

Jana Rogoff

O nálezu v NFA, Michailu Cechanovském a filmové hrobařině

Rozhovor s Nikolajem Izvolovem a Sergejem Kaptěrevem

Nikolaj Izvolov (1962) je filmový teoretik a historik. V roce 1985 vystudoval filmovou vědu na scénaristické fakultě Všeobecného Státního Institutu Kinematografie (VGIK¹⁾). V letech 1991–2001 pracoval v moskevském Filmovém muzeu a působil jako prorektor pro vědeckou a tvůrčí práci ve VGIKu. Od počátku 90. let přednáší na katedrách režie a scenáristiky. Od roku 1997 je vedoucím oddělení dějin a teorie v moskevském Ústavu filmového umění (NIIK²). Zabývá se dějinami raného filmového zvuku, předně technologií grafického zvuku.³ Je autorem knihy *Fenomen Kino. Istorija i teorija* (2005). Spolu s Natašou Drůbkovou rozpracoval koncept akademické filmové edice Hyperkino, v níž dosud vyšlo deset ruských a sovětských filmů z období 1918–1943. Vystupoval ve filmech ILUZE A ZVUKY (1996), MICHAIL CECHANOVSKIJ: DYNAMICKÁ GRAFIKA (1993), POSLEDNÍ BOLŠEVIK (1993) aj.

Sergej Kaptěrev (1957) absolvoval v roce 1980 Moskevský institut cizích jazyků, následující deset let pracoval pro zpravodajskou agenturu Novosti a zároveň na Moskevské státní univerzitě na katedře psychologie. V roce 1995 se odstěhoval do Spojených států a začal studovat filmovou vědu na New York University. Roku 2005 zde obhájil svou doktorskou práci na téma „poststalinistický film a ruská intelligence, 1953–1960“.⁴ Od roku 2007 pracuje jako badatel v Ústavu filmového umění (NIIK) v Moskvě. Specializuje se na stylistickou, intelektuální a politickou interakci mezi americkou a sovětskou kinematografií. K jeho dalším badatelským zájmům patří filmová propaganda, sovětská politika ve sféře filmu, filmy pozdního období stalinismu a období tání, filmy Michaila Kalatozova, ruské

1) VGIK — Vserossijskij Gosudarstvennyj Universitet Kinematografii.

2) Naučno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva.

3) Technologie vyvinutá v roce 1929, která prostřednictvím grafického zápisu zvukových vln přímo na filmový pás umožňovala výrobu syntetických polyfonních soundtracků.

4) Dizertace byla publikována v angličtině: Sergei Kaptěrev, *Post-Stalinist Cinema and the Russian Intelligentsia, 1953–1960: Strategies of Self-Representation, De-Stalinization, and the National Cultural Tradition*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Mueller 2008.

a sovětské filmy o Dálném východu. Je členem společnosti Čemodan Films, sídlící v Torontu, která se podílela na produkci filmů *THE PROVINCE OF LOST FILM* a *THE PHOTOGRAPHER* (obojí 2008).

Rozhovor vznikl u příležitosti festivalu goEast 2012 a v navazující e-mailové korespondenci.

— — —

Na jaře 2010 jste navštívili Národní filmový archiv v Praze (NFA) a objevili řadu pozoruhodných filmů, které byly v Rusku považovány za ztracené. Jedním z nich je krátký film HAPAK (1931) Michaila Cechanovského, který byl právě uveden na festivalu goEast ve Wiesbadenu, v rámci symposia věnovaného studiu Lenfilm. HAPAK zde byl promítnut jako senzace letošního festivalu — poprvé po jeho zmizení na bezmála osmdesát let.

Kopie uložená v NFA byla bez titulků, bez jména autora, dokonce bez data uvedení do distribuce, jen pod českým názvem HAPAK — LIDOVÝ TANEC. Jak jste dospěli k atribuci filmu Michailu Cechanovskému?

Nikolaj Izvolov: Historie hledání tohoto filmu započala v roce 1987, kdy mě, jako doktoranda na katedře filmové vědy VGIKu a spolupracovníka tehdy vznikajícího Filmového muzea, pověřili, abych pro budoucí muzeum sestavil program dokumentárních filmů. Trávil jsem mnoho času v archivu dokumentárních filmů v Krasnogorsku (Rossijskij gosudarstvennyj archiv kinofotodokumentov — RGAKFD) a kolegové mě požádali, abych ověřil, jestli tam nejsou uloženy i filmy, o kterých se předpokládalo, že se nedochovaly. Filmoví historici pracovali v tomto archivu zřídka, většinou se orientovali na sbírky Gosfilmofondu. Jednou mě ředitel Filmového muzea Naum Klejman poprosil, abych se podíval, zda se nedochovaly nějaké filmy ze slavného Medvědkinova „filmového vlaku“. Výsledkem bylo, že se našlo několik snímků vyrobených ve „filmovém vlaku“ včetně raného filmu Aleksandra Medvědkina, na který zapomněl dokonce i sám autor! Tento nález měl potom velký vliv na vznik filmu Chrise Markera *POSLEDNÍ BOLŠEVÍK*, věnovaného Medvědkinovi.

Podobně se mě jednou zeptala filmová teoretička a historička Neja Zorká, zda by se v Krasnogorském archivu nenašel film Michaila Cechanovského *PACIFIK 231*, ve své době významný experimentální snímek, který tehdy už několik desítek let nikdo neviděl.

Tento film se také našel ve sbírkách RGAKFD. Na moji žádost jej zkopírovali na triacetátový film a poté začali promítat veřejnosti. Článek, který jsem napsal o *PACIFIKU 231*, vyšel v řížském časopise *Kino* (č. 5, 1990).

Tehdy jsem se zaměřil ještě na další z Cechanovského experimentálních filmů — *HAPAK* (1931, alternativní název *PLJAS*, česky *Veselice*). Informace o něm jsem shromažďoval mnoho let. V tisku nevyšlo prakticky nic. Útržkovité údaje obsahoval katalog *Sovětský hraný film* a kartotéky studia Lenfilm (*HAPAK* vyrobilo leningradské studio Sovkino, předchůdce Lenfilmu) a VGIKu. Syžet filmu však nebyl znám — pouze to, že v něm byl natočen ukrajinský lidový tanec hapak v podání tanečního souboru Marijinského divadla (v té době se jmenovalo Státní akademické divadlo opery a baletu), v doprovodu orchestru tohoto divadla pod vedením Nikolaje Rabinoviče.

Se znalostí teoretických stanovisek Cechanovského z té doby a po zhlédnutí PACIFIKU se dalo předpokládat, že tanec bude ve filmu sloužit jako osnova pro hudebně-montážní experimenty, ve kterých je každý článek struktury montáže synchronizován s hudbou a pohyby tanečníků. Právě taková je i struktura PACIFIKU, kde hudba, pohyb jednotlivých částí lokomotivy a pohyby členů orchestru a hudebních nástrojů tvoří neobyčejně složitou vizuálně-hudební polyfonii. A měli jsme ještě jednu důležitou informaci: kameramanem tohoto filmu byl Andrej Moskvín, zaslouženě považovaný za jednoho z nejlepších kameramanů sovětského filmu. Jeho specifickou poetiku světla si nelze splést s prací nikoho jiného.

Když jsme s kolegou z Ústavu filmového umění Sergejem Kaptěrevem (který je stejně jako já entuziastou v pátrání po ruských a sovětských filmech v zahraničních archivech a který krátce před tím dokončil práci na atribuci dvou částí⁵⁾ raného filmu Michaila Kalatozova JEJICH KRÁLOVSTVÍ, jenž byl také považován za ztracený) navštívili Národní filmový archiv v Praze, kam nás laskavě pozval jeho ředitel Vladimír Opěla, a když jsme v katalogu uviděli neidentifikovaný film pod názvem HАРАК, ihned nás pojala předtucha, že by se mohlo jednat právě o film Cechanovského.

Zbývalo už jen málo — najít přesvědčivé důkazy. Spolupráce s pražským archivem byla vynikající (zde bych ještě jednou rád poděkoval panu Opělovi a vyjádřil také hluboký dík za všestrannou pomoc a přátelskou podporu panu Tomáši Hálovi), dokonce kvůli nám přivezli i nitrátovou kopii, abychom film mohli zhlédnout na velkoplošném plátně (nutno říci, že v Krasnogorském archivu jsem PACIFIK uviděl na velkém plátně až po jeho zkopírování na triacetátový film).

Jakmile jsme se Sergejem uslyšeli charakteristický zvuk filmů z počátku třicátých let a uviděli, jak se na plátně roztančili tanečníci Marijinského divadla, v tempu, které se postupně zrychluje a komplikuje, až dosahuje doslova apoteózy, jakmile jsme uviděli specifický vzorec filmové montáže, Moskvínovu změkčující optiku s lehce rozmazaným zadním plánem, veškeré naše pochyby odpadly. Žádný jiný film, kde by se sešlo tolik stylistických argumentů, existovat nemohl. Byl to jednoznačně dlouho očekávaný a tolik let hledaný HАРАК.

Je vám známa historie uložení kopie v NFA? Vzhledem ke své experimentálně-umělecké povaze HАРАК pravděpodobně nebyl promítán v mnoha zemích za hranicemi SSSR, máte nějakou hypotézu, jak došlo k jeho uložení v NFA a k jeho ztracení ve vlasti?

Nikolaj Izvolov: Přesné informace o tom, co se dělo s HАРАКEM po jeho dokončení, nemáme. V té době se experimentální zvukové filmy zpravidla sdružovaly do takzvaných „Souborných experimentálních programů“, které byly uvedeny celkem čtyři. Součástí jednoho takového programu byl i PACIFIK 231. Víme, že byl promítnut ve Francii a možná ještě někde jinde. O HАРАКУ se nic podobného neví. Dokonce ani v katalogu *Sovětský hraný film* publikovaném v Gosfilmofondu nenajdeme než kusé a dost možná nepřesné údaje.

Se Sergejem jsme zjistili, že ve sbírce NFA je několik sovětských dokumentárních filmů — takzvaných „kulturních filmů“ (rus. kul'turfilm), mezi které mohl být zařazen i HАРАК, vzhledem k jeho etnografickému rozměru — z konce dvacátých a počátku třicátých

5) Nalezeny v Gosfilmofondu.

let, převážně vyrobených v Leningradě. Mezi nimi jsme konečně našli i vynikající film klasika dokumentárního filmu Vladimira Jerofejeva *AFGHÁNISTÁN*, který byl dlouhá léta považován za navždy ztracený a jež teď čeká druhá premiéra (doufejme, že se ji podaří uspořádat velmi brzy, například v rámci Jerofejevovy retrospektivy).

Je možné, že čeští distributoři — jak nám sdělili čeští kolegové, zejména firma Wetebfilm Václava Binovce, která se ve dvacátých a třicátých letech zabývala distribucí sovětské filmové produkce — měli úzké kontakty přímo s leningradským studiem. Filmy byly adaptovány pro kinoprojekci, na což ukazují někdy české, jindy německé titulky. V SSSR se souborné programy po skončení distribuční lhůty nemohly archivovat jako celé filmy, protože se skládaly z několika krátkometrážních filmů. „Rozpadly se“, a proto se jich část dochovala a část bohužel zanikla.

Co podle vás způsobilo, že i v českém archivu zůstal film tak dlouho neidentifikovaný?

Nikolaj Izvolov: Příčinu bych viděl v jeho zařazení mezi dokumentární filmy, mimo filmy hrané.

Experimentální filmy je velmi těžké zařadit a *НАПАК* byl nejspíše do Československa prodán v balíčku takzvaných „kulturfilmů“.

To, že se tento film dochoval právě v českém archivu, že přesto na osmdesát let zmizel světu z očí a že byl Vámi v loňském roce znovu objeven, odráží mnohé z dějin česko-ruských kulturních vztahů. Co tato fakta vypovídají o fungování a spolupráci mezi ruskými a českými filmovými archivy v předválečném období, v období totality, dnes?

Nikolaj Izvolov: Nejsme se Sergejem zaměstnanci archivů, a proto tyto věci můžeme jen stěží přesněji objasnit. Pražský NFA byl jedním z nejstarších partnerů Gosfilmofondu. I dříve se v něm nacházely ruské filmy. Například právě z českého archivu pocházela kdysi kopie filmu Jakova Protazanova *Z PRIMADONY ŽEBRAČKOU* (1916), zajímavá tím, že se v ní dochovalo původní kolorování, a titulky byly v češtině. Spolupráce mezi těmito archivy má dlouhou tradici, která pokračovala i za komunismu a jistě bude pokračovat i do budoucna. Co se týká vztahů českého archivu s RGAKFD, mezi nimi nedošlo k navázání spolupráce, protože archiv v Krasnogorsku spadl pod jiné ministerstvo než Gosfilmofond a nikdy se nestal členem Mezinárodní federace filmových archivů FIAF. Doufáme však, že v současnosti není problém tyto odborné a přátelské kontakty vytvořit. A pokud bude něco záviset na nás, budeme tomu všemožně napomáhat.

Kopie nalezená v NFA má 9 minut. Jedná se podle vás o plnou verzi filmu?

Nikolaj Izvolov: Ano, domníváme se, že se film dochoval prakticky celý, snad s výjimkou úvodních titulků. Je dokonce delší než chronometráž *PACIFIKU*. Experimentální filmy podle všeho nemohly přesahovat délku jednoho standardního kotouče (obvykle 8–9minutová projekce), protože na výrobu experimentálního filmu bylo zřejmě jinak obtížné stanovit nějaký standardní rozpočet.

**НАПАК* je abstraktní dílo, které není snadno popsitelné z hlediska obsahu. Jaká jsou podle vás jeho hlavní témata?*

Nikolaj Izvolov: Je to tanec, viděný tak, jak jej nemůže uvidět divák sedící v sále. Di-

vák se nachází jakoby uvnitř tohoto tance, nahlíží jej shora, zachycuje nečekané detaily, které překvapivým způsobem korespondují s hudbou, rytmicky i emocionálně. Na tu dobu, kdy se zvukový film spojoval především s mluveným slovem, dialogem, musel tento typ filmu působit na diváka skutečně závratným dojmem.

Co je na tomto filmu pozoruhodného z pohledu filmového historika?

Nikolaj Izvolov: Tento film i osobnost jeho tvůrce nepochybně ovlivnily vývoj zvukového filmu, kupodivu především filmu animovaného, spíše než dokumentárního nebo hraného. Cechanovskij se na příkladu PACIFIKU a HAPAKU (a také zvukové verze ještě jednoho svého ztraceného skvostu — POŠTY z roku 1930) snažil utvrdit ve svých teoretických úvahách o samotné podstatě filmu. Animaci považoval za mnohem důležitější filmovou formu, než (jeho slovy) „naturfotografického kino“, protože jeho základní jednotka je daleko menší, jinak řečeno, „jednotlivý snímek“ je menší než „záběr“ (rus. „kadrík“ měšče čem „kadr“) a vlastní proces montáže nezačíná až při slepování kusů filmového pásu, ale v okamžiku, kdy se začíná kreslit další políčko. Díky tomu může být i propojení obrazu s hudbou (nebo v širším smyslu — se zvukem) mnohem přesnější a smysluplnější než u jiných filmových forem. Současnému divákovi, zvyklému na videoklipy, to může připadat samozřejmé. Cechanovskij však teoreticky rozpracoval a prakticky realizoval podobný model více než padesát let před jeho rozšířením. Bezpochyby tím předběhl svoji dobu, měl však zároveň velký vliv i na své současníky.

V roce 1931 si Cechanovskij zapsal do svého deníku: „POŠTA, PACIFIK a HAPAK byly mými ješitnými pokusy stát se ruským René Clairem — budu si za třicet let myslet, že to byl nedostižný sen?“⁶⁾ Tyto tři filmy patří v kontextu Cechanovského díla k sobě, už proto, že to jsou konceptuálně velmi otevřené experimenty s propojením zvuku a obrazu. K čemu byste se přiklonili dnes, z odstupu osmdesáti let — „ruský René Clair“, a nebo „nedostižný sen“?

Nikolaj Izvolov: Těžko můžeme komentovat vnitřní pnutí Cechanovského. Proces tvorby je vždy velmi intimní, k němu badatel nemá přístup. Srovnání s René Clairem je nasnadě. Zatímco Cechanovskij rozvíjel své ideje a natáčel filmy (v roce 1930 se zabýval ozvučením POŠTY, ke které mimochodem dotočil zvukový scénář Daniela Charmse, věhlasného básníka ze skupiny OBERIU, v roce 1931 natočil PACIFIK a HAPAK), zatímco se chystal ohromit svět svými dosud nevídanými postupy, objevil se film Reného Claira POD STŘECHAMI PAŘÍŽE, který měl velký ohlas. Cechanovskij neusiloval o slávu, jakou měl René Clair, ale bylo mu jasné, že teď už se v nejlepším případě stane jeho epigonem, což bylo nespravedlivé. Tím bych si vysvětloval jeho ponuré úvahy.

Při práci nad filmy PACIFIK a HAPAK zkoumal Cechanovskij možnosti vizualizace hudebního materiálu prostřednictvím filmového obrazu, jednalo se tedy o převrácení toho, co dnes vnímáme jako tradiční hierarchii zvuku a obrazu. Je vůbec možné HAPAK žánrově zařadit? Navazuje nějakým způsobem na tradici ruských filmových písní, žánr populární v předrevoluční kinematografii? Předjímá videoklip?

6) Aleksandr Děrjabin, Světlana Kim (eds.), Dychanije voli. Dněvniki Michaila Cechanovskogo. Kino-vedčeskije zapiski 55, 2001, s. 257.

Nikolaj Izvolov: Zdá se mi, že hovořit o žánrové příslušnosti Cechanovského filmů není to pravé. Na tradici „filmové písně“ v předrevoluční kinematografii určitě nenavazuje, protože ve „filmové písni“ se používal jen syžet písně a jednotlivé sloky v podobě meztitulků. Hudba v ní neměla zvláštní emocionální význam, protože synchronizace zvuku a obrazu nebyla možná. Předchůdci videoklipu by bylo možné PACIFIK a HAPAK nazvat, ale je to pro ně příliš úzké označení. Současný videoklip zpravidla nevyžaduje přesnou synchronizaci hudby s vizuálními obrazy. Vizuální obraz ve videoklipu žije podle svých vlastních, zcela nehudbních zákonů.

U Cechanovského vidíme něco docela jiného. Volí postup, který vyžaduje, aby hudba, vizuální objekt a jeho pohyb byly v naprostém souladu. Právě proto si vybral symfonickou poému o lokomotivě Arthura Honeggera, kde industriální hudba je výsledkem pohybu stroje (lokomotivy), a pohyb samotné lokomotivy zároveň pohánějí pohyby hudebníků a hudebních nástrojů, produkujících takové zvuky, jaké by měly být produkovány pohybem lokomotivy.

Právě proto si vybírá kolektivní tanec hapak a dekonstruuje pohyby tanečníků, které přirozeně odpovídají hudbě, prostřednictvím pohybu kamery a montáže, aby je posléze opět sjednotil v originální zvukově-vizuálně-pohybové syntéze. Cechanovskij neměl žádné žánrové následníky. Jeho filmy nelze srovnávat ani například s filmy Oskara Fischingera. Neměl žádné předchůdce ani pokračovatele.

Jaká byla recepce filmu v Rusku na počátku třicátých let? Ohlasy v tisku? Distribuce v zahraničí?

Nikolaj Izvolov: Ohlasy současníků byly převážně pochvalné. Například Aleksandr Andrijevskij ve své knize *Konstrukce zvukového filmu*⁷⁾ užívá ve vztahu k PACIFIKU výraz „inscenovaná hudba“. Obtíže související s distribucí nestandardních experimentálních filmů pravděpodobně zabránily tomu, aby filmy uviděla širší veřejnost. Nejspíš je nakonec promítaly jen odbornému publiku na studiových projekcích, možná na konferencích.

Uvedení HAPAKU ve Wiesbadenu bylo ohlášeno jako „světová premiéra“. Byl film po svém znovuobjevení promítnut v Rusku? Plánuje se jeho premiéra na domácí půdě?

Nikolaj Izvolov: Ano, byla to skutečně světová premiéra. Film se ještě na žádném festivalu nepromítal. Jeho projekce v Rusku zatím není naplánovaná. Projekce na festivalu goEast ve Wiesbadenu byla prvním veřejným uvedením tohoto filmu. Dá se předpokládat, že tak početné publikum film neměl ani ve své době, v roce 1931 v Sovětském svazu.

Neuvažujete o vydání Cechanovského filmů ve vaší komentované DVD edici Hyperkino⁸⁾?

Nikolaj Izvolov: Vydat Cechanovského krátké filmy s komentářem by bylo velmi zajímavé, ale tenhle nápad bohužel naráží na spoustu technických obtíží. DVD obsahující ně-

7) Aleksandr Andrijevskij, *Postrojenije tonfilma*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1931.

8) Hyperkino — akademická filmová edice, která aplikuje hypermediální principy komentáře na lineární médium filmu. Anotace k filmům vydávaným v edici Hyperkino jsou srovnatelné s poznámkami pod čarou a komentáři v kritických vydáních textů, pouze s tím rozdílem, že tyto komentáře mají různé mediální formy (textové, zvukové, obrazové). Podrobněji viz <hyperkino.org>.

kolik krátkých filmů se vydávají velmi málokdy. Když chcete vydat jeden film, stačí vyjednat autorská práva s jedním majitelem, kdyby se uvažovalo o vydání deseti krátkých filmů, bude třeba deset různých smluv. S krátkometrážními filmy je to problematické.

Teď se nám ovšem nabízejí jiné možnosti. DVD jako médium dožívá, ale objevují se zařízení typu iPadu a iPodu, na kterých se dají už na relativně velké obrazovce sledovat filmy. Na nich by se dalo pracovat i s texty. Myslím si, že by bylo možné vyvinout program, který by umožnil přenést princip Hyperkina z disku řekněme na iPad, proč ne? Jen je potřeba, aby se našel někdo, kdo takový program vymyslí, a někdo, kdo do něj investuje.

Nemyslím, že by mělo smysl vydávat souborné dílo Cechanovského s komentáři, to by bylo přehnané, ale k výběru několika filmů, které se mně jako teoretikovi zdají nejzajímavější, bych rád připravil komentář. Kdyby se podařilo najít zvukovou verzi POŠTY, s radostí bych připravil komentované vydání PACIFIKU, HAPAKU a ozvučené POŠTY. Ještě bych připojil POHÁDKU O POPOVI A JEHO ČELEDÍNU BALDOVI, což byl jeho poslední experimentální film.

Sergej Kaptěrev: Téměř všechny Cechanovského filmy až do POHÁDKY O HLOUPÉM MYŠÁKOVÍ (1940) jsou dnes už dostupné v public domain, včetně jeho poválečných animovaných filmů, vyráběných technikou Éclair, které jsou neméně pozoruhodné. U těch už je potřeba počítat se smlouvami o autorských právech. Vydat je s doprovodným textem je samozřejmě podnětný záměr, protože u Cechanovského se jedná o velmi různé materiály — kreslený, animovaný, hraný film. Najít za tím vším jakýsi jednotící princip by bylo rozhodně zajímavé.

Petr Bagrov psal o souvislosti Cechanovského filmové tvorby s jeho původní profesí knižního ilustrátora. Něco podobného pozorujeme například u režiséra a spisovatele Pavla Klušanceva, kterého Cechanovskij neměl rád. Mohlo by se o tom uvažovat jako o leningradsko-petrohradské tradici. Dokonce včera, jestli jste si všimla, ve filmu VINTIK ŠPINTIK (1927) je taková zvláštní pohádková továrna a když z ní postavičky vyjdou do města, krajina se velmi podobá ilustracím Mstislava Dobužinského, který maloval především zákoutí Petrohradu. Z jeho ilustrací první ruské revoluce v roce 1905 je vliv vysokého umění na animovaný film zcela očividný. To je samozřejmě fascinující materiál.

Kromě toho, konkrétně u Cechanovského by bylo zajímavé vědět více o jeho hudebním vkusu. Já například vůbec nevím, k čemu v tomto směru tíhnul. Zdá se mi, že je svým založením velmi akademický, přitahuje jej vysoká kultura. Dokonce i Honegger je sice na jednu stranu jeho současníkem, na druhou stranu však komponuje ve zcela tradičních formách, pro symfonický orchestr. A Cechanovského PACIFIK je především o orchestru, nehledě na úvod, který filmu na většině jeho kopií předchází.

Kdyby se měly jeho filmy vydat, bylo by potřeba vymyslet a) koncepci, b) vybrat nějaké vhodné výročí a c) vyřešit určité technické problémy. Potom by bylo asi trochu problematické, kdybychom skutečně vydali řekněme jen jeho experimentální filmy natočené do roku 1941. Mohlo by to vypadat, že jeho pozdější díla už nás nezajímají, což tak vůbec není. DIVOKÉ LABUTĚ (1962) jsou úplně jiný formát, bezmála dlouhometrážní animovaný film, nebo KVÍTKO SEDMIKVÍTKO (1947), ve kterém je Moskva vyobrazená děsivě, jako nějaký gulag. To jsou vynikající díla.

Byla by to neuvěřitelně zajímavá práce, ale realisticky... Možná, že nám k tomu pomůže česká vláda. I když Cechanovskij je asi původem Polák.

Nikolaj Izvolov: Tím si nejsem jistý.

A příjmení Cechanovskij není ruské?

Sergej Kaptěrev: Příjmení by mohlo být polské nebo židovské.

Nikolaj Izvolov: V Bělorusku myslím existuje město Cechanov, ale to jsou jen naše dohady.⁹⁾

Kdy podle vás obživil zájem o Cechanovského tvorbu, je to záležitost posledních pěti až deseti let?

Sergej Kaptěrev: Já se domnívám, že obecně raný zvuk je velmi důležitou oblastí. O tom se psalo například už v časopise *Studie z dějin sovětského filmu* (Очерки истории советского кино) v padesátých letech, ale nikdo tomu tehdy nevěnoval pozornost, všichni se zabývali němým filmem. Teprve díky filmům, jako bylo PŘEDMĚSTÍ (1933) v první řadě, ve kterém byl nesmírně bohatý zvuk, a SYMFONIE DONBASSU (1931), i když to je divácky o něco složitější, ale přesto z hlediska hudebního a zvukového vrcholné dílo, se postupně toto téma dostalo do širšího povědomí. Cechanovskij je tu jeden z mnoha, kteří pracovali s raným zvukem. Ale že by přímo o jeho tvorbu byl nějaký mimořádný zájem, bych asi neřekl. S ním je to složitější. Je to multimediální autor, který pracuje v rámci filmu, ale je obtížné jej zařadit do nějaké jedné oblasti. Jeho dlouhometrážní filmy byly podrobeny drtivé kritice, dokonce i od jeho přátel a kolegů. Hlavní příčina zájmu o něj jako o experimentátora je jeho práce s raným zvukem. V tomto smyslu byl jedním ze sovětských vizionářů z okruhu Jevgenije Šolpo, Arsenije Avraamova, Vladimira Děševova, to byli všechno géniové.

Jaký je váš vztah k filmové archeologii?

Nikolaj Izvolov: Celý život říkám, že naše profese je směs detektivní činnosti a archeologie. Pamatuju si, že ještě můj profesor Jureněv mi říkával: „Koljo, přestaňte s tou hrobařinou“. Mělo se za to, že filmový historik se má především účastnit jakéhosi živého procesu. Ale tyhle ztracené filmy navracené do historie, třebaže se zpožděním, začínají formovat naše vnímání. V momentě, kdy najdeme tyto takzvaně ztracené filmy, začínají znovu působit v kultuře. Když se v osmdesátém sedmém roce našel PACIFIK, promítal se nejdřív v Domě filmu, potom ve Filmovém muzeu, potom se objevily jeho kopie, videozáznamy, a tak se postupně šířil. Začal znovu žít. A teď ke mně přijede studentka ze západu a říká: „ano, ano, PACIFIK, jistěže ho znám“. Cha cha, „jistěže ho znám!“, někdo ale musel obětovat svůj čas na to, aby se studenti o tom filmu dozvěděli. Je to práce natolik těžká, s natolik nepředvídatelnými výsledky, že ji v zásadě ani nikdo nemůže zaplatit. Proto se mění spíše v takový koníček. Ne, „koníček“ není to správné slovo, protože zavání diletantstvím. Je to část naší práce, která se odehrává spíše mimo plán. Vnitřní potřeba člověka. Nejspíš se to podobá tomu, co jsme viděli u SHERLOCKA HOLMESE.¹⁰⁾ Ten řešil detektivní

9) Město Ciechanów se nachází v severo-střední části Polska, většina jeho početného židovského obyvatelstva byla vyhlazena nacisty v roce 1942.

10) Zde N. Izvolov odkazuje na film Igora Maslennikova DOBRODRUŽSTVÍ SHERLOCKA HOLMESE A DOKTORA WATSONA: 20. STOLETÍ ZAČÍNÁ z roku 1981, promítnutý v rámci festivalového Symposia o Lenfilmu.



Snímky z filmu HAPAK (1931). Foto NFA.

případ ne proto, aby vydělal peníze, ale proto, že ten případ potřeboval vyřešit. A přesně takhle případy řešíme i my. Existují jisté historické hádanky a my trávíme čas tím, že je řešíme. Pokud přitom nacházíme nějaké artefakty ve formě filmů, vracíme je do kultury a ony znovu začínají žít.

A jak se stavíte k samotnému termínu „filmová archeologie“?

Sergej Kaptěrev: O archeologii se dá mluvit tím spíš, že často nacházíme pouhé fragmenty filmů. Jak pravil náš kolega Paolo Cherchi Usai, „nedíváme se na filmy, ale na jejich kopie“. A zjistit, jak vypadal film, je také jedním z úkolů, nebo alespoň v jakých existoval verzích. Proto nyní filmoví historici hledají i fragmenty, které mohou být velmi cenné. Mohou to být fragmenty filmu, který je znám jen jako legenda, ale i takový fragment nám může utvořit představu o filmovém stylu, obzvlášť v případech, kdy známe režisérova jiná díla. Ale archeologií to nazývám spíš nerad. Archeology se teď nazývají i lidé, kteří hledají například ztracené obrazy...

Nikolaj Izvolov: Samotný termín archeologie se mi, stejně jako Sergejovi, moc nelíbí. Nepřestávám však opakovat, že naše práce je takový zvláštní hybrid napůl cesty mezi profesemi detektiva a archeologa. Činíme závěry a potom je prověřujeme v archivech a někdy se potvrdí.

Nedávno, musím se pochlubit, bylo to minulý týden, jsem najednou rozpoznal fragment filmu, který se hledá už dvacet pět let, dokumentární film, který v roce 1919 natočil Lev Kulešov, klasik Sovětského filmu, v té době začínající režisér. Byl to jeho první film natočený na frontě na Uralu. Jmenoval se URAL. Sám Kulešov píše ve svých memoárech, že negativ filmu byl prodán do Ameriky. Od té doby ho nikdo neviděl. Ale najednou mi došlo, že byl namontován do kroniky o občanské válce Dzigy Vertova, kde je ho dlouhý kus, čtyři nebo pět minut. Identifikoval jsem jej, protože se mi propojily určité informace, které mám v hlavě dvacet let, a najednou do sebe zapadly. Ale na to byla potřeba spousta času. Bylo potřeba přečíst ohromné množství knih, pamatovat si jakési útržky, které má člověk na paměti při prohlížení tisíců krabic s filmy, jediné tak může dojít ke kontaktu.

Anebo k němu taky dojít nemusí. Pátrat po literárních obrazech je také velmi obtížné, protože text bývá zpravidla na jiném místě než film. Náš projekt Hyperkino byl mimochodem zaměřen především na propojení textu s obrazem, to bylo jeho cílem, protože jediné tak lze dosáhnout toho, aby měl vzdělávací a badatelský význam a zároveň přispíval k novým nálezům. Připojujeme totiž k filmu velké množství doprovodného materiálu, fotografie, memoáry, montážní listiny, cenzurní posudky, všechno to, z čeho se skládá aura filmu. Pro toho, kdo se zabývá filmem, je tato doprovodná dokumentace nezbytná. Ušetří

tím mnoho času. My jsme jejím shromažďováním strávili celé roky. V této podobě je vše okamžitě k dispozici.

Archivy dosud skrývají ohromné množství záhad. Je to zajímavé. Pokaždé pociťuji lehký příliv adrenalinu, jako na lovu. Vyžaduje to trpělivost a výdrž, ale zato to někdy vede k naprosto fenomenálním výsledkům.

Na závěr ještě několik obecnějších otázek k současné ruské filmové historiografii. Jak vnímáte proměny oboru v posledních letech? S jakými problémy se dnes potýká? Jak se změnilo institucionální zázemí filmové vědy v Rusku?

Sergej Kaptěrev: Filmová historiografie v současném Rusku se už více než dvacet let vyznačuje úsilím o provedení revize té svojí verze, která vznikla za Sovětského svazu. Koncem osmdesátých a počátkem devadesátých let byla tato revize po mnoha stránkách velmi emocionální a extrémní, objektivitu často přehlušovala nová politická skutečnost. Dnes je proces revize víceméně stabilizovaný, přestože se ještě stále objevují žurnalistické útoky na minulost, které paradoxně pokračují v jimi tolik kritizované sovětské metodologii a stojí v cestě badatelské práci. Jednou z hlavních nadějí současných filmových historiků v Rusku je, že žurnalismus a věda se konečně začnou striktně oddělovat.

Druhý problém spočívá v roztržiténosti badatelské činnosti v Rusku. Obecně lze říci, že se v centru málo ví o talentovaných badatelích z provincie, a ti zase nemají dostatek možností, jak efektivně vyložit svá hlediska na celonárodní úrovni. Institucionálně tato situace pramení z nedostatku vědeckých konferencí a jiných příležitostí k oficiální i neoficiální výměně názorů. Tuto možnost reálné i potenciální výměny názorů (také se zahraničními kolegy) poskytuje například časopis *Kinovedčeskije zapiski* a každoroční festival Gosfilmofondu „Bělyje stolby“. Další taková důležitá platforma by mohla vzniknout ve formě internetového časopisu věnovaného filmové vědě, o jehož založení se dnes aktivně diskutuje.

V Moskvě jsou dnes tři centra filmové vědy — Ústav filmového umění (NIIK), Ústav kulturologie a Ústav teorie umění. Mezi nimi funguje dobrá spolupráce (konkrétně v květnu tohoto roku uspořádal Ústav filmového umění společně s Ústavem kulturologie konferenci o filmové reflexi událostí protinapoleonské kampaně v roce 1812), ale často se bádání v těchto institucích ubírá různými směry, což má vliv i na úroveň a formu kontaktů mezi nimi. Existuje plodná spolupráce mezi filmovědeckou obcí v Moskvě a v Petrohradě, často na neformální, a tudíž nejproduktivnější úrovni nezatížené administrativními překážkami. V první řadě bych chtěl jmenovat Filmové a televizní oddělení Ruského ústavu dějin umění a časopis *Seans*.

Jak probíhá mezinárodní spolupráce a internacionalizace ruské filmové historiografie, zvláště ve vztahu k výzkumu filmové historie v dalších postsocialistických zemích?

Sergej Kaptěrev: Odborná spolupráce se zeměmi SNS (Společenství nezávislých států) je slabá. Příčinu vidím hlavně v politice a v krizi institucí založených za Sovětského svazu. Evoluční princip činný v postsovětském období se na ně prakticky nevztahoval a absence odpovídajícího financování v oblasti humanitních věd dokonala jejich zkázu. Nicméně se i v této oblasti leccos daří. Jako příklad mohu uvést současnou ukrajinsko-ruskou spolu-

práci na složitém, ale velmi přínosném projektu zaměřeném na vydání Dovženkových deníků.

Vztahy se zahraničními filmovými historiky jsou aktivní, ale nesystematizované. Tady hraje opět významnou roli osobní faktor. Postsocialistické země pro nás představují velmi důležitý potenciální objekt výzkumu, ale naše vazby za socialismu prakticky zanikly.

Domníváme se však, že v této oblasti probíhá určitá aktivizace styků. Například naše opakovaná setkání s českými kolegy, s kolegy z Německa a v menší míře z Polska. Zahraniční granty jsou jedním ze zdrojů financování badatelské činnosti v Rusku, který ovšem, alespoň v současnosti, nehraje nijak klíčovou roli.

Jak to dnes vypadá s přístupností ruských filmových archivů a nakolik jsou jejich klíčové sbírky zpracovány?

Nikolaj Izvolov: Ruské archivy související s filmem, jako například Gosfilmofond, Ruský archiv filmových a fotografických dokumentů, Ruský archiv literatury a umění a studovna ruského filmu ve VGIKu, jsou filmovým vědcům plně dostupné. To, co někdy brání v aktivnějším bádání, je financování výzkumu (týká se to například prostředků na kopírování filmů a dokumentů potřebných k práci), ale samotné archivy se snaží badatelům tyto zásadní překážky pomoci překonat. Filmoví vědci také pracují v archivech politických dokumentů. Největší obtíže vznikají se zpracováním archivu bývalého KGB a prezidentského archivu, ale předpokládáme, že je to částečně chyba samotných badatelů, kteří často nedostatečně aktivně komunikují s vedením archivu. Lepší přístup do těchto archivů by bezpochyby filmovým historikům umožnil získat cenné informace, které by upřesnily nebo dokonce změnily mnoho zažitých historických pravd.

Řekl bych, že stupeň zpracovanosti archivních dat v Rusku je obecně vysoký, někdy dokonce velmi vysoký. Projevuje se tu sovětská zkušenost (v tomto případě pozitivní — profesionalismus klíčových pracovníků za starého režimu), v kombinaci s postsovětskou snahou o zvýšení přístupnosti informací, například prostřednictvím komputelizace dat (ukázkovým příkladem je internetový přístup k datům ze sbírek Archivu filmových a fotografických dokumentů nebo zpracování dat ze sbírek Mežrabpomu v Ruském archivu sociálně-politické historie) a určitým oživením zájmu o činnost archivů ze strany státních orgánů. Toto oživení samozřejmě nestačí, ale považujeme je za velmi slibné.

Citované filmy:

Afghánistán (Afghanistan; Vladimir Jerofejev, 1929), *Divoké labutě* (Dikije lebedi; Michail Cechanovskij, 1962), *Dobrodružství Sherlocka Holmese a doktora Watsona: 20. století začíná* (Priključenija Šerloka Cholmsa i doktora Vatsona: Dvacatýj věk načínajetsja; Igor Maslennikov, 1981), *Hapak* (Gopak; Michail Cechanovskij, 1931), *Iluze a zvuky* (Iljuzii i zvuki; Ljudmila Chmelnickaja, Ilja Lajner, 1996), *Jejich království* (Ich carstvo; Michail Kalatozov, 1928), *Kvítko Sedmikvítko* (Cvetik Semicvetik; Michail Cechanovskij, 1947), *Michail Cechanovskij: dynamická grafika* (Michail Cechanovskij: dinamičeskaja grafika; Sergej Serjogin, 1993), *Pacifik 231* (Pasifik 231; Michail Cechanovskij, 1931), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Pohádka o hloupém myšákově* (Skazka o glupom myšonke; Michail Cechanovskij, 1940), *Pohádka o popovi a jeho čeledínu Baldovi* (Skaz-

ka o Pope i robotnike Balde; Michail Cechanovskij, 1936), *Poslední bolševik* (Le Tombeau d'Alexandre; Chris Marker, 1993), *Pošta* (Pošta; Michail Cechanovskij, 1930), *Předměstí* (Okrajina; Boris Barnet, 1933), *Symfonie Donbassu* (Symfonija Donbassa / Entuziasmus; Dziga Vertov, 1931), *The Photographer* (Alexander Gershtein, Thomas Lahusen, Tracy McDonald, 2008), *The Province of Lost Film* (Alexander Gershtein, Thomas Lahusen, Tracy McDonald, Aleksandr Nikitin, 2008), *Ural* (Lev Kulešov, 1919), *Vintik Špintik* (Vladislav Tvardovskij, 1927), *Z primadony žebračkou* (Niščaja; Jakov Protazanov, 1916).