

práve estetických objektov. Záver kapitoly a vôbec celej knihy je preto adekvátnym vysvetlením najzávažnejšej úlohy súčasnej estetiky: „Zakrňovanie schopnosti syntéz, atrofie smyslu pro hodnoty vôbec, a pro estetické hodnoty zvlášť, by pak mohla vést nejen k tolikrát prorokovanému konci dějin umění (už Hegelem), ale ke konci umění vůbec, a tím i ke ztrátě lidství v dosavadní podobě, s jeho neoddělitelnou estetickou potencialitou. Reflexe a analýza této dimenze lidskosti je pak hlavním úběžníkem současné estetiky“ (s. 130).

Je zřejmé, že v Zuskovom „úvode“ do estetiky ide vlastne o premyslený súbor vzájomne prepojených, neobyčajne hutných vedeckých štúdií, v ktorých autor nielen disponuje pregnantným jazykom, ale aj dlhoročnou skúsenosťou, ktorú sprevádza vzácny cit pre nastoľovanie najzávažnejších problémov a odкрývanie prekvapivých súvislostí. Ak na niektorom mieste sľubuje, že v budúcnosti niektoré problémy či kapitoly rozšíri, zostáva nám dúfať, že svoj sľub splní, lebo publikácia sama osebe predstavuje nevšedný myšlienkový výkon.

Oliver Bakoš

Žádné původní staré filmy neexistují (ale pracuje se na nich)

Ursula von Keitz (ed.): *Früher Film und späte Folgen*

(*Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*).

Friedrich Wilhelm Murnau Gesellschaft / Schüren, Marburg 1998.

Šestá publikace, kterou v německém nakladatelství Schüren vydala společnost Friedricha Wilhelma Murnaua se sídlem v režisérově rodném Bielefeldu, nese název *Raný film a pozdní důsledky* s podtitulem *Restaurování, rekonstrukce a znovuvádění kinematografické historie*. (Historická kinematografie ve smyslu žánru zde není míněna – viz níže.)

V úvodu sborníku s příspěvky pěti autorů zdůrazňuje jeho iniciátorka Ursula von Keitzová: „Filmové dějepisectví, které vymazává nebo opomíjí otázky dochování kopií a vyhodnocení pramenů [quellenerschliessung], zůstává slepé k materiální bázi, na jejímž základě formuluje své analytické a argumentační hypotézy. Zůstává dále slepé ke změnám, které zanechala nejen fyzická únava materiálu, nýbrž také zásahy specificky ‚dobové‘ (krácení, přestřihávání) nejen u němých filmů.“ U nás je bohužel stále ještě běžné, že renomovaný filmový esejista napíše o významném filmu minulosti, aniž by uvedl, z jaké z jeho mnoha velmi odlišných verzí vychází či aniž by vůbec bral na vědomí, do jaké míry se artefakt, o němž píše, liší od někdejší „autorizované“ premiérové verze. Jenže: „Skepse vůči materiálu [materialvorbehalt] stojí tedy na počátku každého analytického kladení otázek“ (s. 7).

Keitzová dále vyzývá k odklonu od elitářského omezení se na slavná díla ve prospěch povědomí o celkové šíři a rozmanitosti němé kinematografie před rokem 1930, tak jak ji dnes můžeme poznat z dochovaných filmů (představujících podle odhadu Jana-Christophera Horaka ne víc než sedm procent ze všeho, co v tomto období bylo ve světě natočeno).

Helmut Regel, autor prvního příspěvku *Filmrestaurierung und Rekonstruktion*, má v koblenzském Bundesarchiv-Filmarchivu na starost projekt „Rekonstrukce starších německých filmů“ se zvláštním zřetelem na takzvané filmy triviální, na něž chodil běžný divák mimo kulturní centra

masově do kina. („Nikoli na expresionismus.“) Bundesarchiv sedí podle Regela na „časované bombě“ nepřekopírovaných nitrátových kopií. Státní roční podpora ve výši 1,4 milionu marek nedovolí urychlit proces tak, jak by bylo zapotřebí; je nutné počítat s horizontem kolem dvaceti let. V této prognóze navíc chybí německé filmy, které se do Německa průběžně dostávají z archivů v zahraničí, od nichž nelze překopírování očekávat – mají dost starostí s vlastní národní produkcí. (Kooperativnější přístup projevují podle Regela pouze moskevský Gosfilmofond a amsterdamské Nederlands Filmmuseum.) U acetátových kopií, dlouho pokládaných za „jisté“, se posléze v různých archivech vyskytl tzv. vinegar syndrom, při němž dochází k rozkladu acetátové celulózy. Závod s časem bez naděje na zvýšení finanční podpory státu vedl k tomu, že Bundesarchiv ze svého „balíku úkolů“ vyškrtl takzvané kopie na předvádění, takže nyní se dělají už jen pro retrospektivy, pokud možno s finančním podílem jejich organizátorů. Popisovaná praxe, s níž Bundesarchiv snižuje svou „nitrátovou horu“, nezůstane bez kritiky. Pro Jana-Christophera Horaka je nepřijatelné historické filmy po jejich překopírování „systematicky ničit, ačkoli právě nové digitální technologie, [...] které budou mít archivy za několik let k dispozici, umožní (resp. umožníly by) dokonalou duplikaci bez ztráty kvality“ (s. 48). V druhé části svého textu se Helmut Regel věnuje nově zpřístupněným filmům od mnichovských společností z let 1929 až 1933.

Evelyn Hampickeová z někdejšího Státního filmového archivu NDR, po sjednocení Německa „pohlčeného“ Bundesarchivem, ukazuje na příkladu filmu Philippa Jutziho HLAD VE WALDENBURGU, jak je možné při rekonstrukci film „přeinterpretovat“ (Evelyn Hampicke: *Ums tägliche Brot /Hunger in Waldeburg/*). Toho se podle ní dopustili Fred Gehler a Ullrich Kasten, když změnami v mezititulcích, montáží a především novou hudbou vyhrotili ideologické poselství díla, ale ve skutečnosti se tím vzdálili duchu původního filmu. Gehler s Kastem začlenili HLAD VE WALDENBURGU do historického vývoje německého proletářského filmu – jakožto předchůdce „kanonizované“ CESTY MATKY KRAUSENOVÉ KE ŠTĚSTÍ. Hampickeová to vnímá jako manipulaci a zároveň podotýká, že při uvedení verze zhotovené pro východoněmeckou televizi roku 1972 na západoběrlínském Foru mladého filmu byla tato „rekonstrukce“ přijata bez výhrad jako „autentická“. Princip, jímž by se měl restaurátor podle autorky řídit, zní „negace negace“. Znamená to vycházet vždy z extraktu mnoha ověřitelných informací a za určující pokládat (u německých filmů) takzvanou cenzurní verzi, protože ta nejlépe „dokumentuje dobovou recepci“. Jen tam, kde lze z dokumentů dostatečně doložit verzi režiséra, kterou cenzurní verze nerespektuje (to je případ mj. Murнауova FAUSTA), je nutné dát přednost první. „Nikoli naivní pojem originálu chápe rekonstrukci jako disciplinovanou formu konstrukce.“ Jinými slovy: jako tvorbu, v hranicích tak úzkých, jak jen možno... ale tvorbu něčeho nového.

K filmům s nejpohnutější restaurátorskou historií patří Pabstova ULÍČKA, KDE NENÍ RADOSTI. V obou částech rozděleného Německa bylo možné v osmdesátých letech vidět v televizi zcela odlišné verze: jednu s tragickým koncem, jednu s happy endem. Článek Jana-Christophera Horaka *Der Fall Die freudlose Gasse* je jen jedním z mnoha, které jdou po stopách rozdílů v dochovaných verzích. Už zakladatelské osobnosti filmové historiografie, Lotte H. Eisnerová i Siegfried Kracauer, poznali Pabstův film jako torzo, v němž byla inscenátorská modernost překryta zdánlivou melodramatičností. Nespravedlivě záporné či zdrženlivé hodnocení ULÍČKY vyřčené Eisnerovou a Kracauerem přebíraly nové a nové generace bez ověření. Film dlouhý původně asi dvě a půl hodiny, byl v některých zemích zcela zakázán (např. ve Velké Británii), ve všech ostatních drasticky krácen a přestříháván – a co hůř: všude jinak!

Enno Patalas měl v roce 1989 k dispozici tři kopie (z Paříže, Londýna a z Moskvy), vesměs duplikativy rozdílné kvalitou, montáží, dramaturgií barevného virázování a odchylkami od scénáře. Jeho nástupce v mnichovském Filmovém muzeu Horak pracoval při dalším restaurátorském pokusu v roce 1995 v rámci „Projet Lumière“ s obarvenou nitrátovou 35mm kopií ze Cinemathèque

française, kterou srovnával s dalšími čtyřmi kopiemi z různých archivů. Konečně se tak podařilo „objevit“ retrospektivní strukturu vyprávění, na svou dobu nesmírně moderní a mistrovsky realizovanou. Osmnáct přesně charakterizovaných postav v paralelním, komplexním, hutně vyprávěném ději (celý první díl je věnován jejich „zasazení“ do prostředí) – půl století před NASHVILLE! Do popředí vystupují čtyři ženské osudy (zatím známé verze dvě z nich marginalizovaly a „zajímaly se“ jen o Astu Nielsenovou a Gretu Garbo). Horakova ULÍČKA měla premiéru během Pabstovy retrospektivy na Berlinale 1997 a než se v červnu téhož roku dostala na boloňský festival, byla podrobena dalším barevným úpravám na základě „plánu“ vycházejícího z dochovaných kopií.

Jan-Christopher Horak uzavírá: „Klasická filologie se tradičně zabývá problémem různých verzí, ale nyní, když filmová věda dospěla k určité zralosti, je na čase, aby se zabývala původem toho kterého filmového ‚textu‘ a netvářila se, jako by se čas a historie na kopii nepodepsaly. Teprve rigorózní konfrontace s archivním ‚textem‘ a s jeho prameny může vést k vědecky fundované filmové filologii a filmové historii“ (s. 65). (S tímto požadavkem se ovšem ocitáme v samém centru „filmové vědy“, velmi vzdálené tuzemským „filmovým studiím“.)

Ve stati *Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos* přemítá Martin Loiperdinger, jak přiblížit filmy z přelomu století současnému divákovi. Mnohem hůře než velké němé filmy dvacátých let je lze sladit s dnešním diváckým očekáváním narativního, dramatizujícího střihu, „continuity“. Klade se dále otázka, jak prezentovat krátké filmy anonymních autorů, bez „hvězd“, které se promítaly v blocích sestavených dramaturgicky jako sled varietních čísel (v průměru jich bylo kolem patnácti) a počítaly s komentátorem a s divákem, který hledal rozptýlení, nikoli koncentraci, do níž ho později pohroužily dlouhé filmy. Těžko představitelnou rozmanitost forem a druhů filmů a jejich předvádění je třeba „rekonstruovat“ pokud možno „historicky věrně“, respektovat „jinakost“ rané kinematografie – bez nároku na autenticitu. Ve filmových muzeích a kinematékách by tento úkol měli mít na starosti speciální „mediální pedagogové“. Kdyby se jim podařilo přesvědčivě znovu „zinscenovat“ programovou nabídku filmových projekcí prvních dvaceti let filmové historie, mohlo by toto období zažít podobnou renesanci jako kinematografie let dvacátých. (K nám však dodnes nedorazila ani ta.)

Lothar Prox plynule navazuje příspěvkem *Musik und Stummfilm*. Jestliže před dvaceti lety byly premiéry restaurovaných filmů s orchestrálním doprovodem senzační výjimkou (Ganceův NAPOLEON „oživený“ Kevinem Brownlowem¹⁾), je dnes zapotřebí udělat z těchto představení pevnou součást kulturního života, která bude pochopitelně vždy závislá na subvencích. Pro současné hudebníky je doprovázení němých filmů vzrušující výzvou, ale konsensus s požadavky filmu se hledá těžce, mnoho hudebníků se brání uznat jejich prioritu. Četné nové kompozice, zvláště různě avantgardně pojaté, nezanechávají dobrý dojem. Opět je zapotřebí „zprostředkovatelů“ mezi restaurátory na jedné straně a hudebníky na druhé, tedy jakýchsi „dramaturgických poradců“, jak je například požaduje Michel Chion.

V závěrečném příspěvku *Den Schatten eine Stimme geben* přibližuje Kurt Johnen, spoluzakladatel a první předseda Murnauovy společnosti, vlastní zkušenosti z bielefeldského festivalu filmu a hudby, který od roku 1990 vedl a dokázal pro něj zaujmout převážně mladé publikum – k velkému překvapení nedůvěřivých lokálních politiků.

Aneb – opět do vlastních řad – není reprezentace bez prezentace.

Milan Klepíkov

1) K tomu viz Briana Čechová, *Napoleon podle Abela Gance. Obrazy, které se dožadují hudby*. „Iluminační“ 13, č. 2, s. 59 – 79.