

výraz tváře, pozice těla... A také „řeč“ hudby: vnitřní pochody „oněmlé“ postavy Aschenbachovy jsou vnímatelné v hudebním diskursu. Podobně Werner Herzog, když mluví o filmu jako o umění **neliterárním**, má na mysli prioritu vizuálního kódu, „rodícího“ se z hudby, kterou ve stopách romantiků pojímá jako nejvyšší prostředek porozumění; přitahuje ho především její nediskurzivnost, schopnost sdělovat to, co nelze vyjádřit slovy.

Bergmanovo *Mlčení* už svým titulem předznamenává stejné téma. Ačkoli sám Bergman hovořil spíše o božím mlčení, ještě závažnější se ukazuje být ztráta komunikace mezi lidmi. V pomyslném městě Timoka se mluví jazykem, jenž je pro trojici protagonistů, kteří do města přijíždějí, nesrozumitelný. Ester – povoláním překladatelka – se marně snaží o dorozumění v několika jazycích. Ve chvíli, kdy poslouchá v rádiu koncert z díla J. S. Bacha, vstupuje do pokoje starý číšník. Povzbuzena jeho zájmem o hudbu se ještě jednou pokusí o dorozumění: „Ester (tiše): Jak se to řekne? HUDBA? – Číšník (s úsměvem): Musika! Musike. – Ester: Sebastian Bach. – Číšník (spokojeně): Sebastian Bach. (Horlivě přikyvuje.) Johann Sebastian Bach.“ Zde nejde jen o to, že výrazy „musika“ a „Bach“ plní v tomto kontextu roli slov univerzálních, všeobecně srozumitelných. Bergmanovo poselství je hlubší. Je to znovu poselství o síle hudby jako „řeči“ univerzálnější, než je řeč verbální.

Jestliže literatura je nucena ticho/mlčení stylizovat poněkud těžkopádně prostřednictvím grafických prostředků (tři tečky, pomlčka, několik pomlček ap.), filmové ticho/mlčení se nás dotýká nezprostředkovaně, a proto intenzivněji. Jestliže bytí literatury je podmíněno existencí jazyka, film naopak v této **pauze**, kdy se mlčí, znovunalézá svou vlastní „řeč“ obrazů a hudby, „řeč“ zakládající onen Barthesův třetí smysl, tu „neanalyzovatelnou zvláštnost“, to specificky filmové, které vnímáme vně apriorních, víceméně stabilizovaných kódů, které se vymyká slovnímu popisu a jímž se významové pole otevírá doširoka, ba do nekonečna.

„Tázavé psaní“, jímž se Irena Vaňková ve své knize vztahuje k fenoménu mlčení v nejrůznějších kontextech a situacích, zaujme nejen šíří svého záběru a bohatostí sneseného materiálu, ale především přesností dílčích analýz i jemností a důsledností interpretací vybraných literárních (především básnických) textů. Osloví i způsobem kladení otázek, jímž vybízí k poctivé kritické reflexi tématu, jehož aktuálnost intenzivně pociťujeme právě dnes, kdy mnozí uvažují o konci velkého období verbální, kritické a logicko-interpretací kultury. Pokud jsem se na místo tradiční recenze knihy *Mlčení a řeč*, již pokládám za závažný příspěvek k sémiotice a estetice mlčení (navazující na ojedinělé podněty Sontagové a především polských badatelek Rokoszové a Dąbské), pokusil o „tázavé psaní“ na téma mlčení ve filmu, pak především proto, abych prakticky předvedl, nako-lik je Vaňkové teoretický koncept ticha/mlčení otevřený a dostatečně univerzální (a inspirativní). Vedl mě k promyšlení funkce ticha/mlčení ve filmu, které (snad) může v novém světle ukázat funkce řeči ve filmu, a tak se i dotknout pro film klíčového problému: vztahu slova a obrazu.

Petr Málek

Nejen o německé filmové literatuře

O aktuální situaci filmové tvorby a společenském statutu filmové kultury se v Německu diskutuje v důvěrně známé atmosféře „německého šerosvitu“, přičemž důraz je kladen na méně světlé aspekty. Není těžké je nalézt; finanční podpora ze strany státu se rok od roku krátí a umělecká bilance německého filmu zůstává citelně pozadu za slibným vývojem v komerční sféře. Nic nenasvědčuje

tomu, že by se tento trend mohl v nejbližší době změnit. Dá se říci, že filmová kultura žije dnes v Německu „z podstaty“, z fundamentů položených v lepších časech. Naštěstí jsou to základy velmi solidní a početné. Přes všechny problémy a nepřízeň všennivelizujícího zeitgeistu jsou desítky institucí spojené dohromady v jeden živý organismus stále ještě garantem pro budoucnost národní filmové kultury psané bez velkých písmen i bez uvozovek.

* * *

V roce 1934 vznikl v Německu jeden z nejstarších filmových archivů a o rok později zahájil svou činnost pod názvem Reichsfilmarchiv. Po poválečném rozdělení Německa, jemuž předcházelo založení wiesbadenského Deutsches Institut für Filmkunde (1947), rozhodla první vláda Spolkové republiky o zřízení Spolkového archivu (Bundesarchiv) v Koblenzi. Ten začal fungovat v roce 1952, tři roky před východoněmeckým Státním filmovým archivem v Berlíně. Na počátku západoberlínské Deutsche Kinemathek (1963) stála bohatá soukromá sbírka režiséra Gerharda Lamprechta. Věčný spor o to, zda je hlavním úkolem filmoték filmy hledat a uchovávat, nebo je zpřístupnit veřejnosti vedl zastánce „Langloisova“ pojetí (mj. Ulricha Gregora a Helmuta Käutnera) k založení spolku Freunde der deutschen Kinemathek, který v prostorách Akademie umění promítal filmy, které chtěl Lamprecht v „Lindgrenově“ duchu jen archivovat a chránit.

Své kompetence si tři západoněmecké kinematéky rozdělily v roce 1978: Spolkový archiv v Koblenzi má od té doby na starost archivování národního filmového dědictví, o jeho využití se stará institut ve Wiesbadenu a západoberlínská Německá kinematéka. (Východoněmecký archiv byl po sjednocení v roce 1990 přičleněn k Bundesarchivu.)

Navzdory existenci několika filmových archivů přetrvával pocit nedostatečné prezentace filmové historie na veřejnosti. Bylo třeba vytvořit instituci nového typu: v roce 1963 vzniká v Mnichově Filmové muzeum, v prvních letech zaměřené především na promítání, za působení Enna Patalase (1973 – 1994) i na restaurátorskou práci, která si získala značné renomé v zahraničí. V NDR bylo filmové muzeum založeno teprve v roce 1983 v Postupimi – v přísně ideologickém pojetí, od něž se po sjednocení osvobodilo. Znamý odborník v oblasti filmové avantgardy Walter Schobert vede od roku 1984 Německé filmové muzeum ve Frankfurtu, které se nejvíce zasloužilo o zmapování poválečného vývoje německého filmu. Čtvrté a nejmladší muzeum filmu vzniklo před pěti lety v Düsseldorfu; v poslední době se potýká s vážnými finančními problémy. Ke čtyřem kinematékám a čtyřem muzeím je ještě třeba přičíst menší archivy jako kolínský Archiv für Filmkunde a další podobně zaměřené instituce, zejména wiesbadenský Murnauův ústav, který začínal v roce 1966 jako správce filmů bývalé říšské produkční společnosti Ufa.

* * *

Odborný filmový časopis s mnohaletou kontinuitou a z ní plynoucí autoritou Německu chybí. Časopis **Filmkritik**, který od roku 1957 připravoval půdu pro „mladý německý film“ a z nějž vyšli vynikající autoři jako Enno Patalas, Helmut Färber, Frieda Grafeová nebo Ulrich Gregor, ale také filmaři (mj. W. Wenders), nepřežil konec západoněmeckého „filmového zázraku“ a zanikl v roce 1984. Kvalitní filmovou kritiku se dnes v Německu snaží pěstovat měsíčník **Film**, vycházející za přispění evangelické církve a jeho čtenářsky méně úspěšný katolický protějšek – čtrnáctideník **Filmdienst**. Na počátku devadesátých let se objevilo několik nových periodik s užším zaměřením: **FilmExil** (výhradně německo-rakouský za druhé světové války), **KINtop** (film před rokem 1920), rakouský **Blimp** (nezávislé a experimentální filmy). Recenze veškeré německé filmové literatury přináší časopis **Medienwissenschaft** a donedávna i čtvrtletník **Filmwärts**, který předloni přestal vycházet. Edice **Film und Kritik** se po dvou svazcích – o „horském filmu“ a o „sebereflexivní kinematografii“ rovněž odmlčela. O filmologickém časopise **Montage/AV**

informoval Petr Mareš v *Iluminaci* č. 4, 1993; č. 1 a 4, 1995. V Rakousku začal loni vycházet časopis **Meteor** (6 čísel ročně), který zaujal zvláště kvalitním výběrem zahraničních textů (mj. J. Douchet, T. Gunning, J.-L. Godard, P. Bogdanovich). V *Meteoru* a v mnichovském **CICIMu** se mohl německý čtenář seznámit také s kritickou tvorbou Serge Daneye. U většiny periodik je běžné, že autoři poskytují své příspěvky bez nároku na honorář.

* * *

Každý týden se německá filmová literatura rozroste o několik nových titulů. V médiích, zvláště v televizi, se o nich informuje minimálně, což je předmětem opakovaných nářků ze strany vydavatelů. Počtem a kvalitou si odborná literatura o filmu navzdory tomu nestojí špatně – zejména v posledních letech –, většinou však vychází jen v malých nákladech. Každý serióznější titul musí být nějakým způsobem „zaštitěn“: buď doprovází festivalovou retrospektivu či výstavu v některém z filmových muzeí, nebo vychází v zavedených edičních řadách různých nakladatelství; za dalšími stojí státně financované instituce, včetně zahraničních (např. agilní Francouzský ústav v Mnichově). Mimo edice nebo bez návaznosti na další akce, ojediněle i na významná výročí lze odbornou filmologickou literaturu prosadit prakticky jen v universitních nakladatelstvích; osamělí nadšenci si svá díla vydávají svépomocí (mj. Helmut Färber a Herbert Birett; viz dále); tyto publikace lze pak obdržet pouze ve specializovaných knihkupectvích nebo jen u autorů.

Z filmových muzeí se nejrozsáhlejší publikační činností může pochlubit frankfurtské Německé filmové muzeum. Témata daná jednotlivými výstavami se soustředí především kolem avantgardních a trikových filmů (mj. 1987: J. Trnka, 1989: příručka experimentálního filmu *Das Experimentalfilmhandbuch*, 1992: Ejzenštejn v kontextu ruské avantgardy, 1993: O. Fischinger). Z katalogů dalších muzeí stojí za zmínku *Fritz Lang – Filmbilder und Vorbilder* (Postupim 1992), v němž autorka **Heide Schönemannová** konfrontuje obrazy z Langových filmů a skulptur s bohatým výběrem reprodukcí děl německého a rakouského umění z přelomu století.

Institucionálně zajištěná je kvalitní filmová řada nakladatelství Argon; knihy vycházejí u příležitosti retrospektiv berlínského festivalu (mj. 1994: E. von Stroheim, 1995: Rané komedie, 1997: G. W. Pabst). V Rakousku pomohla loni aliance s festivalem Viennele na svět pečlivé antologii textů *Nouvelle Vague*, kterou uspořádala **Frieda Grafová**.

Překvapivý počet nových titulů seriózní filmové literatury už delší dobu nejde na konto velkých a známých nakladatelství, jako jsou Hanser, Heyne nebo Fischer. U Hansera vycházela od sedmdesátých let monografická edice o slavných režisérech, u Heyneho od počátku osmdesátých let filmová knihovnička s populárnějším zaměřením, první řada skončila před pěti lety 44. svazkem věnovaným Wimmu Wendersovi, druhá sklouzla v poslední době na úroveň srovnatelnou s naší Cinemou – s pravidelným jedním nebo dvěma tituly „pro vylepšení prestiže“. Nakladatelství Fischer se z oblasti filmové literatury citelně stahuje; jediným větším příspěvkem, který odtud v devadesátých letech přišel, jsou pětidílné dějiny filmu, kompletní od roku 1995 – *Fischer Filmgeschichte*.¹⁾

Od posledního vydání *Dějin filmu* **Ulricha Gregora** a **Enno Patalase** z poloviny sedmdesátých let (u nás známe ze slovenského překladu jen jejich první díl) nevyšla v Německu žádná původní práce v tomto rozsahu. *Fischer Filmgeschichte* rezignuje na běžné podání dějin světového filmu. Místo toho píše každý z dlouhé řady autorů seskupených kolem iniciátorů projektu **Wernera Faulsticha** a **Helmuta Korte** o jednom filmu, který byl podle jasně formulovaných

1) Werner Faulstich – Helmut Korte, *Fischer Filmgeschichte 1 – 5*. Fischer, Frankfurt am Main 1990 – 1995.

kritérií vybrán jako „typický“ pro tvorbu určitého roku. Poté, co byl podroben hlubší analýze za použití některé z variant tzv. sequenzprotokolu, je vřazen do souvislosti s tematicky příbuznými filmy daného období. Pouze pro prvních dvacet let byl zvolen jiný přístup: autoři rozebírají hlavní problémy raného filmu (počátky filmové řeči, vliv divadla a měšťanské kultury, zárodky a rozvoj jednotlivých žánrů apod.). Právě tyto úvodní kapitoly jsou argumentačně nejpersvědčivější a přinášejí řadu málo známých faktů a nových interpretací. Čím více se kolektiv autorů blíží současnosti, tím je – dle očekávání – diskutabilnější výběr a z něj plynoucí obraz vývoje světového filmu. Když Gregor a Patalas začali v padesátých letech pracovat na *Dějínách filmu*, byla pro ně kinematografie deklarovaně uměleckou disciplínou; Faulsticha a Korteho zajímají – v souladu se současným světovým trendem ve filmové historiografii – dějiny populárního a masově působícího **média**. Umělecký film zůstává na zřeteli, ale není už nadřazen ostatním aspektům, teprve v posledním díle se fakticky vytrácí. Závažnější a spornější je odklon od skutečně *mezinárodních* dějin filmu k několika málo filmovým velmocem, zvláště v porovnání s důsledně „demokratickým“ pojetím u Gregora a Patalase. Ačkoli projekt Faulsticha a Korteho nelze označit za skutečnou alternativu k dosavadnímu podání filmových dějin, je tu zřejmý potěšitelný obrat k věcnějšímu, od jakékoli ideové tendence osvobozenému stylu, v němž už nemají místo britce paušalizující soudy à la Sadoul.

Encyklopedie osobností, lexika jednotlivých žánrů (westernů, fantastických filmů), i když často na velmi slušné úrovni, nemohou nahradit odbornou encyklopedii zabývající se celým kinematografickým komplexem. V německé jazykové oblasti zůstala nepřekonaná *Buchers Enzyklopädie des Films*, upravená mutace *The Oxford Companion to Film* (1976), jejíž druhé a poslední vydání vyšlo před patnácti lety. O nejrůznější masivní – a pochybné – „kroniky filmu“ přitom není nouze; nešťastnou *Chronik des Films* nakladatelství Bertelsmann (redakce Christoph Hünemann, 1994) máme k dispozici v kongeniálním českém překladu. I zde je výjimka z pravidla: *Chronik des deutschen Films*²⁾ **Hanse Helmuta Prinzlera** z renomovaného nakladatelství Metzler (1995). Každý rok je rozdělen na pět rubrik: 1. údaje o počtu kin, filmů a diváků, 2. hlavní události, 3. nejdůležitější filmy, 4. narození a úmrtí filmových pracovníků, 5. filmová literatura včetně nejdůležitějších překladů. Nejstarší období až do konce první světové války je zpracováno stručněji, klíčové události jsou tu vybrány spíše nahodile; zde je lépe se spolehnout na speciální práce Müllerové³⁾ a Biretta (viz dále).

Vedle Metzlera zůstává z velkých nakladatelství věrný filmové literatuře Henschel. V jubilejním roce zde vedle katalogu *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe* k putovní přehlídce restaurovaných německých filmů desátých let pořádané Německou kinematékou a Goethe-Institutem (loni na podzim jsme ji mohli vidět v Praze) vyšla zatím nejrozsáhlejší monografie o díle Roberta Wieneho z pera **Waltera Schatzberga** a **Uli Junga** *Robert Wiene: der Caligari-Regisseur*.⁴⁾ Na bohaté materiálové bázi se autoři pouštějí do přesvědčivé polemiky se známými kritickými autoritami výmarského filmu, především se Siegfriedem Kracauerem, jehož sociologicko-ideologická interpretace značně zúžila a zkrslila pohled na německý expresionistický film a jednoho z jeho nejlepších režisérů.

Německá filologie filmu je sdružena kolem mnichovského nakladatelství Diskurs Film, vedeného **Michaelem Schaudigem** a **Elfriedou Ledigovou**. Poslední dva ze zatím osmi monotematických sborníků Diskurs Film byly věnovány dokumentárnímu filmu (1995) a vybraným problémům německé filmové historie: počátkům filmové kritiky, prvním zvukovým filmům, prezentaci

2) Hans Helmut Prinzler, *Chronik des deutschen Films*. Metzler, Stuttgart–Weimar 1995.

3) Corinna Müller, *Frühe Kinematographie in Deutschland 1907 – 1912*. Metzler, Stuttgart 1994.

4) Uli Jung – Walter Schatzberg, *Robert Wiene: der Caligari-Regisseur*. Henschel, Berlin 1995.

filmů ve „třetí říši“, poválečnému filmu, nové vlně a filmu v bývalé NDR (1996). V doprovodné řadě Diskurs Film: Bibliothek se vždy jeden autor přibližuje k vybrané kapitole filmových dějin některou z metod navrženou ve sbornících. Na filmu Wernera Schroetera *Malina* představil **Ute Seiderer** model interpretace „hermetického uměleckého filmu“ nestavějící svou analýzu pouze na výčtu motivů, jejich psychoanalytickém dešifrování a nepředpojatém srovnání s literární předlohou (I. Bachmannová), ale také na podrobné analýze údajů z technického protokolu filmu (1994); studie o Antonionim (Bernhard Kock, 1994) je fenomologickou „analýzou jeho filmové ikonografie“; reklamy jsou zkoumány z hlediska filmové naratologie (Petra Grimmová, 1996); film Williho Forsta *Hříšnice* je příležitostí ke kladení otázek, kdy film překročí určitá tabu dané doby a proč je vnímán jako „skandální“ (Kirsten Burghardt, 1996). Zatím poslední příspěvek této řady je práce **Rebecky Kandlerové** (1996) o Murnauově filmu *Fantom*⁵⁾, natočeném podle námětu Gerharta Hauptmanna. Transformace románového textu do formy scénáře (T. von Harbou) a odtud do filmového tvaru je sledována krok za krokem; významná objektivizující role připadá zevrubné statické analýze, která je zde konečně uplatněna na konkrétním filmu a nikoli jenom „představena“.

Marburské nakladatelství Schüren se ujalo vydávání publikací bielefeldské Murnauovy společnosti, jejímž hlavním cílem je péče o dílo tohoto tvůrce a jeho popularizace (nezaměňujeme ji s Murnauovým ústavem ve Wiesbadenu). Celému mediálnímu komplexu je u Schürena věnována edice Augenblick; v jejím posledním svazku rozebírá autorský kolektiv experimentální televizní magazíny, které už téměř deset let produkuje klasik německé nové vlny Alexander Kluge.⁶⁾

Frankfurtské nakladatelství Stroemfeld se může pochlubit úctyhodnou řadou kvalitních filmologických prací a překladů (nejnověji *Die Pioniere des Films* od Kevina Brownlowa). Před pěti lety zde začala vycházet ročenka **KINtop**. Zdánlivě velmi úzká specializace na němý film a zde opět na jeho nejstarší období se ukázala nosnou a pomohla zaplnit bílá místa této nejméně známé, a proto nejčastěji zkreslované etapy filmové historie. Zatím vyšla čísla o německém filmu, o Georgesu Mélièsovi, Oskaru Messterovi a dokumentárních filmech. Pod krkolomným podtitulem pátého KINtopu *Aufführungsgeschichten* (1996)⁷⁾ se skrývají příspěvky k problematice prezentace filmů, historii jejich vnímání publikem a zaniklým fenoménům jako byli vysvětlovači, recitátoři a japonští benžiové. Iniciátory čísla ale také zájmalí nejnovější způsoby prezentace raných filmů na veřejnosti, o nichž zde informuje mj. současný šéf Cinémathèque française **Dominique Païni**. (Bylo by přínosné, kdyby v obdobném duchu zauvažovali o smysluplné dramaturgii archivních projekcí i programátoři pražského Ponrepa, které na své nové adrese omezilo projekci němých filmů na dva dny v měsíci a nejstarší období ignoruje docela.) Některé příspěvky KINtopu jsou publikovány v angličtině (např. vzrušená diskuse nad článkem Tjitte de Vriese připisujícím autorství části díla G. A. Smithe zapomenutému průkopníkovi Arthuru Melbourneovi-Cooperovi). Tříčlenné mezinárodní redakci KINtopu pod vedením **Martina Loiperdingera** se podařilo zajistit si spolupráci nejvýznamnějších filmových historiků, mezi nimiž nechybí iniciátoři pordeonského festivalu němých filmů **Paolo Cherchi Usai** a **Livio Jacob**, prezident DOMITORu **André Gaudreault** a **Jan Christopher Horak**, Patalasův nástupce ve vedení mnichovského muzea. Východní Evropu zastupuje „tartuský“ **J. G. Civjan**.

Stížností a nářků nad úrovní uvažování o filmu, z pohledu zvenčí ne zcela oprávněných, lze v německé filmové publicistice najít bezpočet, většinou v souvislosti s poukazem na stav na druhé straně Rýna. Spojení s Paříží má dlouholetou tradici, k níž patří silné ovlivnění generace Klugeho

5) Rebecca Kandler, *Phantom. Textgenese und Vermarktung*. Schaudig und Ledig, München 1996.

6) *Augenblick 23. Fernsehen ohne Ermässigung. Alexander Kluge's Kulturmagazine*. Marburg 1996.

7) *KINtop 5. Aufführungsgeschichten*. Frankfurt am Main 1996.

a Wenderse francouzskými vzory a pozdější recepce německého filmu ve frankofonní oblasti. Neúnavným vyslancem francouzské filmové kultury v Německu je **Heiner Gassen**, který řídí redakci nepravidelně vycházejícího časopisu mnichovského Francouzského institutu **CICIM**. Od roku 1982 vycházely pod tímto názvem dvojazyčné sborníky různorodých příspěvků. Postupně se přešlo k monotematickým svazkům pro německé čtenáře, věnovaným zpravidla jednomu tvůrci: J. Rivettovi (1989), A. Resnaisovi (1992), F. Truffautovi (1992, 1994), J. Renoirovi (1994, 1995). Zatím poslední, graficky překrásně řešená publikace, se zabývá Dreyerovým filmem *Utrpení Panny orléánské* a prací na rekonstrukci původní podoby tohoto filmu.⁸⁾ Text Dreyerova scénáře ilustruje bohatá fotodokumentace pořízená přímo z filmové kopie.

Mezi nejkrásnějšími knihami o filmu z posledních let je nutné zmínit také první německé vydání díla **Petera Weisse** *Avantgarde Film*.⁹⁾ Texty slavného filmaře a dramatika vznikaly v letech 1952 – 1956, kdy budoucí autor *Marata-Sade* točil své převážně krátké snímky. Weiss nepíše jen o známých experimentátorech meziválečného filmu, „avantgardou“ je pro něj vše hodnotné v dějinách filmu; píše o Ejzenštejnovi, Dreyerovi, Wellesovi, Machatém a raném Bergmanovi. Neslučitelnost umělecké a komerční kinematografie je tu ještě mimo jakoukoli diskusi. Stejně jako ostatní Weissovy spisy vyšla i tato cenná antikvita z heroických dob filmového myšlení ve frankfurtském nakladatelství Suhrkamp (1995).

* * *

Nejhůře dostupné práce, které se na běžný knižní trh nedostanou, patří často k nejzajímavějším. Jen na adrese mnichovského nakladatelství Q-Verlag lze obdržet knihu **Herberta Biretta** *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*.¹⁰⁾ (Člen před slovem Kino odpovídá úzu z přelomu století.) Podle názvu by se dalo čekat přehledné popsání vývoje filmu ve wilhelmském Německu, ve skutečnosti však jde o důmyslný systém úvodů a vstupů do dané problematiky, zdaleka se neomezující jen na Německo. Jakousi předmluvou k úvodům je celá první ze tří kapitol. Autor zde vysvětluje členění knihy, zamýšlí se nad smyslem dějin a dějepisectví, jasně definuje, od kterého momentu lze z technického hlediska hovořit o „kinematografii“ a vypočítává všechny myslitelné a dosažitelné prameny jejího studia.

V druhé kapitole najdeme vstupy „po délce“ (Längsschnitte) a ve třetí vstupy „napříč“ (Querschnitte). Po délce se do dějin filmu vstupuje v jejich posloupnosti. Oddíl „prehistorie“ zmiňuje předpoklady vzniku filmu a dělí je na technické, psychologické, fyziologické, sociologické a umělecké. Do „počátků kinematografie“ (Urgeschichte) spadají otázky po vynálezcích filmu a jejich motivech. Následují oddíly „průkopnická éra“ (1895 – 1897), „rané dějiny“ (1897 – 1905), „gründerzeit“, tj. (znovu-)dosažení společenského a kulturního renomé (1906 – 1914) a „výhled“, tj. stručný úvod do vývoje po roce 1914. Vstupy „napříč“ opouštějí linearitu dění a věnují se jednotlivým hlavním problémům kinematografie: 1. estetice, 2. technice, 3. průmyslu a 4. „vlivu filmu“. Ty jsou pak rozděleny na další podkapitoly; tak například „vliv filmu“ zahrnuje otázky sociologie, kritiky, literatury, vědy, datace a rekonstrukce. Všechny zatím zmíněné body „mapy kinematografické země“ (Birett) najdeme na pravých stránkách knihy; levé jsou vyhrazeny nejrozličnějším výpiskům z historických dokumentů, citátům, statistikám, reprodukcím plakátů a kreseb a údajům o pramenech. Je to kniha s mnoha začátky, z nichž se vždy „vyloupne“ některá z „cest k filmu“; její absolvování už ale autor přenechává uspokojivě navigovanému čtenáři. Předmětem knihy naopak není analýza konkrétních filmů; autor nezmiňuje takřka žádné tituly.

8) CICIM 43 / 44. *Carl Theodor Dreyer's Jeanne d'Arc*. Institut Français de Munich 1996.

9) Peter Weiss, *Avantgarde Film*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

10) Herbert Birett, *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*. Q-Verlag, München 1994.

Jako dlouholetý odborník na danou problematiku varuje Birett před přejímáním tvrdošijných legend, několikrát například polemizuje s tvrzením, že film začínal jako zábava pro nižší společenské vrstvy a zdůrazňuje, že éra putovních kin a jarmarečních projekcí byla až druhou kapitolou vývoje kinematografie, do té doby sídlící v salónech bohatého měšťanstva a aristokracie a pro proletariát zatím finančně nedostupné. Z Birettovy knihy se na čtenáře přenáší stále citelné privátní nadšení pro předmět bádání. Najde tu kromě překvapivých detailů z prvních let německého filmu velmi osobitě vedenou rozpravu o metodologii takových filmových dějin, jež by se snažily o co největší komplexnost.

* * *

V současné době existují v Německu asi tři desítky knihkupectví specializovaných na filmovou literaturu, z toho asi deset výhradně; nejvíce se jich nachází v Berlíně, Hamburku a Mnichově. Periodicky vycházejí katalogy nových knih o filmu. Ve Frankfurtu je knihkupectví Drehbuch, nabízející i cizojazyčnou filmovou literaturu, umístěno přímo v budově tamního filmového muzea. Odborné nakladatelství Filmland Presse provozuje v Mnichově stejnojmenné knihkupectví, jehož někdejší hrdý slogan „největší prodejna filmové literatury v Evropě“ se bohužel po přesídlení do podstatně zredukovaných prostor stal neudržitelný.

* * *

Tak jako jinde není ani v Německu představitelná filmová kultura bez podpory televize. Seznamuje diváky s díly, která jsou mimo zájem distributorů, koproducentsky se podílí na nových projektech a působí jako permanentní festival filmové historie. Cíl skoncovat s monopolem veřejnoprávní televize se Kohlově administrativě podařilo za patnáct let její vlády beze zbytku splnit. Měl-li německý divák počátkem osmdesátých let na vybranou mezi třemi kanály, usiluje dnes o jeho pozornost kolem třiceti. Státní televize se v honbě za procenty sledovanosti chtě nechtě musely „poučit“ u komerční konkurence a jít více „vstříc divákovi“. Za farizejskou formulku „Publikumsfreundlichkeit“ se neskrývalo nic jiného než pozvolné, ale trvalé snižování úrovně programové, a tedy i filmové nabídky. Úhrnem lze říci, že filmová kultura si vznikem komerční konkurence nijak nepolepšila, aniž by jí ubylo. Je jen oproti dřívějšku roztroušena po více kanálech; je lépe schována. Pozornější studium programové nabídky se vyplatí jen u několika málo stanic jakou jsou 3sat, West a Südwest (všechny tři jsou veřejnoprávní a jejich budoucnost je nejistá); jedinou stanicí, která se kultuře věnuje přednostně, je dvojjazyčný francouzsko-německý kanál Arte. Zde se pravidelně objevují nepodbíživé publicistické příspěvky, dokumenty, portréty a cykly z okruhu uměleckého a klasického filmu; několikrát měsíčně jsou uváděny nově restaurované němé filmy.

Kvantitativní rozmach televize ublížil návštěvnosti kin mnohem méně, než pesimisté předpovídali. O to víc vzrostla potřeba, zakusit film znovu jako „zážitek“, jako společenskou událost. Této potřebě vyšly v polovině osmdesátých let vstříc tzv. multiplexy, komfortní a technicky perfektně vybavené kinopaláce o mnoha sálech, i když s nepříliš diferencovanou nabídkou filmů. Přes varování odborníků není podle nejnovějších informací zatím konec expanze multiplexů v dohlednu. Návštěvnost kin v Německu od roku 1992 trvale stoupá. Mírně klesá počet v Německu vyrobených filmů (nyní obvykle kolem 60 filmu ročně), v konkurenci se zámořskou produkcí si ale vedou rok od roku lépe; největší úspěch mají komedie. Náročnější tvůrci jako nadějný Matthias Müller na tomto komerčním zmrtvýchvstání německého filmu nijak neprofitují; stále častěji jsou jejich nové filmy k vidění jen na jednom z mnoha festivalů, ojediněle v televizi. Slušný festivalový ohlas děl, která by jinak prošla bez povšimnutí, dokládá, jak důležitou se stala otázka správného

„rámce“; hovoří se o tom, že film je nutné prezentovat jako „event“. To platí i pro pozoruhodné množství retrospektivních přehlídek, festivalů němých filmů s orchestrálním doprovodem atd. Soudobý německý film má svá nejdůležitější fóra i nadále na festivalech v Berlíně (od roku 1951) a v Hofu (1967), na festivalu krátkých filmů v Oberhausenu (1954) a na přehlídce experimentální tvorby v Osnabrücku (1981).

* * *

Studovat film lze v Německu na jedné z pěti filmových škol nebo na některé jiné umělecké škole, kde se vyučuje mediální umění nebo experimentální film. První filmovou školou v Německu byla berlínská Německá filmová akademie, zřízená z pověření nacistické vlády v roce 1938; do čela fakulty filmového umění byl postaven režisér Wolfgang Liebeneiner. Už předtím existovala v Německu specifická výuka filmového herectví a dalších profesí. K poválečnému obnovení Německé filmové akademie došlo až v roce 1966 za vlády starosty Willyho Brandta. Ve východním Německu existovala tehdy už dvanáctým rokem Německá vysoká škola filmového umění v Postupimi-Babelsbergu, založená režisérem Kurtem Maetzigem. Tato nejstarší z dosud existujících filmových škol v Německu nese od roku 1985 jméno Konrada Wolfa, jež si ponechala i po sjednocení. (Wolfův bratr Markus byl jako šéf někdejší východoněmecké kontrarozvědky stíhán spolkovými úřady.) Druhá západoněmecká filmová škola byla otevřena v roce 1967 v Mnichově (Vysoká škola filmu a televize). Ta se spolu s berlínskou v minulém roce podílela na celostátních studentských protestech. V Kolíně nad Rýnem existuje od roku 1990 Vysoká škola mediálního umění, na níž se dají studovat obory film, televize a média. Nejmladší z pěti škol je Filmová akademie Baden-Württemberg v Ludwigsburgu, vyučující film hraný, dokumentární, animovaný, filmovou hudbu, reklamu a film pro odvětví průmyslu a hospodářství. V Mnichově je od roku 1981 pravidelně pořádán festival filmových škol.

Milan Doinel