

Rozhovor

Z PEKÁRNY DO MUZEA

Rozhovor se Stefanem Dröblerem

Stefan Dröbler se narodil v roce 1961. V roce 1977 založil na Gymnáziu Konrada Adenauera v Bonnu společnost Film-AG. Byl ředitelem mezinárodního festivalu krátkého filmu „Experi“ (1983 – 1989), působil jako referent pro film ve spolkovém svazu „Studentská kulturní práce“ (1984 – 1985). Roku 1985 byl zakladatelem přehlídky „Bonnské letní kino“, v letech 1986 až 1998 řídil Bonnskou filmotéku. Dále byl poradcem pro restaurování němých filmů v Hal-Roach-Library při společnosti Taurus-Film (1996 – 1999). Od roku 1999 je ředitelem Filmového muzea v Mnichově, od roku 2000 vyučuje dějiny filmu na Vysoké televizní a filmové škole v Mnichově.

* * *

Na začátku devadesátých let jsem pracoval v Bonnu a tehdy jsem poprvé slyšel vaše jméno. Byl jste ředitelem Bonnské filmotéky, Kina v pekárně. Můžete nám říci něco o tom, jak to všechno začalo?

Už v době, kdy jsem chodil na střední školu, jsem se zajímal o film a založil jsem školní filmový klub, který pak pokračoval během mých studií na Bonnské universitě. Naším cílem vždy bylo uvádět filmy, které nebylo možno vidět v jiných bonnských kinech, tedy starší filmy nebo filmy nezávislé, které nenašly distributora. Velmi nám ale vadilo, že projekční podmínky byly z technického hlediska špatné. Zpočátku jsme mohli promítat jen šestnáctimilimetrové kopie s často nízkou kvalitou zvuku, ačkoli filmy byly natočeny ve formátu 35 mm. Stále více jsme si proto přáli vybudovat skutečné kino, kde bychom mohli filmy promítat náležitým způsobem. Když jsem v roce 1981 začal studovat na Bonnské universitě, vznikla právě nová studentská samospráva, která podnítila soupis toho, jaké kulturní iniciativy působí na universitě a kolik studentů se do nich zapojuje. Výsledek nás všechny dost překvapil: Bylo zde více než sedmdesát divadelních, výtvarných, hudebních i jiných skupin, mezi nimi dokonce čtyři filmové kluby.

Abychom získali nezávislost a mohli s větším důrazem žádat o finanční podpory, založili jsme vlastní sdružení: Kulturní a mediální dílnu na Bonnské universitě (*Kultur- und Medien-Werkstatt Uni Bonn e. V.*). Říkali jsme mu *Cosa nostra* a brzy jsme pro ně potřebovali prostory, *Casa nostra*. Všechny skupiny měly totiž problémy s hledáním místností pro zkoušky a vystoupení – velká univerzitní posluchárna byla často obsazena, protože přednášky pochopitelně měly přednost. Společně jsme vypracovali koncepci kulturního centra, v němž by bylo místo pro všechny kulturní aktivity. Trvalo pět let, než jsme našli

sídlo v bývalé bonnské pekárně, kde se dříve pekl chléb Germania. Neměli jsme peníze, a proto jsme všechno dělali sami: nosili jsme při přestavbě kameny, malovali stěny, překládali vedení, připevňovali židle k podlaze. V roce 1986 pak bylo otevřeno kulturní centrum Pekárna (*Brotfabrik*). V tomto centru jsme měli vlastní kino a velkou kancelář a vedle toho jsme ještě získali pěkné sklepní prostory pro náš filmový archiv. Mohli jsme tak realizovat svou představu kina – kina, které ve městě jinak nebylo a které mohlo plnit úlohy filmotéky. Sdružení, jež kino provozovalo, bylo nazváno Bonnská filmotéka (*Bonner Kinemathek*) a kino se jmenovalo prostě Kino v pekárně (*Kino in der Brotfabrik*). Zvolili jsme tuto komplikovanou konstrukci, protože jsme chtěli využívat jak výhody komerčního provozu, tak výhody nekomerčního promítání. Bonnská filmotéka si pak kino pro určité akce pronajímala, takže z právního hlediska bylo vše v pořádku. Mohli jsme tedy spolupracovat s filmovými archivy i s distribučními společnostmi.

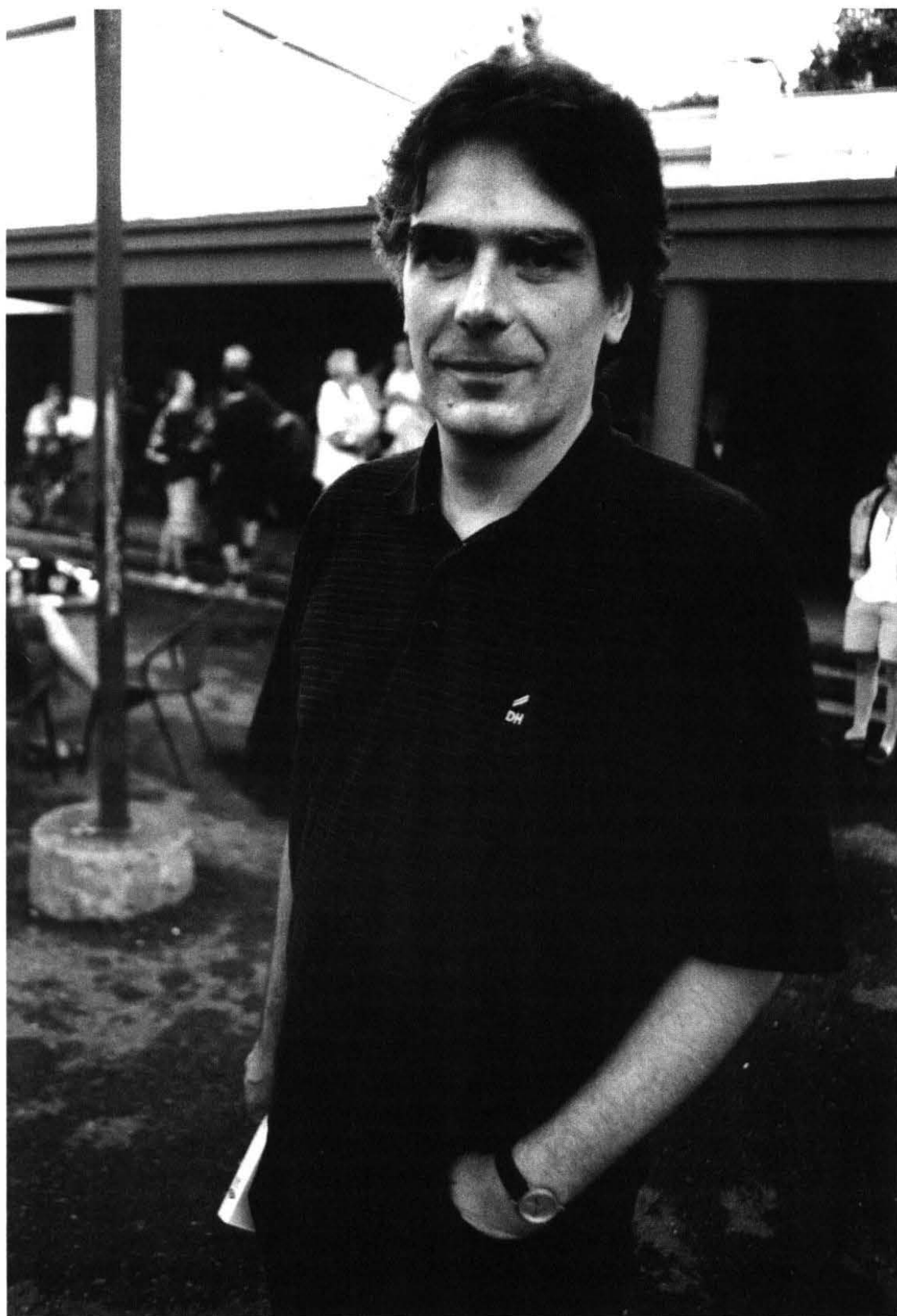
Můžete nám něco říci o repertoáru Bonnské filmotéky? Mluvil jste už o jejím vzniku a o jejích principech, ale teď jde o to, jaké filmy se tam především hrály a pro jaké publikum?

Naše kino mělo každý večer dvě představení, o víkendech ještě odpoledne představení pro děti a později také v neděli ve dvanáct hodin polední matiné. Naše koncepce spočívala v tom, že jsme chtěli každému poskytnout možnost, aby velmi rychle získal informace o dějinách filmu. Prakticky to znamenalo, že jsme při výběru padesáti různých filmů, které jsme každý měsíc uváděli, vždy dbali na to, aby mezi nimi byly filmy z alespoň deseti až patnácti zemí a ze všech dekad dějin kinematografie. Přirozeně jsme připravovali i kompletní retrospektivy jednotlivých filmařů nebo přehlídky filmů z určitých zemí, zvláště ze zemí málo známých. Myslím, že jsme byli první kino v Německu, které uspořádalo větší retrospektivu íránské kinematografie, a to v době, kdy promítání íránských filmů ještě bylo politicky velmi nekorektní a kdy ještě nikdo neznal jména jako Kiarostami nebo Machmalbaf. Viděl jsem už několik íránských filmů na zahraničních festivalech a tyto filmy se mi zdály velmi zajímavé; vůbec také neodpovídaly běžným stereotypním představám o tom, co se v Íránu po islámské revoluci dělo. Nikdo nevěděl, jak tamější život opravdu vypadá. To byl dostatečný důvod k tomu, abych se pustil do dlouhých jednání s íránským velvyslanectvím týkajících se sestavení přehlídky; také jsem prosadil, že se promítal i jeden film z předrevolučního období (byl to film Dárjuše Mehrdžuího LISTONŮŠ z roku 1971). To se ovšem Íráncům nelíbilo, protože rádi předstírali, že íránská kinematografie začala fungovat až po revoluci.

Při organizaci programů zaměřených na určité země jsme postupovali takto: Obrátili jsme se na velvyslanectví nebo zastoupení těchto zemí v Bonnu, popř. na jejich domácí instituce, a vždy jsme trvali na tom, že výběr filmů budeme určovat sami. Dopředu filmových kopií nebo též náklady spojené s pozváním hostů pak většinou hradilo velvyslanectví, protože my bychom si takové výdaje nikdy nemohli dovolit. Vedle toho jsme také opakovaně pořádali přehlídky filmů ve spolupráci s lidovou univerzitou, doprovázené úvody a diskusemi. Naší zásadou bylo, že program měl vždy současně několik velmi rozdílných těžišť, abychom mohli filmové umění představit v celé jeho šíři.

ILUMINACE

Z pekárny do muzea. Rozhovor se Stefanem Dröblerem



Stefan Dröbler v Uherském Hradišti (léto 2000)
Foto Miloš Fikejz

Jednou z částí bonnských aktivit byly a jsou tzv. Bonnské dny němého filmu (Bonner Stummfilmtage), které se konají vždy v srpnu. Jak tato akce vznikla? Souvisí nějak s novým zájmem o němý film, který se rozvinul v osmdesátých a devadesátých letech?

Nápad byl docela jednoduchý: Starý kurfiřtský zámek v centru Bonnu, v němž sídlí universita, obsahuje překrásná nádvoří. Jsou to ideální místa pro letní (*open air*) kino (taková kina jsme znali z jižněji položených zemí, například z Itálie). Jde o relativně uzavřený prostor a v blízkosti nejsou žádné byty, jejichž obyvatelé by se mohli cítit rušeni. První „Bonnské letní kino“ se konalo v létě roku 1985; už tehdy jsme použili nákladnou techniku, protože jsme chtěli všechny filmy uvádět v náležitém formátu a v originální verzi. V prvních letech jsme vždy jen při zahájení promítali některý velký němý film s živým hudebním doprovodem a v dalších dnech pak nové filmy z celého světa, přičemž jsme se snažili, aby na programu byly filmy ze všech kontinentů, a to vždy v originální verzi s podtitulky. Po čtyřech nebo pěti letech jsme zjistili, že se letní kina najednou objevila všude, že se skoro v každém větším německém městě konají taková představení. Viděli jsme, že se naše akce musí obsahově zřetelněji vyhranit. Napadlo nás, že když už máme promítací techniku výborně vybavenou pro speciální formáty, budeme prostě deset dnů uvádět jen němé filmy a představovat němou filmovou produkci v plné šíři.

Snažili jsme se tedy uvádět nejen filmy z klasických zemí, jako jsou Spojené státy, Francie, Německo nebo Rusko, ale i filmy málo známých kinematografií. A dále vybírat nejen komedie či melodramy, ale také experimentální nebo dokumentární němé filmy. Předpovídali nám, že takové množství němých filmů nebude nikoho zajímat a že se ty dva tisíce míst na nádvoří nikdy nezaplní. Ukázalo se však, že díky promyšlenému výběru filmů se z „Bonnského letního kina“ stala neobyčejně populární akce, kterou navštěvují nejen milovníci filmu, ale i zcela normální publikum, jež by se jinak na němý film nešlo podívat. Atmosféra na nádvoří je jedinečná, je prostě příjemné dívat se pod širým nebem na pěkné, čerstvě restaurované filmy dokonale promítané na velké plátno za doprovodu nejlepších evropských filmových hudebníků.

Akce se už etablovala natolik (v roce 2000 se koná po šestnácté), že si můžeme dovolit uvádět i zcela neznámé němé filmy. K tomu, abychom přilákali publikum, tedy už nepotřebujeme jen atraktivní tituly, jako je METROPOLIS, UPÍR NOSFERATU nebo ZLATÉ OPOJENÍ, protože toto publikum ví, že výběr je velmi kvalitní a že v letním kině je možno učinit velkolepé objevy. Ostatně jsme jednou uváděli i film z pražského Národního filmového archivu, EROTIKON Gustava Machatého, který pokládám za velmi pozoruhodné dílo. Představení živě doprovázel komorní soubor Pražského symfonického orchestru za řízení dr. Štěpána Koníčka. Byl to obrovský úspěch, na představení byly asi dva tisíce diváků, kteří nadšeně aplaudovali. Každý, kdo se tohoto večera zúčastnil, na něj jistě dlouho vzpomínal.

Jaká je podle vás pozice Bonnské filmotéky v širším kontextu, jaká je situace a perspektivy alternativních kin v Německu, tedy kin, které nechtějí uvádět pouze filmy hlavního proudu?

S kiny v jiných místech, která měla podobné zaměření jako my, jsme vždy měli velmi dobré propojení. Především to byla tzv. komunální kina, tj. kina, která byla velmi silně

podporována z městských rozpočtů, a dále několik tzv. programových kin, která jsou v soukromých rukou. Komunální kina postupovala jinak než my, mohla své programy orientovat velmi vědecky a často pro ně nebylo důležité, jak velké publikum přišlo – my bychom si bývali nemohli vůbec dovolit hrát například po celý měsíc program, o který by bylo mělo zájem jen nepatrné množství diváků, protože jsme byli odkázáni na příjmy ze vstupného a kino by bylo velmi rychle skončilo v úpadku. Intenzivnější tak byly kontakty s některými angažovanými programovými kiny, protože se jejich provozovatelé stejně jako my stále pokoušeli realizovat náročné programy, které přitom byly finančně únosné. Pro nás bylo vždy důležité především to, abychom měli kontakt s publikem, zvláště s mladým publikem.

Pokud jde o situaci alternativních kin, není snadné podat nějaký obecný soud, protože jejich postavení je velmi diferencované. Existuje Spolkový svaz komunálních kin, v němž je většina těchto kin organizována, ale když se důkladněji podíváme na to, jaká je jeho členská struktura, zjistíme, že svaz má sice více než 150 členů, avšak značně větší část než polovina z nich nemůže už z finančních důvodů nabízet každodenní filmový program a nedisponuje vlastními prostory. K tomu se připojuje fakt, že i dobře vybavená alternativní kina musí vzhledem k současné kulturní politice věnovat mnoho sil boji o přežití, protože je zjevně stále obtížnější dokazovat, že film je také součástí kultury; politici vidí, že filmy všude nabízí stále více televizních kanálů, videokazety, DVD a pochopitelně také komerční kina, a nechťejí pochopit, že to, co se těmito kanály dostává k divákům, zdaleka nepokrývá celé spektrum filmu.

Stále znovu se píše o tom, že existence komunálních kin je ohrožena, např. v Düsseldorfu nebo i v jiných městech. Mají tedy šanci na přežití?

Řekl bych, že některá z těchto kin sice připravovala dobrý program, avšak příliš málo dbala na to, jak přitáhnou publikum, jak se budou prezentovat veřejnosti a jak se zapojí do kulturního života města. Můžeme tedy tvrdit, že určitá vina za to, že nedostávají potřebné finanční prostředky, je i na nich a že současný tlak slouží k tomu, aby se více starala o publikum, aby nově promyslela své koncepce a vypracovala nové strategie marketingu – a to nemusí být nutně špatné. Pochopitelně to ale neznamená, že požadavky, aby byla tato kina uzavřena, jsou v nějakém aspektu oprávněné. Velmi často slyším o kolezích, kteří se musí vehementně bránit proti finančním škrtům, avšak z poslední doby znám jen jeden případ, kdy bylo komunální kino zrušeno, a to v Augsburgu, nedaleko od Mnichova. V Düsseldorfu město nakonec kino ve Filmovém muzeu pronajalo angažovanému provozovateli programového kina. Nechejme stranou otázku, zda je to šťastné řešení, ale když přihlédneme k tomu, že dříve filmové muzeum při nedostatku odpovídajícího personálu také nenabízelo příliš dobrý program, nebylo to snad nejhorší možné řešení.

Rozhodně je ale dnes už skoro nemožné zřizovat nová komunální kina. Jde o produkt sedmdesátých let; tehdy se koncepce komunálních kin spolu s důrazem na nutnost mediální výchovy setkala s výrazným souhlasem v politice a i malá města zřizovala kina nebo podporovala jejich činnost. Dnes se ve městech soustřeďuje všechno. Přitom se nabídka v kinech, v televizi a na videokazetách stala natolik jednostrannou, natolik se

omezuje na americké filmy hlavního proudu a na několik velkých evropských produkcí, že alternativní kina musí pokrývat stále rozsáhlejší oblasti. Teoreticky viděno je dnes ovšem film pochopitelně mnohem dostupnější; pokud někdo bezpodmínečně chce vidět nějaké klasické dílo, nemusí čekat, až film bude uvádět alternativní kino nebo filmové muzeum, ale s největší pravděpodobností si ho může dosti rychle objednat přes internet na videokazetě nebo na DVD (i když to je pochopitelně něco zcela jiného, než když film vidíme v kině). To má ale zase dopad na komunální kina. Dříve šlo prostě o to, že se určitý film promítal, často v technicky neodpovídajících víceúčelových prostorech, s šestnáctimilimetrovým projektorem postaveným v sále a s vyjícím zvukem. Dnes jsou nároky jiné: publikum netoleruje neostré, poškrábané kopie s obrazovými skoky, nýbrž očekává i v alternativním kině dokonalou techniku, dobrou projekci a dobré filmové kopie. Pro tato kina je ale přístup k dobrým kopiím klasických děl stále obtížnější, protože je filmoví distributoři už vůbec nenabízejí. Kina jsou stále více odkázána na filmové archivy, které tyto filmy ještě vlastní; do jejich pracovní náplně ale vlastně patří konzervace filmů a nemají peníze na to, aby vyráběly distribuční kopie a půjčovaly je. To je myslím jeden z největších problémů alternativních kin, které chtějí divákům zpřístupňovat dějiny filmu.

Zdá se mi, že mezi německými kiny vznikla určitá polarita: na jedné straně zde jsou luxusní multikina v americkém stylu, na druhé straně kina, která snad do určité míry využívají estetiku ošklivosti. Mám na mysli například kina ve starých továrních halách, kde ještě vidíme špinavé vykachlíkované stěny a různé stopy původní činnosti. Je to program, nebo spíše důsledek nedostatku peněz?

Nečetná kina, která se především ve větších městech ještě dokáží prosadit proti multikinům, se chtějí odlišit od uniformního stylu à la McDonald's charakterizujícího nově postavená multikina. Alternativní koncepce předpokládá, že se prostorům, v nichž se staví nová kina, ponechá jejich původní struktura a estetika. Nevím, nakolik k tomu patří špinavé zdi, snad je to opravdu problém nedostatku peněz. Každý provozovatel kina pochopitelně stojí před otázkou, zda bude investovat peníze do programu nebo raději do pěkně upraveného interiéru. Ti, kdo kladou důraz na obsahovou stránku, snadno pozapomínají na úpravu interiéru.

Přejděme nyní k vaší současné činnosti. Od prvního května 1999 jste ředitelem mnichovského Filmového muzea, jste novým ředitelem po „patalasovské epoše“ a „horakovské epizodě“. Jak se díváte na úkoly a možnosti této instituce? Jde o rekonstrukce filmů, o výstavy, o filmový program. Co je pro vás prioritou?

Mnichovské Filmové muzeum, to je především kino. Je umístěno v budově mnichovského Městského muzea a pravidelně uvádělo filmy už před Enno Patalasem – od momentu, kdy Rudolph Joseph založil filmové oddělení muzea a stal se jeho prvním ředitelem. Pravidelně se tu konaly projekce filmů, které nebylo možno vidět v jiných kinech, vystupovali zde pozvaní hosté a byly organizovány menší, doprovodné výstavy. Za působení Enna Patalase se koncepce poněkud změnila: Patalas zcela zavrhl výstavy (jeho zásadou

bylo: filmy nejlépe vystavujeme tak, že je promítáme) a věnoval se rekonstrukcím filmů. Přitom ale musíme rozlišovat: Na rozsáhlé rekonstrukce podle směrnic FIAF mu chyběly peníze. Prostě si z různých archivů obstaral pozitivní kopie, navzájem je porovnal a potom sestříhal dohromady. Kopie, které máme, představují většinou slepenec (*patch-work*): skládají se z prvků pocházejících z různých kopií, chybějící německé mezititulky byly nově nasnímány (texty se často zachovaly v cenzurních listech) a vloženy do kopií, a tak byla vytvořena pozitivní kopie, která se v co největší míře blížila originální verzi. Film ale nebyl zabezpečen, což je vlastně úloha filmových archivů, tj. nebyly vyrobeny žádné negativy této verze. Když se pak takový unikát zničí, je třeba si znovu opatřit pozitivní kopie z různých archivů a onu kopii si opět sestavit. Pro dobu, kdy byl Patalas v Mnichově ředitelem, tento postup stačil.

Nyní ale už pozorujeme, že tyto pozitivní kopie představují velmi zranitelné unikáty a že po zhruba dvaceti letech už četné slepky nedrží a při projekci povolují. A protože bohužel často neexistuje ani dostatečná dokumentace toho, odkud pocházely různé materiály, jež zde byly sestříhány, je pro nás obnova těchto verzí velmi obtížná. Jan-Christopher Horak, Patalasův nástupce, si byl problémů už vědom a radikálně zastavil vypůjčování těchto kopií, dokud nebyl vyroben příslušný negativ. Nemohl však tuto zásadu dodržet zcela důsledně, protože filmové archivy a pořadatelé přehlídek požadovali kopie mnichovského Filmového muzea a peníze na zhotovení negativů bohužel chybějí. Dbal ale na to, aby při restauracích, které sám prováděl, byl negativ vždy vyroben. Horak také připravil první výstavu, kterou Filmové muzeum po více než dvacetileté pauze samo zorganizovalo, a to výstavu o Arnoldu Fanckovi. Na to jsem navázal výstavou o Alfredu Hitchcockovi, která byla uspořádána ve spolupráci s jinými německými filmovými muzei a která doprovázela obsáhlou retrospektivu u příležitosti stého výročí jeho narození.

V zásadě chceme tento způsob práce zachovat: Na prvním místě je pro nás kino, snažíme se rekonstruovat filmy a rozšiřovat a doplňovat naše sbírky, a když budeme mít ještě čas a kapacity, připravíme příležitostně výstavu. Ale skutečně jen tehdy, když to bude smysluplné. Rozhodli jsme se, že v roce 2003 uspořádáme výstavu o Orsonu Wellesovi, protože je u nás uložena Wellesova pozůstalost a oficiální filmová historiografie ještě mnohé věci, které se ho týkají, nezpracovala. V posledních dvaceti letech svého života Orson Welles natáčel filmy, které zpravidla nedovedl k dokončení. Nikdo přesně neví, o kolik projektů jde a v jakém stadiu se nachází materiál. Přesně to nemůžeme říci ani my jako správci pozůstalosti: Welles nechával filmový materiál ve střížnách, ztrácel ho, něco bylo zničeno. V říjnu 1999 se ve Filmovém muzeu konala konference o Wellesovi, na níž jsme materiály z pozůstalosti představili a na níž se diskutovalo o tom, jak tato poslední epocha Wellesovy tvorby vypadala a jaký má vztah k jeho dřívějším dílům. Fragmenty pozůstalosti budeme co nejlépe restaurovat a uvedeme je do takového stavu, aby je bylo možno uvádět. Je to velký úkol, který bude doprovázet také knižní publikace s filmografií, jež zahrne náš materiál.

Jinak se teď snažíme zaplnit v našich sbírkách mezery, které zčásti pocházejí ještě z doby Enna Patalase, protože podobu sbírek pochopitelně určovaly jeho osobní preference (a tak je to také správné). Přesto tu jsou i filmaři, o něž se nezajímal a jež je z dnešní, resp. mé perspektivy nutno brát v úvahu. Mnichovské Filmové muzeum sice má vynikající sbírku německého avantgardního filmu dvacátých a raných třicátých let, avšak

dílo Oskara Fischingera tu skoro není zastoupeno. Některé mezery vznikly proto, protože za působení Chrise Horaka nebyly určité sbírky doplňovány. Wim Wenders uložil do Filmového muzea všechny své filmy, některé v různých stříhových verzích, avšak je zřejmé, že po odchodu Enna Patalase se v této sbírce nepokračovalo. Jednal jsem o tom s Wendersem a jeho produkční firmou a tyto mezery budou zaplněny; právě jsme dali vyrobit kopii pětihodinové verze filmu AŽ NA KONEC SVĚTA, která je dosud skoro neznámá. Podle mého názoru je to skvělý Wendersův film, jedno z jeho velkých mistrovských děl, které jen kvůli technickým a právním potížím nemohlo být nikdy zveřejněno – zmrzačená verze, která před lety přišla do kin, film zničila. Přirozeně rozšíříme naše sbírky také o oblasti, kterými se budu zabývat já, například o dosud málo známé dějiny trojrozměrného filmu, jimž se zatím žádný archiv důkladněji nevěnoval.

Program kina ve Filmovém muzeu se stal trochu živějším, vyšli jsme ze stejné zásady jako v Bonnu: Propojujeme dějiny filmu se současným filmovým děním, ukazujeme vzájemné vztahy a také se snažíme oslovit mladší publikum.

Jak to vypadá s restauracemi? Pokračuje se v nich? Dělá se v této oblasti něco nového?

Jsem teď v Mnichově teprve rok a musím dávat pozor na to, abych neohlašoval příliš mnoho projektů, které pak kvůli omezeným pracovním kapacitám a nedostatku finančních prostředků nebudeme moci všechny realizovat. Letos jsme restaurovali několik němých filmů z počátku desátých let, které jsou zcela neznámé: Malou komedii Oskara Messtera z roku 1910 nazvanou POTÍŽE MUŽE SE SNĚŽNICEMI nebo velmi pěkný nedatovatelný film KOUPÁNÍ VE WANNSEE; je to také komedie – o kameramanovi, který jede se svým kinematografem k jezeru Wannsee, aby tam filmoval lidi při koupání. Rekonstruovali jsme některé velké němé filmy po způsobu Enna Patalase, tj. sestavili jsme pozitivní kopie, a nyní musíme přemýšlet o tom, jak financovat negativy. Vytvořili jsme teď nejdelší možnou verzi filmu Henrika Galeena ALRAUNE s Brigitte Helmovou, opět s německými mezititulky. Bohužel se nezachovaly žádné cenzurní listy; z dobových cenzurních akt jsme mohli převzít jen část mezititulků a ostatní jsme museli buď zpětně přeložit z dánštiny či ruštiny, nebo odvodit z románu. Při sestavování německé verze KABINETU VOSKOVÝCH FIGUR Paula Leniho jsme mohli vyjít z překopírovaného negativu francouzské verze, který připravili v Bologni, a hned jsme opravili několik chybných stříhů. Také v případě PRAŽSKÉHO STUDENTA od Henrika Galeena z roku 1926 jsme mohli vyjít z negativu, který byl rovněž vyroben v Bologni, s využitím filmového materiálu z Montevidea. Zcela chybné a změněné španělské mezititulky byly nahrazeny německými pocházejícími z ruské kopie. V současnosti pracujeme na původní verzi filmu Richarda Oswalda JINAK NEŽ OSTATNÍ z roku 1919, který přežil jen ve zkrácené podobě, jež se stala součástí povídkového filmu NEBEZPEČÍ LÁSKY. K dalším projektům patří vytvoření barevné verze filmu Ernsta Lubitsche ŽENA FARAONOVA, skoro neznámý kulturní film společnosti UFA DIVY STVOŘENÍ, o němž se zmiňuje Siegfried Kracauer v knize *Od Caligariho k Hitlerovi*, a monumentální film HELENA, jehož režisérem byl Manfred Noa; byla to velkoprodukce společnosti Emelka, která byla s obrovskými náklady natočena v okolí Mnichova. Důležitou kapitolou je nadále restaurace wellesovských materiálů. Tato restaurace je především velmi náročná finančně, proto se musíme hodně spoléhat na peníze televizních stanic a na spolupráci

s partnery. Rovněž v případě němých filmů jsme odkázáni na úzkou spolupráci s jinými filmovými archivy, která je také často velmi plodná.

V oblasti restaurací filmů nebude nikdy nedostatek projektů, protože většina producentů a filmařů se nijak nezabývá tím, co se s jejich filmy stane. Dnes už začíná podléhat zkáze filmový materiál ze šedesátých a sedmdesátých let, díla známých režisérů Nového německého filmu, jako je Volker Schlöndorff, Werner Schroeter nebo Rainer Werner Fassbinder, už nejsou k dispozici v dobrých a kompletních kopiích. Když uvážíme, že film Wima Wenderse z devadesátých let, už zmíněný snímek AŽ NA KONEC SVĚTA, zůstal přes hvězdné obsazení ve své nezmražené verzi prakticky neznámý a měl stejný osud jako Stroheimova CHAMTIVOST, vidíme, jak je práce archivů důležitá.

Mám nepříjemný pocit, když třeba pomyslím na filmy ve formátu Super 8 mm z osmdesátých let, které měly velký význam pro rozvoj německého experimentálního filmu: tyto filmy vznikly bez negativu, nikdo se o ně nestará a archivy nejsou na překopírování filmů ve formátu Super 8 mm vůbec vybaveny. Podívám-li se na hory filmového materiálu zanechané Orsonem Wellesem, v nichž se nacházejí i skoro dokončené hrané filmy jako DRUHÁ STRANA VĚTRU s Johnem Hustonem, Peterem Bogdanovichem, Ojou Kojarovou, Lilli Palmerovou a Cameronem Mitchellem nebo HLUBINA s Orsonem Wellesem, Jeanne Moreauovou a Laurence Harveyem, vidím, jak se tento materiál v pravém slova smyslu rozkládá – peníze na záchranu daných filmů přitom nikdo není schopen sehnat. Hned je tak jasné, že se ještě musí leccos udát, než budeme moci mluvit o přiměřeném a odpovědném přístupu k našemu filmovému dědictví.

(Rozhovor se uskutečnil v srpnu 2000 v průběhu Letní filmové školy v Uherském Hradišti, na níž Stefan Dröbler představil některé málo známé, resp. v současnosti rekonstruované filmy Orsona Wellese.)

Připravil Petr Mareš

Citované filmy

Alraune (Henrik Galeen, 1928), *Až na konec světa* (Bis ans Ende der Welt; Wim Wenders, 1991), *Divy stvoření* (Wunder der Schöpfung; Hans Walter Kornblum, 1925), *Druhá strana větru* (The Other Side of the Wind; Orson Welles, 1970 – 1976), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Helena* (Manfred Noa, 1924), *Hlubina* (The Deep; Orson Welles, 1967 – 1970), *Chamtivost* (Greed; Erich von Stroheim, 1923), *Jinak než ostatní* (Anders als die Andern; Richard Oswald, 1919), *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett; Paul Leni, 1924), *Koupání ve Wannsee* (Im Wannseebad; kolem 1910), *Listonoš* (Postchi; Dárjuš Mehrdžuí, 1971), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Nebezpečí lásky* (Gefahren der Liebe; Eugen Thiele, 1931), *Potíže muže se sněžnicemi* (Ein Schneeschuhläufer in Nöten; Oskar Messter, 1910), *Pražský student* (Der Student von Prag; Henrik Galeen, 1926), *Upír Nosferatu* (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Zlaté opojení* (The Gold Rush; Charles Spencer Chaplin, 1925), *Žena faraonova* (Das Weib des Pharao; Ernst Lubitsch, 1922).