

Rozhovor

FILMY KINA DĚJINY
ARCHIVY VÝZKUMY

Rozhovor s Thomasem Elsaesserem

Christa Blümlingerová

Thomas Elsaesser (nar. 1943) je profesorem filmové vědy na Amsterodamské universitě. V letech 1972 – 1991 vyučoval anglickou literaturu, film a komparatistiku na University of East Anglia (Velká Británie). Hostující profesor na University of California, Los Angeles, San Diego, Santa Barbara, Irvine; na University of Iowa, Northwestern University, University of Southern California, na Svobodné universitě v Berlíně, Hamburské universitě, Vídeňské universitě. Jako autor a editor uveřejnil v poslední době tyto publikace: *New German Cinema: A History* (1989, něm. 1994), *Early Cinema: Space Frame Narrative* (1990), *Writing for the Medium: Television in Transition* (1994), *Double Trouble* (1994), *Hoogste Tijd voor een speelfilm* (1995), *A Second Life: German Cinema's First Decades* (1996), *Fassbinder's Germany: History Identity Subject* (1996).¹⁾

* * *

Zabýváte se už dlouho dějinami filmu a zároveň jste se stále znovu projevoval jako konstruktivní kritik historiografických metod. Vaše práce v každém případě obor historika filmu daleko přesahují. Jak byste se sám označil? Jako historik filmu? Historik kultury? Kulturolog? Filmolog? Teoretik filmu?

Asi bych sám sebe ještě nazval filmologem, neboť patřím, ať chci nebo nechci, k lidem, kteří na konci šedesátých let tento obor – alespoň v Anglii – zaváděli na universitách, tedy k mnohými vysmívané generaci zakladatelů této možná přece jen sporné disciplíny. To samozřejmě také znamená, že to není moje původní disciplína. Mým východiskem byla literárněvědná komparatistika, vždy jsem ale byl spíše historik kultury, představitel historie idejí (*history of ideas*) než filologicky založený literární vědec.

Má doktorská práce se týkala komparativní historiografie 19. století – období historických prací Julesa Micheleta a Thomase Carlylea o Fracouzské revoluci, probírala spleť

1) Christa Blümlingerová je filmová vědkyně a kritička a pracuje především v Paříži a Vídni. Nejnovější publikace (společně s Ruth Beckermannovou): *Ohne Untertitel* (Wien 1997). Rozhovor se konal v létě 1997 v Amsterdamu. (V české verzi byly doplněny bibliografické údaje o odborných pracích, na něž se rozhovor zaměřuje; za pomoc při opatřování těchto údajů děkuji Christě Blümlingerové – pozn. překl.)

metafor, „velké vyprávění“ (*grand récit*), rétorickou konstrukci; bylo to v roce 1969, skoro v téže době, kdy Hayden White uvedl do diskuse pojem metahistorie (*metahistory*)²⁾ – já jsem o něm ovšem nic nevěděl. Spíše mě ovlivnila ženevská škola komparatistiky – Jean Starobinski, Albert Béguin, potom také psychoanalýza živilů Gastona Bachelarda a přirozeně Roland Barthes, jehož knihu *Michelet* (1954) jsem objevil právě v době, kdy jsem dokončil sběr materiálu a musel jsem přemýšlet o tom, jak ho uspořádat – tedy přesně v pravý okamžik. Učil jsem pak komparatistiku – francouzský a anglický romantismus od Chateaubrianda a Wordswortha po Baudelaira a Yeatse –, až jsem potom od roku 1976 řídil jednu z prvních kateder filmové vědy (*film studies*) ve Velké Británii. Byla to léta přelomu v humanitních vědách, kdy na university vedle *film studies* a vědy o médiích (*media studies*) pronikla i studia kultury (*cultural studies*) a studia rodu (*gender studies*).

Byla to rovněž léta, kdy se utvářela „nová historie filmu“ (New Film History), kterou jste už velmi brzy obhajoval proti literárněvědně orientované filmové vědě a také proti tradiční filmové historiografii. Odkud tehdy přišla kritika?

Myslím, že to souviselo s určitou únavou z teorie, poté co velká sémiologická revoluce (obrat k jazyku, *the linguistic turn*) nesplnila všechno, co – jak se předtím zdálo – slibovala i filmu. Na druhé straně tu byla krize zcela jiného druhu: primární materiál filmové vědy, samy kopie, byl totiž vystaven historickému procesu rozpadu – u němých filmů se rozkládal nitrátový materiál, u barevných filmů začaly vybledat barvy –, a to v tak dramatické míře, že ti, kdo se tím zabývají, tedy archivy, museli změnit svůj přístup a vyvinout nové strategie. Datum vzniku „nové historie filmu“ můžeme stanovit dosti přesně; jde o rok 1978, kdy se konal první kongres FIAF s účastí filmových historiků. Poprvé se filmoví historici a archiváři spojili a snažili se určit kritéria, podle nichž by bylo možno procházet, sbírat, restaurovat a konzervovat filmový materiál. Z toho pochopitelně vyplynulo, že s takovými kritérii, jako jsou „mistrovská díla“, nelze pěstovat žádnou politiku archivů a že na druhé straně je kvůli tlaku času a objemu materiálu přece nutné kritéria výběru najít.

Jedním z nových „objektů“ New Film History byla raná kinematografie. Proč se nové metodické poznatky projevíly právě zde?

Z hlediska předpokladů, které jsem právě načrtl, byla přirozeně raná perioda filmu obzvlášť důležitá. Byla také relativně málo prozkoumaná, a pokud se jí výzkum věnoval, pak především jako prehistorii jiné historie, totiž historie narativního filmu, která pak pokračovala v desátých letech Griffithem a ve dvacátých letech byla avantgardou poprvé zproblematizována. Ukázalo se potom, že kinematografie nikdy neměla opravdové dětství, nýbrž už od samého počátku byla dospělá, protože představovala součást řady starších optickoakustických podívaných a forem zobrazení. Za druhé se ukázalo, že to, co se přes velké ztráty zachovalo, umožňuje zcela nové pohledy jak na dějiny narativního

2) Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore 1973.

filmu, který se rozvíjel poté, tak na jiné dějiny, jež jsme v průběhu doby jako takové uznali, dějiny filmové avantgardy, abstraktního filmu, dokumentárního filmu, který nebylo možno odvozovat od Lumièrů, medicínského filmu, přírodního filmu. Všechny ty jemné a pěkné klasifikace realizované pozdější filmovou historiografií se v konfrontaci s materiálem raných dějin filmu ukázaly jako neudržitelné.

Avantgardní film se ale přece velmi brzy dočkal vlastní „partikulární“ historiografie v rámci dějin umění.

Je paradoxem, že když se zabýváme ranými dějinami filmu, musíme sledovat dvě nebo tři zcela rozdílné historie. Za prvé to jsou dějiny filmové formy. Právě zde avantgarda, vlastně při hledání vlastní historie, znovuobjevila raný film; pomysleme na Kena Jacobse a Noëla Burche nebo také na Paula Sharitse a Hollise Framptona,³⁾ kteří na raný film (a na fotografii sklonku 19. století) přenesli nazírání školené na avantgardě a viděli v raném filmu formy, jež tradiční historiografie filmu buď ignorovala, nebo pojímala zcela odlišně. Tento „cizí“ pohled avantgardy byl neobyčejně důležitý v tom smyslu, že problémy formy raného filmu vůbec uvedl na pořad dne. A tady vidíme, jak výrazně se raný film jako takový odlišuje od pozdějšího narativního filmu dvacátých let a že tuto odlišnost nemůžeme odbýt jako nějakou zárodečnou formu, nýbrž že raná forma má své vlastní dějiny, vlastní zákony a logiku. Pohled na tuto logiku vnesl do hry dvě věci; na jedné straně dějiny techniky: Co je kinematografie? Je to promítaný obraz? Pohyblivý obraz vůbec nebo jen pohyblivý obraz na celuloidu, fotografovaný nebo i grafický obraz? Všechny tyto parametry, které určují, co je kinematografie a film, vedly k velké výzkumné cestě za technologickými podmínkami raného filmu. Na druhé straně byla zaměřena pozornost na to, co snad můžeme nazvat dějiny uvádění filmů v kinech (*Kinogeschichte*), totiž na dějiny recepce, dějiny institucí, dějiny publika, dějiny zabývající se provozovateli vizuálních atrakcí, „podívaných“, a způsoby předvádění pohyblivého obrazu. Tak se raná kinematografie stala rozvodnou deskou dalších dějin, metod a pohledů na kinematografii. Důležitost rané kinematografie konečně spočívá také v tom, že právě na odlišnosti raného filmu se dalo demonstrovat, že to, co pro nás představuje kinematografii, tedy film narativní, průmyslově vyráběný, určený masovému publiku, je jen jedna z jevových forem, u níž se zase dnes ukazuje, že možná bude vystřídána jinými formami audiovizuálních produktů a jejich prezentace/recepce.

Zhruba je možno načrtnout dva rozdílné přístupy ve výzkumu rané kinematografie: Na jedné straně empirická a „faktograficky“ orientovaná zkoumání a na druhé straně práce sledující spíše teoretický zájem. Vycházíme-li z těchto dvou pólů, kde stojíte vy?

K této diskusi je nutno říci, že důležité impulsy pro *New Film History* vzešly právě z konfrontace filmových historiků, teoretiků a archivářů. Historie filmu je přirozeně nejprve jen historií sběratelů, historií archivů – archiv je tu chápán i jako teoretický pojem

3) Např. Noël Burch, *Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach*. In: Philip Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York 1986, s. 483 – 506.

ve Foucaultově smyslu –, historií sbírek, historií filmoték, a to, co jste právě označila jako „faktografický“ přístup, pochopitelně v první řadě představuje také zabezpečování primárního materiálu. Je to zcela legitimní, neboť jde o primární materiál, který je tak zranitelný a fragilní, že zabezpečení je tu mnohem důležitější než v jiných oblastech dějin. Filmové historiografii je přirozeně adresována otázka: Jsou to stopy, nebo samy objekty? Bereme-li filmy jako objekty, pěstujeme dějiny filmu. Bereme-li filmy jako stopy něčeho nefilmového, ať jde o historickou událost (např. ruskou revoluci), nebo o sociální dějiny (např. proces společenské přeměny, jako byla urbanizace ve výmarském „filmu z ulice“), nebo o dějiny mentality (např. „autoritativní osobnost“ ve filmech o králi Friedrichovi – *Fridericus Rex*), pak je třeba postupovat zcela jinak, než když sleduji určité filmy – třeba DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM ve vztahu ke ZROZENÍ NÁRODA a KRIEMHILDINĚ POMSTĚ – v rámci dějin filmu, tak jako sleduji určité obrazy – Picassovy *Avignonské slečny* (Les Demoiselles d'Avignon) mezi Manetem a Matissem – v rámci dějin umění. Viděl bych tedy tuto opozici mezi „faktografickým“ a „teoretickým“ přístupem spíše jako různost pohledů na týž fenomén: film jako text. Zda pojmáme film jako objekt, nebo jako stopu něčeho jiného, zda tyto dějiny označujeme jako dějiny kinematografie, nebo jako dějiny veřejného prostoru, nebo dějiny vidění, nebo dějiny kulturní paměti, to jsou pak další, ovšem jistě velmi důležité otázky.

V této souvislosti se objevuje problém filmu jako dokumentu, neboť dokonce ani dokumentární film nemůže být pro historika prostě pramenem sloužícím k rekonstrukci určité události – jde přece vždy o reprezentaci něčeho.

To je velmi důležitý bod, neboť kvůli tomuto nedorozumění je také dialog mezi historiky a historiky filmu tak silně zatížen a dosud – až na malé výjimky – zůstal neproduktivní. Chtěl bych zde ale uvést ještě třetí pojem, protože z faktu, že v pohyblivém obraze se akumuluje velmi mnoho prvků jako efekt reality, zřejmě ve vysoké míře vyplývá také fascinační síla filmového materiálu, jíž se musí (filmový) historik zabývat. Jde zde o kategorii, kterou bych nenazval ani faktografickou, ani teoretickou, ale snad bych ji označil jako „symptomatologii“. To znamená, že epistemologický status filmu mezi objektem a stopou obsahuje svým způsobem také možnost. Film, i dokumentární, zahrnuje vždy dimenzi imaginárna. Dějiny filmu by tak mohly být rovněž dějinami představ (*imaginaries*). Na jedné straně to přirozeně jsou strachy, obavy, fantazie, které s sebou lidstvo v tomto století neslo, na druhé straně existuje ale také možnost, že se ve filmech uchovalo něco, co nebylo nikdy naplněno: naděje, utopie, jiný vztah k tělu, k druhému a k předmětům – pomysleme na muzikál a na revuální film, ale také na „přírodní film“ nebo na „filmy o zvířatech“. Není lehké převést tuto dimenzi, tento „zbytek“, do gnoseologické roviny. V daném ohledu existuje ještě tato třetí kategorie mezi „teoretickým“ a „faktografickým“ přístupem; s termíny přitom nejsem zcela srozuměn.

Pokládáte dimenzi imaginárna za specifiku filmové historiografie? Nedávno jste v jednom článku napsal, že v určitém smyslu se kinematografie našemu pojetí historičnosti staví na odpor, resp. mu uniká.

Vyhrotím to: Vzniká otázka, zda samo spojení „film a dějiny“ není rozporné. Historický význam kinematografie spočívá přece právě v tom, že potlačuje tradiční formy dějin a představy o nich. Vždyť dějiny vlastně znamenají to, že něco, co už tady není, rekonstruujeme v jiném médiu. Jde tedy o to, že na základě stop, kterou určitá událost zanechala, tuto událost v jiném médiu nově konstituujeme, fixujeme a podáváme především narativními formami. Na druhé straně jsou dějiny to, co se mění, ať už náhle, nebo v rámci delších časových období. A na filmu je pozoruhodná jeho vysoká ikoničnost, jež stále znovu fascinuje teorii filmu a často ji také paralyzovala. Film právě není stopa události, nýbrž událost sama. K tomu se vztahuje diskuse o filmovém „efektu reality“ i diskuse o vztahu fenomenologie a sémiologie, která zpochybnila status pohyblivých obrazů jako nositelů reality. Film má jiný status než většina dokumentů, s jejichž pomocí je možno rekonstruovat dějiny. Film jako objekt (pokud se zachoval) se na základě mechanické reprodukovatelnosti objevuje přesně v té podobě, v níž se objevil původně. Čas tu hraje roli nejen ve vztahu k historičnosti filmu jako uměleckého díla, nýbrž také ve vztahu k historičnosti zobrazeného. Ve filmu je Greta Garbo stále mladá a James Dean nikdy nehavaroval se svým Porsche. Jednou jsem to formuloval takto: Film chce „hlubokou, hlubokou věčnost“ – jde ovšem o něco zcela jiného než nárok uměleckého díla na věčnost. V tom spočívá skandálnost, skoro obscénnost filmu, jeho draculovská stránka, tedy stav zdánlivé smrti, nemrtvosti.

Narozdíl od fotografie, která má v sobě vždy něco zmrtevujícího, vždy poukazuje na něco „uplynulého“...

A vždy je také okamžikem, zatímco film nám prostřednictvím pohybu vždy dává iluzi přítomnosti. To pochopitelně ovlivňuje také náš pojem dějin. Bereme-li Dracula jako jeden ze základních mýtů kinematografie a snad i jako sebeidentifikaci filmu, pak je právě Dracula postavou, která v sobě nemá žádnou historičnost, ale navrácí se stále znovu. Tato úvaha možná působí velmi marginálně a spekulativně, ale přesto se jí zabývám. Z toho by mohlo vyplynout, že historičnost filmu spočívá právě ve faktu, že se snaží historii potlačit, a proto je z kulturněhistorického hlediska zajímavý pro tak často vzývaný (postmoderní) *konec historie*, nikoli ovšem ve smyslu např. Fukuyamově.

Neplatí to obecně pro pohyblivý obraz, tedy také pro televizi? Diana Spencerová nebyla nikdy tak živá a přítomná jako v den své smrti.

Ano a ne: Čas a narativní mody televize jsou kapitola sama pro sebe. Jen ve svých extrémně fikcionalizovaných formách, např. v „mýdlových operách“ („soaps“), se televize přibližuje kondicionálovému modu („co by bylo, kdyby“) filmu. Proto jsem plédoval pro třetí kategorii vedle teorie a faktografie, pro respektování možného, alternativních a jiných dějin, které jsou přítomny ve filmovém obraze a které žádná filmová historiografie nemůže škrtnout.

Na co by se daly tyto dějiny možného aplikovat? Třeba také na dějiny techniky? Nebo se váš návrh přece jen týká spíše dějin filmu v užším smyslu?

Je pravda, že určitá krize teorie zahnila např. i mě k dějinám filmu. Teorie dispozitivu, filmového aparátu, postulovala určité historické skutečnosti a předpokládala určité stavy, aniž by je konkrétně zkoumala. Čisté oddělení historie a teorie zde není možné. Ukázalo se, že pro utváření teorie v pojetí Jeana-Louise Baudryho, Jeana-Louise Comolliho nebo Noëla Burche⁴⁾ představovalo nové studium historie filmu závažný korektiv, např. ve vztahu k dějinám aparátu nebo ke Comolliho dějinám techniky a jeho představě, že se renesanční perspektiva přímo manifestuje v konstrukci filmového vidění, z čehož bylo možné odvodit určitou ideologii. Tady ukázaly výzkumy např. Jonathan Craryho nebo Martina Jaye,⁵⁾ které se zabývaly „vizualitou“ („*visuality*“), tedy dějinami fotografického vidění, dějinami stereoskopu nebo dějinami panoramatu, že Comolliho představa, že filmový obraz přímo navazuje na deskový obraz, není náležitá a možná je zcela nesprávná.

Není nutné nahlížet na Comolliho příspěvky ze sedmdesátých let také v kontextu dějin teorie, vidět je jako reakci na fenomenologicky orientovanou teorii filmu z padesátých let, především na André Bazina, který filmové plátno pojímal jako „okno do světa“, a na to, že se dojem reality ve filmu chápal jako mystická epifanie? Zatímco třeba koncepci Jonathan Craryho beru jako teoretický příspěvek k dějinám vidění, zdá se mi, že perspektiva prací z okruhu New Film History je naproti tomu nakonec pouze empiricky orientovaná, ať jde o výzkumy ekonomické oblasti realizované Douglasem Gomerym, nebo o nové příspěvky k zkoumání recepce. Tyto práce podle mého názoru tím, že se koncentrovaly pouze na jednu oblast kinematografie, nechaly stranou problém interpretace faktů a hierarchizace determinant dějin filmu.

V „nové historii filmu“ byl, jak už jsem naznačil, problém filmové formy velmi důležitý. Za prvé proto, aby se jasně ukázalo, že existovalo něco jako raná filmová forma a že je možno tuto filmovou formu také popsat, empiricky-kvantitativně, s historickým podložením: Bylo možno např. konstatovat, že určité formy zobrazení (třeba vložený záběr – *insert shot* – nebo pohled a protipohled – *shot/reverse-shot*) byly v určitých zemích, studiích atd. zavedeny v určitém časovém bodě. To přece byl velký rozdíl od tradiční historiografie filmu, v níž vždy jde o originalitu, o „první výskyt“. Tyto otázky položila „nová historie filmu“ jinak: Kdy se určitá forma zobrazení, mizanscény atd. obecně vžila a stala se normou? Co to znamená pro kulturní návyky v oblasti vidění a pro recepční postoje? Proto byl popis filmové formy velmi silně vázán na hledání norem, na potřebu stanovit

-
- 4) Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (Ed.), c. d., s. 286 – 298; T ý ž, *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*. Tamtéž, s. 299 – 318; Jean-Louis Comolli, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Part 1]*. In: Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley – Los Angeles – London 1985, s. 40 – 57; T ý ž, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3 and 4]*. In: Philip Rosen (Ed.), c. d., s. 421 – 443; Noël Burch, *Theory of Film Practice*. London 1973.
- 5) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass. 1990; Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley – Los Angeles – London 1993.

okamžik, kdy se určitá praxe vžila nebo byla přejata. Ukázalo se, že to mj. bylo různé v různých zemích. Mezi americkým a evropským filmem byl např. rozdíl v délce záběrů (důkladně jej probrali Barry Salt a Ben Brewster⁶⁾) a byly také rozdíly v tom, zda inscenace byla plochá, „frontální“ a dvojdimenzionální, nebo zda využívala hloubku prostoru a diagonálu. Z takových úvah potom vyplynuly proměnné, resp. svazky proměnných, a byla zde naděje, že tak bude možno postihnout filmové styly mnohem přesněji než dříve, kdy se vycházelo z mistrovských děl filmu nebo z děl průkopníků, jako byli Lumièreové, Porter, Griffith. Z výzkumu norem nejen vyplynul mnohem širší obraz filmových tradic, ale bylo také možno představit dějiny filmových forem mnohem precizněji a zajímavěji.

To byl patrně impuls pro badatele, jako je Ben Brewster, ale nikoli pro lidi jako Allen nebo Gomery. Jaké další impulsy se zde projeví?

Burch, Gunning, Salt a mnozí další vycházejí ze stejné tradice jako Brewster a Robert Allen svou prací o vaudevillu⁷⁾ velmi podstatně přispěl k pochopení rané filmové formy, zatímco Gomerymu vděčíme za novou, teoretickým nárokům plně odpovídající studii o nástupu zvukového filmu.⁸⁾ Společným impulsem bylo prohlášení: nemůžeme psát dějiny filmu, aniž bychom pěstovali dějiny kinematografie. Dějiny kinematografie zahrnují dva momenty: jednak je to industrializace filmové produkce, jednak industrializace recepce – kin, diváků. Jak vypadala propagace zaměřená na diváka, jak se stanovovalo vstupné? „Nickelodeon“ je přece vlastně údaj o vstupném, nikoli o produktu. Výzkum se velmi rychle diferencoval: Někteří badatelé se zabývali hlavně dějinami produkce, počátky filmových studií; zaměřili se třeba na války o patenty a na konkurenční chování v souvislosti s industrializací procesu produkce. Dějiny průmyslu se zabývají procesy vytváření filmu; jde např. o význam scénáře, který jako nárys výsledku vlastně předurčoval celý proces produkce a činí tak dodnes; nebo jde o to, jak dohody mezi producenty získávaly kartelovou podobu a vedly k takovým fenoménům, jako jsou nezávislí výrobci (*independents*); nebo o to, jak se Hollywood vlastně dostal do Hollywoodu – těmito otázkami se zabývali badatelé jako Douglas Gomery a Janet Staigerová.⁹⁾ Na druhé straně se badatelé jako Charles Musser a Robert Allen zaměřili na to, co Musser označil jako „*screen practice*“, tedy na „uvádění“

6) Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London 1983 (2., rozšíř. vyd. 1992); Ben Brewster, *Deep Staging in French Films 1900 – 1914*. In: Thomas Elsaesser (Ed.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London 1990, s. 45 – 55.

7) Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895 – 1915: A Study in Media Interaction*. New York 1980.

8) Douglas Gomery, *Writing the History of the American Film Industry: Warner Brothers and Sound*. In: Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley – Los Angeles – London 1985, s. 109 – 120; též, *Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound*. In: Rick Altman (Ed.), *Yale French Studies 60. Cinema/Sound*. New Haven, CT 1980, s. 80 – 93.

9) Douglas Gomery, *The Growth of Movie Monopolies: the Case of Balaban and Katz*. „Wide Angle“ 3, 1979, č. 1, s. 54 – 63; Janet Staiger, *Combination and Litigation: Structures of US Film Distribution, 1896 – 1917*. In: Thomas Elsaesser (Ed.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London 1990, s. 189 – 210.

(„*exhibition*“):¹⁰⁾ Jak, kým a pro koho byly filmy promítány? Uplatňovala se tu třídní specifičnost, rodová (*gender*) specifičnost? Do jaké míry měli promítající kontrolu nad filmovou formou, a tedy vliv na její vývoj? Protože filmy byly velmi často nakupovány na metry, měli provozovatelé kin v sestavování svých programů volnost. Byla rozpoznána závažnost dějin programů – vedle individuální historie filmu. Z toho pak vyplynul také výzkum zárodečných forem industrializované zábavy, music-hallů, varieté nebo vaudevillů, a ukázalo se, že film vstoupil do už konstituovaného zábavního průmyslu a průmyslu volného času, jak v USA, tak ve Francii nebo v Německu. Tak byly realizovány důležité průhledy do programů a filmových látek. První *picture-personalities*, ti, které dnes označujeme jako hvězdy, byly současně příčinou i následkem nové filmové formy, která byla úzce spjata s délkou filmů, a ta zase souvisela se změnou architektury kin. Setkáváme se tu tedy s velmi komplexní strukturou determinací: na jedné straně s dějinami filmových forem, na druhé straně s dějinami filmové produkce, techniky, patentů, industrializace procesů produkce atd., a za třetí tu jsou dějiny kin, recepce a promítání, dějiny kultury volného času a zábavy.

Nepřinesla s sebou tato – zdůrazňuji – americká změna paradigmatu, vycházející velmi výrazně z industrializovaných forem produkce, určitý neopozitivismus? A neimplikuje partikulární historiografie, navržená Robertem C. Allenem a Douglasem Gomerym,¹¹⁾ zčásti problematické, nereflektované hierarchizace determinant – např. ekonomických u Gomeryho? Můžeme být s takovými kauzálními logikami dějinám filmu právi? Vy sám jste jednou polemicky napsal, že nelze ani psát dějiny filmu bez studia dějin ekonomiky, ani pěstovat „dějiny filmu bez filmu“.

Nejdříve si musíme povšimnout, že po zjištění toho, k čemu všemu je třeba přihlížet, a také po zjištění, jak nepřehledný je primární materiál, který je nutno prozkoumat, došlo k obrovskému rozvoji filmové historiografie. Bylo zřejmé, že je třeba vyjít ze zcela jiných pramenů. Za této situace se jistá specializace ukázala jako nezbytná. Nikdo už nemohl říci: „Jsem historik filmu a ovládám celý obor.“ Jako v jiných vědních disciplínách se zde rozšířila specializace. Bylo by nepoctivě tvrdit, že determinanty byly stanoveny empiricky. Spíše došlo k rozkolísání souboru determinací kinematografie: badatelé se pustili do toho, v čem se cítili nejlépe kvalifikováni. Ale je pravda, že v tomto i polemicky vedeném boji o novou historiografii filmu se objevily názory, že pro pěstování dějin filmu není nutné dívat se na filmy. Musíme tu vidět souvislost s typickou neuralgií: Mnozí filmoví historici stále větrí nebezpečí v divokých interpretacích spojených s vírou, že z toho může vyjít teoretický základní výzkum. Právě na universitách, kde se film mohl etablovat nikoli v historických, nýbrž v literárněvědných oborech, byla interpretace pokládána za takřka jedinou věc, která se dá s filmem „prakticky“ dělat. Představitelé nové školy filmové historie polemicky prohlašovali: „Dokud nevíte, jak daný film

10) Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907 (History of the American Cinema. Vol. I.)*. New York (etc.) 1990; Robert C. Allen, *Motion Picture Exhibition in Manhattan 1906 – 1912: Beyond the Nickelodeon*. „Cinema Journal“ 19, 1979, č. 2 (jaro), s. 2 – 15.

11) Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York 1985.

vznikl a jak byl recipován, jak byl promítán, jak svébytná byla jeho forma, je vaše interpretace přece zcela svévolná.“ Tady zastávám poněkud umírněnější stanovisko a říkám, že toto mapování primárního materiálu je velmi důležité, ale jako historik filmu mám zájem o to, abych věci, které se z dějin produkce či techniky dozvím od svých kolegů nebo které sám zjistím, mohl skutečně vztáhnout na filmy, aby se mi tu otevřely nové interpretace a pohledy na filmy. Existují i konkrétní případy, např. německý film VÁNOČNÍ ZVONY (1914) od Franze Hofera; ty se pro mě staly zcela jiným filmem, když jsem si uvědomil, že němé filmy nikdy nebyly němé, nýbrž byly doprovázeny hudbou a často byl přítomen i komentátor. Začneme-li se zabývat tím, jaké byly podmínky recepce v roce 1914, nacházíme v tomto filmu něco jiného. Ve VÁNOČNÍCH ZVONECH jsou např. tak zřetelné odkazy na zvuk, hudbu, tanec, klavír, varhany, že při přihlédnutí k tehdejším podmínkám recepce děj a vnitřní drama postav nejen vidíme, ale najednou také slyšíme. Vzniká tak úplně jiný film.¹²⁾ V dějinách filmu VÁNOČNÍ ZVONY vystupují, pokud jsou vůbec zmiňovány, jako propagandistický film, ale pochopitelně je to film vánoční, a tedy také rodinný. Je jasné, že dnešní hollywoodská praxe premiérového uvádění filmů k veřejným nebo rodinným svátkům, tedy vytváření ekonomické základny pro vznik „trháku“ (*blockbuster*) tím, že film vstoupí do kin v určitém období roku, má své počátky již v desátých letech: V dějinách filmu existují souvislosti, které se dají vysvětlit až výzkumem dějin recepce nebo zahrnutím dějin produkce. Ty se velmi často neberou v úvahu, pojmá-li se film jen jako text, jako sociologicko-politický nebo jako estetický objekt.

Pro rehabilitaci literárněvědně orientované teorie filmu ve vztahu k filmovým historikům a Evropanů ve vztahu k Američanům je přece nutno říci, že i literární věda vyvinula recepčně orientované koncepty – uveďme např. Hanse Roberta Jausse a jeho recepční estetiku. Problém je podle mého názoru spíš v tom, jak v rámci této heterogenní oblasti zkoumání stanovit diskursivní souvislosti; to je ztíženo ještě tím, že se dostatečně nerealizuje ani transatlantická výměna (zvláště mezi Amerikou a Francií), ani výměna vnitroeurovská, třeba mezi německy mluvícími a frankofonními zeměmi. Vy jste jeden z mála badatelů vytvářejících vzájemné svazky.

Náhoda chtěla, že mi připadla funkce určitého prostředníka. Často citovaný článek o *New Film History*¹³⁾ byl původně vlastně soubornou recenzí, v níž jsem chtěl nespecializovanému publiku, tedy čtenářům časopisu *Sight and Sound*, vyložit, co se ve filmové historiografii vlastně událo: jak se diferencovaly možnosti vstupu do disciplíny a jak silně bylo dané téma už polemicky zatíženo sporem jednak mezi empiriky a teoretiky, jednak mezi Američany a Francouzi. Alespoň v Anglii a Americe byl vliv francouzské teorie filmu koncem sedmdesátých let velmi silný – Angličané Peter Wollen, Stephen Heath, Laura Mulveyová, Jacqueline Roseová přitom byli nejdůležitějšími prostředníky a stali se zastánci nejprve sémiologie a pak psychoanalýzy ve filmové vědě. Zčásti, ale opravdu jen zčásti, se „nová historie filmu“ chápala jako protitah k tomu, co bylo

12) Viz Elsaesserův článek v tomto čísle *Iluminace*.

13) Thomas Elsaesser, *The New Film History*. „Sight and Sound“ 55, 1986, s. 246 – 251 (tuto poznámku obsahuje i německá verze rozhovoru – pozn. překl.).

importováno z Francie a Anglie. Proto filmová historiografie amerického ražení tolik zdůrazňuje empirický moment, historický výzkum a nový přístup k pramenům. Neznamená to ale, že v jejich pozicích nebyly přítomny rovněž teoretické předpoklady. Řekl bych, že např. takový Douglas Gomery nebo Robert Allen byli velmi silně ovlivněni (evropským) marxismem a ve svých ekonomicky pojatých dějinách filmu vyšli z tezí o vytváření koncernů a dějinách průmyslu, tezí, které byly – i pokud jde o Hollywood – výrazně vědecky formulovány ve třicátých a čtyřicátých letech; je možno říci, že se zde velmi zřetelně projevuje neomarxismus, který sice není tematizován nebo teoreticky reflektován, ale je zcela zjevně přítomen.

Tato diskuse ale přece nemohla být jen kulturním bojem mezi starým a novým kontinentem.

Vidím zmíněné diskuse v institucionálním rámci, v rámci procesu etablování a legitimizace filmové vědy na univerzitách, který v USA probíhal mnohem rychleji než v Evropě. Proto má „nová historie filmu“ v sobě americký rys: Chtěla totiž najít vlastní metodologickou bázi, nikoli přijmout to, co bylo importováno z Francie, tedy strukturalismus, althusserovský marxismus nebo lačanovskou psychoanalýzu. Na druhé straně se zde určitý časový náskok Američanů projevoval proto, že právě historiografie filmu vyžaduje velké množství práce a vlastně jen američtí vědci s jistým místem na universitě a dostatečným výzkumným rozpočtem si mohli dovolit strávit šest měsíců v archivech. Ale důležité polemické impulsy přišly od lidí, jako je Noël Burch, který se raným filmem zabýval z asi nepřilíživé očekávané perspektivy, neboť vycházel z avantgardního filmu jako alternativy k filmu hollywoodskému.¹⁴⁾ Ukázalo se, že raná historie filmu byla úplně jiná, než jak ji prezentovaly knihy napsané jediným autorem. Od té doby se filmové historiografii možno říci vnutila dělba práce. Už se určitě neobjeví dějiny filmu napsané jedním autorem, jako byly dějiny Georgese Sadoula, Ulricha Gregora a Enna Patalase nebo Jerzyho Toeplitze. Tato doba je pryč, protože se pole výzkumu stalo mnohem komplexnějším a kladené otázky jsou mnohem diferencovanější.

Důkladně jste se zabýval dějinami německého filmu, jak tzv. novým německým filmem, tak kinematografií výmarské republiky a nejnověji kinematografií vilémovského Německa. V Německu se nyní objevila řada mikrostudií např. o dějinách jednotlivých kin nebo také o rané kinematografii. Jak jste se jako člověk přicházející vlastně „zvnějšku“ k dějinám německého filmu dostal?

Zabýváme-li se dějinami německého filmu, jsme vždy konfrontováni se dvěma momenty: Za prvé je to jistá redukce sta let existence německého filmu na období fašismu, na Goebbelsovo státně podložené zneužití média pro vlastní propagační mašinérii. Nacistická kinematografie tak zanechala velmi ambivalentní dědictví, nejen proto, že mnohé její divácké filmy jsou dodnes populární, ale také proto, že dokázala velkou část dějin německého filmu nepřímou odsunut do fatálního postavení prehistorie. Za druhé jde o to, že utváření teorie bylo ve zcela jedinečné míře ovlivněno dvěma knihami, a to

14) Noël Burch, *Life to those Shadows*. London 1990.

prací Siegfrieda Kracauera *Od Caligariho k Hitlerovi a Démonickým plátnem* Lotte Eisnerové.¹⁵⁾ Určitá paradigmata, vzorce a šablony zde byly podány tak výrazně, že se každý výklad o dějinách německého filmu musel na tyto pozice odvolávat, nebo se od nich distancovat. Ve svých pracích jsem chtěl nejprve osvětlit tyto předpoklady, a to zase z hlediska „emigranta“, i když v padesátých letech byly trochu jiné podmínky.

O co vám šlo ve vašich dějinách nového německého filmu především?

Pokud jde o mé práce věnované Fassbinderovi, Herzogovi, Wendersovi, von Trottové, Sanders-Brahmsové, Sanderové, Farockimu a Achternbuschovi, bylo na jedné straně mým záměrem dodat německému filmu šedesátých až osmdesátých let názvem *New German Cinema* něco jako kategoriální nebo diskursivní realnost. Je symptomatické, že většina těch, kteří se novým německým filmem kolem roku 1980 zabývali, působila v zahraničí: Eric Rentschler, Anton Kaes, Tim Corrigan a také já.¹⁶⁾ Měli jsme internacionální perspektivu, a tak jsme viděli určité vzorce, určitou koherenci, a aplikovali jsme na poválečný německý film jisté východiskové představy. Zmíněné věci nezajímaly ty, kterým onen odstup chyběl nebo kteří byli do diskuse zapleteni příliš polemicky na to, aby chtěli vidět celek.

Svou knihu jsem také nazval *New German Cinema: A History*, abych zdůraznil moment, že tu konstruuji jednu z možných historií. Byl jsem si plně vědom toho, že ve smyslu Haydena Whitea vnáším do děl zmíněných režisérů jisté toposy, jisté tropy, jisté narativní vzorce. Struktura knihy reflektuje vůli vyprávět určitý příběh. Tím se poněkud odlišuji od svých předchůdců, kteří se silněji odvolávali na jednotlivé autory.

Na druhé straně mi šlo o vytvoření jakýchsi dějin mentality nového německého filmu. Chtěl jsem tematizovat určité toposy, např. vzájemný vztah mezi sebestylizací filmaře jako „autora“ a umělce a systémem státních podpor. Dalším důležitým dílčím aspektem byl např. zájem o dějiny. Šlo o vyrovnávání se s nacistickou minulostí, ale také o to, čím se tento vztah k minulosti lišil od módy retrofilmů v italském nebo francouzském filmu sedmdesátých let. Znamená to tedy, že spíše než otázka, jak dané filmy reflektují politickou kulturu nebo národní dějiny, byla předmětem pozornosti otázka toho, jak filmy do těchto dějin zasahují – jako pokračování v psaní kolektivního textu nebo jako formování určité mytologie.

Německými tradicemi jste se zabýval nejen v souvislosti s novým německým filmem.

Můj zájem o výmarský film byl vyvolán zcela zřetelným podnětem: V polovině sedmdesátých let jsem v Americe vyučoval německý film a musel jsem se vyrovnávat

15) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ – London 1947; Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*. Paris 1952 (přepřac. 1965).

16) Eric Rentschler, *West German Film in the Course of Time: Reflections on the Twenty Years Since Oberhausen*. Bedford Hills, NY 1984; Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987; Timothy Corrigan, *New German Film: The Displaced Image*. Austin, TX 1983 (rozšíř. Bloomington, IN 1994); Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*. New Brunswick, NJ 1989.

i s konkrétními problémy, totiž s tím, že k dispozici byl jen velmi omezený počet kopií filmů. Byl jsem konfrontován s hmatatelnými důsledky „staré historie filmu“: V distribuci byly jen ty filmy, které byly už dávno kanonizovány jako mistrovská díla expresionismu nebo „nové věcnosti“. Snažil jsem se představit tyto filmy svým studentům z jiných hledisek, např. v porovnání s ranou (americkou) kinematografií. U svých postgraduálních studentů jsem mohl předpokládat podstatnou znalost filmové teorie, a tak se jako obzvlášť zajímavé ukázaly dějiny dispozitivu a dějiny narativity ve výmarském filmu. Byly zde převráceny perspektivy v tom smyslu, že jsem chtěl pozornost svých studentů spíše než k reflexi německých politických dějin v německém filmu, ať už šlo o obtížný zrod výmarské republiky, nebo o předznamenání doby nacismu (to charakterizovalo právě přístup Eisnerové a Kracauera), obrátit k tomu, jak se film dvacátých let, vyráběný v optimálních hospodářských podmínkách, totiž v podmínkách skutečného filmového průmyslu vytvořeného koncernem Ufa, odlišoval od Hollywoodu, resp. jak se vyvíjel paralelně s ním. Poukázal jsem tedy na to, jak je nutno, chceme-li postihnout svébytnost filmu jako nositele kulturních hodnot, národní dějiny filmu internacionalizovat a pěstovat je na komparatistickém základě.¹⁷⁾

Psal jste také o hollywoodském melodramu¹⁸⁾ a o britském filmu. Vzniká tak otázka, co považujete za konstanty své práce?

Jednu z konstant mé práce představuje, jak jsem už naznačil, internacionální perspektiva, srovnávání, specifičnost filmového průmyslu a jeho produktů, které vznikají na průmyslovém a technickém základě, i když jde o *techné* akcí, pocitů a těl. To zase exemplárně ukazuje melodram – jak v Hollywoodu, tak v německém filmu. A právě protože můj hlavní zájem nakonec přece jen platí evropskému filmu, je pro mě důležité nikdy nerozdělovat janusovskou hlavu tvořenou z jedné strany diváckým filmem a ze strany druhé filmem uměleckým či avantgardním, nestavět tyto dvě tváře polemicky proti sobě, ale pohlížet na ně jako na nezbytnou dvojí strategii v mezinárodní konkurenci každé národní kinematografie s vůdčím médiem, *Hollywoodem*. Druhá konstanta spočívá v tom, že mě zajímá, jak film skutečně komunikuje (ve smyslu „komunikujících kanálů“) se svým publikem. Někdy tomu říkám „film jako polotovar“. Znamená to, že film existuje teprve tehdy, když je spoluutvářen v aktu projekce a recepce: spoluutvářen kinem jako architektonickým dílem, jeho provozovatelem jako dodavatelem zábavy, tiskem jako kritickým nebo reklamním servisem, veřejným prostorem jako demokratickým fórem, publikem jako dočasným společenstvím. Mnohé mé práce se umisťují právě na toto rozhraní mezi filmem a kinem, mezi filmem a jeho různými „zapojeními do agregátů“, k nimž pochopitelně patří i film jako zboží.

Jak byste pak, když zdůrazňujete, že zvláště ekonomická propojení dokládají překonanost izolovaného pohledu, formuloval kritéria definice národní kinematografie?

17) Srov. Thomas Elsaesser, *Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 2, s. 5 – 35.

18) Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley – Los Angeles – London 1985, s. 165 – 179.

Na jedné straně zde jako důležité kritérium vystupuje konkurenční boj o národní trh, jenž byl přece už od roku 1917 ve všech evropských zemích určován zvláště americkou kinematografií, a dále konkurence na mezinárodním trhu mimo Severní Ameriku, který byl pro dějiny německého filmu dvacátých a třicátých let velmi důležitý, neboť v Evropě, Jižní Americe, v Rusku a v balkánských zemích takový mezinárodní trh skutečně existoval. Na druhé straně k tomu přistupuje fakt, že byla sledována cílená politika diferenciace produktu. Německý film, zvláště v éře Ericha Pommera, si byl vědom toho, že existují vlastní trhy uvnitř země, ale také specializované trhy v zahraničí, které americká produkce neobsadila a ani obsadit nechtěla (šlo o kinematografii uměleckou a experimentální – *Art et essai*), a že je zde možno vytvořit kulturní kapitál, jenž je pro národní filmový průmysl velmi prospěšný. Vezměme si heslo *Caligari* a „expresionistický film“ a dvojí strategii, kterou sledovala Ufa, totiž na jedné straně snahu konkurovat velkofilmům (FAUST, METROPOLIS atd.) a na druhé straně zásobování specializovaného trhu produktem, jenž byl recipován jako typicky německý nebo jako „umělecký“ film, rozhodně ale jako činitel stylotvorný. Tyto komponenty jsou stále příznačné pro dějiny evropského filmu i pro jednotlivé dějiny národní: Můžeme poukázat na Itálii, kde se neorealismus a rovněž autorský film takového Felliniho přece také opíraly o národní produkci zábavných filmů, jako byl žánr peplum (výpravné filmy situované do starověku – pozn. překl.), spaghetti westerny, filmy vyrobené v šedesátých letech v Itálii americkými firmami. Totéž platí pro Francii, kde nová vlna (*Nouvelle Vague*) byla vždy závislá na tom, že francouzský filmový průmysl mohl nadále produkovat komerčně úspěšné filmy.

O tuto dvojí strategii umělecké a komerční kinematografie, publiku přizpůsobeného žánrového filmu a filmu hereckých hvězd, mi v souvislosti s otázkou národní kinematografie stále jde. Přinejmenším do určitého časového bodu v šedesátých letech, kdy televize převrstvila masové publikum populárního filmu.

Pokud jde o problém národní kinematografie, je pochopitelně třeba ještě velmi mnoho věcí prozkoumat. Důležité je, že to, co se chápe jako národní kinematografie, se navíc také skládá ze dvou složek: produkce a recepce. Pro každý národ – s výjimkou Ameriky – je totiž důležité, že se národní publikum velmi silně identifikovalo a vyrovnávalo také s nenárodním, totiž s americkým filmem.

Hesla jako „expresionismus“, nacistický film, neorealismus, nová vlna, nový německý film nás přivádějí k problému periodizace dějin filmu, jímž jste se sám opakovaně zabýval. Periodizace, které charakterizují německé a ostatně rovněž rakouské politické dějiny – 1914, 1918, 1933, 1945, by byly pro periodizaci dějin filmu zavádějící, neboť historická logika kinematografie se vůči politickým a sociálním dějinám pohybovala v poněkud zvláštním asymptotickém vztahu. Co to konkrétně znamená pro filmovou historiografii? Jak je možno periodizovat jinak?

Můžeme v zásadě říci, že film je časové médium. Ve vztahu k už uvedeným rovinám pohledu na film (objekt, stopa, imaginárno) nám musí být ve filmové historiografii zcela jasné, jaké časovosti se v jednotlivých případech dovoláváme. Trvání (*longue durée*), dějiny vidění je možno sledovat na dispozitivu, aparátu, stejně jako diskusi o roli kinematografie v souvislosti s pojmem modernity. Na druhé straně je rovněž proces produkce

otázkou časovosti: Kdy se utvořily koncerny, jak si navzájem konkurovaly? Jaké možnosti získaly určité filmové formy a filmové žánry v určité době? Periodizace často vychází z technických pojmů, mluví se o němém a pak o zvukovém filmu. Existuje i periodizace podle stylů (výtvarného umění) – mluví se o německém expresionismu a potom o francouzském impresionismu v kinematografii, o ruském konstruktivismu nebo o montážním filmu, o neorealismu. To znamená, že v tradiční filmové historiografii vládla, pokud jde o periodizaci, obrovská konfúznost kritérií. Proto bylo důležité uvědomit si, z jakých hledisek se periodizace vlastně provádí.

Právě v dějinách německého filmu se podle mého názoru příliš zdůrazňovaly vrcholy politických dějin. Je totiž možno pěkně ukázat, že mezníky nastupovaly buď dříve, nebo později: Např. při mých výzkumech vilémovské kinematografie vyšlo najevo, že léta 1913 a 1914 byla skutečně obdobím zvratu, ale že vypuknutí první světové války mělo zcela jiné implikace a důsledky, než bychom normálně předpokládali, a že vzestup německého filmu nenastal v letech 1918 až 1919 se vznikem výmarské republiky, ani v roce 1920 s KABINETEM DOKTORA CALIGARIHO, ale už v roce 1916. Ukázalo se tedy, že politická kritéria periodizace musí být znovu zproblematicována; platí to i pro třicátá léta. Přejechy mezi tzv. výmarským filmem a filmem nacistickým jsou podstatně plynulejší, než by se mohlo předpokládat. Zčásti jsou podmíněny změnou politického režimu, zčásti pochopitelně nacistický režim vnutil filmovému průmyslu také změnu personálu tím, že museli odejít všichni židovští pracovníci (Ufa to realizovala s horlivou poslušností). Vyjdeme-li ale v souvislosti s německou nebo rakouskou kinematografií např. od žánrového filmu nebo filmu hereckých hvězd, vypadá periodizace poněkud jinak: Vezměme si revuální film, rühmannovské komedie, melodram nebo heimatfilm – to jsou velké kontinuity německé kinematografie. Pokud jde o hvězdy, je možné to ukázat třeba na Henny Portenové nebo – později – na Mario Adorfovi. I představitelé nového německého filmu, zvláště Syberberg, Fassbinder a také Herzog, obsazovali do svých filmů „staré“ hvězdy: tak Klaus Kinski hrál u Herzoga nebo Karlheinz Böhm u Fassbindera. To znamená, že přelomy, se kterými běžně počítáme, jako „taťkův film“ / nový německý film, jsou dějinami žánrového filmu nebo filmu hereckých hvězd podkopávány. Proto je důležité, abychom ve filmové historiografii vždy brali v úvahu časové nesouběžnosti. Vyplývají z toho značné problémy při periodizaci, ale také podstatně zajímavější perspektivy než v případech, kdy filmová historiografie stále vychází jen z nejdramatičtějších mezníků německých či rakouských dějin dvacátého století.

Znamená to, že periodizace jsou v principu problematické?

Snad bychom měli spíše než o periodizacích mluvit o segmentacích. Co jsou náležité jednotky dějin filmu? Je to jednotlivý film, produkční společnost, žánr, národní kinematografie? Tato otázka se nyní problematizuje, zčásti také proto, že se rozkolísala hierarchizace determinant. Právě z dějin recepce se můžeme dozvědět, že pro divácký zážitek jsou někdy důležité věci, které historik vlastně nikdy nevzal pořádně na zřetel; neexistují také ještě nástroje, jež by umožnily pojmut tyto aspekty diskursivně. Jde například o to, kdy nebo s kým se díváme na film, tj. jak je filmový zážitek zabudován do příslušného světa našeho života (často je to dětství nebo puberta). Naproti tomu se právě běžná

filmová historiografie a sociologie filmu vždy velmi silně odvolávala na děje, na vyprávění a narativní vzorce. Z toho se vyvozovaly závěry o národním charakteru či o vztahu filmu a dějin v nejširším smyslu, nebo se poměřovala umělecká hodnota filmu jeho originalitou: Tak byla znevážena tzv. sériová hollywoodská produkce, protože prý vypráví stále stejné příběhy. Jestliže ale nyní řekneme, že film je historicky důležitý právě proto, že to není literatura, není to tištěný nebo psaný dokument, jestliže to, co se ve filmu vyjadřuje, s sebou přináší zcela jiné aspekty naší reality, např. aspekty každodenního života, oblékání, podoby interiérů, způsobu, jak se lidé pohybují, jak mluví, interakcí těl, pak by právě toto mohlo tvořit hodnotu filmu jako dokumentu, stopy života. Má-li se tento život ve filmech projevit jako plodný pro historii, musíme přirozeně vyvinout také zcela jinou metodu, aby to bylo uchopitelné a aby se o tom dalo vyprávět. Zde nelze podceňovat význam impulsů z feministické teorie a teorie rodu (*gender theory*), tedy z diskusí, které nutně nemusely vyjít od filmu, ale zpětně právě ve filmu našly neobyčejně bohatý primární materiál. Vyplynuly z toho nové perspektivy i pro filmovou historiografii, totiž aby pěstovala dějiny filmu jako dějiny kultury. To samozřejmě není tak nové, jak si někteří myslí. I jinde se znovu objevuje fenomenologie a ve spisech nejvýznamnějších teoretiků první generace, jako je Balázs, Kracauer, Panofsky nebo Arnheim, nacházíme velmi podstatné úvahy o „povrchu“, o ikonologii masové kultury, o fyziognomii v pohyblivém obraze, o tom, jak tělo pociťuje čas a prostor. Přesto je zajímavé, že nový pohled na pohlaví, tělo, na zahalení a převlek přichází z feministických studií (*feminist studies*) a ze studií kultury (*cultural studies*), neboť se tak realizuje uvolnění takových historicky důležitých kategorií, jako je „styl“ nebo „vůle ke stylu“, z jejich idealismu, resp. formalismu, a zapojují se, v podobě stylů života (*life-styles*), stylové revolty (*revolt into style*) nebo sebestylizace (*self-fashioning*), i do konkrétní souvislosti s modernou naší konzumní společností, determinované designem. Je to spojení, které je pro film a kinematografii jistě stejně určující jako spojení s dějinami umění.

Kategorii filmového stylu (film style) postulovanou New Film History, jež se vztahuje k způsobům průmyslové produkce, bychom ale na německý autorský film sotva mohli aplikovat.

Řekneme-li to zcela brutálně, je německý autorský film pochopitelně „kinematografií pro kutily“, která byla vyzdvížena kulturním průmyslem. Nový německý film, jak ho dnes označujeme, neměl žádnou průmyslovou bázi, proto tu také bylo mnoho tzv. jepic, režisérů, kteří natočili pouze jeden film a nikdy nemohli vybudovat své dílo.

Nový německý film do jisté míry získal před národním i mezinárodním publikem proslulost kvalitami, které neodpovídaly normám kvality tzv. profesionální filmové produkce, na něž jsme si zvykli v americkém a zčásti také ve francouzském filmu. Proto tu byl jiný pohled na podmínky výroby, na systém podpor, na personální unii autora, producenta a scenáristů i na témata, jimiž se nový německý film zabýval, totiž na téma německých dějin, ženského hnutí, německo-amerických vztahů. Můžeme ale zase vidět, že nový německý film dosáhl mezinárodního postavení teprve při zaměření na německé dějiny, zvláště na období nacionálního socialismu a na jeho důsledky, ve filmech jako PLECHOVÝ BUBÍNEK, MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ, NĚMECKO, BLEDA MATKA apod. I tady by bylo

možno říci, že německý film opět upoutal mezinárodní publikum teprve tehdy, když se odvážil zase obsadit hvězdy jako Mario Adorfa či Klause Kinského nebo když si sám vytvořil své hvězdy – jako Hannu Schygullovou – a když se také znovu přiblížil určitým žánrům (melodramu, válečnému filmu s protiválečným akcentem, představovanému PONORKOU). Třebaže se nový německý film v mnoha bodech zcela vědomě distancoval od komerční kinematografie a měl výhodu v tom, že díky nové vlně (*Nouvelle Vague*) a pracím francouzským kritiků o hollywoodském filmu už existovaly recepční zvyklosti vztažené k autorské kinematografii, „našel sám sebe“ teprve tehdy, když se v něm zase uplatnily tzv. hodnoty komerční podívané – přesto ovšem z obecnějšího pohledu daný postup o mnoho nepřevýšil ráz minoritní kinematografie pro publikum z amerických „campusů“. Bylo by asi třeba podívat se na tyto filmy ještě jednou – se zřetelem k jinému, právě probíranému pojmu stylu.

Tento „historicko-relativizující“ přístup vám jako filmovému vědci ale také dovoluje sledovat změnu paradigmatu uskutečněnou New Film History a přitom zcela neodvrhnout pojem autora.

V souvislosti s výmarským filmem to byla skoro nezbytnost vyplývající ze stavu pramenů, ale byla tu také moje potřeba ukázat, jak je možno autorskou kinematografii nově interpretovat: Na filmech natočených Murnauem, Pabstem, Langem a dalšími mě např. ve spojitosti s narativitou zajímala otázka, proč byla v tzv. expresionistickém německém filmu tak zřídka užívána technika pohledu a protipohledu, proč byly tyto příběhy vyprávěny jinak. V průběhu času se také změnil korpus kanonických textů, přibýly filmy jako BRATŘI SCHELLENBERGOVÉ nebo i jiné filmy, např. Murnauův STRAŠIDELNÝ ZÁMEK, který vlastně nepatří ke klasickým dílům, či FANTOM. Kritéria, která jsem ve vztahu k výmarskému filmu uplatnil, vycházejí z perspektivy „nové historie filmu“, jež se zajímá i o normy a divergence a hledá je v mezinárodním měřítku. Specifičnost výmarské kinematografie jsem pak odvodil z příznaků, které můžeme jen nepřímo spojit s politickými dějinami; otevírají nám ale výhled na intertextové, transmediální a komparatistické rysy, k nimž klasické historické práce Kracauera nebo Eisnerové vůbec nepřihlížejí.

Je zajímavé, že vycházejí impulsy od klasických textů dějin a teorie umění; vezměme si např. nové čtení Abyho Warburga nebo Panofského, což zřejmě ukazuje na zájem o otázky ikonografie.

Je ale také zajímavé, že dějiny umění získaly důležité impulsy od teorie filmu: Mám na mysli Normana Brysona, Mieke Balovou nebo Griseldu Pollockovou,¹⁹⁾ jimž dějiny a teorie filmu poskytly závažné podněty. Dějiny filmu se tak stále nacházejí ve vzájemném vztahu s tím, co se v současnosti objevuje: ať jde o aktuální otázky, jako třeba otázky těla a sexuality nebo otázka nových technologií a médií, simulace, digitálních obrazů, nebo

19) Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven, CT 1983; Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*. Cambridge, MA – London 1991; Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. London 1988.

o jiné umělecké formy a praktiky – instalace, videoumění, webové stránky. V tomto ohledu představují dějiny filmu, možná více než jiné formy historiografie, stále také archeologii možných budoucností. Dynamický element výzkumu spočívá právě v tomto vzájemném vztahu mezi dějinami a archeologií. Archeologie se vždy zcela speciálně vztahuje i k současnosti.

Chtěla bych se ještě jednou vrátit ke kategorii národní kinematografie. Je zajímavé, že „stará“ filmová historiografie, dějiny filmu psané jednotlivými autory, navzdory novým poznatkům nadále existuje, a to právě v souvislosti s dějinami národních kinematografií – ty měly v posledních letech vzhledem k jubileím dokonce vysokou konjunkturu. Týká se to zejména malých zemí bez rozvinutého filmového průmyslu.

Dokud se uplatňovala tradiční filmová historiografie s důrazem na mistrovská díla a specifické styly, dopadalo to pro malé země pochopitelně velmi špatně, neboť zjevně nemohly tolik nabídnout. Změníme-li ale perspektivu a řekneme, že význačnou složku dějin filmu tvoří také dějiny kin, tedy dějiny recepce, má každá země přirozeně vlastní dějiny filmu. Do oblasti dějin mentality pak spadá otázka, jak se určité národní mýty a stereotypy stávají prostřednictvím audiovizuální reprezentace jakousi „druhou populární pamětí“. Vezměme si jako příklad rakouský film: Pro Nerakušana, ale i pro cizinecký ruch v Rakousku je jako dokument národních dějin filmu takový film jako TŘETÍ MUŽ možná skoro stejně důležitý jako SISI. Není tedy divu, že se v atmosféře vyvolané „novou historií filmu“ pěstují – i zcela nezávisle na jubileích – národní a lokální dějiny filmu. Skoro každé město pokládá dnes za důležité, aby mělo dějiny své architektury, ale také dějiny svých kin – tedy dějiny svého veřejného života spoluurčovaného kiny. Je tak nejen legitimní, nýbrž i nutné, že můžeme na jedné straně konstatovat, jak razantně se kina rozšířila už v prvním desetiletí, jak se dějiny recepce určitým způsobem vzájemně shodují, avšak že na druhé straně vidíme, jak se mohou navzájem rozcházet: Dějiny berlínských kin jsou zřejmě přece jen odlišné od dějin kin v Mnichově nebo ve Vídni. Jde rovněž o to, že filmy, které byly úspěšné ve velkoměstech, nemívaly úspěch na venkově, a naopak. Tyto poznatky představují nutný krok k tomu, abychom s pomocí empirických nálezů vyvinuli dějiny mentality a dějiny filmového imagináru. Jubilea jsou příležitostí, kdy se projevuje ochota investovat z veřejných prostředků něco do toho, co v podmínkách výzkumu panujících v Evropě jinak není skoro financovatelné: neboť psaní dějin filmu je drahé.

Nejsou dějiny filmu „starého“ typu přece jen zajímavé např. pro výuku na univerzitách, kde je také možno číst je kriticky?

Pro výuku jsou dějiny filmu psané jedním člověkem většinou málo použitelné. Ale jsou žádány na trhu, takže tyto „staré“ dějiny filmu budou mít nadále své oprávnění. Můžeme jen doufat, že ti, kdo si troufají být „vypravěči“ dějin kinematografie, budou dostatečně čerpat z nyní už nepřehledného množství specializací a diferenciací ve filmové historiografii, aby se to, co vyprávějí jako dějiny, nevyznačovalo zjevně chybnými konstrukcemi nebo příliš dobrodružnými ideologickými ozdobami, nýbrž aby odlišnost

od specializovaného odborného výzkumu spočívala spíše v jistých výběrech a zdůrazněních.

Není symptomatické, že např. i David Bordwell, který před lety společně s Janet Staigerovou a Kristin Thompsonovou uveřejnil knihu o klasickém hollywoodském filmu (Classical Hollywood Cinema),²⁰⁾ jež byla koneckonců také určitou formou filmové historiografie, se nyní pohybuje v mikrosféře, zkoumá „filmový styl“ jako verifikovatelnou kategorii? Je to důsledek „nové historie filmu“?

David Bordwell a Kristin Thompsonová zde mají zvláštní postavení. Pokud jsem to dobře pochopil, není příliš velký rozdíl mezi kolektivní prací o *Classical Hollywood Cinema* a tím, co Bordwell nyní dělá ve své historii filmového stylu (*history of film style*).²¹⁾ I v knize o *Classical Hollywood Cinema* se autoři už snažili o mikrohistorický přístup: Použili přece onen slavný výběr, výběr sta filmů naslepo, a své závěry o filmové formě vyvodili z tohoto vzorku. Zabývá-li se nyní Bordwell dějinami pohledu a protipohledu, plně to odpovídá jeho metodě neoformalismu. Když se na druhé straně Kristin Thompsonová nedávno zaměřila na expresivitu raného filmu,²²⁾ jde i u ní opět o neoformalistická kritéria normy a odchylky. Proto pokládám tyto práce za metodicky velmi koherentní, ať jde o díla filmověestetická, o díla věnovaná filmovým autorům, jako je Ozu, Dreyer nebo Ejzenštejn, nebo o široce založené knihy, jako je *Film Art*.²³⁾ Jsou americké tím, že hollywoodský film vlastně implicitně pokládají za normu, takže všechno ostatní se stává odchylkou – výsledkem přirozeně je velmi americkocentrický obraz filmové estetiky.

Chtěla bych se na konec ještě jednou vrátit k prostoru, v němž se koná projekce filmu; právě k němu je nutno přihlížet i tehdy, když jde o otázky recepce v souvislosti s estetikou. „Aura“ filmu byla přinejmenším transformována nejprve televizí, pak videorekordérem a nyní novými technologiemi. Rovněž na to by měl výzkum brát ohled.

Ještě před dvaceti lety se mnozí lidé domnívali, že kina jsou mrtvá, že televize a to, co následovalo, učiní filmový zážitek v kině zbytečným. To se ukázalo jako velký omyl. V neposlední řadě tu působily důvody ekonomické, neboť uvedení filmu v kině je pořád tím, co může filmový produkt zpřístupnit publiku. Bylo to označeno jako „billboardová funkce“ (*billboard-function*) kina: příprava dalších cílů využití fetišizovaného zboží a dalších oblastí jeho cirkulace v mediálním světě. Na druhé straně ale získal filmový zážitek v kině v dnešní kultuře zcela nové postavení. Je to skutečně něco, co bych označil

20) David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1985.

21) David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass. – London 1997.

22) Kristin Thompson, *The International Exploration of Cinematic Expressivity*. In: Karl Dibbets – Bert Hogenkamp (Ed.), *Film and the First World War*. Amsterdam 1995, s. 65 – 85.

23) Mj. David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London 1981; T ý ž, *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, NJ – London 1988; T ý ž, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA – London 1993; David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. Reading, MA 1979 (čtená další, rozšířená vydání).

za sociální prožitek prostoru; podporují jej nové zvukové technologie, které prostor kina nově zakódovaly jako prostor současně vnitřní a vnější, takže jde svým způsobem o veřejný prožitek poslechu „walkmana“. To znamená, že právě dnešní hollywoodský film zprostředkovává prožitek prostoru, těla a společenství, v němž se zpochybňují hranice mezi vnějším a vnitřním, veřejným a soukromým i mezi sférou psychologickou a motorkou. V tom spočívá velká estetická výzva, kterou kupodivu dokáže mnohem více využít americká kinematografie, a to nikoli v poslední řadě díky překvapivé ochotě části Hollywoodu nést riziko spojené s uplatněním nových technologií.

Zde ale jde spíše o estetické otázky než o empirické otázky recepce.

Mě na novém hollywoodském filmu fascinuje to, že přes obrovské ekonomické náklady a přesto, že velkou část rozpočtu spotřebuje reklama a obchodní strategie, skutečně obsahuje pravou estetickou dimenzi, kterou my jako filmoví vědci můžeme a musíme vzít vážně: v prožitku prostoru a filmu v kině se totiž zcela nově definuje a diferencuje to, co označujeme jako recepční postoj, estetický postoj *par excellence*, tedy vztah blízkosti a distance. V této souvislosti zastávám názor, že my jako filmoví vědci můžeme k osvětlení našeho dnešního mediálního světa přispět něčím, co zřejmě nemůže přinést žádné jiné odvětví věd o kultuře.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu: *Filme Kinos Geschichten Archive Forschungen.*

Ein Gespräch zwischen Thomas Elsaesser und Christa Blümlinger.

„Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften“ 8, 1997,

č. 4 („Film Geschichten“), s. 567 – 586.

Citované filmy:

Bratři Schellenbergové (Die Brüder Schellenberg; Karl Grune, 1926), *Deset dní, které otřásly světem* (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Fantom* (Phantom; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kriemhildina pomsta* (Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), *Manželství Marie Braunové* (Die Ehe der Maria Braun; Rainer Werner Fassbinder, 1978), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Německo, bledá matka* (Deutschland, bleiche Mutter; Helma Sanders-Brahms, 1979), *Plechový bubínek* (Die Blechtrommel; Volker Schlöndorff, 1979), *Ponorka* (Das Boot; Wolfgang Petersen, 1981), *Sissi* (Ernst Marischka, 1955), *Strašidelný zámek* (Schloss Vogelöd; Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Třetí muž* (The Third Man; Carol Reed, 1949), *Vánoční zvony* (Weihnachtsglocken; Franz Hofer, 1914), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1915).