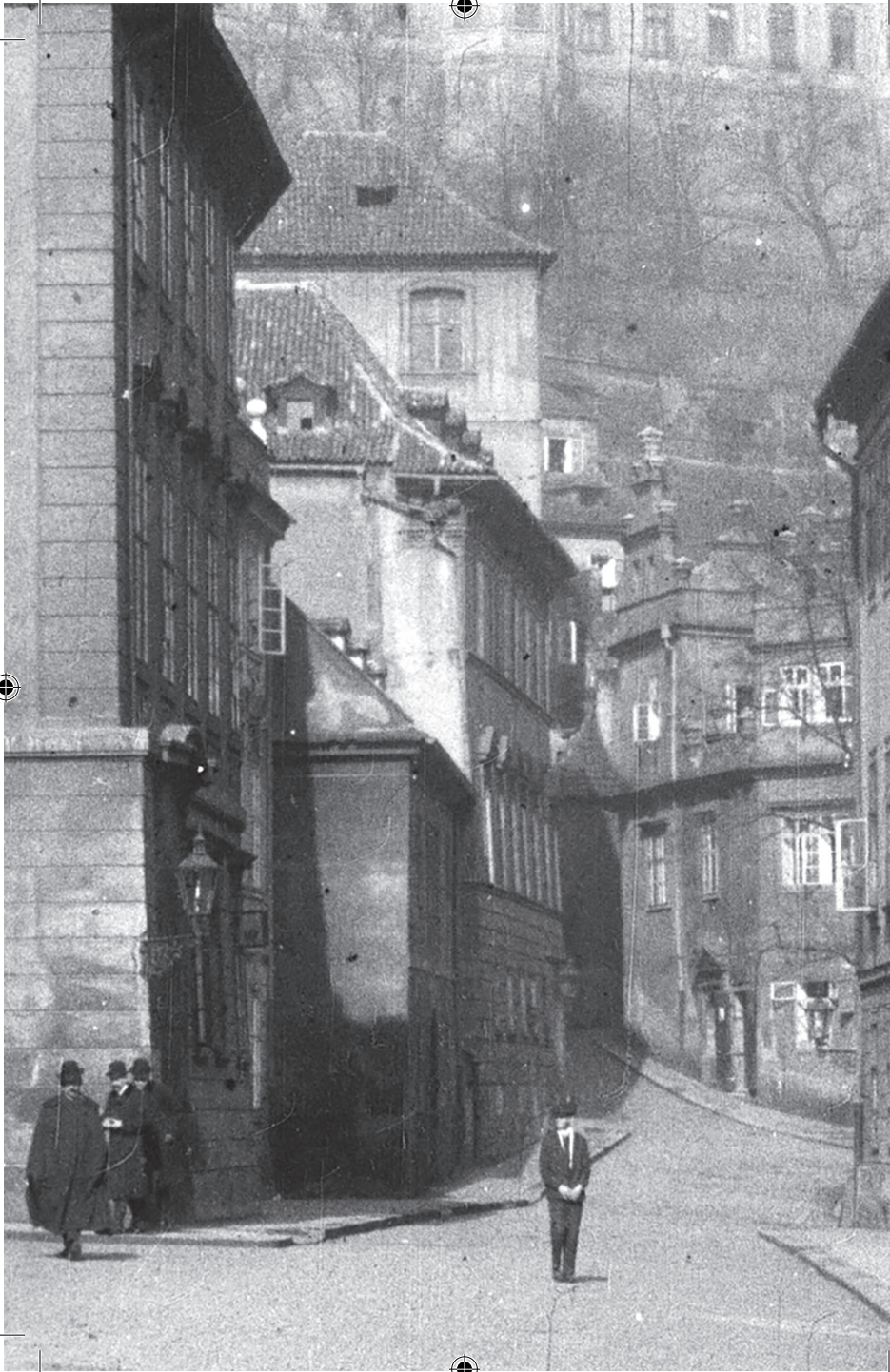
Podpořeno grantem z Islandu, Lichtenštejnska a Norska a spolufinancováno Ministerstvem kultury České republiky. Partneři projektu byly Norská národní knihovna a CESNET.



1 9 1 8
1 0 0
2 0 1 8









THE UNCERTAIN OEUVRE OF A CZECH CINEMA PIONEER

The films by Jan Kříženecký on this disc are a set of works that can scarcely be understood as a unified whole that is easily comprehended and categorised. First of all, we have to bear in mind the extent to which these works are lost, incomplete, or displaying material damage. But beyond that, the surviving footage cannot even be regarded as “films” in a classical sense. These are fragments, episodic scenes of everyday life and festive moments, usually with very unclear beginnings and endings. Nevertheless, it is possible to identify lines of intersection, both thematic and formal, which display the fundamental uncertainties and obsessions of the modern age.

It is no coincidence that Kříženecký introduced his first films in the context of the exhibition craze of the 1890s, during an era obsessed with technical inventions, industry achievements, and the entertainment potential of new media and technological devices. At the 1898 Exhibition of Architecture and Engineering in Prague, he and his colleague Pokorný from the building authority operated a Czech Cinematograph pavilion in which the first Czech films, or “living photographs”, were screened.¹ These were mostly news reports depicting official events and everyday life, and their topics were strikingly similar to their model, the films of the Lumière brothers (showing the bustle of the city, gymnastics, artillery tests, street scenes, chases and battles, etc.). In the Czech lands, the films were seen as an astonishing source of amusement, but at the same time they somewhat confounded their audiences because of their ambiguous nature.

The images unfolding before the viewers’ eyes were both moving and static, flat and three-dimensional, realistic and illusory.² The first of these paradoxes – the tension between the continuously unfolding events in the films and the restrictive, static frame – can be seen, for example, in *Přenesení kolébky Františka Palackého z Hodslavic na Výstaviště* (Escorting the Cradle of František Palacký from Hodslavice to the Prague Exhibition Grounds, 1898), a film shot directly on the exhibition grounds. The endless procession of pedestrians and men on horses moves so fast they cannot be easily recognised, thereby reminding the audience that they are watching only a carefully cropped segment of re-

1 For more on the Czech Cinematograph at the Exhibition of Architecture and Engineering, see Ivan Klimeš, *Český kinematograf v Královské oboře 1898*. In: Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: NFA – Casablanca 2014, pp. 24–39.

2 For more on the ambivalence of film image in early cinema, see Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého vizuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, pp. 100–112.





ality. A second ambivalence is revealed in *Svatojanská pouť v československé vesnici* (Midsummer Pilgrimage in a Czechoslovak Village, 1898), which was screened on the pavilion's opening day. In this depiction of the festivities related to a traditional religious procession, the image is divided into several planes, not only horizontally but also vertically. Our attention is constantly divided among the passing visitors, exercising gymnasts, dancing couples, and rotating carousels in the background, phenomena not seemingly reacting to each other but together creating a perfect rhythmic harmony. The third paradox is perhaps best demonstrated in *Žofinská plovárna* (Žofín Swimming Bath, 1898), one of the later screened films, which was allegedly projected in reverse. The camera captures a common, everyday scene – bathers jumping into the water – yet thanks to technical manipulation of the image, the impression was created that they were jumping *out* of the water.

Kříženecký further developed these paradoxes in his later reportages. Some of them essentially repeat the already established procedures for filming parades and festive events, as seen, for example, in the newly compiled news events series *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze* (Anniversary Exhibition of the Chamber of Trade and Commerce in 1908 in Prague, 1908), however, others explore issues related to the not yet anchored film medium. In *Jízda Prahou otevřenou tramvají* (A Ride through Prague in an Open Tram, 1908), the camera is fixed on a tram, thereby simulating a feeling of moving and infinite space, which overwhelms the audience, but at the same time repeatedly hits limits imposed by both the frame and by the overall perspective. In *První den jarních dostihů pražských* (The First Day of the Spring Races of Prague, 1908), the director works with the mobility of the frame itself, which gradually reveals more and more information without changing the horizon of the action.

The elusiveness of Kříženecký's work is reinforced by his surviving fiction films, such as the films from Prague Exhibition Grounds – which were, according to recorded testimonies, “directed” by the actor Josef Šváb-Malostranský³ – as well as the later short comedy film *Satanova jízda po železnici* (Satan's Railway Ride, 1906). But what did the concept of a “fiction film” really mean in the context of cinema at that time? *Dostaveníčko ve mlýnici* (An Assignment in the Mill, 1898) and *Výstavní párkař a lepič plakátů* (Exhibition Sausage Seller and Bill-Poster, 1898) are humorous scenes based on simple “plots”, in which any sense of order is lost in the chaotic tumult of the crowd. Far more important than the story and characters, is the rush of life, for which the cinema-

3 For more on Kříženecký's feature films see Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. Praha: Čs. filmový ústav 1977, pp. 75–82.





tographer provides borders and form. *Smích a pláč* (Laughter and Tears, 1898), a study of facial expressions through close-up shots of the actor Šváb-Malostranský, presents a similar problem – the close-up of the actor's stylised expression unknowingly reveals even those gestures, which would otherwise remain obscure. Thus, the highly staged nature of the image does not detract from the film's ability to capture "reality", quite the contrary, in fact.

Within Kříženecký's filmography, specific motifs can also be traced across individual films. For example, the theme of the Sokol gymnastics organisation appears in the exhibition-focused films *Cvičení s kužely Sokolů malostranských* (Exercises with Indian Clubs by the Sokol of Malá Strana, 1898), and *Voltyžování jízdního odboru Sokola pražského* (Vaulting of the Prague Sokol Equestrian Section, 1898), as well as in news reports dedicated to monumental Sokol events. The Sokol exercises were desirable material for filming not only because of their popularity among the Czech public, but also for the sophisticated, machine-like rhythm of the gymnasts, which resonated with the cinematic obsession with mechanical movement. This fascination eventually led Kříženecký to make the films *Čtvrtý všesokolský slet* (Fourth All-Sokol Rally, 1901, unfortunately not preserved), *Pátý všesokolský slet* (Fifth All-Sokol Rally, 1907), and *Slet sokolstva v Prostějově* (Sokol Rally in Prostějov, 1908).⁴ In both of the surviving films, we find, among other things, spectacular displays of synchronised, collective calisthenics, which are overwhelming in their precision and majesty, but due to the later exploitation of mass ornaments by totalitarian regimes, also appear quite disturbing to us today. In any case, Kříženecký's delicate filmic sense allowed him to play with the tension between the individual exercises of the figures and the organic arrangement of mass movement, which was stylised to take on the appearance of a living image.

Kříženecký also explored the national theme in his films, namely the planned monument of František Palacký, who would have celebrated his 100th birthday in June 1898. *Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého* (Foundation Ceremony of the František Palacký Monument, 1898) presents the ritualistic founding of a work that at the time still did not have a clearly identified location or a creator. The camera was also present when the monument was formally unveiled on July 1, 1912, resulting in the film *Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912* (Unveiling Ceremony of the Monument – July 1, 1912), produced by the

4 Later Kříženecký's films dedicated to Sokol are described, for example, by the already mentioned Zdeněk Štábla (op.cit., pp. 123–129) and Karel Tabery, *Sto let stará reportáž ze sokolského sletu v Prostějově aneb Nejdelší a nejnákladnější film Jana Kříženeckého. Iluminace* 20, 2008, no. 4, pp. 155–161.





first Czech film company Kinofa. However, this film also includes material from the earlier fragment *Pomník Františka Palackého před dokončením* (František Palacký Monument Prior to Its Completion, 1911), which is commonly understood to be the last film by Jan Kříženecký. Thus ended Kříženecký's directing career and the journey that began in the summer of 1898. The above-mentioned fragments together represent a sort of time-lapse documentary that reveals the wonderful ability of film to preserve history – incomplete, but constantly returning.

Jiří Anger
film theorist

30





THE DIGITISATION OF JAN KRÍŽENECKÝ'S FILMS

The aim of this project was the digitisation of the preserved films of Jan Kríženecký, the first films made and presented in the Czech lands. In this case, we decided not to use the term “digital restoration”. Since our aim was to preserve the historical value and authentic photographic quality of the films, digital retouching would not be appropriate. We wanted to present the films in a form that would respect the current state of the materials and, at the same time, make them accessible to contemporary audiences.

The digitisation was based on film stock of various origins: a major portion had been collected by Jindřich Brichta at the National Technical Museum, probably already during the interwar period. The materials came into the Národní filmový archiv in many waves, most recently in 2002. Kríženecký's films survived in various forms: while some of them were preserved as original negatives or vintage prints, others were preserved only in the form of acetate prints made in the second half of the 20th century. Some of the films were preserved during the 1920s in the form of nitrate prints,¹ under conditions that did not respect their original frame setting or their photographic quality. The film strip shifted in the printer to such an extent that a visible frame line often appeared within the original frame. Consequently, these prints were deemed unsuitable as source materials.

Paradoxically, the films preserved by printing on safety material in the 1970s were in problematic condition, while the materials that survived on the original nitrate film base have outstanding photographic quality, in some cases even without significant chemical or mechanical damage. Apart from some prints that have undergone substantial degradation or disintegration (such as *Kočárová doprava* [Coach Transport, 1908],² *Svatojanská pouť v československé vesnici*, [Midsummer Pilgrimage in a Czechoslovak Village, 1898], and *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* [Grand Consecration of the Emperor Franz I Bridge, 1898]), or exhibit major mechanical defects (such as *Smích a pláč* [Laughter and Tears, 1898], and *Dostaveníčko ve mlýnici* [An Assignation in the Mill, 1898]), most of the film materials dating to the time of their first screening do not show any noticeable signs of aging. In particular,

1 With the support of the Czechoslovak Society for Scientific Cinematography, Karel Smrž and Ludovít Honý transferred the original Lumière perforated film stock (with one round perforation on each side of a film frame) onto classic Edison perforated film stock (with four “angular” perforations on each side of a frame) in 1926.

2 This fragment is also presented in the newly assembled compilation *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze* (Anniversary Exhibition of the Chamber of Trade and Commerce in 1908 in Prague, 1908).





the original camera negatives, which have not been used as often as, for example, the vintage prints, are in excellent technical condition. Authentic photographic materiality thus triumphs over the ravages of time.

The analysis of documentation preserved in the National Archive, the Národní filmový archiv, and the National Technical Museum, as well as the materials found in the Cinémathèque française and various studies on the Lumière brothers and Kříženecký, provided us with basic information on the specific features of the digitised films. A 2017 article on the Lumière brothers by Laurent Mannoni helped us perceive the original film stock in a way that better reflects its uniqueness.³ Although there is still considerable uncertainty about the methods Kříženecký used to process his films and about some of the physical and chemical properties of the film strips, these new findings played a crucial role in determining our approach toward the digitisation.

Kříženecký used a “Cinématographe-type” apparatus for filming, which he acquired directly from the Lumière brothers in 1898,⁴ and which has been preserved in the National Technical Museum. This device served not only as a camera but also as a printer and a projector. In Kříženecký’s films, we can observe several technical particularities typical for films shot with this device. The most obvious feature of this model is undoubtedly the single round perforation on each side of the film frame.⁵ Furthermore, on the left side of the frame there are also remnants of fuzz from the velvet strip placed at the projector gate. We can also observe vertical instability, which was quite common at that time, but more visible with the Cinématographe-type, as well as horizontal instability, which was a problem specific to films shot on this apparatus. The film feeding mechanism of the cinematograph, which ensures the motion of the film strip in the camera and keeps it in place during exposure, causes substantial fluctuation of the image during screening.⁶ Nevertheless, the photographic image is generally very sharp and characterised by a large dynamic range.

3 In his article, Laurent Mannoni outlines the development of various cinematographic devices produced by the Lumière brothers, including the Cinématographe-type, used by Kříženecký. Laurent Mannoni, *Les Appareils cinématographiques Lumière. 1895*, autumn 2017, no. 82, pp. 52–85.

4 There is an invoice deposited in the National Technical Museum certifying that Kříženecký bought the Cinématographe and film stock from the Lumière brothers in May 1898.

5 The only exception is the film *Pomník Františka Palackého před dokončením* (František Palacký Monument Prior to Its Completion, 1911) which was shot on film material with the standard four perforations.

6 Such instability is clearly observable, for example, in *Slavnostní vysvěcení nového Čechova mostu* (Opening Ceremony of the Čech Bridge).





The Lumière film strips⁷ are also specific in many respects. One of their typical features is high sensitivity to static electricity that can occur during filming or printing, and can leave traces on the emulsion when there is electrical discharge.⁸ The contemporary viewer might be most surprised to discover that the original prints are not black and white, but monochromatic: in the case of Kříženecký's films they are yellowish-orange, sometimes with visible colour variations between individual prints. This single spread of colour over the entire surface of the film might seem reminiscent of the practice of film tinting, which existed since the very beginnings of cinema. However, the homogeneity of the shades, as well as their presence in films shot by various "cinematographers" from different parts of the world and developed with varying techniques, etc., indicate that the Lumière film stock probably already contained colour prior to the printing process.

All this information has helped us appreciate the key features of the cinematographic apparatus and the Lumière film stock, as well as the aesthetic options offered by them. However, it was also necessary to account for why some of Kříženecký's films have a different exposure level than other films shot on Lumière stock. Most of the Lumière "opérateurs"⁹ had previously worked in the Lumière factory, which produced photographic plates and film stock. Jan Kříženecký, however, was a photographer and construction technician, not a Lumière opérateur, so he only learned how to work with the camera and the processes of printing, processing, and projecting only after he obtained the cinematographic apparatus. It is likely for this reason that some of his films, especially *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.* (Consecration Ceremony for the Foundation Stone of the Jubilee Church of St. Anthony in Prague VII, 1908), were not optimally exposed. For a better understanding of the nature of the original film stock, it is also important to realise that Kříženecký initially bought six negatives and six positives from Lumières, in addition to the cinematograph itself, which means that each negative was intended to serve for only one positive print. The singular status of the prints of Kříženecký's films is thus even more apparent than with most others: each individual print is unique.

7 The film strips used by the Lumières were exclusively manufactured by Victor Planchon. In 1896, he even founded the Société anonyme des pellicules françaises in Lyon, where the Lumière factory headquarters were located.

8 The small size of the device also increases the amount of static electricity.

9 The expression "opérateur" was used at that time to identify the profession, which included the jobs of both the cinematographer and the projectionist.





In order to maintain the specific traits of the initial stock, and to preserve its value, we proceeded as follows: in the digitisation process itself, all surviving film stock (except duplicates in poor condition) was first scanned at 4K resolution on a FilmLight Northlight 2 device with capstan drives – the original stock has a different perforation than modern film strips. These scans were then digitally archived to serve for future research or potential reinterpretation.

Digital retouching is usually performed after the scanning process, but we decided not to interfere with the material in this way, for two reasons. First, some signs of damage could not be retouched without creating an entirely new digital image. Second, since these were historically the very first Czech films which reproduced actual motion, we wanted to remain faithful to their original materiality. Such an approach highlights the authentic photographic quality of the artworks: soft contrast, depth of field, and grain survived without digital intervention.

We also tried to preserve the current state of the materials when carrying out colour corrections on the scanned original prints. Therefore, we adjusted brightness and tone, so that even traces of colour degradation, which are more intense and almost red, would be recognisable in all their nuances. Each film roll was graded separately, since the shades among them vary slightly – sometimes the saturation changes even within a single shot. Since we could not rely on period references for orientation, when processing other materials (modern prints, original negatives, duplicate negatives and positives), digital grading was performed so that the black-and-white photographic image was as discernible as possible. In cases where original negatives were used, we also present the films in their positive form in order to allow the viewer to compare the quality of the respective materials.

We also had to decide on the appropriate degree of digital correction with regard to image instability during the scanning procedure. Although it is technically possible to repair the image so that it is completely stable, we decided to compensate for instability only when it occurred as a result of the film strip fluctuation in the scanner. Additionally, if we stabilised the films according to the exposed or printed image, we would mask the instability created in the apparatus during the shooting. Therefore, we decided to use the perforations at the edges of the strips as reference points. However, stabilisation based on the perforations was complicated by the fact that they are not angular but round, since the software is capable of automatically stabilising the image only by referring to horizontal or vertical lines. On top of that, mechanical damage often made it impossible for the software to determine the location of the sprocket holes, so we had to move each frame manually. At the same time, due to their poor condition, the fluctuation of some film strips in the scanner was so irregular that the image occasionally slid slightly out of





the scanner frame. Wherever possible, we decided to present the original picture frame in its entirety as well as part of the perforation.

Since the digitised films were intended for DVD and Blu-ray release as well as for cinema screenings (in DCP format), their screening frame rate had to be adapted. Since Kříženecký's films were shot manually, i.e. in irregular rhythm, and were not screened at any predetermined tempo, it was not necessary to abide by any particular rate. If we were to adjust the frequency to natural motion, e.g. 18 frames per second, we would have to duplicate every third film frame and then change the rhythm of motion, which we found unacceptable. Therefore, we chose frame rates that correspond to standard projection frequencies for the target media: 24 fps for Blu-ray and DCP, 25 fps for DVD.

Due to our intention to reflect the materiality of the films, the aspect ratio was adjusted in order to make the entire frame visible (even during moments of vertical instability) and also the perforation whenever it was possible. This is the reason why the aspect ratio does not correspond with contemporary standards.

The most valuable outcome of the digitisation project is that we have made Jan Kříženecký's films available in a form that would not have been achievable by photochemical procedures. The way in which they are now presented brings their diversity and material beauty to the fore.

Jeanne Pommeau
film restorer

35





CONTEMPORARY PRESS REACTIONS

**Czech Cinematograph. *Národní listy* 38, 1898,
no. 125 (May 6), p. 3.**

One of the most interesting sources of amusement at the exhibition will be the Czech Cinematograph, which will produce “living photographs” at the Urania Scientific Theatre, far surpassing similar foreign companies in its exactitude, achieved through the latest research. Architects Jan Kříženecký and Rudolf Pokorný¹ have already received a formal permit for the event at the “Urania”² theatrical building, which was required for security reasons. As has been properly verified, the Cinematograph of the above named gentlemen provides complete and absolute security, so there is no chance of even the slightest danger. There will be regular performances with the cinematograph in “Urania”, and they will surely attract every exhibition visitor.

**Czech Cinematograph. *Národní listy* 38, 1898,
no. 171 (June 23), p. 3.**

It must be admitted that the realisation of the original films does not in any way lag behind their French model, and can boldly compete with them in terms of purity and lifelikeness. The best proof of the fact is “Svato-Janská pouť v česko-slovanské vesnici” (Midsummer Pilgrimage in a Czechoslovak Village). In the full light of the sun, the bright gowns of the passing ladies rush by, relentlessly dancing couples swirl in a reserved space to the sound of merry music, and at the back, a carousel spins and “artists” perform on a rope. The chaos and life of the exhibition fair is captured here in the full freshness and colourfulness of its impressions. Or “Polední výstřel” (Noon Cannon Firing): in one minute, the entire operation of charging, firing, and cleaning a cannon is displayed. In the film “Purkyňovo náměstí na Král. Vinohradech” (Purkyně Square in Královské Vinohrady), the true hustle of the city life whirls, with cars, pedestrians, and hasty bicyclists weaving around and between the electric trams. Foreign films display scenes both serious and cheerful, deserving of general attention. It is up to the audience to support this new Czech enterprise with abundant visits, to allow for frequent programme changes and replenishment with new original shows.

1 The name of Kříženecký’s colleague was not Rudolf Pokorný but Josef František Pokorný [ed.].

2 In the end, Kříženecký’s films were not screened in Urania, but in front of the artistic tavern U Nesmysla [ed.].





**Exhibition of Architecture and Engineering. Světozor 32, 1898,
no. 37 (July 29), pp. 440–441.**

Such enterprises, run by the Exhibition Committee, are often accompanied by many attractive and entertaining private events. In the first place, let us name as a novelty the Czech Cinematograph located in the lower avenue beside the artists' tavern. Our readers are already well acquainted with the principle and equipment of the cinematograph from the article and illustration published by Světozor in 1896. Projection of the images is accomplished by means of an electric arc lamp with manual control, using a current of 15 Amps and 50 Volts, and a luminance of 1600 candles. The condensation lenses illuminate the slides, so that they are in the focus of the light rays, and if we think in terms of the rays' progression when the image appears on the plate in the photographic apparatus, the process is completely inverted here as the image is projected, so that the image on the plate produces a life-sized or even enlarged image on the screen. The images on the film move at a rate of about 900 images per minute, so the human eye – with the duration of the impression being less than 1/10 of a second – does not see the individual images, but the resulting impression of them: objects in faithfully imitated motion. The size of one film containing images of objects in varying phases of motion is 17–18 m; to develop the film, Lumière needs 20 litres of developer; our organisers have managed to reduce the amount to 3 litres. Czech photographs, produced by Mr. Kříženecký, who is famous for his photographic works, are often requested for exchange by the Lumière company.

**The Czech Cinematograph at the Exhibition of Architecture
and Engineering in Prague. Fotografický obzor 6, 1898,
no. 8 (August 10), pp. 125–126.**

The Czech Cinematograph at the Exhibition of Architecture and Engineering in Prague. The entrepreneurial spirit of architect J. Pokorný and member of Amateur Photographers Club in Prague J. Kříženecký, enriches the exhibition with the most interesting piece of entertainment: the Czech Cinematograph. Our readers are already acquainted with the general function of the device and its production from previous issues of our magazine, so we mention here the performance of this first Czech cinematograph only briefly. The productions are shown in a special pavilion behind the avenue in the lower part of the exhibition grounds opposite the artistic tavern "U Nesmysla" every afternoon, and on Sundays at 10 am. In addition to the original Prague films, the audience is also shown successful films from foreign lands. Among the domestic films, produced by Mr. Kříženecký, we can name films depicting: a fire alarm, the noon cannon shot, a celebration on the exhibition green, laying the foundation stone for the Palacký monument (a very valuable film), Mr. Šváb's unsuccessful rendezvous, the Corpus Christi celebration





in Hradčany, the Moravian parade at the Architecture Exhibition, “Sokol” exercises, etc., all of which are well known to the audience from reality, yet still manage to astound through their pure elaboration, and many viewers, without having the slightest idea that they had been photographed, see themselves in the images of the cheerful crowd. Our amateurs will surely be interested in the fact that a special device must be built in order to develop the entire film evenly. With this device, the negative is used to create a positive under a light not brighter than an oil lamp, such is the sensitivity of the film layer. Developing one of the film strips requires around 30 gulden³ just for the material – and it is up to the audience to support this costly enterprise as much as possible. Let there not be a single amateur, who does not visit the Cinematograph. We wish the entrepreneurs the greatest success.

**Ferdinand Gýra, The Beginnings of Czech Cinema. *Kino*, 1927,
no. 24 (March 19), n.p.**

Jenda⁴ [Kříženecký] was quite electrified with this novelty [the cinematograph], and he immediately had an idea: if the French can have such a device – why shouldn't the Czechs, too? He was a great specialist in photography, awarded with a medal at an amateur exhibition, and he later oversaw the municipal photographic department and was delegated to produce a countless number of photographs, especially of historical sites in Prague such as palaces, the statues on the Stone Bridge, the Villa America, etc. He eagerly set himself to the task, worked long nights, made the films (images) himself, drew designs for the film reels, according to which he had them produced, and, of course, he also got in contact with the “Lumière” company in France, from which he ordered the already mentioned expensive machine. We shared a flat on Sokolská street, and often, I was able to help him when “developing” the film or by running errands, or by carrying the device. The best reward for me was the beautiful view of the training ground – for he was often sent to shoot films during the Sokol rallies. For this purpose, there was a special “booth” installed in the northern corner of the training ground, into which we climbed as if into a pigeon-loft, from where the event was filmed; only a few people were permitted access, mostly members of the Amateur Photographers Club and other specialists. We had a beautiful view, available to less than one person in a thousand, for the cabin was placed above the stands in the highest spot. Some films were also shot by Jenda from a podium built near the gymnasts (I remember the Poles with spears, French gymnasts, etc.).

3 Gulden, forint or zlatý (golden coin) – official Austro-Hungarian currency at the time [trans. note].

4 Jenda – a familiar version of the name Jan, referring to Kříženecký [trans. note].





**Josef Šváb-Malostranský, Memories on the First Filming
in Prague. *Rozpravy Aventina* 3, 1928,
no. 18–19 (May 24), p. 222.**

Since I played comic roles in Old Bohemian plays in the Old Prague courtyard at the “Ethnographic”⁵ in 1895 (which was one of the main exhibition attractions), under the direction of the unforgettable theatre director Kubík, and I also performed in the historical “ring toss” and later in the traditional student amusement as the main “beanus”⁶, Mr. Kříženecký approached me with an invitation to prepare some sort of humorous scene as an experiment for him to film. I complied with his kind request enthusiastically, and so the first four Czech films were created, which were then screened every night at the exhibition. Of course, these cinematic productions were always sold out and our audience was well entertained, even without all those Fairbankses, Chaplins, and Mozzhukhins, who had not even dreamt about film at that time.

39

5 The Ethnographic Czechoslovak Exhibition in Prague [trans. note].

6 Beanus (from French bec jaune – yellow beak) – a term used to describe a new university student (freshmen or “greenhorn”), who had to undergo a semi-official initiation ritual called “the deposition”, a tradition common from the Middle Ages until the 18th century [trans. note].





LIST OF PRESENTED FILMS

The organisation of the preserved films was based primarily on two criteria – the year of their production and thematic affinity – according to which we created the five sections listed below. At the same time, we present some of the films in two versions – the vintage print and the original negative – which are not always of the same length.¹

The very names of the films were chosen pragmatically, as Kříženecký's films did not have proper titles at the time of their creation. As Ivan Klimeš states, the “names” were used to identify the films and to advertise their content and stood for nothing unchanging or binding.² Therefore, we have accepted the already established labels from the NFA records or from the information on the boxes with films from Kříženecký's estate. The only exception is the film *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* (Grand Consecration of the Emperor Franz I Bridge), which was erroneously presented as *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka Josefa I.* (Grand Consecration of the Emperor Franz Joseph I Bridge). The title *Staroměstští hasiči* (Old Town Firemen) is a conscious compromise. According to the known information, two films about the Old Town firemen existed: *Poplach hasičů* (The Firemen's Alarm) and *Jízda hasičů s parní stříkačkou k ohni* (The Firemen's Ride with a Steam Hose to a Fire). The actual content of the preserved film seems closer to the latter, nevertheless, the available evidence is not sufficient. Therefore, an artificial name *Staroměstští hasiči* was chosen.

However, three of the films were found to be something different than what they initially seemed to be. The film previously known as *Nejlepší číslo* (The Best Number), which was screened in October 1902 as part of the theatrical farce *To nejlepší číslo* (The Best Number) in the Smíchov Arena,³ did not survive. However, period advertisements confirm that the content of this film matches another short film intermezzo – *Satanova jízda po železnici* (Satan's Railway Ride) – which was presented during the theatre play *Satan's Last Trip* in August 1906 in the same arena.⁴ The performance involved two versions of the film scene: the first one

1 For example, in the case of *Cvičení s kužely Sokolů malostranských* (Exercises with Indian Clubs by the Sokol of Malá Strana), the vintage print contains two shots while the original negative entails only one.

2 Ivan Klimeš, *Český kinematograf v Královské oboře 1898*. In: Ivan Klimeš, *Kinematograf! věnec studií o raném filmu*. Praha: Casablanca – NFA 2014, pp. 24–39.

3 *Národní listy* 42, 1902, no. 275 (6. 10.), p. 3.

4 See, for example: *Národní listy* 46, 1906, no. 219 (10. 8.), p. 3; *Pražský ilustrovaný kurýř* 15, 1906, no. 219 (10. 8.), p. [10]; *Divadlo* 4, 1906, no. 20 (5. 9.), p. 449.





was directed by Jan Kříženecký, the second one by Antonín Pech. The participation of Kříženecký is confirmed by Antonín Vaverka, the director of the play, who remembers him in his memoirs.⁵

In the case of *Kladení základního kamene k Palackého pomníku v Praze* (Laying of the Foundation Stone to the Palacký Monument in Prague), it was discovered that the film depicts the laying of the foundation stone to a different monument in a different place, and ten years later. The identification of buildings on the current Strossmayer Square in Prague 7, the presence of Archbishop Lev Skrbenský of Hříště, and the appearance of the sign “Stavba Jubilejního k-” (Building of a jubilee ch-) confirm that the original event was the consecration ceremony for the “jubilee” Church of St. Anthony of Padua on October 25, 1908. Hence, the newly found film was named *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.* (Consecration Ceremony for the Foundation Stone of the Jubilee Church of St. Anthony in Prague VII).⁶

Pomník Františka Palackého před dokončením (František Palacký Monument Prior to Its Completion) was revealed to be a part of the film *Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912* (Unveiling Ceremony of the Monument – July 1, 1912). This film, which was produced by the company Kinofa, primarily focuses on the ceremony itself; nevertheless, it also includes a sequence of shots depicting unfinished fragments of the monument that matches the film that was found in Kříženecký's estate. As the film was shot on material with four perforations on each side of the film strip (and not one perforation on each side, as in the case of the rest of the original materials), Kříženecký's authorship is not entirely certain. Zdeněk Štábala claims that there are two films about the monument from that era: whereas the unveiling ceremony was shot by Antonín Pech, the fragments of the monument prior to its completion were shot by Jan Kříženecký.⁷ However, Štábala does not provide any sources for his claims; therefore, it is possible that they were based solely on the fact that this film is kept in Kříženecký's estate. Furthermore, neither the contemporary press nor other sources offer any information about the presumed authorship of the two films whatsoever. Nevertheless, as our primary goal was to present the original film materials from Kříženecký's estate rather than

5 Národní filmový archiv, f. Vaverka Antonín, k. 1, inv. no. 11, Antonín Vaverka, *Mé vzpomínky od zlaté Prahy až po americké hvězdy*, pp. 22–23.

6 At the end of the film there is an approximately four-second-long shot depicting the Old Town Square which is not related to the previous shots. It can be assumed that Kříženecký needed to finish the film reel, so he used the remaining metres this way.

7 Zdeněk Štábala, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. Praha: Čs. filmový ústav 1977, p. 246.





creating an authorial portrait of Kříženecký, we have decided to present *Pomník Františka Palackého před dokončením* on this DVD/BD among the main films and to include *Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912* in the bonus materials section.

A special case is represented by four longer films, which were assembled from various parts that were often screened separately. The aim was to correct the imperfections that emerged gradually from the time of the films' creation to the present day; the reason for this being that the surviving fragments came from different sources and different phases of film printing. The essence of the process involved sorting the material on the basis of available information to create a comprehensible presentation. *První den jarních dostihů pražských* (The First Day of the Spring Races of Prague) was newly compiled from ten separate segments of the original negative, in a way that follows the chronology of events. *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze* (Anniversary Exhibition of the Chamber of Trade and Commerce in 1908 in Prague) includes all the available shots from the exhibition. Again, the material was reassembled in order to reflect the chronological order of events. *Pátý všesokolský slet v Praze* (Fifth All-Sokol Rally) was newly compiled so that the surviving shots of the individual compositions match the actual programme of the original rally to the greatest possible extent – according to available information from the press,⁸ the planned programme had to be altered due to difficult weather conditions. *Slet sokolstva v Prostějově* (Sokol Rally in Prostějov) was composed of two parts. The film starts with scenes of a parade, which have been stored in the NFA collection under the title “Průvod sokolstva v Prostějově” (Sokol Parade in Prostějov), followed by short extracts from the performance of individual calisthenic exercises.

Finally, we had to deal with the issue of continuity in two films. The print of *Dostaveníčko ve mlýnici* (An Assignment in the Mill) survived in two distinct rolls. The fragments were scanned separately and re-assembled according to the original order. *Výstavní párkař a lepič plakátů* (Exhibition Sausage Seller and Bill-Poster) was shot multiple times and two takes have been preserved: “take A” in a vintage print and in the original negative, and “take B” only in a vintage print. In take A a man is sticking up a slightly torn poster of the Czech Cinematograph, whereas in take B he sticks a strip of paper over the poster. As it was not possible to determine the correct order in which both takes had been shot, the titles “take A” and “take B” do not necessarily indicate the factual chronology of the takes.

8 Pátý slet všesokolský v Praze 1907. *Sokol* 1908, pp. 4–11, 31–43.





I. Scenes from Prague Life (1898)

- *Svatojánská pouť v československé vesnici* (Midsummer Pilgrimage⁹ in a Czechoslovak Village)
 - 1898 • vintage print and original negative • 00:46 (VP) / 00:48 (ON)
- *Defilování vojska o Božím těle na Královských Hradčanech* (March Past During Corpus Christi Feast in Hradčany)
 - 1898 • vintage print • 00:23
- *Polední výstřel na Mariánských hradbách* (Noon Cannon Firing on the Marian Walls)
 - 1898 • vintage print • 00:41
- *Přenesení kolébky Františka Palackého z Hodslavic na Výstaviště* (Escorting the Cradle of František Palacký from Hodslavice to the Prague Exhibition Grounds)
 - 1898 • new print (CNC) • 00:57
- *Cyklisté* (Cyclists)
 - 1898 • vintage print • 00:38
- *Staroměstští hasiči* (Old Town Firemen)
 - 1898 • vintage print and original negative • 00:47 (VP) / 00:40 (ON)
- *Žofínská plovárna* (Žofín Swimming Bath)
 - 1898 • vintage print and original negative • 00:46 (VP) / 00:49 (ON)

II. Scenes from Prague Life (1901–1910)

- *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* (Grand Consecration of the Emperor Franz I Bridge)
 - 1901 • vintage print • 00:46
- *Slavnost otevření nového Čechova mostu* (Opening Ceremony of the Čech Bridge)
 - 1908 • original negative • 01:48
- *První den jarních dostihů pražských* (The First Day of the Spring Races of Prague)
 - 1908 • original negative • 04:51
- *Jízda Prahou otevřenou tramvají* (A Ride through Prague in an Open Tram)
 - 1908 • original negative • 01:57
- *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze* (Anniversary Exhibition of the Chamber of Trade and Commerce in 1908 in Prague)
 - 1908 • newly assembled footage • 14:49

9 In the case of this film, the word “pout” has two meanings: “fair” and “pilgrimage”. We opted for the latter as the fair that is depicted in the film was part of a traditional religious pilgrimage ceremony.





the last fragment is also presented separately from a vintage print, under the title *Kočárová doprava* (Coach Transport)

• 00:59

- *Svěcení základního kamene jubilejního kostela sv. Antonína v Praze VII.* (Consecration Ceremony for the Foundation Stone of the Jubilee Church of St. Anthony in Prague VII)
• 1908 • original negative • 02:51
- *Oslava uspořádaná na počest 550letého c. k. privilegovaného sboru městských ostrořelců v Praze* (Celebration Held to Honour the 550 Years of the Imperial-Royal Privileged Corps of Municipal Sharpshooters in Prague)
• 1910 • original negative • 06:40

III. Feature Films

- *Dostaveníčko ve mlýnici* (An Assignment in the Mill)
• 1898 • vintage print and original negative • 00:57 (VP) / 00:45 (ON)
- *Výstavní párkař a lepič plakátů* (Exhibition Sausage Seller and Bill-Poster)
• 1898 • vintage print and original negative (take A), vintage print (take B) • 01:03 (VP A) / 01:06 (ON A) / 01:00 (VP B)
- *Smích a pláč* (Laughter and Tears)
• 1898 • vintage print • 00:31
- *Satanova jízda po železnici* (Satan's Railway Ride)
• 1906 • original negative • 00:47

IV. Sokol Exercises

- *Cvičení s kužely Sokolů malostranských* (Exercises with Indian Clubs by the Sokol of Malá Strana)
• 1898 • vintage print and original negative • 00:50 (VP) / 00:44 (ON)
- *Voltyžování jízdního odboru Sokola pražského* (Vaulting of the Prague Sokol Equestrian Section)
• 1898 • vintage print • 00:47
- *Pátý všesokolský slet v Praze* (Fifth All-Sokol Rally in Prague)
• 1907 • newly assembled footage • 11:39
- *Slet sokolstva v Prostějově* (Sokol Rally in Prostějov)
• 1908 • newly assembled footage • 22:13





V. František Palacký Monument

- *Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého* (Foundation Ceremony of the František Palacký Monument)
 - 1898 • vintage print • 00:47
- *Pomník Františka Palackého před dokončením* (František Palacký Monument Prior to Its Completion)
 - 1911 • original negative • 01:20

All of the films were made on 35mm film. The chosen projection speed is 24 fps for Blu-ray and 25 fps for DVD. The film lengths listed in the booklet correspond to 24 fps frame rate, in the case of the DVD, the films are approximately 4 percent shorter.

45





BONUS FILMS

Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912 **(Unveiling Ceremony of the Monument – July 1, 1912)**

director: Antonín Pech • production: Kinofa

Austria-Hungaria • 1912 • 5 min • 35 mm • b/w • 1.33:1

The film depicts the unveiling ceremony of the František Palacký Monument, in the presence of a delegation including politician Karel Kramář and the monument's sculptor Stanislav Sucharda. It also includes inserted shots of various parts of the monument before its completion, presumably made by Jan Kříženecký.

Svatojánské proudy (St. John's Rapids)

director: Antonín Pech • production: Kinofa

Austria-Hungary • 1912 • 3 min • 35 mm • b/w • tinted and toned • 1.33:1

This film shot from a boat navigating the St. John's rapids in the Vltava river became the first Czech film to win an award abroad (Great Gold Medal at the First International Film Exhibition in Vienna in 1912). Antonín Pech, the creator of the film and the co-founder of one of the first Czech film companies Kinofa was apparently inspired by Kříženecký's work for this film.

Stará Praha (Old Prague)

Austria-Hungary • 1912 • 9 min • 35 mm • b/w • 1.33:1 • unassembled footage

The Národní filmový archiv has discovered a set of unassembled footage of Prague by an unknown author from 1912. The short film shows numerous panoramas of the capital as well as scenes of the daily hustle and bustle of historical places such as Old Town Square and Charles Bridge.

Pět smyslů člověka (Man's Five Senses)

director and story: Josef Šváb-Malostranský • cinematography: Antonín Pech
• production: Kinofa

cast: Josef Šváb-Malostranský (Přefatýn), Katy Kaclová-Vališová (cook),
Marie Klimešová (Cupid)

Austria-Hungary • 1913 • 4+4 min • 35 mm • black-and-white / tinted • 1.33:1

The film presents the five human senses through the story of Přefatýn, a military servant who tries to win the heart of a lovely cook. This short farce was a comeback for actor Josef Šváb-Malostranský, fifteen years after he had cooperated with Jan Kříženecký. The scenes were filmed at the Ovocný trh (Fruit Market) in Prague and in a private apartment in the Lucerna Palace.





Note:

Two prints of the film survived: one black-and-white and the other tinted. The tinted one includes additionally added opening titles (with a wrong production year) and intertitles, while the black-and-white one does not include any text (apart from the newly created opening title), but contains more footage. It is not clear which version has a higher degree of authenticity; therefore, we present both versions separately.

***Živé mrtvoly* (The Living Corpses)**

director: Josef Šváb-Malostranský • story: Josef Šváb-Malostranský

• cinematography: Otakar Vodička • production: Otakar Vodička

cast: Josef Šváb-Malostranský (professor Florián Pátek), Jiřina Hurková
(Anastázie Rohličková), Jaroslav Kindl (Anastázie's father)

Czechoslovakia • 1921 • 10 min • 35 mm • b/w • tinted • 1.33:1

Živé mrtvoly is the second (and last) work as director for Josef Šváb-Malostranský, who is known primarily as the first Czech film actor. In this film, for which he also wrote the story, he plays the classic role of an old philanderer experiencing a fateful encounter with Miss Anastázie at the swimming pool in the Podolí neighborhood of Prague. The film is especially valuable because of the scenes showing old Prague with the prominent Vyšehrad tunnel and the swimming pool in Podolí.

***Jak vzniká film* (How Film is Made)**

production: Čsl. spol. pro vědeckou kinematografii

Czechoslovakia • 1926 • 6 min • 35 mm • b/w • 1.33:1

This short scientific documentary introduces optical devices which preceded the invention of the cinematograph. The film vividly explains the origins of the principle of animated images.

As part of the bonus content, we also present a trailer for Jan Kříženecký's films, directed by Jan Bušta in 2018. The music was composed by Jan Balcar and the editor was Libor Alexa.





COMMENTARIES

- Kateřina Svatoňová (Charles University in Prague, Faculty of Arts)
Kříženecký's Films in the Context of Industrial Exhibitions
- Petr Kliment (National Technical Museum Prague)
The Cinematograph and Its Predecessors
- Petr Kliment (National Technical Museum Prague) – Jeanne Pommeau
(Národní filmový archiv, Prague)
The Presentation of Kříženecký's Cinematograph
- Jeanne Pommeau (Národní filmový archiv, Prague)
The Digitisation of Kříženecký's Films

created by: Jiří Anger, Ivan Svoboda

sources of used images: Národní filmový archiv, Národní technické muzeum, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, public domain

PHOTOGRAPHS AND DOCUMENTS

A selection from the photographic and documentary material associated with Jan Kříženecký has been organised into five thematic sections. Section I also shows how specific Prague locations from Kříženecký's photographs look in the present. The new photographs were taken by Dora Kubíčková.

- I. Photographs of Prague Taken by Kříženecký (past and present)
- II. Exhibition of Architecture and Engineering 1898
- III. Photographs of Kříženecký and His Immediate Family
- IV. Kříženecký's Correspondence
- V. Kříženecký's Cinematograph

sources:

- I. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze (1), Hlavní katalog výstavy architektury a inženýrství v Praze r. 1898 (2, 12), Národní technické muzeum (3–11, 13), Národní filmový archiv (14, 15)
- II. Archiv hl. m. Prahy
- III. Národní filmový archiv
- IV. Národní technické muzeum (1–5), Státní okresní archiv Prostějov (6)
- V. Národní technické muzeum





MUSIC

All of the Kříženecký films presented on this DVD/BD, including those presented in two versions (prints and negatives), as well as three of the bonus films (*Svatojánské proudy*, *Stará Praha* a *Živé mrtvoly*) have been supplemented with an original musical accompaniment by Jan Burian.

Early cinema is colloquially referred to as “silent”, even though the exhibition of cinema in those days was never entirely silent. Indeed, some form of musical or sound accompaniment, which supplemented the image with an audio component, was a standard part of most film screenings. In the Czech context, it was not until the turn of the 1920s to the 1930s that audio elements could be recorded directly onto the film strip itself. Little is known about the type of audio that accompanied Jan Kříženecký’s films – the sound tracks on this release represent one contemporary artist’s free interpretation of how music could be used to contribute to these silent films.

Burian’s accompaniment does not attempt to banally adhere to the narrative component of the films or to diegetically enter their sound world, but rather seeks to thematise the film material itself. Burian sees the materiality of the films as an equal partner to their content and responds to the specific properties of the materials, be they the result of period technology or the ravages of time. This novel approach allowed Burian to compose subtle sound illustrations, which are most effective when played back at low volume, as he intended.

Jan Burian (1976) is a Czech composer, multi-instrumentalist, and performer. In addition to performing in the bands *Tyto alba* and *Kyklos Galaktikos*, he also creates dramatic music for the theatre, such as the accompaniment to Japanese dancer Min Tanaka’s performance *A Body* (2017) at the *Divadlo Archa* (Archa Theatre) in Prague. He also has a wealth of experience in creating film music. Among other things, he composed the musical accompaniment to the NFA digitally restored film *Takový je život* (Such is Life, Carl Junghans, 1930) in 2016.

The accompanying sound tracks on this release were mastered by the Národní filmový archiv, Prague.

Jonáš Kucharský
music and sound curator





DVD/BD editor: Jiří Anger
Production: Martina Nalevanková
Booklet: Jiří Anger, Jonáš Kucharský,
Jeanne Pommeau
Booklet translation: Alexandra Niklíčková
Proofreading: Martin Šrajer, Soňa Weigertová (Cz.),
Petr Daneš, Kevin Johnson (Eng.)

Subtitles for bonus films
and commentaries: Alexandra Niklíčková, Port Lingua
Subtitles proofreading: Kevin Johnson
Bonus materials: Jiří Anger, Jonáš Svatoš, Ivan Svoboda
Special thanks to: Michal Bregant, Jan Burian, Branislav
Daniš, Michaela Hrubá, Petr Kliment,
Ivan Klimeš, Kilián Kuděla, Jonáš
Kucharský, Tomáš Lachman, Rémi
Llorens, Jaroslav Lopour, Anna
Mohaplová, Tereza Nekulová, Johana
Ožvold, Jana Přikrylová, Jiří Smrž,
Matěj Strnad, Hynek Stříteský,
Kateřina Svatoňová, Jonáš Svatoš,
Eva Urbanová, Michal Večeřa, Soňa
Weigertová, Julie Wittlichová

The digitisation was carried out at the Hungarian Filmlab in Budapest, and the grading of the original prints was done at the Magiclab studio in Prague, all under the supervision of the Národní filmový archiv, Prague. Supported by a grant from Iceland, Liechtenstein and Norway and co-financed by the Ministry of Culture of the Czech Republic. Project partners were the National Library of Norway and CESNET.



1 9 1 8
1 0 0
2 0 1 8





