

Ozvěny 54. kongresu FIAF

DĚJINY FILMU
A REKONSTRUKCE FILMŮ

Rozhovor s Janem-Christopherem Horakem

Jan-Christopher Horak (nar. 1951, po otci českého původu) je filmovým historikem a restaurátorem. Absolvoval universitu v Münsteru, studoval na filmové akademii Bostonské university. Od roku 1976 byl volentérem v Institutu George Eastmana (George-Eastman-House) v Rochesteru (stát New York, USA). V letech 1984 – 1994 působil jako kurátor v Institutu George Eastmana a vyučoval na universitě v Rochesteru (v roce 1994 se stal profesorem). V letech 1994 – 1998 byl ředitelem Filmového muzea v Mnichově a profesorem na Televizní a filmové vysoké škole (Hochschule für Fernsehen und Film) tamtéž. V roce 1998 nastoupil na místo ředitele filmového archivu a filmového muzea společnosti Universal (Universal Studios) v Los Angeles.

Publikoval mj.: *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939 – 1945* [Antinacistické filmy německé emigrace v Hollywoodu 1939 – 1945]. Münster 1984. *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933* [Úběžník Hollywood. Dokumentace k emigraci filmařů po roce 1933]. Münster 1984. Editor: *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919 – 1945* [Milovníci filmu. První americká filmová avantgarda, 1919 – 1945]. Madison, WI 1995. *Making Images Move. Photographers and Avant-Garde Cinema* [Uvádění obrazů do pohybu. Fotografové a avantgardní film]. Washington, DC 1997.

* * *

Začneme „prehistorií“. Studoval jste na universitě v Münsteru a Münster je pro filmové vědce spojen s tzv. MAkS Publikationen, ediční řadou, v níž vyšlo mnoho knih o sémiotice filmu. Můžete nám něco říci o historii této ediční řady, celého tohoto výzkumného a nakladatelského podniku?

MAkS je zkratka pro Münsterský sémiotický kroužek (Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik). Kroužek vznikl tak, že se sešla skupina studentů, hlavně lingvistů, kteří se zajímali o sémiotiku filmu, ale nejen o ni, i třeba o sémiotiku sportu. Já jsem byl v Ústavu publicistiky na druhé straně ulice, ale také mé zájmy se týkaly spíše teorie. Tehdy, v polovině sedmdesátých let, nebyly v Německu vůbec žádné publikační možnosti a studenti měli těchto možností ještě méně. Tak jsme se dohodli, že když není k dispozici žádné nakladatelství, bude třeba ho založit. Münsterský sémiotický kroužek se tedy stal také nakladatelstvím. Po řadu let jsme ediční práci obstarávali sami. Knihy i další publikace, jako byl časopis pro filmovou bibliografii *film theory*, jsme produkovali velmi levně. Pak jsme zjistili, že můžeme použít universitní tiskárnu, a když jsme pro některé publikace



Jan-Christopher Horak
Foto archiv

získali od university příspěvek, došlo k tomu, že se nakladatelství po nějaké době osamostatnilo a vydávalo stále více publikací, mezi nimi i mou dvousvazkovou disertaci – *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration a Fluchtpunkt Hollywood*. Bylo pro mě velmi potěšitelné, že se tyto knihy staly jeho prvním bestsellerem, dosáhly čtyř vydání. Nakladatelství poprvé vydělalo nějaké peníze a zaměstnalo pak také obchodního vedoucího – a tak je tomu dodnes.

V rámci MAKs Publikationen tedy stále vycházejí nové knihy...

Ano. Teď už ovšem v „kroužku“ nejsem, protože také už nežiji v Münsteru. Ještě jsem chtěl říci, že se zde projekty vždy předkládají grémiu a to rozhoduje, zda bude projekt realizován, či nikoli.

Hodně jste se zabýval německým exilovým filmem. Proč byla právě tato problematika pro publikum tak zajímavá? A myslíte si, že je toto téma stále důležité?

V době, kdy jsem podnikal své výzkumy, neexistovala žádná vědecká literatura o filmových režisérech, hercích, kameramanech, kostýmních výtvarnících atd., kteří pracovali v Německu do roku 1933 a v Rakousku do roku 1938 a kteří pak jako židé museli utéci. Mnozí z nich přirozeně šli do Hollywoodu a natáčeli tam filmy, hlavně v době války. Často to byly antinacistické filmy, protože se předpokládalo, že když přicházejí z nacistického Německa, budou vědět lépe než Američané, jak ty filmy udělat. A jak už jsem řekl, v té době ještě vůbec nebyl přehled, o kolik filmových umělců skutečně šlo – těch, kteří museli jít do exilu, byly skoro dva tisíce. Bylo tedy jistě zajímavé něco o tom napsat. I nadále jsem toto téma sledoval a došel jsem k tomuto závěru: Pokud jde o dobu fašismu, je třeba mluvit o dvou německých kinematografiích – o kinematografii ovládané fašismem a o kinematografii exilové. Můžeme si všimnout, jak se v exilových filmech stále znovu objevují určitá témata a obsese, ať byly natočeny ve Francii, v Anglii nebo v Americe. A ještě jeden aspekt byl pro mě zvlášť zajímavý, protože můj otec byl v roce 1939 jako pražský student zatčen a odvezen do koncentračního tábora Sachsenhausen-Oranienburg a protože moje teta ukrývala jednoho z původců atentátu na Heydricha a po válce nejprve dostala řád a pak byla komunisty osm let vězněna. V Americe vznikly tři filmy o českém hnutí odporu a o atentátu na Heydricha – *I katové umírají*, *Hitlerův šílenec* a *Rukojmí*. Těmito filmy jsem se také zabýval ve své disertaci, protože v nich určitou roli hrála okupace Československa, i když ne vše, co se zde objevuje, odpovídá pravdě. Ty filmy určitým způsobem souvisely s historií mé vlastní rodiny.

Pracoval jste v Institutu George Eastmana v Rochesteru. Můžete nám popsat povahu jeho činnosti?

Institut George Eastmana je členem FIAF, tak jako Národní filmový archiv v Praze, a plní vlastně stejné úkoly. V Americe neexistuje žádný národní filmový archiv, nýbrž několik takto zaměřených institucí. George-Eastman-House, Museum of Modern Art, The Library of Congress a UCLA Film & TV Archive představují čtyři velké veřejné filmové archivy. Jejich činnost spočívá ve shromažďování, restaurování a prezervaci filmů, především amerických. Jedním z cílů je také zpřístupnění těchto filmů – k tomu jsme měli speciální kino. Institut George Eastmana vlastní rovněž archiv s velkým množstvím listinných dokumentů, kam přichází studovat mnoho vědců. Vedle toho jsme prováděli rekonstrukce filmů a věnovali jsme se práci v oblasti historie filmu, stejně jako v jiných filmových archivech.

V současnosti končí vaše působení ve funkci ředitele Filmového muzea v Mnichově. Jsou cíle Filmového muzea totožné, nebo tu jsou nějaké rozdíly?

Obecně vzato jsou cíle totožné. V Mnichově jsem se pochopitelně už nezabýval americkým filmem, nýbrž především filmem německým a jedním z těžišť mé činnosti bylo shromažďování mnichovských filmů. V Mnichově se filmová výroba datuje od roku 1909,

vzniklo zde po Berlíně druhé produkční centrum a bylo tu natočeno velké množství filmů; snažil jsem se získat ze zahraničí řadu filmů, které v Německu už nebyly k dispozici. Prováděli jsme restaurace filmů a v loňském roce velkou rekonstrukci Pabstovy *Uličky, kde není radosti*. V současné verzi trvá tento film kolem tří hodin, je tedy o více než hodinu delší než všechny verze dosavadní. Snažili jsme se uvést film do podoby, v níž jej už více než padesát let nebylo možno spatřit.

V Mnichově jde o muzeum. Je tam možno také navštívit nějakou expozici?

Muzeum vlastně není vhodný název, nemáme žádnou stálou výstavní plochu. Filmové muzeum založil roku 1963 Rudi Joseph, také emigrant a asistent u Pabsta a Douglase Sirka. V době, kdy muzeum vedl, v šedesátých a sedmdesátých letech, se zde organizoval nejen program filmotéky, tedy projekce filmů, ale opakovaně také různé výstavy (věnované Fellinimu, Paulu Wegenerovi atd.). Můj předchůdce Enno Patalas se o výstavy moc nezajímal, soustředil se spíše na rekonstrukce filmů – díky nim získalo Filmové muzeum mezinárodní proslulost. Po svém příchodu do Mnichova jsem se snažil respektovat obojí zaměření, věnoval jsem se jak rekonstrukcím, tak výstavám (právě nyní jsem uspořádal velkou výstavu o Arnoldu Fanckovi, „filmaři hor“, doprovázenou katalogem Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm [Hory, světlo a sen. Dr. Arnold Fanck a německý horský film]). Nejsou to ovšem stálé výstavy, nýbrž dočasné.

Mluvil jste o rekonstrukci filmů. Myslíte si, že je možno dospět k autentické verzi němých filmů, resp. k jakési „kritické edici“, srovnatelné s kritickými edicemi literárních textů?

Tato věc je velmi obtížná a komplikovaná. Především je myslím třeba konstatovat, že filmové historiografii, jak ji až donedávna pěstovali „klasičtí“ historici filmu, tato textověkritická dimenze chyběla, tj. předpokládalo se, že kopie, které bylo možno vidět, jsou originály, že je tedy k dispozici stejný objekt jako ve dvacátých, třicátých či desátých letech. Dnes – především na základě rekonstrukčních prací, rozvinuvších se v posledních patnácti až dvaceti letech – víme, že tomu tak není, že každá filmová kopie je unikát, že se v průběhu času mění (bývá zkracována, napadá ji a mrzačí cenzura, poznamenává ji chemický rozklad) a že koneckonců není možné znovu získat originál. A i kdybychom originál měli, nemáme už projektory, které by jej mohly promítat. Neexistuje nitrátový film (resp. ještě existuje, ale nepromítá se), nový materiál je chemicky odlišný, a to znamená, že obraz na plátně je jiný než v roce 1910 nebo 1920. Promítací aparatury jsou jiné, jiné je světlo projektoru, už to není světlo vydávané uhlíkovou lampou, nýbrž světlo xenonové. A to má jinou barvu. Nejsme tedy už schopni reprodukovat originál. Můžeme ale sestavit jakousi textověkritickou verzi, a to tak, že – obdobně jako literární vědci – podrobíme všechny dostupné varianty daných filmů velmi důkladnému filologickému zkoumání a výsledky pak porovnáme s dochovanými dokumenty, cenzurními spisy, scénáři, výpověďmi režisérů apod. Poté se můžeme pokusit vytvořit kopii, která bude podobná originálu. V případě *Uličky, kde není radosti* jsme měli pět zcela odlišných verzí, mj. proto, že cenzurní zásahy byly v různých zemích rozdílné. Neměli jsme verzi

německou, ale jen verze zahraniční, takže mezititulky byly vždy v jiných jazycích, nikoli v němčině – cenzurní spis s originálními mezititulky nebyl k dispozici. Museli jsme se tedy k originálu prodírat. Originál tu je, ale jen v podobě ideálního obrazu, z něhož jsou nám dostupné pouze fragmenty. Je to jako zmizelá freska – při pečlivém očištění se objeví její části, ale s celkem se už nesetkáme.

Je to tedy skutečně restaurace jako ve výtvarném umění...

Jsem v tomto ohledu purista: když vytvoříme rekonstrukci, umístíme do úvodních titulků přesný popis toho, co jsme udělali a co ještě chybí. A vždy uvádíme, že nejde o originál, nýbrž o moderní rekonstrukci toho, jak film kdysi vypadal. Rekonstrukce není nikdy úplná – a z teoretického hlediska zůstává vždy neúplnou, i když máme celý film, protože, jak už jsem řekl, je tu jiný materiál, chemikálie, světlo. Také např. formáty obrazu jsou jiné.

Němé filmy se často promítají s „uřezanými“ hlavami herců.

Nejde jen o formáty němých filmů. V současnosti např. pracujeme na filmu Maxe Ophülsa *Lola Montezová*, který byl natočen ve francouzské a německé verzi, se stereofonním zvukem a plným obrazovým okénkem. To znamená, že zvuk je zaznamenán magneticky mezi perforací. Žádné projektory nejsou už schopny takový film promítat, takže ho nemůžeme reprodukovat. Musíme tedy hledat způsob, jak nově vytvořit plné obrazové okénko a stereofonní zvuk. Je to vždy velký problém, protože originál neexistuje.

Jak to vypadá s barvou? Víme, že němé filmy využívaly barvu velmi často. Je to možno nějakým způsobem rekonstruovat?

Barvu je možno rekonstruovat, ale zase přibližně, nikoli v plné míře. Dříve se to dělalo tak, že film byl rozstříhán, ponořen do barvy a znovu slepen. Takto už nemůžeme postupovat. Je to příliš drahé a nemáme už příslušné chemikálie. Takže se používá barevný film – buď se sahá k překopírování na barevný film, nebo se kopíruje na film černobílý a pak je možno negativ prostřednictvím flushingu překopírovat na barevný film. Vypadá to jinak než na nitrátovém materiálu. Opět tedy jde o přiblížení. Totéž se vlastně děje při restauraci prvních systémů barevného filmu: Technicolor už nelze reprodukovat, protože už neexistuje. Kvalita barvy v případě Technicoloru nebo Agfacoloru je zcela specifická, je možno se jí přiblížit, ale nelze ji s naprostou přesností reprodukovat.

Myslíte si, že na základě rekonstrukcí bude třeba napsat nové dějiny filmu, že obraz vytvořený Georgesem Sadoulem, Jeanem Mitrym a dalšími potřebuje určité změny a upřesnění?

Myslím, že klasické dějiny filmu se dnes stále znovu přepisují, resp. píší se jinak, především proto, že je ukončen boj za film jako umění, který vedli příslušníci první generace historiků filmu, jako byl Sadoul, Mitry, v Německu Enno Patalas. Není už potřeba přit se o tuto věc. Dnes jde o jiné rozpracování dějin filmu, prostřednictvím jiných metodologických forem, jako je nyní sémiotika, psychoanalýza, sociologie; tak jsou předmětem zájmu nejen velké umělecké filmy, ale často i filmy „béčkové“ a žánrové. Je to jiný pohled

na kinematografii, a tak vznikají i jiné dějiny filmu. Díky soustavné práci ve filmových archivech se objevuje stále více filmů, které nebyly známy, které neznali ani „klasičtí“ historici filmu; ti také často psali po paměti a nezhledli, resp. nemohli zhlédnout příslušné filmy znovu v archivu. Např. festival němeého filmu (Giornate del Cinema Muto) v Pordenone přináší každý rok nové téma s novými objevy. Tak byl objeven např. německý film před Caligarim nebo ruský předrevoluční film a jeho velcí mistři, jako byl Jevgenij Bauer. Vynořují se stále nové pohledy a tím se stále mění také dějiny filmu.

Jde mi teď hlavně o to, zda rekonstrukce s sebou přináší novou verzi historie filmu.

Jestliže si nyní, po vytvoření rekonstruované verze *Uličky, kde není radosti*, přečteme odpovídající pasáže u Lotte Eisnerové nebo Siegfrieda Kracauera, zjišťujeme, že oba tento film velmi podcenili. Patrně jej viděli teprve poté, co byl velmi silně zkrácen, tedy po druhém cenzurním řízení, a pak řekli, že film je velmi melodramatický a že příběh není dobře skloubený. Neviděli úplnou verzi, v níž má Pabst nikoli dvě, nýbrž dvanáct hlavních postav. Je to společenské panorama s nejméně čtyřmi nebo pěti rozličnými příběhy, které jsou navzájem protkány jako obrovský koberec. Dnes jsme tuto verzi víceméně rekonstruovali a vznikl film, který se svou narativní strukturou zřejmě řadí k nejkomplikovanějším německým filmům dvacátých let. Pokládám jej za skutečné mistrovské dílo, právě kvůli této velmi komplikované narativní struktuře, která se vlastně obejde bez psychologie. A tak je tento film zcela moderní a vůbec není melodramatický.

Na závěr: Jaké jsou podle vašeho názoru úkoly filmových muzeí a archivů? Co je nyní ještě třeba udělat?

Je třeba udělat ještě velmi mnoho. Mluvili jsme nyní o dějinách, o rekonstrukcích, ale dějiny přece stále pokračují. Natáčí se stále více filmů (teď i na video) a také ty musí být uchovány pro příští generace. To je jeden úkol. Předě mnou jako pedagogem stojí ještě jiný závažný úkol: V moderní společnosti „čteme“ obrazy mnohem více než jakékoli jiné znaky, ale většina lidí se neučí, jak s obrazy zacházet. Ve škole se žáci učí, jak číst slova, ale nikoli, jak „číst“ obrazy. Důležitým úkolem filmotéky, filmového muzea tak je vštípit lidem tuto dovednost.

(Praha, duben 1998)

Připravil Petr Mareš

Citované filmy:

Hitlerův šílenec (Hitler's Madman; Douglas Sirk, 1943), *I katové umírají* (Hangmen Also Die; Fritz Lang, 1942), *Lola Montezová* (Lola Montès; Max Ophüls, 1955), *Rukojmí* (Hostages; Frank Tuttle, 1943), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925).