

Literární obzor

Od „evoluce“ a „primitivů“ k „ztrátě“ a „rannému filmu“

KINtop 1. *Früher Film in Deutschland.*

Stroemfeld/Roter Stern, Basel – Frankfurt am Main 1993, 148 s.

KINtop 2. *Georges Méliès – Magier der Filmkunst.*

Stroemfeld/Roter Stern, Basel – Frankfurt am Main 1993, 208 s.

Nová německá ročenka pro zkoumání raného filmu s názvem KINtop dokumentuje důležitý posun v chápání nejstaršího období kinematografie, k němuž zvláště během osmdesátých let na Západě došlo. Předchozí desetiletí stála ve znamení objevování a znovuvvádění děl z tzv. zlaté éry německého filmu dvacátých let. Uvádění velkých němých filmů s doprovodem orchestru už v západních zemích přestalo být raritou a rekonstruované filmy mají dnes díky televizi a distribuci na videokazetách nezanedbatelné publikum. To však dosud platilo pro filmy vzniklé po první světové válce; filmy staršího data zůstaly kuriozitami, „naivními filmy“, předchůdci. Celé toto období bylo označováno za *primitive cinema*, kterýžto pojem se na řadu let stal součástí odborného žargonu. Bylo však jen otázkou času, kdy dojde k rehabilitaci rané kinematografie a k poznání, že za primitivní lze maximálně označit dosavadní pohled na filmy z přelomu století, jak ostatně soudí i někteří přispěvatelé KINtopu.

Za zlomový považují vydavatelé ročenky kongres FIAF v Brightonu v roce 1978, který se zabýval produkcí z let 1900 – 1906. Odtud datují zesílený zájem odborné veřejnosti o tuto éru kinematografie, díky němuž byla nalezena řada nezvěstných děl. Badatelé si od té doby vytvořili dobrou institucionální bázi v čele s dnes už proslulým pordenonským festivalem německého filmu (Le Giornate del cinema muto), festivaly v Paříži (Ciné/Mémoire) a v Bologni a od roku 1987 i se společností Domitor, čítající dnes už více než 150 členů. U vzniku Domitoru stálo pět historiků, z nichž Ital Paolo Cherchi Usai a dnešní prezident Domitoru Kanaďan André Gaudreault patří i k redakční radě KINtopu. Členy společnosti nejsou jen archiváři a univerzitní filmologové, ale také žurnalisté, soukromí sběratelé a jiní zasvěcení příznivci. Členové spolu komunikují anglicky a francouzsky, v obou jazycích vychází dvakrát do roka bulletin. Mezi početné akce pořádané Domitorem patří i mezinárodní kongresy o vztahu raného filmu a náboženství (Québec 1990) a o internacionalitě filmové produkce a distribuce zkoumaného období (Lausanne 1992), z nichž první inicioval vznik publikace *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*.

Na podobně mezinárodní bázi jako Domitor se zakládá i ambiciózní projekt vydavatelů frankfurtské ročenky KINtop, zaštitěný podporou německého ministerstva vnitra a agilního filmového muzea ve Frankfurtu. Jednotliví členové redakční rady sídlí v Bruselu, Amsterdamu, Frankfurtu a Montréalu, autoři článků působí v Berlíně, Mannheimu, Wiesbadenu, ale také v Lausanne, v Londýně, Rochesteru, Rize, v indické Pune atd. Kromě ojedinělých francouzsky nebo anglicky publikovaných článků najdeme v ročenkách buď původní německé texty, nebo překlady. Mezinárodní je i tříčlenná redakce tvořená zástupcem ředitele frankfurtského Deutsche Institut für Filmkunde Martinem Loiperdingerem, docentem filmového ústavu Katolické univerzity v Nijmegen (Nizozemsko) Frankem Kesslerem a spolupracovnicí pařížské Cinémathèque française Sabinou Lenkovou. Ve švýcarsko-německém nakladatelství Stroemfeld/Roter Stern vyšlo v roce 1993 první číslo (za rok 1992) věnované „wilhelmínské“ kinematografii a druhé číslo o Georgesu Mélièsovi, přičemž oba svazky obsahují i příspěvky k dalším tématům. Třetí číslo z roku 1994 se zabývá osobností Oskara Messtera.

Po nepravděpodobně vycházející řadě Film und Kritik (zatím vyšlo první číslo o přírodě v němec-

kém horském filmu a druhé o filmové sebereflexivitě) je KINtop v krátké době druhým významným vydavatelským počinem podstatně obohacujícím filmovou literaturu německy hovořících zemí, dohánějících značný předstih, který si na tomto poli vydobýly Francie a Spojené státy. První svazek KINtopu se zaměřil právě na domácí kinematografii. Pordenonská přehlídka *Before Caligari* revidovala v roce 1990 dosud převládající názor, že německý film z doby císařství je s výjimkou děl Urbana Gada, Stellana Rye, Paula Wegenera a Maxe Reinhardta jen chabou předehrou velké expresionistické vlny poválečných let. Tento názor zastávala ostatně i taková znalkyně německého filmu, jakou byla Lotte Eisnerová. Nutnost přehodnocení by však neměla vést k tomu, abychom se při znovuobjevování soustředili právě na ony nálady a fantastické motivy, s nimiž je německý film skrze své expresionistické vyvrcholení nejčastěji identifikován, píše **Thomas Elsaesser** z amsterdamské univerzity v článku *Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie* (s. 10 – 28). Po festivalové projekci 142 z kolem 600 dochovaných německých filmů vzniklých do roku 1918 (nedochovalo se cca 90% celkové produkce) se odborníci shodli na tom, že i když německý film raného období stojí vzhledem k technické zaostalosti a celkové kvalitě ve stínu Francie a Ameriky právem, zasluhují právě filmy periferních žánrů novou pozornost – jako například specificky německý žánr *Frauenfilm* (ženský film), později pěstovaný Carlem Froelichem a ve zvukové éře Veitem Harlanem. Objevem německého raného filmu se v Pordenone stala tvorba světovými lexiky opomíjeného tvůrce Franze Hofera.

Sabine Lenková popisuje ve svém příspěvku *Prolegomena zur Geschichte der französischen Filmproduktionsgesellschaft Eclair im Deutschen Reich und in der K. u. K. Monarchie Österreich-Ungarn* (s. 29 – 57) působení vlivné francouzské společnosti Decla na území Německa a Rakouska-Uherska. (Pommerova společnost Decla, u níž začínal svou dráhu Fritz Lang, byla původně německou pobočkou Eclairu: Decla = Deutsche Eclair.) Z pordenonského katalogu *Before Caligari / Prima di Caligari* (1990) byla převzata studie Jana-Christophera Horaka z rochesterského Eastmanova muzea fotografie o prvních filmech nejslavnějšího německého komika Karla Valentina. Valentin přenesl tradiční bavorský hrubozrný lidový humor tíhnoucí k drastickým efektům do roviny absurdního humoru a dada, což mu vedle masové popularity získalo i přízeň uměleckých kruhů (B. Brecht aj.). Horak na příkladu Valentinových filmů odhaluje předsudky o nízké úrovni německého filmového humoru vyjma Lubitsche, přičemž klasické dějepisectví uznávající jen „vrcholy“ a „progresivitu“ označuje za „pomstu intelektuálů a kulturních elit“.

Heide Schlüpmannová z frankfurtské Goethovy univerzity se věnuje dvaadvacátému opusu Ernsta Lubitsche *Nechci být mužem* z roku 1918 („*Ich möchte kein Mann sein*“). Ernst Lubitsch, Sigmund Freud und die frühe deutsche Komödie, s. 75 – 92). Tak jako ve své velmi diskutované knize *Die Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos* dominuje i zde autorčin feministický přístup, pro nějž je Lubitschův film ideálním objektem. Konvenční rozdělení mužských a ženských vlastností a pravomocí je totiž v tomto příběhu dívky rebelující v mužském převlečení proti ženské roli, do níž je vtěsnávána výchovou, nejprve podrobena výsměchu, v závěru je však znovu nastoleno. Autorka v této souvislosti neopomíná fakt, že film se objevil v německých kinech přesně v době, kdy došlo ke schválení ženského volebního práva (říjen 1918). Přínos metody Heide Schlüpmannové vítá ve svém článku *Filmgeschichte gegen den Strich* (s. 93 – 99) **Eric de Kuiper**, někdejší umělecký vedoucí amsterdamského Nizozemského filmového muzea, kritizuje však pojem „pohled“ používaný v mnoha nesourodých významech. Posun ve filmovém dějepisectví posledních let chápe Kuiper stejně jako Schlüpmannová v obrácení pozornosti od POKROKU ke ZMĚNĚ: „To také znamená, že sice každá zásadní přeměna představuje 'zisk', ale právě tak i 'ztrátu'. [...] Protože nejde o přeměnu pokojnou – hovořil jsem o konfliktu –, jsou staré hodnoty také udušeny, vyhlazeny, zničeny. 'Cosi' přetrvává nebo může být částečně zachráněno a uchováno, ale většina se nenávratně ztrácí.“ Srovnáme tato slova s dřívější „evoluční“ interpretací filmové historie a zpytujeme své svědomí, nakolik jsme jí dosud ovlivněni, resp. handicapováni. Idea o změnách přinášejících nenávratné ztráty stojí ostatně

i v centru jedné z nejpodnětnějších (a nejkrásnějších) německých knih o filmu poslední doby, kterou v druhém čísle KINtopu recenzuje Martin Loiperdinger. Jde o knihu Helmuta Färbera *A Corner in Wheat von D. W. Griffith*, celou věnovanou tomuto drobnému mistrovskému dílu z roku 1909.

Pod názvem *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe!* vyšla nedávno sbírka textů Fritze Güttingera z *Neue Züricher Zeitung*. Güttinger byl švýcarský překladatel (mj. Melvilovy *Bílé velryby*), vášnivý sběratel filmů a filmový publicista. V KINtopu 1 uveřejnil lausannský filmový historik **Roland Cosandey** jeho obsáhlejší nekrolog (*Das Kabinett des Liebhabers. In memoriam Fritz Güttinger /1907 – 1992/*, s. 100 – 102). Na něj navazuje anglicky publikované srovnání postupů Jevgenije F. Bauera a Lva V. Kulešova z pera **Jurije Civjana** z Akademie věd v Rize *Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films* (s. 103 – 115). Z překvapivého zdroje – z archivu Muzea čokolády Stollwerck AG v Kolíně nad Rýnem – pochází dopis továrníka Ludwiga Stollwercka, jehož prostřednictvím se Lumièrův *cinématographe* poprvé dostal na německou půdu. (První německé představení Lumièrových filmů se konalo v Kolíně nad Rýnem 16. 4. 1896.) Vzácný dokument komentuje **Martin Loiperdinger** (*Wie der Film nach Deutschland kam. Ludwig Stollwerck, Köln, an Herrn E. Searle, 30. Januar 1896*, s. 115 – 119). Dále referuje Sabine Lenková o filmové sbírce Alberta Kahna v Boulogne. Na informaci Franka Kesslera o aktivitách Domitoru navazuje recenze Sabine Lenkové na obsáhlou „učebnici“ studia němé kinematografie (*Una passione infiammabile*), již její autor Paolo Cherchi Usai vybavil řadou praktických údajů a adres. První číslo KINtopu uzavírá soupis ranných německých filmových periodik sestavený Herbertem Biretem.

Potřeba přiblížit se úrovni, již dosáhlo mélièsovské bádání v některých jiných zemích, vedlo redaktory KINtopu k tomu, aby věnovali značnou část druhého čísla ročenky tomuto „mágu filmového umění“, jak zní podtitul sborníku. Knihu otevírá malá *hommage* Hanse-Magnuse Enzensbergera a historický text z roku 1907, v němž Méliès sám detailně popisuje svou práci. **André Gaudreault** z montréalské univerzity pak navazuje v článku *Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“*. *Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès* (s. 31 – 44) na Kuyperovu kritiku „evolučního modelu filmové historie“ z prvního čísla, za nějž činí odpovědnými historiky typu Georgese Sadoula a Lewise Jacobse. „Teleologické chápání dějin filmu“ má podle něj dokazovat „stále lepší ovládání filmové techniky a formy. Tento 'progresivní' model znemožnil vnímání zvláštností v díle [...] filmařů, jejichž estetické směřování se často silně lišilo. Kdo chápe rannou kinematografii pouze jako primitivního předchůdce filmu po Griffithovi, popírá jedinečnost této periody.“ Gaudreault přináší řadu příkladů z Mélièsovy tvorby, které byly dříve takto „teleologicky“ interpretovány a tedy nedoceny, když byla Mélièsova odlišnost od pozdějšího reprezentačního modelu vysvětlována například jeho závislostí na divadle. Z Mélièsovy praxe ukazovat jednu a tutéž akci dvakrát za sebou z různého pohledu Gaudreault vyvozuje, že zde režisér konstituoval svébytný druh filmového vnímání, který pak byl dalším vývojem narativní montáže vytlačen (Kuyperova „ztráta“) a posléze byl chápán jako zastaralý. Známy odborník na Mélièsovo dílo **Jacques Malthête** vzápětí s Gaudreaultem polemizuje (*Die Organisation des Raums bei Méliès*, s. 47 – 52) a na příkladech odkrývá ryze divadelní kořeny Mélièsovy práce. Pravda se po přečtení obou článků zdá být někde uprostřed. Zůstaneme-li u uvedeného příkladu „zdvojené“ akce, pak můžeme říci, že Méliès se sice divadelními konvencemi inspiroval a o časově přesně navazující montáž neusiloval, v konečném efektu je však jeho režie výsostně FILMOVÁ, neboť vyvolaný dojem časové a prostorové diskontinuity nepředstavuje žádný „defekt“ v poetice, stejně jako tomu bude ve filmech, které budou s touto diskontinuitou mnohem později – a pak už zcela záměrně – pracovat (Clair, Ejzenštejn, Richter, Buñuel, Resnais aj.)

Sémiolog **Guy Gauthier** zkoumá paralely mezi Mélièsovou tvorbou a dobovými ilustracemi fantastických románů jeho současníka Julesa Vernea, přičemž na otázku po možném přímém vlivu těchto ilustrací na Mélièsovy filmy odpovídá v podstatě záporně (*Von Jules Verne zu Méliès oder*

Von der Gravur zur Leinwand, s. 53 – 58). **Thierry Lefebvre** ze sorbonnské univerzity aplikuje ve své studii o *tricích, šarlatánství, chirurgii a parodii na reklamy v Mélièsových filmech* (*Georges Méliès und die Welt der Scharlatane*, s. 59 – 66) Genettův pojem hypertextuality (ukazuje se nám něco, co obvykle zůstává skryto.) Na kuriózní dialogovou pasáž z Godardovy *Čínanky* (1967), v níž je Méliès označen za brechtiana („A proč na to nesmíme zapomenout? No proč? Proč?“) navazuje příspěvek londýnského dokumentaristy **Stephena Bottomorea** „*Zischen und Murren*“. *Die Dreyfus-Affäre und das frühe Kino* (s. 69 – 82), který jako by jí dával za pravdu. Hovoří se tu o vyhocených společensko-politických konfliktech ve Francii na sklonku 19. století a o vzniku Mélièsova filmu, jenž je zrcadlím – *Dreyfusovy aféry* (*L’Affaire Dreyfus*, 1899). **Paolo Cherchi Usai** z bruselské Cinémathèque Royale de Belgique, jeden z ředitelů pordenonského festivalu, vysvětluje, jak se mezi Mélièsovými obdivovateli vypěstoval během let houževnatý „kult osobnosti“ a srovnává ho s odlišným charakterem recepce děl jiných mistrů němého filmu, jmenovitě D. W. Griffitha (*Ein kleines Heldenleben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès*, s. 83 – 92). Život pro Mélièse (*Ein Leben für Méliès*, s. 93 – 102) se příznačně jmenuje rozhovor Franka Kesslera a Sabine Lenkové s režisérkou vnučkou Madeleine Malthête-Mélièsovou, v němž tato viceprezidentka asociace Les Amis de Georges Méliès barvitě líčí své celoživotní a mnohdy dobrodružné úsilí o zachování, poznávání a popularizaci mistrova díla. Ředitel indického Národního filmového archivu **Suresh Chabria** se ve svém anglicky publikovaném článku *D. G. Phalke and the Méliès Tradition in Early Indian Cinema* (s. 103 – 116) soustředí na Mélièsovův vliv na indické filmaře, zejména pak na Dhundiraje Govinda Phalkeho (1870 – 1944), debutovavšího roku 1913. Na rozdíl od něj ve sborníku nepadne jméno Mélièsova velkého žáka a pokračovatele Karla Zemana, jakkoliv je jeho tvorba na Západě ceněna a i v současnosti průběžně uváděna.

Další články druhého KINtopu se už Mélièsem nezabývají. **Deniz Göktürk** píše o prvním přílivu amerických westernů do Německa, který dávno před Haraldem Reinlem podnítil vznik prvních německých kovbojek (*Neckar-Western statt Donau-Walzer. Der Geschmack von Freiheit und Abenteuer im frühen Kino*, s. 117 – 143). Obdobný vývoj v oblasti německého detektivního filmu dokumentuje ve svém příspěvku *Ernst Reicher alias Stuart Webbs – König der deutschen Film-Detektive* (s. 143 – 162) **Sebastian Hesse** a **Uwe Schriefer** ho doplňuje studií o poloamatérských detektivních filmech Edyho Dengela natáčených pro hessenské lokální publikum (*Edy Dengel alias Fred Repps. Detektivfilme aus Wiesbaden fürs lokale Publikum*, s. 163 – 170). O jednom z Dengelových nedochovaných filmů *Repps a Wepps* (Repps und Wepps) pak informuje Martin Loiperdinger. V angličtině je publikován referát Michaela Punta z amsterdamské univerzity o kongresu Film a první světová válka, který v roce 1993 uspořádal IAMHIST (Mezinárodní asociace pro média a historii). Film, varieté a další zábavní atrakce přelomu století v oblasti Porúří byly tématem výstavy v Essenu, k níž se v KINtopu 2 vrací Frank Kessler. Svazek uzavírá bibliografie Mélièsových textů a obsáhlý přehled literatury o Mélièsovi, kde nejvíce prostoru zaujal již zmíněný Jacques Malthête.

Studium prvních svazků ročenky KINtop českému čtenáři ukazuje, jak atraktivně lze archivářskou a filmologickou činnost prezentovat na veřejnosti, od níž je koneckonců očekávána finanční spolupráce. V naší zemi, pyšníci se sbírkou filmů z nejstaršího období, nebyla v posledních letech publikována jediná studie o světové rané kinematografii, natož vydána samostatná kniha. Prvním úspěchem by bylo, kdyby rané filmy bylo možné u nás alespoň vidět; ne jako dosud v rámci ponrepovských pondělků, kde se filmy prvních dvou kinematografických desetiletí objevují jen ojedinele, ale v uspořádání a rozsahu, který už by dával smysl.

Milan Doinel