

Ozvěny 54. kongresu FIAF

BEZ GREGORA

Rozhovor s Enno Patalasem

Pane Patalasi, jména Gregor a Patalas u nás mnohým čtenářům Dějin filmu splynula v jednu osobu. Co tomu říkáte?

Jeden knihkupec v Německu si dokonce myslel, že jsem otec Gregora Patalase. Můj syn se jmenuje Igor. Knihkupec něco pochytil o Gregorovi/Patalasovi a Igor mu splynul s Gregorem. Když jsme tehdy tu knihu psali, řekla Gregorova žena, že je snad jasné, že jména autorů půjdou podle abecedy, a já jsem se pousmál a řekl, když se nebojíte, že lidé budou mít Gregora za moje křestní jméno, tak nemám nic proti tomu.

Tak aspoň vznikla hezká mystifikace.

Když se nás ptali, jestli nechceme napsat pokračování, byl jsem proti. Gregor pak napsal další díl. K novému vydání jsem napsal úvod o tom, proč nechci pokračovat a co si o té knize myslím. Můj přístup byl od počátku vlastně žurnalistický. Byli jsme dva novináři, kteří chtěli nejprve sami získat přehled a Sadoul se jim zdál nevyhovující, Paul Rotha už také nebyl aktuální. Chtěli jsme vyplnit mezeru – v určitém konkrétním historickém momentu.

Zvláštní důraz jste kladli na vývoj jednotlivých národních kinematografií.

To byla perspektiva, která nás zajímala. Ne film jako sociologický fenomén, ale jako umění stavějící se proti panujícím ideologiím. Dnes už mne chronologické podání dějin filmu moc nezajímá. Takže, jestli někdo považuje za autora naší knihy Gregora Patalase, tak je mi to vhod, protože to nejsem já.

Mohl byste nám přiblížit, jak asi vypadalo cinefilní Německo v roce nultém?

Po válce se ve Francouzi obsazené části Německa dělo v kulturní politice mnohem víc než v americkém a britském sektoru. A ke kultuře počítali Francouzi už tehdy kinematografií. Filmový úřad francouzské vojenské vlády a vyslanectví organizovaly setkání německých a francouzských filmových klubů, první v roce 1949 v Titisee (to jsem ještě chodil do školy), druhé v roce 1950 ve Schluchsee, to už jsem měl za sebou první semestr na vysoké. Chtěl jsem se stát politickým žurnalistou, aktivně jsem se angažoval před prvními volbami do spolkového sněmu v roce 1949, ale když se systém etabloval a bylo jasné, že Adenauer bude na věčné časy, přešla mne chuť dělat opoziční politiku.



Enno Patalas na pražském kongresu FIAF v dubnu 1998
Foto Roman Sejkot

Zklamán politikou, začal jsem spoluorganizovat filmové kluby. Po Schluchsee jsme založili studentský filmový klub a já jsem si k žurnalistice přibral němčinu a dějiny umění. Ve Schluchsee jsem poprvé viděl Chaplinovy filmy natočené u Mutualu, Flaherty přijel s *Příběhem z Louisiany* a Melville s *Mlčením moře*. Sprátelil jsem se s Howardem Vernonem. Konalo se to v internátu a promítalo se v tělocvičně.

Váš tamější klíčový divácký zážitek?

Zloději kol! A pak ještě *Utrpení Panny Orleánské*, ale to hlavně proto, že mi při něm na rameni usnula krásná žena Chrise Markera.

Jak to potom s filmovými kluby pokračovalo?

Britové měli ve všech velkých městech střediska nazvaná Die Brücke (Most). V Bacharach pořádali retrospektivy dokumentů, přijeli Paul Rotha a Grierson, promítal se Harry Watt...

Stával se Mnichov už tehdy centrem dění?

Vůbec ne. Tam byl nezávislý filmový klub, který odmítal vstoupit do Svazu filmových klubů, když se tento usnesl, že bude promítat jen filmy povolené „Dobrovolnou

sebekontrolou“, aby získal státní podporu. A mnichovský klub řekl: ne, tomu se nepodřídíme. Existoval zákon, podle kterého musel být každý komunistický film (včetně filmů Defy) nejpozději do 24 hodin předložen interministeriálnímu výboru. Takže jsme večer v šest vyzvedli z nádraží třeba kopii *Křižníku Potěmkina* z Amsterdamu, promítli ji v přeplněném kině Apollo s osmi sty místy a téhož večera ji odnesli na nádraží a poslali zpátky. Stejně to bylo se Staudteho filmy *Klec* a *Poddaný* – pro běžnou distribuci byly zakázané. Adenauerova éra byla velice zpátečnická. Pokus zabránit promítání Resnaisova filmu *Noc a mlha* v Cannes byl typický. U filmu Konrada Wolfa *Hvězdy* chtěli zase zamlčet závěr, kde se německý dezertér připojí k odboji. Odboj nebyl diskutabilní. Když se ukazovaly zločiny a páchala je SS, tak to prošlo, ale když to byla wehrmacht, tak ne. *Řím, otevřené město* byl v Německu zakázaný, prý aby neohrožoval vztahy s Itálií. *Paisà* se promítala bez poslední epizody. A v německém dabingu zmizely nářázky na nacistické Německo, v *Casablance*...

...a v Pověstném muži.

Ano. To samozřejmě budilo u mladých autorů odpor... a díky tomu byla zábava!

Proč se kolem počátků německé nové vlny nevytvořila žádná legenda podobná té francouzské?

Ve Francii existovala tradice tzv. kvalitních filmů, než se od nich nová vlna distancovala. A měli tam Jacquese Beckera a Ophülsa a Bressona. Režiséry tohoto formátu jsme tehdy vůbec neměli, německý film byl dost ubohý.

Za jakých okolností vznikl časopis Filmkritik?

V orgánu Svazu filmových klubů Filmforum naše politické kritiky odmítali. Když tehdy v nakladatelství Rowolth poprvé vyšla Kracauerova kniha *Od Caligariho k Hitlerovi*, tak tam místo slovo třída pokaždé stálo „vrstva“, protože něco jako třída nebo třídní boj bylo tabu... Theodor Kotulla, s nímž jsem v Münsteru často sedával v kavárně, jednoho dne prohlásil, že potřebujeme vlastní časopis. Oproti francouzským cinefilům jsme byli my více v politické opozici. Nás zajímala hollywoodská levice pronásledovaná McCarthym.

Takže žádné „hitchcocko-hawksiánství“, ale lidé jako Kazan, které v Cahiers neměli moc rádi...?

Ano, a právě s francouzskou novou vlnou došlo uvnitř Filmkritik k obratu, ke schizmatu.

Předtím jste Cahiers nečetli?

To ano, ale ještě nás tolik neovlivnily. Náš jízdní řád byl jiný. Četli jsme Adorna, Kracauera a Benjamina, když ta jména ještě žádný Francouz neznal, ti je objevili teprve v posledních deseti letech, zatímco pro nás to byl kolem roku 1955 ohromný impuls.

Jak se odrazilo „schizma“ ve vašich filmových zálibách?

Jeden mnichovský kinař začal promítat westerny, které už nebyly léta k vidění. Fordovy *Stopaře* jsem napoprvé vůbec nepochopil. Později, při nočních projekcích ve filmovém muzeu, se Straubem a jeho ženou Danièle Huilletovou, jsme už byli Fordovi přívrženci. Když jsem poprvé viděl *Dlouhou šedou řadu*, byl jsem u vytržení. U Forda se při militaristických průpovídkách Johna Waynea začali studenti vzadu ošívát a smáli se. Danièle se otočila a volala: „Nebudte moc chytří, nebudte moc chytří!“ a já jsem dodal: „Ticho, akademičtí hochštapleři!“ To bylo před osmašedesátým, byl tam často Wenders a Fassbinder sedával se svou partou v první řadě. V padesátých letech jsem ještě tvrdil, že Hitchcock jako postava je zajímavější než jeho filmy a že by si měl hledat jiné náměty. Také Howard Hawks a *Hatari!*...

...ten film mám od něj nejraději!

...no, tak ten se mi zdál úplně úděsný! Dnes už ovšem samozřejmě... Tehdy byl pro nás vrcholem neorealismus – a Renoir, Welles... a Rusové. V cinefilii nám Němcům chyběla politická nevinnost. Později jsem napsal článek Obhajoba estetické levice, což byla reakce proti tzv. „politické levici“. Nesouhlasil jsem s krajními pozicemi ve stylu článku Hanse Rolfa Strobela O umění budeme mluvit později, i když zpočátku to byl i náš postoj, že film musí být nejdřív politicky v pořádku. Wilfried Berghahn se pak za Strobela postavil textem *Názory jedné skupiny*. Já jsem potom psal v článku *Názory jedné skupiny II* o nové generaci mnichovských filmařů, kteří nebyli společensky angažovaní a pro komise hodnotící kvalitu filmů nebyli žádoucí: Rudolf Thome, Klaus Lemke a další. Ti byli ve styku se Straubovými. Komu se líbil Godard, ten byl i pro Thomeho a Wenderse. Politickému křídlu kolem Kotully se celý ten směr nezamlouval, Godard ani Thome. Vzpomínám si, jak nám už dříve přišel jeden známý sdělit, že Godard natočil úplně hrozný film, takže konečně poznáme, jak jsme se v něm zmýlili. Nechali jsme si tedy s mojí ženou od něj ten strašný film vypravovat, byli to *Karabiniéři*, a čím déle mluvil, tím víc rostlo naše nadšení!

Jaké máte vzpomínky na začátky německé nové vlny?

Volkera Schlöndorffa jsem poznal jako asistenta Resnaisova *Loni v Marienbadu*. Pro Francouze byl něco jako německé kápo, někdo, kdo je popoháněl k práci. Napsal jsem článek o jeho krátkém filmu *Koho to zajímá*, zakázaném Dobrovolnou sebekontrolou. Později jsme ho s mou ženou potkali v Paříži, kde ještě studoval a moc dobře se mu nevedlo. Řekl jsem mu, že u nás se teď něco dává do pohybu, začínají se podporovat levné filmy. Alexander Kluge zažádal o podporu pro *Rozloučení se včerejškem*. Řekli jsme Schlöndorffovi, ať jde do Německa a jako námět jsme navrhli román, který už znal, Musilovy *Zmatky chovance* Törlesse.

Takže díky vám začal točit literární adaptace!

(Smích) Ano, staly se jeho specialitou. Jeden distributor vypsál cenu Carla Mayera pro scénář od neznámého autora. V porotě byla jedna frakce pro Straubovu *Kroniku Anny*

Magdaleny Bachové, to bylo ale ještě před filmem *Neusmíření*, když Strauba ještě nikdo neznal. Favoritem druhé frakce, k níž jsem patřil já, byl Schlöndorff. A jako pokaždé, když se dva nemohou dohodnout, shodnou se na něčem třetím. To byl scénář Wernera Herzoga Ohňová znamení (*Feuerzeichen*), z nějž se pak stal *Signál k životu* (*Lebenszeichen* = znamení života). Poslal ho pod pseudonymem, ale s číslem telefonu. Když pak byl u nás v bytě a řekli jsme mu, že vyhrál cenu, odpověděl, že věděl od začátku, že jeho scénář bude nejlepší a že to poznáme.

Někteří už tou dobou měli za sebou krátké filmy: Edgar Reitz, Haro Senft a další. Znal jsem je částečně ze setkání filmových klubů nebo z festivalů v Oberhausenu a v Mannheimu. Wenderse, který studoval na Vysoké filmové škole a natočil tam *Týž hráč zase střílí*, jsme získali jako autora pro Filmkritik. Jinak jsem podporoval hlavně Vlado Kristla, jehož záhřebské filmy jsem znal už z Oberhausenu a Hellmutha Costarda. Tomu jsem zůstal věrný dodnes, stále je to pro mne důležitá postava... točil extrémní věci jako *Kopaná jako ještě nikdy*.

S pochopením Jeana-Marie Strauba jsem měl zpočátku problémy. Scénář *Kroniky Anny Magdaleny Bachové* několikrát neprošel, teprve pod jiným názvem, *Kantáta*. Na financování tohoto filmu byl vytvořen fond, do nějž přispěl hlavně Maximilian Schell.

Mezi celovečerními filmy znamenal průlom Klugeho film Rozloučení se včerejškem, o němž jste tehdy napsal velmi pochvalnou recenzi.

Ten film mne skutečně nadchl, ovšem už ne ten, který následoval, *Artisté pod kopulí cirku*.

A ostatní?

To se střídalo. Co dělá v televizi, se mi zdá moc zajímavé a z filmů se mi velmi líbila *Moc citů*. Dnes už si ani nejsem jistý, jestli jsem měl tehdy s *Artisty* pravdu. Byl jsem strašně naštvaný, a když přišel Straub a řekl, že Rivettovi se z toho filmu udělalo tak špatně, že dostal žloutenku, tak jsem to bral jako potvrzení.

Z redakce Filmkritik jste počátkem sedmdesátých let přešel do mnichovského filmového muzea, které jste od roku 1973 řídil. Jaké je jeho postavení a role mezi německými filmotékami a archivy?

Nejdřív to bylo jen filmové oddělení Městského muzea. Už můj předchůdce měl nápad, udělat z něj filmotéku, to označení by také odpovídalo lépe. Berlínská Stiftung Deutsche Kinemathek je naopak ve skutečnosti archiv, který pořádá během filmového festivalu retrospektivy, ale nemá vlastní kino, takže jakápak filmotéka! (Gregorův Arsenal je nezávislé artkino s vlastní distribucí.) Hlavní filmový archiv je Bundesarchiv v Koblenzi. Zajišťoval filmy, které jsou vlastnictvím státu; po sjednocení mu připadl Státní filmový archiv NDR, ačkoli Bundesarchiv vůbec netoužil spolknout něco, co daleko přesahovalo jeho vlastní kapacity. Das deutsche Institut für Filmkunde je nekomerční větev Murnauova ústavu, vlastnického práva na staré německé filmy; obdobná nadace se připravuje pro filmy Defy.

V Mnichově jsem začal od počátku sbírat filmy, abych měl z čeho dělat program a abychom byli při výměnách atraktivní pro ostatní archivy. Umožnili jsme třeba Gosfilmofondu přístup k filmům Fassbindera, Herzoga a Wenderse a získali za to Ejzenštejna, Pudovkina a Dovženka. Chtěl jsem sbírat vrcholy světových filmových dějin, ale také německou novou vlnu, která počátkem sedmdesátých let ještě nebyla tak etablovaná. Chtěl jsem ji sbírat právě v Mnichově, kde bylo její centrum. Tvůrce, kteří mne zajímali, jsem chtěl mít pokud možno kompletně, i ty méně uznávané jako Kristla a Costarda nebo Herzogovy dokumenty. Kompletní Fassbinder nebo Wenders byly zaručené hodnoty, když jsme potřebovali mít hodně diváků. S německou klasikou jsme začali, když jsme zjistili, že nebyla v německých archivech dobře zachovaná. Při klubových setkáních ve Francii jsem viděl lepší kopie, například jednu krásnou, Murnauova *Fantoma*. Pátral jsem, odkud je, a tak jsem začal sbírat klasické filmy v té formě, jak se dochovaly a pokoušel se je zrestaurovat. Majitelé práva (Murnauův ústav) nebyli vůbec nadšení, že máme jejich filmy v lepším stavu. Když pak chtěli lidé z televize obnovit práva na staré německé filmy a dožadovali se mnichovských verzí, začali jsme být teprve pro Institut für Filmkunde zajímaví.

Zlepšila se během let podpora ze strany státu?

Ano. Nyní máme tzv. sdružení filmoték (Kinemathekenverbund). Členy se mohly nejprve stát jen státní instituce, ne komunální. Bavorský stát by za nás musel převzít záštitu, což bych ale já nechtěl. Slyšel jsem, že při nynější rozpočtové krizi se uvažuje o tom, že stát bude financovat jen Bundesarchiv, ale už ne Institut für Filmkunde, který by pak byl ohrožen. Jiná otázka je, jak si spolkový archiv poradí s přírůstkem archivu NDR, včetně personálu.

Nerestaurujete jenom německé filmy. Když chtějí Rusové vidět kompletní verzi svého nejslavnějšího filmu, musí se asi obrátit na Mnichov...?

Na *Křižník Potěmkin* jsme padli čirou náhodou, protože jsme chtěli kopii pro představení s hudbou a přitom zjistili, že autentická verze *Křižníku Potěmkina* neexistuje. Kopie Gosfilmofondu byly stažené z jedné kopie německého Říšského filmového archivu. Rusové tedy do této zkrácené německé verze doplnili staré ruské titulky, ale co vystříhla německá cenzura a ještě před ní Philipp Jutzi, který film adaptoval pro německou distribuci, to ve verzi Gosfilmofondu chybí. Tyto části obsahovala ozvučená verze, kterou kdysi udělali Sergej Jutkevič s Naumem Klejmanem. Pro nás nepřicházela v úvahu, protože byla na formátu zvukového filmu a ve špatné kvalitě, prostě duplikáty duplikátů. Ony chybějící části, které jsme teď už znali, jsme pak našli v jedné newyorské a jedné londýnské kopii. Když jsme je chtěli doplnit, zjistili jsme, že na místa, která německá cenzura vystříhla, byly dosazeny záběry z jiných částí filmu a na jejich místa zase duplikáty těchž záběrů. Takže byly ve špatné kvalitě tam, kde měly být a v dobré tam, kam nepatřily. My jsme je vrátili nazpátek. Teď se říká, že nejlepší verze *Křižníku Potěmkina* je v Mnichově.

U newyorské a londýnské kopie jsme si mysleli, že tam jsou chyby ve střihu nebo nečistoty vzniklé při kopírování, protože mezi dvěma záběry byla často vlepena dvě políčka

z jiného kotouče a často dokonce vzhůru nohama! Dnes si myslím, že to žádné chyby při kopírování nebyly a že to tak bylo v původní verzi. V celém filmu byly takové odštěpky, pro něž jsem v literatuře nenašel vysvětlení, až na to, že Ejzenštejn jednou řekl, že do filmu jakoby byly vypáleny střely plněné kovovými tělísky, tzv. kartáče. Snad to byla metafora pro tuto podivnost...

Rád bych se do toho filmu pustil ještě jednou a vyšel z dochovaných kopií, z americké a z anglické, abych viděl, jestli není třeba je respektovat víc, než jsme to udělali my. Naše verze je kompletnější než ona z Gosfilmofondu a v lepší obrazové kvalitě než ozvučená verze, ale montáž je změněná, není autentická.

S hudbou Edmunda Meisela ke Křížníku Potěmkinovi byl Ejzenštejn velmi spokojen, ale věděl přitom o Jutziho změnách?

Ano.

A souhlasil s nimi?

Vůbec ne, polemizoval proti tomu, že z pěti aktů udělali šest, proti mezititulkům a proti úvodním titulům, kde stálo, že ve filmu vystupují herci ze Stanislavského divadla, což byl pro něj úhlavní nepřítel. Pro veřejná uvedení jsme měli dvě kopie, jednu s přeloženými titulky pro turné s orchestrálním doprovodem po Německu a jednu s ruskými, včetně těch, které jsme doplnili z americké Jeye Leydy, například: „Bijte židy!“ Zachovali jsme rozdělení na pět aktů a Lothar Prox navrhl upravit hudbu tak, aby s nimi ladila.

A Deset dní, které otřásly světem?

To je podobný případ. Grigorij Alexandrov udělal v šedesátých letech ozvučenou verzi.

Se Šostakovičovou hudbou?

Ano. A tam jsou scény chybějící v kopii Gosfilmofondu, jen jedna scéna byla společně s nepovolenými caristickými filmy separátně v trezoru. Bylo to zasedání ÚV s Leninem a s Trockým. Naum Klejman si všiml mezititulku, jehož text znal ze scénáře *Deseti dnů, které otřásly světem*, a Alexandrov tu scénu do filmu vrátil.

Takže v jeho verzi bylo možné vidět Trockého?

Ano, ale jen se tam mihne, v původním filmu ho asi bylo víc. Alexandrov kromě toho doplnil několik chybějících záběrů z jedné kopie na šestnáctce, které teď známe z jeho ozvučené verze, ale ne na pětatřicítce ve formátu němého filmu. Víím, odkud z Anglie Alexandrov tu šestnáctku získal, ale zatím mi nikdo nedokázal říci, jak k ní předtím ona anglická instituce přišla a kde je pětatřicítka, na níž se ta distribuční šestnáctka zakládá. Myslel jsem, že to mohla být americká distribuční verze, ale to se nepotvrdilo. Doufám, že mí angličtí partneři budou v té věci dále pátrat.

U nás se zatím uvádějí němé filmy s doprovodem orchestru jen velmi zřídka. Je pro vás tento způsob prezentace němé kinematografie žádoucí?

Zpočátku vůbec nebyl, promítal jsem je bez hudby. Na festivalu experimentálních filmů v Knokke běžely avantgardní filmy bez zvuku a bylo to dobré. Když jsme u nás v muzeu promítali bez hudby rekonstruovanou verzi Robisonových *Varovných stínů*, bylo v plně obsazeném sále velké napětí, protože obraz na plátně provokoval k soustředění. Jindy jsem zjistil, že vedlejší zvuky ruší. Když jsme našli původní hudbu k Langovým *Nibelungům*, přestala být Kriemhildina pomsta najednou tak těžkým soustem a já pochopil, že tam hudba přece patřila. Ale nezačali jsme s tím my. Frankfurtské filmové muzeum mělo dobrého pianistu, pro nás jsem angažoval Aljoschu Zimmermanna a díky příspěvkům jediných dvou milionářů, které znám, Rudolfa Augsteina a Güntera Sachse, jsme pořídili křídlo. Nechal jsem Zimmermanna improvizovat výhradně k filmům z mé sbírky. Našli jsme také partitury k Lubitschovým filmům *Sumurun* a *Žena faraonova*, které upravil. U Renoirovy *Nany* jsme zjistili, že při premiéře se hrál Jacques Offenbach a Aljoscha vypátral, že kromě Offenbacha existuje spousta další výborné francouzské operetní literatury, což všechno využil ve svém klavírním doprovodu. Nejsou to korektní rekonstrukce, ale historická dimenze tam vždycky je. Co se zvukových filmů týče, promítáme je výhradně v původním znění, třeba japonské a bez titulků, i když je pak méně diváků. Japonci se radují...

Proč se restaurované němé filmy více nevyměňují mezi filmotékami v různých zemích? Místo toho se novým generacím diváků předvádí staré nekvalitní, krácené a zkomolené verze...

Problém, o němž mluvíte, je způsoben starou tradicí, podle níž promítají archivy to, co mají ve sbírkách. Když chtěl třeba Jacques Ledoux z Bruselu ode mne nějaký film a já jsem mu ho chtěl půjčit a udělat společnou retrospektivu Murnaua nebo Fassbindera, tak odmítl. Chtěl předvádět jen to, co sám měl, chtěl ty filmy mít. Já jsem jich chtěl také mít co nejvíce, ve správných verzích! Při půjčování jsem byl zpočátku hodně velkorysý, ale pak jsme museli udělat černou listinu institucí, jimž nebudeme kopie půjčovat, protože s nimi špatně zacházely. To mohly být i filmotéky! Co jste zmínil, by tak nemuselo být. Já jsem naše restaurované kopie často představoval v zahraničí na pozvání Goetheova institutu, ale promítalo se samozřejmě ve velkých sálech, třeba v Museum of Modern Art. Jistě by to bylo možné i v Praze, kdyby se našlo vhodné místo a peníze na transport.

Archivy a filmotéky musí filmy uchovávat, ale také je zpřístupňovat veřejnosti. Jaký je váš postoj k tomuto věčnému problému?

To je třeba stále znovu řešit. Negativy ztrácejí každým novým kopírováním na kvalitě. Kdybychom chtěli filmy jen uchovávat, nesměli bychom je promítat. Film ale žije jenom na plátně před publikem. Mrtvý objekt v krabici, to není film!

V jednom rozhovoru z doby vašeho ředitelování v Mnichově jste řekl zajímavou věc: Když by někdo chtěl psát práci o určitém režisérovi a obrátil by se na vás, ale stačilo by mu vidět

filmy toho režiséra na videu, tak byste ho vyhodil. V jiném archivu by zase třeba vyhodili toho, komu by to nestačilo.

To byla moje zásada i v praxi, že jsme lidem, kteří na něčem bádali, dali ke studiím videokazetu, ale museli se předtím podívat na ten film na plátně. Když neměli chuť, řekl jsem: nejste pro nás partner. V tom případě mne ani nezajímá, co byste o tom filmu napsal. Dnes už lze z kritik vyčíst, že autor píše jen o věcech, které lze z filmu pochytit na televizní obrazovce.

To se ovšem už i u nás stává pravidlem.

Že se kritikové takhle připravují? Může to být užitečné, ale napoprvé je třeba vidět film na velkém plátně. Jednou jsem mojí ženě básnil o jednom filmu s Fredem Astairem, a když ho pak vysílali v televizi, řekla, o čem prý jsem to mluvil, že tam nic takového neviděla!

Když jste byl v muzeu zahlcen německou klasikou, zbyl vám ještě čas pro německou novou vlnu?

Ano, vždyť právě tu jsem chtěl sbírat především. S klasikou jsem začal, když jsem ji chtěl uvádět a neměl jsem pořádné kopie. O filmech, které se mi vůbec nelíbily, jako *Metropolis*, jsem prohlásil: musíme ho mít, protože je důležitý.

Možná se vám stále ještě nelíbí...

(Smích) Kupodivu ano. Často se dělo to, že jsem odněkud přijel a všichni se vyptávali: „Tak co, zase jsi něco viděl?“ A já jsem řekl: „Asi mě roztrhnete, ale našel jsem ještě jednu kopii.“ „Ale ne *Metropolis*!“ „To víte, že ano!“ „Do p...! Už nám to tak leze krkem!“ Pak jsme si ale sedli ke stříhačskému stolu a okamžitě jsme byli zase nadšení dokonalostí formy a zjišťovali podle partitury, co patří jinam, než to bylo dochováno. Narozdíl od Rivetta, který kdysi napsal, že ty obrazy jsou tak úžasné, že je vedlejší, jak šly za sebou, jsme teď viděli, jak výborně byly sestříhané. Sílu obrazové rétoriky Američané vůbec nepochopili. Langovy mezititulky člověka vždycky vhodí do příštího záběru, obrazy reagují na to, co říká někdo na jiném místě. Názor Dominique Païniho, že plynulost montáže se prosadila ve zvukovém filmu a my si ji teď do naší představy o němém filmu zpětně dosazujeme, je nesprávný. Napětí narativní motáže buduje Lang od obrazu k obrazu naprosto zřetelně – Noel Burch o tom psal v souvislosti s filmem *Doktor Mabuse, dobrodruh*. Nesouhlasím také s Païniho myšlenkou, že filmy, které známe jako torza, bychom tak někdy měli ponechat, i když objevíme chybějící část, tak jako se může separátně uschovat nalezená část sochy, která už se vžila v období krásného torza. Musel jsem se smát, protože třeba film *Od rána do půlnoci* se v odborné literatuře vyzdvihuje jako beztitulkový a my jsme přitom zjistili, že tam titulky původně byly!

Asi je také nesprávná spekulace, že Renoirově Noci na křižovatce by neprospělo, kdyby se našel onen pověstný ztracený kotouč.

To je také nesmysl. Pravda jistě je, že *Noc na křižovatce* by zničilo, kdyby se vyčistila zvuková stopa, což se zřejmě stalo se *Zločinem pana Langa*. I u *Vraha mezi námi* se kdosi pokusil filtrovat ruchy. Dokud někdo mluví, tak to hučí, a najednou spadnete do díry ticha. U nějakého filmu mi to šlo tak na nervy...

Ještě jsme nezmínili vaši překladatelskou činnost, například Godardův Úvod do skutečných dějin filmu.

Německé vydání mělo větší čtenářský ohlas než originál. Překládáme společně s mojí ženou, já tak dobře francouzsky neumím. Teď bychom rádi přeložili čtyřřvazkovou knižní verzi Godardova videocyklu Příběh(y) filmu, jejíž originál má vyjít u Gallimarda.

(Praha, duben 1998)

Připravil Milan Doinel

Citované filmy:

Artisté pod kupolí cirku (Die Artisten in der Zirkuskuppel; ratlos; Alexander Kluge, 1967), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Deset dní, které otřásly světem* (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Dlouhá šedá čára* (The Long Gray Line; John Ford, 1955), *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler; Fritz Lang, 1922), *Fantom* (Phantom; Wilhelm Friedrich Murnau, 1922), *Hatari!* (Howard Hawks, 1962), *Hvězdy* (Sterne; Konrad Wolf, 1958), *Karabiniéři* (Les Carabiniers; Jean-Luc Godard, 1963), *Klec* (Rotation; Wolfgang Staudte, 1949), *Kronika Anny Magdaleny Bachové* (Chronik der Anna Magdalena Bach; Jean-Marie Straub a Danièle Huillet, 1968), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Potomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Mlčení moře* (Le Silence de la mer; Jean-Pierre Melville, 1948), *Moc citů* (Die Macht der Gefühle; Alexander Kluge, 1983), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Neusmíření* (Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht; Jean-Marie Straub a Danièle Huillet, 1965), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Noc a mlha* (Nuit et brouillard; Alain Resnais, 1955), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Od rána do půlnoci* (Vom Morgens bis Mitternacht; Karl-Heinz Martin, 1920), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Poddaný* (Der Untertan; Wolfgang Staudte, 1950), *Příběh z Louisiany* (Louisiana Story; Robert Flaherty, 1948), *Rozloučení se věřejškem* (Abschied von Gestern; Alexander Kluge, 1965), *Řím, otevřené město* (Roma città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Signál k životu* (Lebenszeichen; Werner Herzog, 1968), *Stopaři* (The Searchers; John Ford, 1956), *Sumurun* (Ernst Lubitsch, 1920), *Utrpení Panny orléánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1927 – 1928), *Varovné stíny* (Schatten; Arthur Robison, 1923), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1930), *Zločin pana Langa* (Le Crime de Monsieur Lange; Jean Renoir, 1935), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948), *Žena faraonova* (Das Weib des Pharao; Ernst Lubitsch, 1922).