

## Elegantní dějiny

*Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum*

Eszter Kondor: *Aufbrechen: Die Gründung des Österreichischen Filmmuseums*

Alexander Horwath (ed.): *Das Sichtbare Kino*

Paolo Caneppele — Alexander Horwath (eds.): *Kollektion*

Wien: Filmmuseum/Synema 2014.

Pestrý knižní triptych *Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum*, vydaný, jak název napovídá, k padesátému výročí rakouského Filmmusea, lze považovat za trojjediný pokus o zpřítomnění vlastních dějin, z jiné perspektivy je však zároveň součástí širšího připomínkového programu. Tři graficky velice povedené, v rudých odstínech vyvedené knihy, jež Filmmuseum vydalo ve spolupráci s rakouskou Gesellschaft für Film und Medien SYNEMA v tradiční společné ediční řadě (jde o přírůstky číslo dvacet až dvacet dva), jsou založeny do rovněž velmi atraktivní, ostře rudé krabičky z tvrdého papíru. Stručná informace na přebalu však o uspořádání publikace jako celku nedává příliš vědět: mělo by jít o tři akty z dějin a současnosti Filmmusea. To jistě platí, termínem akt se ale nesmí čtenář nechat uvést v očekávání nějaké klasické dramatické linky.

*Fünfzig Jahre* sestávají z historické studie o kontextu založení a prvním desetiletí Filmmusea (Eszter Kondorová: *Aufbrechen*), formálně hůře zařaditelného sborníku, který v úhrnu snad reflektuje samotný princip této instituce (Alexander Horwath /ed./: *Das Sichtbare Kino*), a konečně pak spíše kratochvilného než nějak výrazně studijně využitelného katalogu tamější, převážně

nefilmové sbírky (Paolo Caneppele — Alexander Horwath /eds./: *Kollektion*). Spíše než že by zrovna tyto tři publikace, potažmo tři zvolené přístupy k sebe prezentaci vytvářely jasný a zřetelný celek, souzní spolu s dalšími jubilejními aktivitami a cílem zpracovat vlastní dějiny kreativním a poutavým způsobem.

Začíná se nicméně na začátku, respektive v době samotnému začátku předcházející. Eszter Kondorová ve své zakladatelské historii vychází z vlastní magisterské práce,<sup>1)</sup> její *Aufbrechen: Die Gründung des Österreichischen Filmmuseums* však netrpí obvyklými neduhy textu, jenž se má z akademické sféry přenést do širší veřejné debaty. Zároveň je už samotná Kondorová vysokoškolská práce provedena způsobem, který by autorku přinejmenším svým rozsahem dvou set tiskových stran v našem akademickém prostředí kvalifikoval o jednu úroveň výš. Formálně si pak i samotná publikace zachovává znaky a výhody kvalitního výzkumného výstupu: je založena na detailní rešerši, sebevědomě zachází s komplexním korpusem zdrojů a pramenů, formálně a metodologicky jí lze v žánru institucionálních dějin na první pohled jen málo vytknout, snad krom protivného opomenutí jmenného rejstříku. Větší

1) Eszter Kondor, *Die Gründungsjahre des Österreichischen Filmmuseums und seine Entwicklung bis 1974*. Diplomarbeit. Wien: University of Vienna 2012. Dostupné online: <<http://othes.univie.ac.at/22532/>>, [cit. 02. 9. 2014].

čtenářské vstřícnosti pak slouží upravené názvy jednotlivých kapitol (kapitola pojednávající samotné založení Filmmusea tak kupříkladu nese název „Úředně podpořené hochštaplerství aneb Takové místo ve Vídni ještě nebylo“) či bohatý obrazový doprovod, nabízející řadu dobových fotografií a dokumentů.

Kondorová v první kapitole stručně líčí meziválečný a poválečný vývoj rakouských filmových klubů a organizací, z nichž je vhodné připomenout zejména aktivity spojené s osobností Hermanna Biebera. Bieber, učitel na alsegrundské Volkshochschule, nejprve roku 1947 založil Institut für Filmkunde a o několik let později se s chvilkovým úspěchem pokoušel provozovat spolek Österreichische Kinemathek — Filmmuseum. Bankrot této instituce okolo roku 1952 však nejen že ovlivnil rakouskou filmovou krajinu, dle autorky ale zároveň přivedl FIAF k zavedení statusu provizorních členů, jimiž se měly všechny archivy zvažující plnohodnotné členství nejprve stávat. Většina nashromážděných a zejména zapůjčených kopií, které měla Bieberova společnost toho času v držení, se totiž buď přímo stala předměty konkurzního řízení, nebo zmizela neznámo kam (aby se kopie vzápětí objevovaly u sběratelů a překupníků). Autorka rovněž zmiňuje možnost, že část Bieberových sbírek přešla později díky státní intervenci do depozitáře Österreichisches Filmarchiv, vhodně však přiznává, že pro tuto skutečnost nemá přímých důkazů. Tak či onak ale Bieberova kauza vrhala po určitou dobu poněkud chmurný stín na pozici tamějších filmových archivů na mezinárodním poli. Vedle toho je samozřejmě nápadný i název druhého z Bieberových podniků — jeho *museum* svému

názvu dostávalo, na rozdíl od Filmmusea, o němž zde bude řeč především, plně v obecně chápaných intencích tohoto slova, jak se s nimi můžeme setkat v desítkách podobně nazývaných institucí<sup>2)</sup>: vedle realizace projekčních cyklů totiž Österreichische Kinemathek — Filmmuseum reálně vystavovalo *cinemabilia*.<sup>3)</sup>

Další a pro budoucí osud Österreichisches Filmmuseum mnohem důležitější institucí, jejíž zrození spadá do éry takřkajíc předzakladatelské, byl samozřejmě již zmiňovaný Filmarchiv. Ten vznikl roku 1955 a coby spolek sdružil rakouské filmovědné společnosti, Národní knihovnu a další instituce, které rovněž dle svých možností přispěly do jeho sbírek. Kondorová krom mnohého dalšího uvádí mizivý počet veřejných projekcí, které Filmarchiv během prvních patnácti let své existence uvedl: v průměru šlo o jednu projekci měsíčně. Nečiní tak však nutně vyčítavým způsobem, jakkoliv by tato skutečnost mohla sloužit k zobecnění hlavního ideového sporu mezi Filmarchivem a budoucím Filmmuseem. Celé líčení první kapitoly slouží především jako expozé klimatu, do něhož měli záhy razantně vstoupit dva ambiciózní mladíci. Zkratkou a v době největší krize i s jistým nádechem opovržení označovaní jako K. und K. (tedy „c.k.“), v korespondencích často Peter und Peter, jinak Konlechner a Kubelka.

V druhé kapitole se čtenáři dostává právě stručné intelektuální biografie zakladatelů a prvních kurátorů Filmmusea. Autorka pro tuto i další kapitoly často využívá osobních rozhovorů vedených s protagonisty v nedávné době a kombinuje je s dobovými prameny. Opatrný čtenář však může určitou skepsi vůči retrospektivnímu po-

2) Srov. Stephen Bottomore, Cinema Museums — a Worldwide List. *Film History: An International Journal* 18, 2006, č. 3, s. 261–273.

3) Tento pro filmově-muzeální diskuze velmi vhodný termín, označující veškeré sekundární materiály, objekty a dokumenty, pomocí nichž lze „vystavovat kinematografii“, lze nalézt v textu Stefana Pethkeho a Stefanie Schlüterové o reprezentaci filmových muzeí ve filmu. Jejich studie je součástí pozoruhodného projektu věnovaného „umění zprostředkování“. Srov. Stefan Pethke – Stefanie Schlüter, *Sammeln und Vermitteln, Filmmuseen im Film*. Dostupné online <<http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>>, [cit. 02. 9. 2014].

hledu i hodnověrnosti toho kterého zdroje ověřovat plynule během četby, neboť citace jsou našťastí indikovány přímo v textu, a nikoliv až na konci kapitol či publikace. Faktory vedoucí ke vzniku Filmmusea jsou tak ztotožněny zejména s jistou estetickou radikalitou otců-zakladatelů a jejich nespokojeností s úrovní rakouské filmové kultury. Petera Kubelku tak Kondorová například cituje v současné vzpomínce na jeho studium v *Centro Sperimentale* v Římě v padesátých letech. „Tamní filmovou sbírku sestavil jistý Montesanti, který tam přednášel filmové dějiny. To byly vynikající kopie, všechny bez podtitulků — což je velice důležité. Principy, které jsem posléze vyžadoval pro Filmmuseum, jsem si tedy jen tak nevymyslel, ale přišly ke mně i skrze utrpení z dabingu (...) a také skrze poněkud menší, ale stále strašlivé utrpení z titulkovaných kopií“ (s. 40). Vedle nedostatečné nabídky a neodpovídajících předváděcích kvalit to byla i velmi konkrétní nechuť z drtivě převládající praxe německého znění, co Konlechnera a Kubelku na začátku šedesátých let motivovalo k činu. Jinou připomínkou nedůvěry vůči domácí filmové kultuře může být historie týkající se Kubelkova debutu *MOSAIK IM VERTRAUEN* (1955) a festivalu v Benátkách. Ačkoliv byl porotou vybrán do programu, potřeboval Kubelka oficiální nominaci od zástupců rakouského Ministerstva školství — a přestože by se jednalo o první rakouský film v Benátkách uvedený, rakouští úředníci Kubelku v jeho úsilí nepodpořili. *MOSAIK IM VERTRAUEN* tak byla uvedena pod vlajkou Vietnamu.

V tomto textu bohužel nelze ani velmi kondenzovaně přetlumočit všechny okolnosti vzniku Filmmusea, jak je Kondorová ve své „*Erfolgsgeschichte*“ líčí. Zajímavější je spíše několik dílčích problémů s ranou fází této instituce spojených a způsob, jakým se k nim autorka staví. Nutno nicméně připomenout, že sama je již od roku 2009 spolupracovnicí Filmmusea a její práce, ač minuciózně vyřešovaná, nakonec přeci jen hájí barvy a konečně i přispívá k oslavám. Do jejího stylu tato skutečnost proniká našťastí jen výji-

mečně, například při snad zbytečně pompézním „mnohaměsíční přípravě tak došly odměny“ (s. 49), kterým uvádí jeden z významných počínů Petera Konlechnera coby organizátora a dramaturga, konkrétně tedy vysokou návštěvnost a popularitu přehlídky *Internationale Kurzfilmwoche* v roce 1962. Tuto přehlídku zorganizoval Konlechner v rámci filmového klubu na Technische Hochschule, jenž se stal i jakýmsi bezprostředním předchůdcem Filmmusea a krom jasného potvrzení zájmu vídeňského publika o „jinou“ kinematografii (vzorem byl Konlechnerovi festival v Oberhausenu) byl i prvním místem jeho setkání Kubelkou.

Jednotlivé kapitoly *Aufbrechen* kombinují chronologické plynutí s jistým tematickým členěním, aby pokryly stěžejní aspekty samotného vzniku pojednávané instituce: potíže s koncesí, uskladněním filmových materiálů, místem projekce, financováním, právním statutem, budováním filmové sbírky a tak podobně. Každý z těchto dílčích problémů poskytuje poutavý vhled nejen do institucionální krajiny Rakouska šedesátých let, ale mnohdy i do tehdejší mezinárodní archivní situace (nutné minimum sbírky potřebné pro přijetí do FIAF například Filmmuseu poskytl Staatliches Filmarchiv der DDR a archiv Gosfilmofondu). Institucionální dějiny je ostatně možné psát poměrně snadno, potažmo je možné psát zrovna takovým pečlivým způsobem i díky tradiční plodnosti rakouské byrokracie. Spory, diskuze a události za sebou totiž zanechaly mnoho (listinných) stop. I tyto stopy pak svědčí o tom, že v mnohých ze zakladatelských starostí sehrával určitou roli Österreichisches Filmarchiv, respektive byl přinejmenším jejich opakovaně se vynořujícím spolu-aktérem.

Původní ideou Kubelky a Konlechnera bylo na půdorysu studentského filmového klubu zřídit Rakouský filmový institut (například po vzoru Svenska filminstitutet). Institut se měl soustředit nejen na uvádění filmů, ale i na podporu jejich výroby — zejména co se týče nezávislé nebo Kubelkovým slovníkem „neprůmyslové“ produkce —

na distribuci a další aktivity.<sup>4)</sup> Kondorová bohužel nevysvětluje odklon od této ideje jako takové, od názvu „institut“ však vzhledem k zamítavé reakci vídeňských úřadů sešlo. Původcem označení Filmmuseum, které se dle svých slov Peter Kubelka sám neodvážil navrhnout, ale jež radostně přijal pro jeho múzičnost (potvrzující příslušnost filmu k etablovaným vysokým uměleckým formám), byl v té situaci paradoxně ředitel Filmarchivu Ludwig Gesek. Tedy ředitel stejné instituce, o které autorka o stranu dříve bohužel opět snad příliš zabarveným tónem píše „Filmarchiv se [povýšení studentského filmového klubu na úroveň filmového archivu a plnohodnotnou, profesionální aktivitu] snažil zabránit tím, že oba iniciátory přizval k práci uvnitř Filmarchivu a nebo se navrhoval coby zakládající člen vznikajícího spolku“ (s. 58). Výtku vůči takové formulaci je snad o to případnější, že na rozdíl od mnohých podobných vět u ní nenalezne čtenář žádný citační odkaz a musí autorce jednak věřit, že toto Filmarchiv v roce 1964 skutečně navrhoval, a jednak že se tím snažil vzniku Filmmusea *zabránit*, respektive že to bylo jeho primárním cílem.

Jistá neslučitelnost a konkurenční pnutí mezi oběma institucemi je bezpochyby jednou z nejvýraznějších linií protínajících zakladatelské roky, při podrobnější analýze by se tedy právě reprezentace vztahu Filmmusea a Filmarchivu nabízela jako prubířský kámen objektivnosti, respektive určité profesionality autorčina přístupu. Ten je však nutně determinován výše zmíněnými faktory (nakladatel a účel publikace, autorčino angažmá ve Filmmuseu), snad tedy ani není třeba lítovat minima perspektiv z druhé strany pole. To, že rány se stále ne tak docela zacelily, může dokládat i fakt, že ani v jinak autorsky velmi pestrém sborníku *Das sichtbare Kino*, tedy v druhé části jubilejního triptychu, nezazní jediný hlas, který by byl s Filmarchivem identifikovatelný.

Objektivní úspěch Filmmusea je vedle toho vysledovatelný poměrně snadno — leží v organizátorském a produkčním nadání Petera Konlechnera a ve vizionářství a sveřeposti Petera Kubelky, alespoň tak praví zakladatelský narativ a četné zdroje přetištěné v první i druhé knize celého kompletu (vzpomínky, dobové dopisy a děkované telegramy) mu dávají za pravdu. Až nápadně často citované zdroje i samotná Kondorová zmiňují nevídanou pohostinnost obou z Peterů, o níž se pověst šířila stejně rychle jako pověst samotné jejich instituce. Rovněž Kubelkův osobní autorský úspěch, v prvních letech jistě větší ve Spojených státech než v Evropě, a jeho přímá cesta na piedestal filmové avantgardy významně usnadnily Filmmuseu jeho profilaci a etablování.

Skutečnost, že Kubelka byl a je velmi uznávaným autorem metrických, respektive strukturálních filmů, může působit překvapivě při připomenutí druhé významné opoziční platformy, s níž se Filmmuseum ve svých počátcích muselo střetávat. Šlo o domácí autory převážně spřízněné s hnutím Vídeňského akcionismu, povětšinou rovněž zakládající členy Austrian Filmmakers Cooperative a spolu s Kubelkou nejvýznamnější příslušníky jedné generace rakouského experimentálního filmu: Petera Weibela, VALIE EXPORT, Kurta Krena a další. Kapitulu věnovanou tomuto střetu spolu s Kondorovou napsal současný ředitel Filmmusea, Alexander Horwath, a jejím úvodem je představena specifičnost fenoménu roku 1968 v Rakousku, kdy se mluví — ve srovnání se společenskopolitickými náladami a aktivitami v Německu či Francii — o „krotké revoluci“, případně o světě umění, který se stal „náhradním jevištěm revolty“. Primárně je tu řeč samozřejmě o hnutí Vídeňského akcionismu v čele s performancí/akcí „Kunst und Revolution“ z června 1968, která měla za následek trestní stíhání některých z akcionistů i razantní mediální

4) Kubelkou a Konlechnerem původně uvažované funkce ve Vídni až postupně začala naplňovat jednotlivá uskupení: tamější filmová družstva Austrian Filmmakers Cooperative, respektive Filmkoop Wien, či distribuční společnost Sixpack.

a společenskou reakci. Klíčovým je však pro nás fakt, že během prvních čtyř let své existence Filmmuseum nebylo z rozličných důvodů schopno (a podle tamějšího Filmmakers Coop. spíše *ochotno*) uvést jiné filmy rakouské provenience než několik historických dokumentárních snímků a práce samotného Kubelky. Ve Vídni přitom vznikalo zcela bezprecedentní množství filmů, které by — a jak dosvědčují jakékoliv akademické dějiny podobných snímků a konečně i program dnešního Filmmusea — ve své době zcela bez uzardění snesly srovnání s díly americké avantgardy, kterým se Kubelka snad díky svým konečím v tomto ohledu věnoval především.

Dne 14. ledna 1969 se tak na projekci svých děl italský režisér Alfredo Leonardi zcela nepřipraven stal svědkem vzednutí vlny dlouho kumulované nespokojenosti s vedením Filmmusea: byly distribuovány letáky, proběhlo čtení rezoluce a situace eskalovala až do příjezdu policie. Na 17. leden byla svolána diskuze a oběma kurátorům bylo předloženo několik kritických bodů týkajících se financování, „feudální a elitářské monopolizace myšlení“, „reakcionářského a nevěčného historicismu“, apod. Dílčí kritické body však přesahoval apel na větší demokratizaci vedení Filmmusea a zapojení samotných členů do jeho správy a kontroly (Filmmuseum z důvodů právních, ekonomických, a konečně i aby odpovídalo regulím FIAF, promítalo a stále promítá téměř výhradně pro své „členy“, tak jako většina evropských kinematék).

Podstatnější pro pochopení minulosti a do velké míry i současnosti Filmmusea je však principi-

ální ideový rozkol mezi oběma stranami sporu. Peter Kubelka se svým modelem a ideálem *Invisible Cinema*,<sup>5)</sup> které by mělo totálně a absolutně odstříhnout veškerou nefilmovou realitu od aktu sledování a zažívání filmové zkušenosti, totiž vposledku není ničím jiným než antipodem vysoce politizovaného, roztržitého konceptu *Expanded Cinema*, k němuž se mnozí z demonstrujících hlásili. Řeč tu je o osvobození ve vytříbenosti, povyšujícím filmovou zkušenost na svého druhu hochkultur,<sup>6)</sup> a naopak osvobození v absolutní demokratizaci, rozvolnění a překročení totality filmového plátna skrze performance, živé akce či jiné aplikace představy „rozšířeného kina“. To, že si tohoto momentu závěr studie dějin Filmmusea všímá, lze považovat vlastně za její největší přínos pro budoucnost, i protože závěrečné části tuto otázku pojednávající poměrně očividně nesou znaky pera současného ředitele Alexandra Horwatha, který zakladatelskou dvojici nahradil ve funkci roku 2002. Horwath celou věc neformuluje tak razantně, ale ze zmínky takového střetu si lze odnést i interpretaci lépe osvětlující politiku Filmmusea v jeho první, ideově viděno „kubelkovské“ etapě. Kubelkova radikální uváděcí praxe (cizojazyčné filmy bez titulků a němé snímky bez hudebního doprovodu) i hlavní kurátorský cíl, úspěšně dokonáný v roce 1996 — vybudování stálého programu *Was ist Film*, který shromáždil „ta nejzásadnější díla filmového umění“ — totiž mají podobný jmenovatel. Nepřísluší nám zde hodnotit dnešní Filmmuseum jako takové, ale lze s uspokojením konstatovat schopnost jeho současného vedení

5) Koncept *Invisible Cinema* realizoval Kubelka v Anthology Film Archives v New Yorku a posléze částečně i ve Vídni: jde zejména o způsob řešení interiéru, kdy je divákovi (v maximalistické podobě tohoto minimalistického konceptu) znemožněno interagovat s ostatními diváky či vnímat cokoliv mimo promítaný obraz, respektive je zabráněno veškerým možným interferencím. Samotný prostor kinosálu je rovněž zbaven ornamentu a pompy, vše je podřízeno plátnu a kino se tak stává „neviditelným“.

6) Tato aluze na vídeňskou vysokou kulturu se konečně ozývá i u diskuzí nad budoucností uvádění filmů z filmového pásu, kdy jsou Kubelkou budoucí filmové projekce připodobňovány k autentické interpretaci staré hudby a Paolem Cherchi Usaiem ke „gala soirée“ s „vysokým vstupným a určitou formální úrovní“ (Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema*. London: BFI, 2000, s. 127) či návštěvám opery (Paolo Cherchi Usai – David Francis – Alexander Horwath – Michael Loebenstein / eds., *Film Curatorship*. Wien: SYNE-MA 2008, s. 119).

opustit ty z principů, které měly tendenci stát se dogmaty.

Alexander Horwath si podobně, jako to kdysi udělal Kubelka, vytyčuje jistý cíl, skrze svá veřejná vystoupení i doposud publikované texty, stejně jako skrze svůj úvod ke sborníku *Das Sichtbare Kino* i ke katalogu *Kollektion*, tedy zbývajícím dvěma částem jubilejní trojpublikace. V obou případech tak činí spíše implicitně. Úvahy nad filmovým dědictvím, respektive filmovým představením jako sbírkovým předmětem ho však nutně vedou k nutnosti zachovat film coby médium. Akcent na potřebu alespoň minimální technické a industriální infrastruktury umožňující duplikaci filmových materiálů, stejně jako na potřebu jasně a čitelně rozlišovat mezi způsoby uvádění, je u Horwatha velmi viditelný. Sleduje v tomto Kubelkovy kroky a jeho boj za jedinečnost filmové zkušenosti, činí tak ale s mnohem větším důrazem na reálné implikace, respektive konfiguranty takového boje. Snaha o sebereflexivitu, patrná z Horwathových textů, by ho snad v šedesátých letech ve zmíněném sporu mezi „neviditelným“ a „otevřeným“ kinem stavěla na stranu opozice, protože odmyslet a zneviditelnit kino je nakonec stejně tak nemožné jako odmyslet a nereflektovat společenské a politické zakotvení jakékoliv instituce.

Horwathem sestavené *Das Sichtbare Kino* svou pestrostí vybízí spíše k listování nežli ke studiu, a plní tak coby celek podobně jako *Kollektion* spíše radostnou a evokační funkci, pomineme-li právě editorské úvody mající charakter esejů a pak v případě první z knih mnohé z historicky velmi přínosných textů a zdrojů, respektive teoreticky podnětných úvah od celé řady autorů. Jejich skladba však uniká celkovému vykreslení i charakteristice, jakkoliv v jednotlivinách jde o velice poutavé čtení. Exaktně studovat by bylo možné

například přetištěné seznamy uváděných cyklů a přehlídek, k tomu se však mnohem lépe nabízí webová stránka Filmmusea, na níž byly právě v rámci výročí umístěny digitalizované verze všech dosavadních programů.<sup>7)</sup> Stejně tak lze na stejném místě kupříkladu popatřit na první část digitalizovaných videozáznamů, pořizovaných s hosty Filmmusea od poloviny sedmdesátých let. Z řady dalších projektů realizovaných v rámci padesátiletého výročí tak sice trojpublikace *Fünfundzwanzig Jahre* ční svou produkční náročností, komplexitou a do jisté míry i elegancí svého provedení, jak již ale bylo řečeno úvodem, v úhrnu plní tentýž cíl — zpřítomnit všemi dostupnými prostředky minulost a důvody vedoucí k vpravdě jedinečnému fenoménu, jakým Österreichisches Filmmuseum bylo, je a snad i zůstane.

Matěj Strnad

7) Je-li řeč o možnostech webu a komplementarity k publikacím, lze jen vyjádřit přání, aby Filmmuseum následovalo vzoru loňského jubilanta, berlínského Arsenalu a jejich rovněž vzpomínkové publikace Living Archive (Berlin: b-books, 2013) a umístilo on-line anglické překlady textů publikovaných v němčině, vzhledem ke kvalitě všech tří knih zcela a plně ve vlastním zájmu.