

Rozhovor

ŽIVOT FILMU
NAVZDORY JEHO FYZICKÉ SMRTI

Rozhovor s Paolo Cherchi Usaiem

Anna Batistová – Andrea Rottinová

Paolo Cherchi Usai (1957) původně vystudoval dějiny umění. Později pokračoval jako filmový kritik a psal o filmu a umění obecně (například pro italský časopis *Segnocinema*). Pracoval jako kurátor sbírek v Cinémathèque Royale de Belgique v Bruselu, později jako Senior Curator oddělení filmu George Eastman House v Rochesteru (1994–2004). Podílel se na založení festivalu němých filmů v Pordenone (respektive v Sacile) Le Giornate del cinema muto (1982), v jehož řídícím výboru dodnes působí. Byl ředitelem a stále spolupracuje s L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation a vyučuje film na několika univerzitách, například na University of Rochester. Zároveň je viceprezidentem FIAF (International Federation of Film Archives – Fédération internationale des archives du film). V září 2004 byl jmenován ředitelem National Film and Sound Archive v australské Canbře, kde působí dodnes. Výběr z publikací: *Una passione infiammabile*. Torino : UTET Libreria 1991; *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*. London : BFI 1994; Italy: Spectacle and Melodrama. In: Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Oxford History of World Cinema*. Oxford : Oxford University Press 1997; *L'ultimo spettatore: Sulla distruzione del cinema*. Milano : Editrice Il Castoro 1999; *Silent Cinema: An Introduction*. London : BFI 2000; *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London : BFI 2001; La Cineteca del Babel. In: Gian Pietro Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*. Vol. 5. Torino : Giulio Einaudi editore 2001, s. 965–1067. Paolo Cherchi Usai je také editorem několika sborníků a monografických čísel odborných časopisů: *Film da salvare: Guida al restauro e alla conservazione*. Speciální číslo časopisu *Comunicazione di massa*. Milano : SugarCo Edizioni 1985; *Silent Witnesses: Russian Films, 1908–1919*. London : BFI 1990; *The Philosophy of Film History*. Monografické číslo *Film History* 6, 1994, č. 1; *Film Preservation Vs Scholarship*. Monografické číslo *Film History* 7, 1995, č. 3; *International Trends in Film Studies*. Monografické číslo *Film History* 8, 1997, č. 4. Do češtiny byl přeložen text: Georges Méliès dnes. *Illuminace* 8, 1996, č. 4, s. 89–95.

* * *

Vzhledem k vašemu univerzitnímu vzdělání nejste původně filmolog, nebo alespoň ne od začátku. Můžete vysvětlit, jak jste se dostal k filmu?

Byla to celkem romantická cesta. Začal jsem dějinami umění a měl jsem absolvovat diplomovou práci o restauračním zásahu na středověké malbě Duccia da Buoninsegna, ale

krátce před začátkem příprav mi můj profesor oznámil, abych se připravil, že budu nezaměstnaný, a to mi dvakrát nesedělo. A tak jsem přemýšlel, co jiného bych mohl dělat. V té době jsem chodil do kina, ale nepovažoval jsem se za kdovíjakého cinefila. A právě tady se začaly dít zajímavé věci. Podle pravidel, která tehdy v Itálii existovala pro vysoké školy, jsem měl, ještě před odevzdáním diplomové práce, složit čtyři zkoušky z předmětů, které neměly nic dočinění s mým hlavním zaměřením. Byla to doba (mluvím o konci sedmdesátých let), ve které byla Itálie velmi politizovaná; jednou z přednášek v té době uváděných byly Dějiny politických doktrín a já jsem si řekl: „Dobrá, dáme si trochu politologie.“ Ale název přednášky konané v tom roce byl „Politický názor D. W. Griffitha“ a já musel přiznat svému vyučujícímu, že téma je sice bezpochyby zajímavé, ale „já o D. W. Griffithovi vím jen málo, slyšel jsem jen o ZROZENÍ NÁRODA.“ A on odpověděl: „V Janově je soukromá sbírka jednoho člověka, který má spoustu Griffithových filmů. Tohle je jeho telefonní číslo. Jeďte za ním a uvidíte všechny Griffithovy filmy, co potřebujete.“

A tak jsem za tím člověkem jel a domluvil si schůzku. A viděl jsem, že jeho byt je úplně zaplněný 16mm kopiemi Griffithových filmů. A on povídá: „Můžete se dívat na filmy, kdy chcete. Tohle je stříhací stůl, ten funguje takhle: takhle přetáčí dopředu, a takhle dozadu.“ A pak mi řekl: „Teď mě ale omluvte, mám moc práce a musím psát dopisy. Tady máte klíč od bytu a přijďte, kdy budete chtít.“

A tak jsem se ocitl v pokoji plném němých filmů... Bylo to jako bych byl dítě v obchodě s hračkami, v jistém smyslu, protože to pro mě byl zcela nový a okouzlující svět. A odtud se datuje můj zájem o víc věcí: o film, o němý film, o restaurování němého filmu... Možná první věc, kterou jsem si uvědomil, byla: „Jak je možné, že jsou ty filmy v tak špatném stavu? Proč jsou obrazy tak vybledlé a málo viditelné? Jak je možné, že jsou tyhle filmy relativně neznámé? Proč už se o nich nemluví?“ A od té doby jsem se také začal zajímat o současné filmy, do té míry, že když se v té stejné době začal zakládat italský časopis o filmu *Segnocinema*, přihlásil jsem se jako dobrovolný spolupracovník. Z pro mne záhadného důvodu se rozhodli mě přijmout a tak začala spolupráce, která pokračuje dodnes. Takže: od dějin umění, přes politologii, k restaurování němých filmů, a k filmu obecně. To není špatné, že? Teď se specializuji na němý film, ale pravidelně chodím do kina, často a rád se dívám na současné filmy.

Některé z vašich knih, zvláště Una Passione infiammabile (Hořlavá vášeň)¹⁾ a její nejnovější vydání, se mi zdají být dokonalým úvodem do světa němého filmu a archivů. S jakými záměry jste knihu psal?

Záměry, se kterými jsem knihu napsal v té době, to jest v roce 1991, jsou velmi odlišné od těch, kvůli kterým bych ji napsal dnes. Když jsem knihu psal, studium němého filmu bylo ještě, neříkám úplně na začátku, ale ve fázi možná méně sofistikované, než ve které je dnes. Jistě, už tehdy existovali a pracovali velcí historici filmu, jako Gian Piero Brunetta, Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli a v zahraničí Tom Gunning, André Gaudreault

1) Kniha byla poprvé v angličtině vydána pod názvem *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*, nejnovější anglické vydání nese název *Silent Cinema: An Introduction*.

a mnozí další. Ale co se týkalo muzejního či archivního aspektu němému filmu, zdálo se mi, že je třeba ještě udělat a říct mnohé. Uvědomte si, že v té době byly archivy mnohem méně přístupné než dnes. Proto byla kniha ve své době napsána na vlně entusiasmu z objevu obrovského kontinentu do té doby ještě neprobádaného; odtud také titul knihy, který navozuje jak vášně k filmu, tak hořlavost filmového materiálu. Dnes kniha existuje v nové anglické edici z roku 2000 a jedná se už o něco zcela jiného; je to rozšířená edice, vzhledem k té italské, a bere také na vědomí obrovské množství literatury, která byla mezitím k tématu publikována. Pravděpodobně bych měl už teď opět knihu přepsat, a vlastně přemýšlím o aktualizaci, která by brala na vědomí historiografickou zkušenost s filmem v digitální éře a jak by se nové generace k této situaci mohly postavit se stejnou

vášní. Důvod je ten, že se událo mnoho věcí: výzkum se stal, v jistém smyslu, mnohem jednodušším, archivy restaurovaly obrovské množství filmů, a to, co v roce 1991 (když jsem knihu napsal) bylo extrémně obtížné podrobně studovat, je dnes pro všechny bezpochyby mnohem jednodušší. Myslím, že dnešní studenti, kterým je osmnáct nebo dvacet let, mají výhody, které byly tehdy nemyslitelné. V roce 1991 existovaly videokazety jen krátkou dobu, dnes máte DVD a internet úplně všude. Tudíž víme víc a víme to lépe, ale žijeme také v době, kdy nová technologie zpochybňuje nezbytnost znát film skrze to, co jej umožnilo, tedy pravý a vlastní kinematografický podklad. To je věc, kterou bych neměnil: zabývat se nezbytností konzultovat dobové materiály více méně stejným způsobem, jakým se studuje nejen reprodukce malby na jiném nosiči, ale také originální malba, která umožňuje sledovat doteky štětcem, ocenit specifickou funkci pigmentu použitého na plátně. A tahle idea se mi zdá být ohrožena. Patřím k těm, kdo přiznávají, že jsou spokojeni s možnostmi, které pro zpřístupnění filmu všem nabízejí nové technologie, takže bych rád, aby bylo zřejmé, že bych nechtěl být vnímán jako tradicionalista nebo purista z pouhé nostalgie. Právě naopak, nemám vůbec rád nostalgii, a myslím, že nostalgie pro film je jedna z věcí, které mohou film zabít. Mimo to věřím, že značná část budoucnosti studií o filmu je spojena s rostoucím vědomím důležitosti původních filmových technologií, neboť film je specifickou formou výrazu a technologie.



Paolo Cherchi Usai

Foto Paolo Jacob

Zpět k vašim knihám – L'ultimo spettatore (Poslední divák)²⁾ se mi naopak vůbec nejeví jako kniha pro začátečníky. Je to spíše metaforický, abstraktní, filozofický text. Jak byste ho charakterizoval vy?

Především musím říct, že to není kniha filmové teorie. Měl bych teď představit ve Španělsku její překlad do kastilštiny, pro který jsem napsal nový úvod, v němž říkám, že tohle opravdu není knížka pro začátečníky, ale není to ani „knížka o filmu“ v klasickém smyslu tohoto termínu. Rád ji definuji jako knihu meditací, aforismů, knihu haiku nad problémy, které dle mého názoru překračují film, protože mají co do činění s otázkami, které se týkají nás všech: paměť, budoucnost kultury, smysl Historie. Ale je to především kniha, navzdory své stručnosti, která by měla být dle mého názoru čtena velmi pomalu. Ve španělské edici přímo navrhuji, vzhledem k tomu, že kniha je složena z 52 stručných kapitol, že můj ideální čtenář by ji měl číst rychlostí jedné kapitoly za týden, zamyslet se nad každou a zvažovat ideje vyvolané její četbou.

Je to také kniha záměrně si protiřečící, protože jsem chtěl vyzdvihnout sérii dilemat vlastních naší profesi, tomu, že studujeme film, tomu, že se pro budoucí generace snažíme zachovat výrazový prostředek, který byl původně předurčen k rychlému zmizení. Takže se vlastně ani nedivím, že mnozí čtenáři se cítí knihou překvapeni, protože neváhám přiznat, že to byl přesně ten efekt, kterého jsem chtěl dosáhnout. Je to kniha, kde leckdy ilustrace negují to, co píšu, kde dopis čtenáře vydavateli ve druhé části odporuje tomu, co píše autor, a kde, nakonec, vydavatel protiřečí všemu a všem. Je to kniha, která by v mých záměrech měla napomáhat tomu, abychom nic nebrali jako samozřejmé. Před nějakou dobou jsem četl román Bruce Chatwina, který se jmenuje *Utz*. Nejsem velkým nadšencem pro Bruce Chatwina, a mnohdy mám pocit, že v jeho způsobu psaní je jistá míra dandismu, ale v tomhle románu byla jedna věc, která mne oslovila: naráží se tam na možnost vytvoření pravidla, podle kterého by, každých padesát let, měla být všechna muzea rozebrána a otevřena. Jako by říkal: každého půl století musí sbírky vystoupit z muzeí, vrátit se do světa, vstoupit do probíhajícího života a akceptovat toto setkání s realitou. Hodně jsem přemýšlel o tom, co se na první pohled zdálo být víc než co jiné, provokací. Ale možná právě skrze tuto myšlenku jsem si začal uvědomovat hluboké dilema v tom, co děláme: začal jsem mít pocit, že děláme něco, co jde proti vlastní přirozenosti našeho výrazového prostředku. Začal jsem přemýšlet o tom, že se k filmu, k pohyblivým obrazům obecně a k jejich restaurování, chováme ne jako k tomu, co jsou, ale jako k tomu, co bychom rádi, aby byly: restaurování filmu jako ideologie, tedy jako falešné vědomí a falešná reprezentace. Promítáme vlastní intence do věci, která byla zrozena, aby byla něčím jiným. Od té doby, co se zabývám restaurováním filmu, si uvědomuji dvě věci: za první, že já sám v podstatě pracuji proti přirozenosti filmu a že zasahujeme příliš, že vždy více vtiskujeme vlastní osobnost do toho, co má být dobovým dokumentem; a za druhé se mi zdá, že po tolika letech, co říkáme, že film není divadlo, že není možné si film plést s pohyblivým divadlem, je realita taková, že film je skutečně tím, co se v angličtině označuje jako „a performing art“. V tom smyslu, že z mého

2) Anglické vydání knihy nese název *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*.

pohledu existuje mezi filmovou projekcí a divadelním představením intimní afinita, co do jedinečného a neopakovatelného fenoménu: každé předvedení je rozdílné, jak v kině, tak na jevišti. Nevěřím na film jako reprodukční prostředek, nevěřím v Benjaminovu definici filmu jako entity vzniklé mechanickou reprodukcí, a hlavně nevěřím, že digitální technologie mohou změnit tento princip, navzdory mýtu o digitálních technologiích jako slibu věčné identity všech kopií. Když mi říkají, že s digitálními technologiemi tento problém přestává existovat, je to jako snažit se schovat za prst, dělat, že neexistují všechny ostatní věci, variabilní součásti projekce. Zkrátka, pohyblivé obrazy jsou mnohem komplexnější realitou, realitou mnoha forem, a hlavně, dle mého názoru, jsou biologickou realitou. Každé předvedení filmu je interakcí mezi smyslovou zkušeností omezenou v čase (projekce, tady a teď) a mou životní zkušeností (to, čím jsem já, tady a teď). Navzdory všemu, jak jsem napsal v anglickém vydání své knihy, navzdory všemožným kritikám na tuto knihu, navzdory tomu, že kniha je dosud málo čtena a málo chápána, jsem přesvědčen o tom, že je to nejdůležitější kniha, jakou jsem doposud napsal.

Já jsem četla současně jak italské, tak anglické vydání, protože i mně dělalo problémy knihu pochopit. Ale myslím, že to, co jste právě řekl, může pomoci některé její aspekty vyjasnit.

Anglické vydání je vzhledem k tomu italskému mírně pozměněné, doplněné. V určitém okamžiku po dokončení knihy se mi dokonce stala věc, kterou jsem neočekával: dostal jsem chuť natočit o této problematice film. A tak teď pracuji na filmu, za použití archivních materiálů, který by bylo možné definovat jako nejčerstvější evoluci myšlenek vyjádřených v knize. Bude to němý film, celovečerní a s hudbou prováděnou na živo. Měl jsem potřebu vyjádřit a propracovat některé koncepce skrze samotný předmět mých úvah.

Jaké místo si myslíte, že má, bude mít nebo by měl mít filmový archiv, nebo audiovizuální archiv, ve vztahu k ostatním institucím určeným ke studiu filmu?

To je momentálně aktuální a dost komplexní otázka, protože filmové archivy, archivy pohyblivých obrazů, v této době procházejí fází velmi radikální a velmi delikátní transformace. To se děje jednak kvůli novým technologiím, ale nejen kvůli nim. Faktem je, že společnost se během několika let evidentně a radikálně změnila: oficiální kultura, poté, co mnoho let filmové archivy ignorovala, se k nim teď začíná chovat jako k nějakým do-lům, které by měly produkovat co možná největší množství zlata, v co možná nejkratším čase. Jinými slovy, logika kapitalismu vstoupila do slonovinových věží muzeologie, a už neexistuje způsob, jak ji zastavit. Záminka je v tomto případě falešně demokratická: přístup ve jménu rozšiřování poučenosti, tedy v našem případě ve jménu vývoje studií o filmu, o pohyblivém obraze; ale já vidím za těmito novými požadavky důvody čistě ekonomické.

Filmové archivy se staly terény k dobývání novými formami ekonomického vykořisťování kulturního dědictví. Tento tlak je pak nepřátelský k našim snahám zavést pravidla muzeografické hry, tedy ke snahám zdůraznit, že filmovou kopii je třeba promítat určitým způsobem, za správné rychlosti, z kopie na 35mm. Například nám říkají: „Koho zajímá

35mm, když existují digitální kopie, koho zajímá, jestli jsou tam pixely místo krystalů solí stříbra, chceme vidět filmy, pro nás je důležitý obsah.“ Obsah! Jako by mluvili o obsahu konzervy sardinek. Zkrátka, máme tu celou řadu termínů, které vstupují do světa archivů, terminologii zcela podnikatelského typu, jako „obsah“ a „klient“. Slova jako „návštěvník“ nebo „badatel“ vyšla z módy. V samotném slovu „přístup“ je cosi obchodního, něco co zavání supermarketem, typu „chceme produkt tady, teď, a to co nejrychleji, protože když jsou tu digitální technologie, tak už se nemáte na co vymlouvat.“ Tento proces směřuje k diametrálně odlišnému cíli, než je naše touha dát koherentní muzeografickou logiku (a z toho nevyplývá, že antidemokratickou!) našemu snažení. Dle mého názoru se tato krize v nejbližších letech ještě přiosťří, a kdybych měl křišťálovou kouli a mohl předvídat budoucnost, řekl bych, že to, co se stane v nejbližší době, v příštích deseti či dvaceti letech, bude, že s archivy se bude zacházet pořád více jako s velkými sklady pohyblivých obrazů. Ale možná, až se tato velká vlna klientů, kteří vnikají do velkoskladů, vyčerpá, a my pozvolna, z trosek toho, co zůstane, začneme znovu přemýšlet o důležitosti původní formy podívané. Bude to v zásadě fenomén typu přílivu a odlivu, jak se v Dějinách často stává. Takže, navzdory všemu, jsem optimista. Řekněme to takhle: existovaly doby, ve kterých některé formy výtvarného umění byly absolutně ignorovány a člověk je mohl koupit na bleším trhu za pár drobných. Pak, pomaloučku, s ubíháním času, se to, co bylo dříve považováno za směnnou hodnotu, stávalo předmětem muzeografického zájmu: věřím, že to se stane i s pohyblivými obrazy. V to věřím, nebo v to alespoň doufám. Tak jako tak ale v příštích letech budeme muset čelit této transformační krizi s velkou dávkou diplomacie, protože neexistuje způsob, jak odporovat či vzdorovat tomuto typu obchodního puzení, které pohyblivé obrazy ohrožuje.

Dle mého názoru také muzeum změní film v něco jiného. Bude znamenat smrt filmu, jak jej známe dnes.

Jistě. Jak už jsem napsal v *The Death of Cinema*, to se stane v momentu, kdy film zcela zmizí, a tudíž začne konečně být brán vážně. Nezávisle na typu obrazu, který bude ukázován, ať už to bude obraz analogický, nebo digitální, to co je pro mě důležité, je, že muzeum filmu bude místem, kde bude velké bílé plátno, na kterém budou ukazovány pohyblivé obrazy; nebo když ne bílé plátno, tak nějaký typ instalace, nebo něco zcela jiného, ale každopádně to bude místo, kde bude možné pohyblivé obrazy vidět způsobem, jakým je vidělo publikum v nějaké určité epoše. Nevěřím na muzeum filmu vytvořené projektory, kostýmy, scénáři, protože to by bylo jako bych vás přivedl do kuchyně a řekl vám: „Tohle jsou těstoviny, tohle je omáčka, tohle je rajče, a tohle je sýr...“, ale tohle není jídlo; to jsou jen ingredience. Jídlo je to, co jím, moje smyslová zkušenost; v muzeu filmu bude projekční sál místem, kde se jiný typ smyslové zkušenosti stane realitou. Pro mě muzeum filmu, kde není možné vidět než předměty, které umožňují film, riskuje, že se stane, dříve nebo později, muzeem voskových figurín.

Já mám jedinou obavu: že muzejní forma, jakou byste si představoval pro film, dosud neexistuje; protože promítat film a tímto způsobem ho prezentovat si také žádá, dle mého názoru, novou muzeologickou formu.

Jistě máte pravdu a já si uvědomuji, že je ještě příliš brzo o takové věci uvažovat, ale právě proto, že jsme se ještě nedostali do tohoto bodu, bychom měli začít stabilizovat základy tohoto muzeografického vědomí. Je to poznání, které ještě neexistuje, ale jsou k němu předpoklady. V tomto momentě je to, co chceme a o čem jsem mluvil, nazýváno „cineclub“ nebo „film programming“, ještě tomu neříkáme „muzeum filmu“ v tom smyslu, jak o něm uvažuje, například, vídeňské Filmmuseum a jeho zakladatel Peter Kubelka. Já se domnívám, že vývojovou formou toho, co se dnes jmenuje „film programming“, bude místo, na kterém se ještě budou moci ukazovat pohyblivé obrazy způsobem, jakým byly zamýšleny a vytvořeny, tedy místem, na kterém film vytvořený na 35mm bude ukazován pouze na 35mm a videoinstalace bude předvedena jako taková a ne za použití jiných prostředků. Ale to platí také pro digitální technologie, protože i ty budou mít svůj konec. Před námi stojí smrt digitálna a moment, ve kterém si někdo uvědomí problém: „Jak předvést digitální umělecké dílo, když jsou již digitální technologie překonány?“ Protože digitální technologie budou překonány. Digitální technologie jsou historickým fenoménem jako všechny ostatní, není to mesiášský slib věčnosti, za který nám jsou předkládány s poněkud vyděračskou logikou, kterou momentálně musíme přijímat, abychom nebyli považováni za reakcionáře nebo „zpátečníky“. Kdybych byl já mladým kurátorem, zabýval bych se hned problematikou toho, jak bude vypadat muzeum digitálních technologií, až budou digitální technologie překonány.

Ve vztahu k filmovým archivům, kam byste umístil „Giornate del cinema muto“?

Já bych si přál, aby „Giornate del cinema muto“ byly jakousi extenzí tohoto muzeografického vědomí, ale obávám se, že za padesát let budou muzea opravdu jediným místem, kde bude možné vidět film OBČAN KANE na 35mm. Všichni víme, že existují archivy, kde už teď jsou staré filmy promítány z DVD, a to se mi nelíbí, protože se mi to zdá jako házet ručník do ringu ještě předtím, než začal zápas. Dokud existují kopie na 35mm (nebo na 16mm, neboť se stále jedná o fotochemický materiál) filmu původně vytvořeného na 35mm, měly by archivy ukazovat právě tyto kopie; když nemůžou, ať ukazují nějaký jiný film. DVD si můžeme koupit na internetu. Rád bych doufal, že „Giornate“ budou nadále místem, kde zkušenost s němým filmem je stejnou zkušeností, kde ukazujeme filmy takovým způsobem, jakým by měly být ukazovány. Nezasťírám, že s ubíháním let budeme pravděpodobně nuceni ukazovat stále více němých filmů v digitální projekci, a tudíž, jestliže dnes tvoří projekce na 35mm 95 % celého programu, toto procento se bude stále zmenšovat, až do té míry, že projekce na 35mm budou speciálními událostmi na zahájení a zakončení festivalu. Představoval bych si tak, během půl století, festival, kde budou všechny projekce digitální, a pak, v sobotu večer, bude uvedena projekce z 35mm, za použití aparatury tak zvláštní, jako je vzácný a výjimečný koncert klasické hudby provedený na dobové nástroje.

„Giornate del cinema muto“ se hodně otvírají mladým, například pořádáním „Collegium Sacilense“. Mně se zdá tento typ vztahu, který si mohou mladí začínající odborníci vytvořit s klasickým filmem a jeho odborníky, velmi důležitý. Co si o tom myslíte vy?

Je to jeden z nejlepších nápadů, jaké festival v poslední době měl, protože „Collegium“ má zásluhu na tom, že mladí přicházejí do světa archivů bez toho, aby byli zastrašeni. V rámci Collegia existují dialogy, ne přednášky *ex catedra*, neexistuje tu vzdálenost autority mezi tím, kdo vysvětluje, a tím, kdo poslouchá. Chceme je povzbudit a ukázat mladým návštěvníkům festivalu, že stát se filmovým historikem není dráhou vyhrazenou pro omezené množství osob. To pro nás znamená odejmout dějinám filmu obecně tuto auru svatosti a akademismu, která riskuje, že udusí zájem o film: protože to, co dle mého názoru činí „Giornate“ jedinečnými, je fakt, že jsou místem, kde jsou akademik, neakademik, cinefil, novinář, vzdělanec či sběratel na stejné úrovni, a je pro nás absolutně důležité držet při životě nadšení pro akt dívání se. Nechceme, aby s němým filmem bylo nakládáno jako s předmětem k laboratornímu výzkumu. Jistě, klinika – tedy historiografie jako vědecká disciplína – je důležitá také pro nás, a jsme mezi prvními, kteří se ji snaží podporovat, ale chceme taky říct, že toto není jediný způsob, jak se dívat na pohyblivé obrazy, protože analyzovat jakoukoliv věc klinicky je, v jistém smyslu, jako provádět na ní pitvu. „Giornate“ existují především proto, aby zachovaly potěšení z dívání se.

Co se stane s „Collegium Sacilense“, až se příští rok festival opět vrátí do Pordenone?

Pokud se festival vrátí do Pordenone, a nejsem si tím dosud zcela jistý, „Collegium Sacilense“ se stále bude jmenovat „Collegium Sacilense“, protože se zrodilo tady, v Sacile, v atmosféře tohoto města, a tou nejmenší věcí, kterou můžeme udělat pro Sacile, abychom městu poděkovali za to, co udělalo pro festival, je ztotožnit s ním Collegium. Přesto si ale nemyslím, že by Sacile mělo zmizet ze života festivalu. Po počáteční nedůvěře k Sacile, po nuceném exodu z Pordenone, se všichni v Sacile cítí stále více dobře, protože je to přátelské a velmi krásné město, a jednoduše řečeno, vidět festival, jako je ten náš, ve městě, jako je toto, je výjimečným zážitkem samo o sobě.

Já jsem na festivalu teprve podruhé. Kdežto vy patříte k jeho zakladatelům. Jak byste popsal vývoj, ke kterému došlo od roku 1982 k dnešku?

Zájem o němý film doslova explodoval: na prvním festivalu bylo pouhých osm diváků, tento rok máme prozatím 858 akreditovaných účastníků, plus ještě publikum, které není oficiálně přihlášené. Na rozdíl od „obvyklých podezřelých“ jsou tu i lidé, které jsem nikdy dříve neviděl, mnoho mladičkých studentů, mnoho lidí, které neznám, a to je pro mě úžasné. To znamená, že malá rostlinka vytvořila další rostlinky a stává se krásným lesem v rozkvětu. Je tu také jedna výzva do budoucnosti, a o té se budeme muset bavit na oslavě 25 let festivalu, v roce 2006: až dosud jsme se snažili nikdy neopakovat během festivalu stejný film a můžeme si ještě dovolit to dělat, protože dosud jsme ukázali přibližně 5 000 filmů, a pokud je mi známo, existuje kolem 40 000 přeživších němých filmů, takže bychom mohli ještě dlouho pokračovat, aniž bychom promítli dvakrát stejnou věc. Ale občas mi některý můj kolega řekne: „Proč nedáváme Sjöströmův film ZEMĚ VĚČNÉHO CYKLONU?“ A druhý mu odpoví: „Ne, to nemůžeme, protože jsme ho měli na „Giornate“ v roce 1986.“ A odborník dodá: „Ne, to mě nezajímá, ten film znám moc dobře.“ Ale, kdo tady byl v roce 1986? Vy jste tu nebyla a většina lidí, co jsou tu dnes, tu nebyla taky.

Takže už si nemůžeme dovolit mít za samozřejmé, že úplně všichni viděli na velkém plátně CALIGARIHO, ZEM VĚČNÉHO CYKLONU, INTOLERANCI. Nemůžeme dělat festival výhradně k použití a potřebě těch, kteří si myslí, že viděli všechno, a chtějí po nás, abychom jim ukazovali jen nové věci. INTOLERANCE byla tento rok na začátku festivalu z čistě chronologických důvodů, tedy odpoledne hned první den festivalu. To nám vyhovovalo, protože jsme si říkali: „Všichni už viděli INTOLERANCI.“ Ale není to pravda! Je tu spousta lidí, kteří nikdy tenhle film neviděli. A i mezi těmi, kteří ho viděli, je spousta těch, kteří ho nikdy neviděli na velkém plátně. Takže bychom měli začít myslet na to, že bychom měli mluvit také se studenty, s mladými a s publikem, kteří vidí jako novinku to, co je pro nás samozřejmé. Myslím, že „Giornate“ si musí uvědomit, že je potřeba sestavovat program také s ohledem na mladičkého člověka, který si říká: „Já jsem nikdy neviděl UPÍRA NOSFERATU na velkém plátně.“ A to je podle mě problém, kterému se nadále nemůžeme vyhýbat ve jménu specializace.

Vy jste momentálně ředitelem australského národního archivu, ale stále spolupracujete na vedení „Giornate“, pokračujete ve spolupráci s L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation atd. Já vás vidím jako podpůrce mezinárodní spolupráce. Souhlasil byste?

Ano, zcela souhlasím. Řekněme to takhle: dříve či později budeme všichni zapomenuti a nic z nás nezbude. Kdybych se jednoho dne měl dočkat té cti, že by si mě lidé pamatovali, byl bych rád připomínán jako osoba, která udělala vše proto, aby podporovala spolupráci na všech úrovních, aby ukázala, že nic není nemožné, když existuje vůle dát dohromady lidi ve jménu vědění, ve jménu umění, ve jménu entusiasmu z objevování. Především to mě pohání. Nemám jiné ambice, cítím se spokojen vždy, když se díky mně potkají dvě osoby, které se předtím neznaly a které dohromady vytvoří něco, co dříve neexistovalo, kde kombinace je větší než součet jednotlivých částí, a tato katalýza kreativity je tou nejlepší věcí, která se může přihodit.

Věřím, že mezinárodní spolupráce je důležitá zvláště pro filmové archivy, protože jeden samotný archiv nemůže zachránit film jako celek.

Věci bohužel nejsou tak jednoduché, a to je věc, která mě ještě dnes nepřestává překvapovat. Není problém říct spolupráce, říct je ale jednodušší, než to udělat. Protože i uvnitř takového malého oboru jako němý film existuje věc zvaná „moc“ a věc zvaná „ego“ a taky věc zvaná „reputace“. Někdy je to až k smíchu. Když vidím, že někdo používá němý film jako nástroj moci, nejraději bych řekl: „Probuďte se, existuje globální oteplování, existuje islámský fundamentalismus, existuje přelidnění: to jsou důležité věci, kvůli kterým stojí za to používat moc.“ V tak „malém“ oboru jako němý film, který se snažíme zpřístupnit co možná největšímu publiku, tou poslední věcí, kterou potřebujeme, je, jak by bylo možné říct, „boj mezi žebráky“.

Je jasné, že soutěživost je v jistém smyslu zdravá, je to způsob, jak se zlepšovat. Ale uveďme příklad: existuje jeden výjimečný projekt FIAF, který zahrnuje vyrobení CD-ROMu s informacemi o všech němých filmech ve filmových archivech. Když jsem já začal studovat němý film, vědět, co vlastní archivy, bylo extrémně složité, a neměl jsem ani přístup

k jejich sbírkám. Teď tenhle CD-ROM existuje a obsahuje okolo 40 000 titulů, ale já velmi dobře vím, že některé archivy na tomto projektu nespolupracují, nebo nejsou ochotné na něm spolupracovat. Takže, když ani archivy nejsou schopné uvědomit si důležitost vytvoření báze, ve které mohou badatelé zjistit, kde mohou vidět který film, proč mluvit o spolupráci, když ani tak jednoduchou věc není možné uskutečnit? Takže občas bojuji za věci, které mi přijdou zcela přirozené, věci, za které by vlastně nemělo být potřeba bojovat.

Ale není to možná strach z autorských práv, strach, že vlastníci práv budou na archivech vyžadovat filmy?

To byla legitimní obava ještě před několika lety. Ale dnes už taková výmluva neplatí, protože vztah mezi archivy a produkčními společnostmi je takový, že produkční společnosti vědí velmi dobře, které filmy archivy vlastní, a některé archivy mají s produkčními společnostmi velmi blízké vztahy. Dnes existuje jen málo společností, které by měly vysloveně nepřátelský postoj k archivům, co se němeého filmu týče. Podle mě jsou podmínky příznivé natolik, že bychom dnes mohli mít i CD-ROM obsahující tituly těch nejnovějších zvukových filmů. Ale to, o čem jste mluvila, je dnes jen výmluvou pro archivy, aby mohly zůstat ochránářskými, udržet si politiku tajnůstkářství, což je pro mě nesnesitelné, a v některých případech to dokonce hraničí s nemorálností.

Změnilo se nějak vaše uvažování o budoucnosti filmu? Změnil se váš vztah k filmu?

Jistě, že se můj vztah k filmu hluboce proměnil, stejným způsobem, jakým se mění dlouhodobá vášeň. Dlouhodobá vášeň, pokud je podporována opravdovou láskou, je vášní, která se rozvíjí jako rostlina. Je to láska, která si je vědoma měnícího se klimatu, větví, které přerostly některé ostatní, větví, které rostou lépe než ty ostatní, a větví, které už jsou suché; je to láska, která si je vědoma defektů milovaného objektu, v mém případě je to láska, která si je vědoma toho, že jsem stále vášnivě zapálen pro věc, kterou bych chtěl vidět jako věčnou, ale která má zatím život stejně konečný, jako je ten můj. Už nemám strach ze smrti filmu, nebojím se dekompozice jeho materiálu. Rozklad filmu už nevidím jen jako tragédii, ale jako vrásky na pokožce osoby, která je stále stejnou osobou, a zaslouží si ještě víc lásky a respektu, než když byla mladá. A i když jsem předtím klamal sám sebe, zavíral oči před touto realitou, teď oči otvírám a tuto realitu přijímám. Akceptovat smrt filmu je jako být lékařem, který ví, že jeho pacient jednoho dne zemře, ale proto ho nepřestane léčit.

Takže film má budoucnost, i když se už možná nebude jmenovat „film“?

Bude to jiná věc, jiný typ vztahu, jiný typ lásky, a samozřejmě, stejně jako ve všech nových láskách se zapomíná, jaká byla ta první láska, jak jsme se na začátku setkali, jak jsme se s tou druhou osobou milovali. To je samozřejmě legitimní, ale není to nevyhnutelné. Naše nadšení se nikdy nezačíná znovu od nuly: je vždy výsledkem vášní, které se v nás nakumulovaly v průběhu let, a není správné předstírat, že tomu tak není. Když vás

vášně stále živí, stane se, že udržujete stále stejný vztah jako na začátku citového vztahu, tedy přístup otevřený nepředvídatelnému. Smrt není možné porazit tím, že předejdeme nebo zamezíme rozkladu filmu; jediným protilékem je pěstovat paměť o tom, kdo byl před námi, paměť o nás a o tom, kdo přijde po nás. V paměti toho, kdo viděl, v naší schopnosti způsobit, že vy, nebo ti, kteří přijdou po vás, pochopí, jak jsme začali milovat umění vidět pohyblivé obrazy, a budou schopní v paměti předat každý alespoň část této vášně těm, kteří přijdou po nás.

Citované filmy:

Intolerance (D. W. Griffith, 1916), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; F. W. Murnau, 1921), *Země věčného cyklonu* (The Wind; Victor Sjöström, 1928), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; D. W. Griffith, 1915).