

Ozvěny 54. kongresu FIAF

OD MRAMORU K CELULOIDU

Dominique Païni

Naleziště filmu

Celkově vzato je restaurování filmu zákrokem na materiálu určitého objektu, na citlivém povlaku kinematografického pásu. Ještě než se hodnotí výsledky tohoto zákroku při promítání jako poslední etapě restaurátorského procesu, je restaurování filmu zprvu řadou materiálních aktů: otevírání krabic, verifikace materiálu, chemický přenos, redigování a výroba mezititulků (pro němý film), střih atd.

Tyto materiální akty jsou obvykle doprovázeny rešeršní činností: četbou scénáře, korporativního tisku kvůli datování apod. Především ale jde o řadu materiálních operací na určitém objektu. Po uplynutí jisté doby tento objekt, určitá zátěž filmového materiálu, zplodí jednoho dne diváky subjektivně prožívaný čas, nekonečně rozmanitý podle množství těchto diváků. Čas, který se dostal *co nejobjektivněji* až k nám, je ten čas, který odpovídá době odvíjení filmového pásu rychlostí dvaceti, nebo dvaceti čtyř obrázků za vteřinu, a na tomto pásu proběhne restaurátorský akt. Ale onen prožívaný čas, ony prožívané časy jsou tu nedosažitelné, nelze se jich dotknout. Právě tyto časy *jsou* ovšem filmem, filmovým dílem, a právě tyto časy, subjektivně prožívané stovkami nebo miliony diváků, jsou nepřístupné pro ochranné akty. Neboť film je vytvářen z času, z dramaturgie, jejímž je čas „rámem“ a podmínkou. Neboť film není vytvářen z obrazu, chápaného v tom smyslu, který je mu dnes dáván a o němž jsme neustále přesvědčováni, podobně jako není hudba vytvářena ze zvuku. To, co objektivní trvání filmu vytvořilo jako imaginární čas, jako emoci, onen význam, který toto trvání zplodilo, se navždy ztratilo, neboť tato emoce, toto imaginárno a tento význam jsou neodštěpitelné od epochy produkce a od místa prezentace. Paul Philippot, autor, který psal často o uměleckém díle, o čase a o restaurování, připomněl, že „okamžik tvorby je zcela zřejmě dokončením díla navždy uzavřen. Každý pokus restaurátorů ho regenerovat, aby do něho mohli zasahovat tím, že by obnovili tvůrčí proces, zaměňuje okamžik tvorby a okamžik recepce.“¹⁾ Tato slova lze brát jako samozřejmost. Pokud jde o film, zůstávají přesto velké iluze o tom, co vlastně restituuje restaurátorský akt – a film v éře svého uchovávání coby kulturní památky je poznamenán „fantasmatem původu“.

Bylo by tedy třeba restituovat ideálně ono *místo* filmu, onen sál kina, v jehož hloubi se jednoho dne po stanovenou délku trvání proplétaly četné časy: čas odvíjení filmu, čas

1) „Histoire de l'Art“ 1995, č. 32 (prosinec).

příběhu, čas imaginárně prožívaný divákem v kontextu určité společnosti, sál, v němž byly rychlost a rytmus interiorizovány způsobem, který již patří minulosti. Ve zkratce řečeno, je tento vztah mezi filmy a jejich diváky filmovým uměním. Tato vztažná povaha je tady možná výraznější než v jiných uměních, i když se opravdu nedá restituovat pohled středověkých věřících na fasádu Notre Dame v Paříži. Avšak kinematografie se filmy, které jsou jejími velkými nebo malými díly, dovršuje a stává tělem jen během času představení, kolektivně prožívaného v určitém prostoru. Toto se může říci rovněž o divadle či koncertu. Kinematografie je ovšem obdařena určitou zvláštností: filmový pás je konkrétní objekt, *vyrobený* ve všech smyslech tohoto slova podobně jako obraz nebo socha, který ale „vyrábí“ iluze času. Hudební partitura a divadelní text nevytvářejí přímo představení. Potřebují provedení, tzn. výkony divadelních a hudebních umělců. Filmový pás není prováděn, je jednoduše promítán jako takový.

Kinematografické představení je možno přirovnat k prehistorickému nalezišti. Menhiry se dají znovu vztyčit, lze je restaurovat, ale je nepravděpodobné, ne-li nemožné, znovuobnovit jejich přesné uspořádání v prostoru, chtělo by se říci jejich scénografii, rituální nebo symbolickou dispozici jejich původního rozmístění. Vezměme si jiný příklad: Veronesova Hostina v domě Leviho, obraz velkého formátu, dnes vystavený v benátské Gallerii dell' Accademia, visel původně na stěně v pozadí klášterního refektáře. Vytvářel jeho meditativní výzdobu. Význam tohoto obrazu při jeho uchovávání po čtná desetiletí v tomto muzeu a zvláště po jeho restaurování před dvanácti lety, a to, co vzbuzuje u milovníka umění nebo turisty jako potěšení nebo poetický sen, jsou nutně značně vzdáleny od toho, co jeho vidění vyvolávalo v 16. století v jídelně obývané mnichy.

Restaurování výtvarných děl je dnes příliš často přehnaně spektakulární ve vztahu k tradičním způsobům rozvěšování. Jako kdyby bylo třeba zvýšit rentabilitu restaurátorského aktu a znásobit okázalost a významnost události restaurování jako takovou. Už to posléze není dílo, které se vystavuje, ukazuje se sám restaurátorský akt, jeho provedení a „historická hodnota“, která je takto Veronesovu dílu přiznána.²⁾ Toto vytržení malířského díla z původního místa jeho zavěšení je srovnatelné s prezentací filmu ve filmotéce (daleko od komerčního promítání v kinech). Každý restaurovaný film má tendenci stát se řádově uměleckým dílem bez ohledu na svou skutečnou hodnotu v dějinách kinematografie. Filmotéka a festival znovunalezených filmů fungují stejně jako muzeum výtvarných umění nebo dočasná výstava, zvyšují hodnotu restaurovaného filmu, stírají hierarchická kritéria, ustavená estetickými dějinami filmu a moderním vkusem. Restaurování provedená podle dispozic muzejní instituce,³⁾ a v případě němého filmu připojení orchestrální hudby, urychlují paradoxně zapomínání, překrývají v paměti definitivně stopy první prezentace filmu. V nejvelkolepějších předváděních restaurovaných němých filmů, uspořádaných v posledních letech, šlo právě o *hodnotu intencionálního rozpomínání*, která je aktivována, o hodnotu spjatou s lidskou vůlí k „pozemské nesmrtelnosti“, užijeme-li Rieglova výrazu. Úvahy o restaurování, zaměřené na to, aby se našlo pokud možno přesně to, co si někdo *představuje* jako původní verzi určitého filmu, mají tendenci potlačit na filmovém pásu a v narativních složkách filmu co nejvíce známky času.

2) Srov. Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments*. Paris 1984.

3) Někdy jde jenom o kopírování z negativu. Již několik let existuje inflace užívání slova restaurování.

Takhle se např. historici jako Enno Patalas vracejí mnohokrát k týmž filmům a snaží se do nich vložit i nejmenší znovunalezený fragment. Poslední restaurátorské práce na Gancheho *Napoleonovi* podléhají téže vůli k rekonstituování. Sen o původním stavu překonává pravděpodobně verzi, která byla promítána v rámci industrializované a komerční kinematografické podívané. Není kinematografická muzeologie v protikladu k historii jiných umění podívané, která musí brát v úvahu četné „nečisté“ aspekty umělecké realizace?

Od Fontainebleau k Francouzské filmotéce

Inventář sbírek shromážděných Henrim Langloisem – inventář na němž se pracuje a který dává příležitost k záchranným a restaurátorským pracím – vyzývá k přemýšlení o tom, že zakladatel Francouzské filmotéky opakoval po čtyřech stech letech mimořádnou aktivitu, rozvinutou ve Fontainebleau Primaticciem na základě zakázek Františka I.⁴⁾ Jinak řečeno projekt ochrany realizovaný sestavením sbírky. Chceme-li to trochu příliš rychle shrnout, připomeňme, že krátce před rokem 1540 se František I. začal živě zajímat o klasické sochařství. Primaticcio dal dělat četné odlitky v té době nejoceňovanějších originálů antických soch, zvláště ze souborů ve Vatikánu. Podle těchto odlitků zhotovených v Římě a opravených ve Francii, protože byly během cesty poškozeny, se udělaly bronzové kopie. Ty byly určeny k výzdobě královského příbytku Františka I., a jejich vytvoření představuje nakonec podstatnou etapu při šíření a hodnocení antického sochařství.

Nemohl jsem se nikdy ubránit tomu, abych nesrovnával tento výjimečný případ šíření znalosti umění, který zformoval sbírku, z níž se nyní stalo státní muzeum, s případem založení Francouzské filmotéky. Od roku 1936 se Henry Langlois a Iris Barry snažili vyměňovat kopie a dělat podle nich dupnegativy, tzn. dělat negativy (odlitky) podle pozitivů, které zachraňují před zničením (zvláště němé filmy). Někdy dělali i nové pozitivy, aby tak položili základ své sbírky, která brzy dostane jméno filmotéka nebo archiv. Vybírat, odlévat, dělat duplikáty antických soch pro Primaticcia a vybírat, kopírovat a dělat duplikáty filmů pro Langloise, nejsou činnosti, které by byly od sebe příliš vzdálené. Akt vyrobení duplikátů za tím účelem, aby se sbíralo, ukazovalo a nakonec uchovalo, utváří v obou případech v každém ze dvou údobí dějin umění dotud nebývalý vkus: lásku k antice během renesance, cinefilii uprostřed 20. století. Bylo by dokonce možné uvažovat o tom, že se oba, Primaticcio i Langlois, soustředili na omezené soubory, které již

4) Francesco Primaticcio, zvaný Primaticus (Bologna, 1504 – Paříž, 1570). Byl vyškolen v Mantově u G. Romana, s nímž maloval šest let v Palazzo del Té, přičemž rozvinul své nadání velkého dekorátéra. Působil na něj rovněž půvab parmské malby, jejích větvenovitým tvarů, její subtilní barevnost. Jako dvorní malíř Františka I. realizoval v Paříži a ve Fontainebleau řadu velkých dekorativních fresek (Odysseova galerie, 1541 – 1570, zničená; Baletní sál, 1551 – 1556, příliš restaurována), po smrti Fiorentina Rosso se stal vrchním dozorcem královských staveb, kreslil sochy a navrhoval smalty, architektury, výpravu slavností. I při nedostatku velkých (zničených nebo znetvořených) celků svědčí štuky (ložnice Madame d'Estampes ve Fontainebleau) a bohatý soubor kreseb o jeho velkém smyslovém nadání, rafinovaném, obratném při komponování her s prostorem (Kupole kaple de Guiseho – kresba, Paříž, Ecole des Beaux-arts) a při rozvíjení všech kouzel romaneskních osnov (Maškarádní průvod v Persépolis – kresba, Louvre): jeho vliv na vývoj francouzského umění byl významný a trvalý.

byly identifikovány jako mistrovská díla: Primaticcio na díla z legendárního Belvederu vytvořeného Bramantem, Langlois na díla americké sbírky z Museum of Modern Art v New Yorku nebo dále na německé filmy sbírky z Reichsfilmarchiv (dva archivy vzniklé rovněž ve třicátých letech).

Znovu se tím říká, že kopírovat, duplikovat znamená zachraňovat. Tak dochází k vzdalování se od znovunalezeného materiálu (původního nebo nepůvodního) a k jeho přenosu na bezpečný nosič: u Primaticcia z mramoru do bronzu, u Langloise z 35 mm na 16 mm (a dneska z nitrátového na acetátový nosič. Zítra na digitální disketu?). Zachraňovat tedy znamená přidávat jednu „generaci“ k materiálu, který nese obraz. A není vzácností, že určitý dupnegativ, tzn. negativ vyrobený z pozitivu, zplodí *závoj*, oslabí kontrasty, sníží zřetelnost obrysů (to je nápadné vzhledem k skvělosti nitrátových kopií).

Dupnegativ film uchovává, zachraňuje a chrání, jako skla vložená do rámců ochraňují obrazy: účinky oddálení, odstupu, zledovatění a oslabení kontrastů, odstínů a obtěžujících odrazů. Podobně jako laky, které vytvořily muzejní styl tím, že navodily mezi malíři „neoprávněná bratrstva“ (podle slov Malrauxe), utvářejí dupnegativy „filmotékový styl“ tím, že pravděpodobně navozují ekvivalentní a neoprávněná bratrstva.

Restaurování jako proces, jako řada provizorních aktů

Níké Samothrácká je exponát Louvru, na který se návštěvník sotva podívá, a to zejména ten návštěvník, který toto muzeum navštěvuje častěji, natolik už Níké patří ke quasireklamní a... automobilové (emblem Rolls-Royce) ikonografii. Její neúplnost přivádí ke snění a odkazuje k podmínkám jejího nalézání, jejího etapovitého odkrývání. Je tomu tak i u jiných případů antického sochařství. Uvádím tento příklad, neboť jde o velmi slavné dílo, které není nijak vzdálené, pokud jde o jeho památkový a muzejní osud, od *Protey*, nedávno rekonstituovaného filmu Victorina Jasseta.

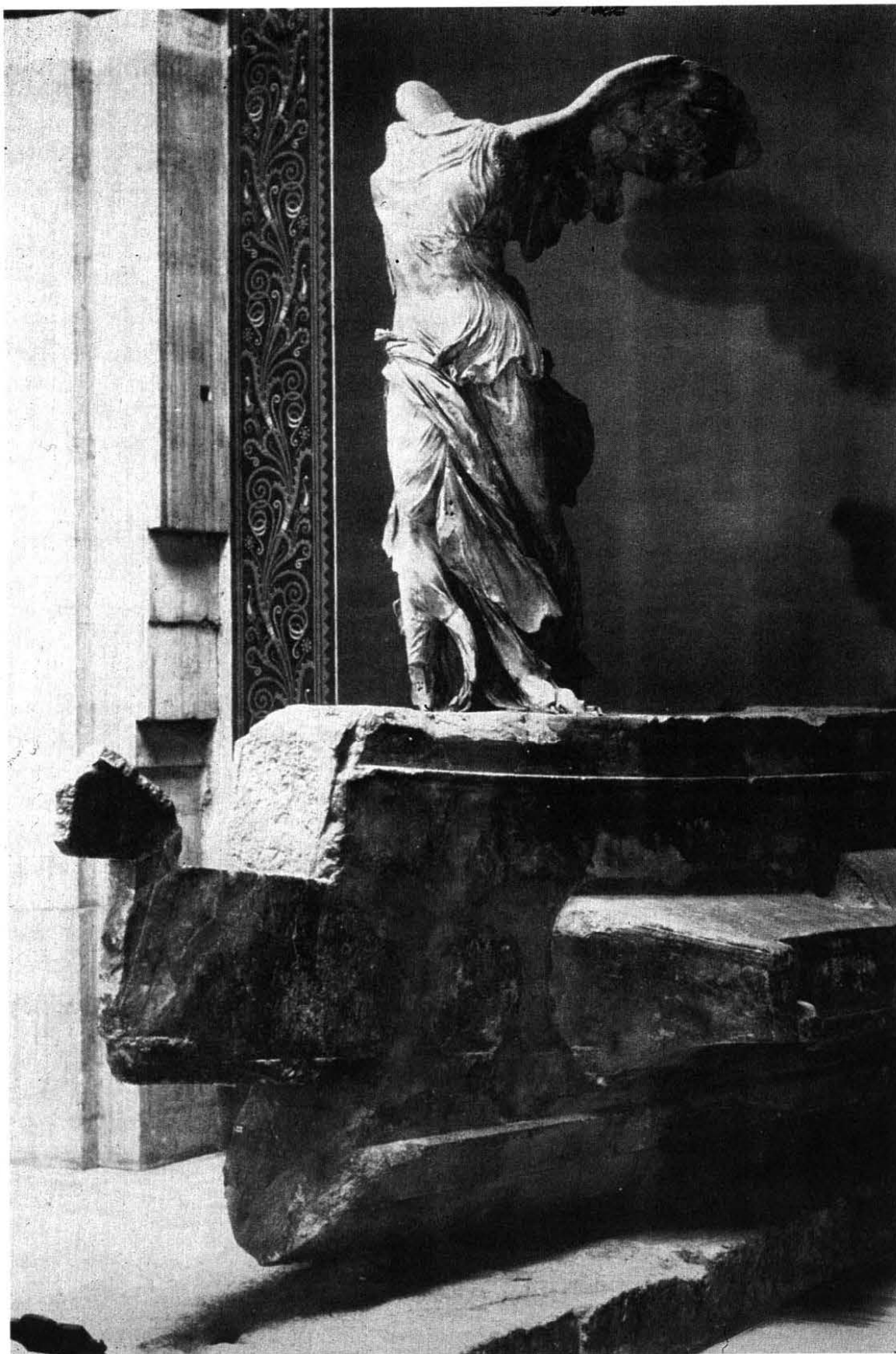
Níké byla nalezena roku 1863 na ostrově Samothráké. Její podstavec ve tvaru lodní příďe byl objeven v roce 1879 na témže místě. V roce 1950 byla nalezena dlaň a první článek druhého prstu pravé ruky. Dále, a tady se musíme zastavit, byl téhož roku nalezen palec, identifikovaný, jak nutno upřesnit, v Kunsthistorisches Museum ve Vídni.

Protea prodělala první neúplnou narativní rekonstituci s prvky, jimiž disponovala Francouzská filmotéka. Chybějící části byly nahrazeny mezititulky (napsané během tohoto restaurování Francisem Lacassinem), *shrnující a popisující* ztracené obrazy filmu. Tato dvě slova jsou důležitá ve své rozdílnosti a ve svém spojení: shrnout příběh a popsat ztracené obrazy.

Nový kousek *Protey* byl nedávno nalezen nikoli v průmyslovém objektu nějaké laboratoře, která by pro filmové umění byla rovnocenná s nalezištěm archeologických vykopávek, ale v Nederlands Film Museum. Jako palec Níké čekaly tyto metry filmu na svou chvíli v určitém muzeu, aby doplnily určitý celek, který je ostatně do dnešního dne ještě neúplný. Každé restaurování nebo prostě každé ochranné opatření není nikdy definitivní. Kopírovací materiály, které umožňují udělat lepší kopie, než byly ony předcházející, jsou součástí této stále nedokončenosti restaurování (případ Stroheimovy *Chamtivosti*, jehož novou kopii udělala Filmotéka v posledních letech). Restaurování není definitivní

ILUMINACE

Dominique Païni: Od mramoru k celuloïdu



Níké Samothrácká (Louvre, Paříž)

a fortiori u filmu, jehož početné kopírované verze, odvozené z více negativů téhož filmu, přidávají k tomuto problému další aspekt.

Restaurování kromě toho odkazuje k určitému historickému okamžiku. Je poznamenáno vkusem epochy restaurátorského aktu. Budeme-li parafrázovat Paula Phillipota, je film uznáván jako výtvar lidské činnosti v určité době a na určitém místě, tedy jako historický dokument, jako moment minulosti. Daný film, přítomný v současné zkušenosti a touto zkušeností rozpoznáný, nemůže být výhradně předmětem historického vědeckého poznání: je integrující součástí naší přítomnosti v nitru cinefilní tradice, která nás k němu poutá a která umožňuje pociťovat ho nezbytně jako záhadu příšlou do naší přítomnosti z minulosti. Je to hlas, který se stal současným, ale jehož vytrvalý a neredukovatelný silný akcent odkazuje k minulosti. Restaurování filmu může tak udržovat jistou teoretickou blízkost s pojmem *dialektického obrazu* jako „splnutí minulosti a nyní“.⁵⁾ Restaurovaný film je minulost jako dění. *Protea* bezpochyby pozná další doplňky. *Caligari* je asi ve svém třetím restaurování.

Barva prvních dob filmu

Dalo by se tvrdit, že němý film, zvláště film prvních dob, viděný, studovaný a komentovaný na černobílých kopiích, byl srovnatelný s nebarevným antickým sochařstvím, zbaveným ve většině případů své počáteční polychromie. Platí to rovněž pro fasády některých gotických kostelů. Naše vědomí, které v této otázce pospávalo, probudil před několika lety článek Rolanda Rechta o restaurování katedrály v Amiensu.⁶⁾ Filmy, zbavené svých barev, obsahovaly pro naše oči dlouho *formalistní* rysy, evokující mnohdy rytinu nebo lept. Toto přirovnání se často objevovalo v textech prvních filmových historiků. Némý film byl ve svém celku až do nedávna hodnocen podle tohoto „dvojbarevného omezení“, natolik měly kopie dlouho průměrnou kvalitu (kopie kopie), zdůrazňující kontrasty (jako fotokopie kopírované z fotokopí).

Zmizení barvy ze soch nebo z kostelních fasád přispělo spolu s dalšími faktory k zapomenutí na kultovní, náboženské funkce, na speciální vlastnosti, vyvolávající úžas nebo hrůzu z plastické ikonografie fasád. Transformace toho, co bylo předmětem zbožnosti a kultu, na umělecké dědictví, na umělecká díla, na historické památky nesahá zpátky více než dvě stě padesát let.

Simultánně se prosazovalo moderní kritické vědomí, které vytvořilo odstup od souboru minulosti, aby ho mohlo chápat uvážným způsobem kritického myšlení.

Film jako volný čas industrializované společnosti 20. století byl obdařen uměleckou auroou nejprve ve dvacátých letech některými kritickými historiky-předchůdci a potom v šedesátých letech první generací filmařů-cinefilů, kteří zformovali Novou vlnu tím, že koncipovali legendární „politiku autorů“, přičemž ostatně zatajili dvacátá léta, která přispěla ke vzniku této aury jiným způsobem. Pak se pojem kinematografického díla dále

5) Srov. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX. siècle*. Paris 1997. (Český překlad viz W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 7 – 128; pozn. red.)

6) „Libération“ 19. 11. 1993.

rozšiřoval jako důsledek posedlosti tohoto konce století zhodnocovat kulturní dědictví, a zvláště pak jako důsledek „restaurátorské vášně“, která se kinematografie zmocnila před patnácti lety.

Pokud jde o němý film, ochromila ztráta barvy nadlouho a těžce hodnocení tohoto údobí filmu a obzvláště jeho „vrcholných epoch“. Roland Recht cituje ve výše uvedeném textu Thomase de Quinceye: „Staří oddělovali ve svých pracích mnohem méně, než si to kdo představuje, potěšení očí od potěšení ducha: to znamená, že bohatost, rozmanitost a krása hmot, které jsou ozdobou uměleckých děl, byly u nich sjednoceny s vnitřní krásou mnohem intimněji, než se myslí...“

O této poznámce je zapotřebí meditovat v souvislosti s filmem: zmizením barev byl jistý počet spektakulárních hodnot vskutku oslaben výhradně ve prospěch rytmu a montáže. Světelné kontrasty byly o to přijatelnější a privilegovanější jako formální náležitost němému filmu, že tento film byl současníkem moderních výtvarných umění – kubismu a abstrakce, které přikládaly černobílému v malbě nebývalou hodnotu. Poválečná monochronní praxe modelování šedých náterů navykala na černobílý němý film navíc tím, že ho vybavovala *a posteriori* modernistickými vlastnostmi (od Apollinaira po Légera).

Znovunalezená barva – za pomoci patron, šablon, kolorování a viráže (tónování) – přispěla k znovuobjevení zapomenutých dramatických funkcí barev a vedla i k revidování kritických soudů. Historie účinků restaurování a konzervování na smysl díla je již starou historií. Nejslavnějším komentářem o tom je bezpochyby komentář Winckelmannův, který ukázal důsledky neoprávněného restaurování na výklad Farnéského býka v Neapoli. Pro film to může korespondovat s dlouhým ignorováním barvy němému filmu a s jejím znovunalezením.

Tři nedávné zvlášť objasňující příklady

Rapsodia Satanica od Nino Oxilia má dva roky znovu své barvy. Když byl tento film, s herečkou Lydou Borelli, na začátku devadesátých let nalezen, pokládali jej mnozí z nás za velmi konvenční, těžkopádně melodramatický a v nejhorším slova smyslu společenský. Ani Mascagniho hudba nezlepšila nijak hodnocení filmu,⁷⁾ kromě samotného „antikvárního“ vkusu, který ona starobylost stačí podnitit. Restituovaná barva (tónování a šablona) proměnila radikálně náš současný soud o tomto filmu. V tomto případě jsme ideálně konfrontováni s popisem hodnoty (Rieglova hodnota intencionálního rozpomínání), která je přechodem k hodnotám současným. Z hlediska přísně ikonografického je v tomto filmu na jedné straně zřejmější vliv secese a posledních symbolistických záblesků. Na druhé straně hraje barva podstatnou dramatickou úlohu. Slavný záběr filmu ukazuje Lydu Borelli, jak přichází z pozadí obrazu až do prvního plánu. Žlutý bod, který formuje její šaty, postupně se zvětšující v monochronním tónování,

7) Hudba skládaná pro němé filmy měla estetické „zpoždění“ mnoha let, ne-li mnoha století, ve srovnání s uměním filmu, které se jí zdálo přesto odpovídat. Dneska je hudba s odstupem Schönberga nebo Weberna lepším ozvučením němému filmu než díla hudebníků, kteří vskutku pro film hudbu obvykle skládali.

dodává náhle barvě dramaticky přesnou a specifickou funkci. Je pak zřejmé, že délka záběru takto nalézá své oprávnění. Je rovněž zřejmé, že barva mění význam hysterických postavů Lydy Borelli. Oblouk, do něhož se vzpíná její tělo v nejvýstřednějších scénách vášnivosti, je rovněž příležitostí k uváženému výtvarnému rozhodnutí. Shledáváme se znovu se slovy Thomase de Quinceye: sjednocené potěšení očí a ducha, neprotikladnost výzdoby a vnitřní krásy.

Murnauův *Faust* prošel nedávno podobnou omlazovací kúrou. Tónování naopak podtrhlo v Murnauových režisérských rozhodnutích paradoxně důležitost bezbarvých, černých a bílých částí. Sekvence, v níž je Markétka zasypána sněhem, je sekvencí záměrně bílou, ještě bělejší v poměru k tónování jiných částí filmu, a získává poté, co byl film znovu tónován, na dramatické a výtvarné intenzitě. Celý film tak dostává v Murnauově díle významnější místo.

V roce 1997 se vrátilo *Pádu domu Usherů* Jeana Epsteina jeho tónování. Vzhledem k tomuto filmu byl Epstein často srovnáván s německými umělci filmu a rytiny; tato interpretace byla částečně způsobena mimořádně brutálními kontrasty mezi černou a bílou a malým výskytem šedých přechodů v kopiích, na něž jsme byli až do té doby zvyklí. Tónování přineslo, kromě jiného, zmodelování tvarů a oslabení světelných kontrastů – kontrasty ostatně někdo i nadále preferuje – to jsou proměny, které odkazují Epsteinův film k „impresionistické“ složce, impresionistické ve významu, v němž tohoto slova užíval Sadoul a další historikové, aby označili francouzskou školu dvacátých let.

Znovunalezená barva měla tedy nepopiratelné důsledky na výklad a historicko-estetickou analýzu filmů. Připomeňme si k tomu slavné antické dílo, velmi proslulého Fauna Barberini, uchovávaného v Mnichově, jehož interpretace se vyvíjela podle toho, jak k této plastice byly připojovány další části, které byly případně později potlačeny. Kolem roku 1630 doplnil umělec zvaný Gonelli ve stehnu uříznutou pravou nohu štukem. V roce 1674 byla připojena původní levá noha a štuková pravá paže, dále byla přidělána nová pravá noha. V roce 1738 byl postaven podstavec proto, aby se lépe uplatnila potlačená paže a připojená levá noha.

Není jistě nemístné uvažovat o tom, že barevné nebo nebarevné němé filmy, přidání hudby a napsání mezititulků mají účinky srovnatelné s těmi, které plynou z restaurátorských zásahů do antického sochařství.

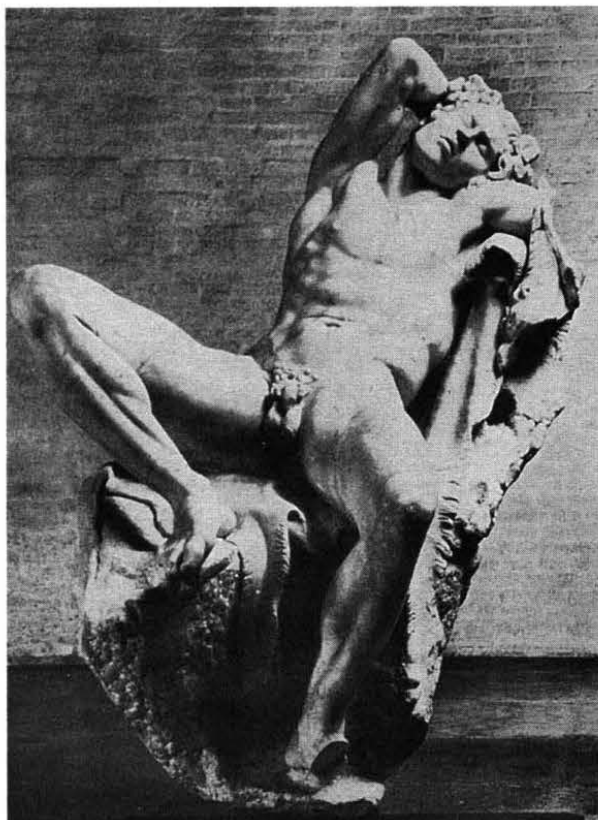
Je narativní plynulost samozřejmostí?

Restaurátoři filmů vyhledávají často – vědomě či nevědomě – a to obzvláště pro němé filmy „vrcholných epoch“ určitý typ narativního navazování. „Plynulost“ střihu, která převládá ve zvukových klasických filmech od třicátých let, i v těch a zvláště v těch, které popisují násilnost událostí (detektivky, westerny...), závažně usměrnila panující vkus. Bylo třeba počkat na padesátá a šedesátá léta, na evropské nové vlny, na prvním místě na francouzskou, aby narativní přetržitost hluboce narušila konvenci „klasického rozfázování a střihu“, jinak řečeno, jistou „dramaturgickou transparentnost“.

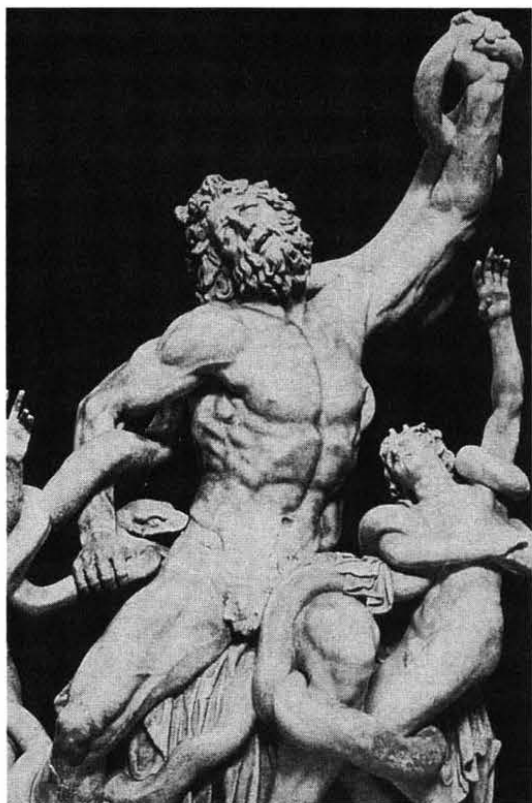
Byl ale němý film tak posedlý onou kontinuitou? Báli se filmaři němého filmu narativních střetů? Ukládala nepřítomnost zvuku opatrnost při pozdější montáži? Pro tento

ILUMINACE

Dominique Païni: Od mramoru k celuloidu



Farneský býk (Museo Nazionale, Neapol)
Faun Barberini (Antikensammlungen und Glyptothek, Mnichov)



Láokoón (Musei del Vaticano, Řím)

poslední aspekt se pochopitelně ustavily jisté konvence. Tak např. když určitá postava mluví, následuje po dialogovém mezititulku, který ukazuje, co postava říká, záběr vracející se k mluvící postavě. Je vzácné, ne-li vyloučené, že se objeví nějaká jiná postava. Toto pravidlo montáže obraz-slovo je nepopíratelně zaměřeno na účinek kontinuity, na účinek závislosti těla a mluvení. Lze snadno pochopit důležitost, jakou znalost této konvence má pro narativní rekonstrukci filmů, které se k nám někdy dostávají velmi neuspořádaně v malých kotoučích a s chybějícími mezititulkami, jež je nutno napsat při neznalosti mezititulků původních.

Není zaručeno, že němý film byl posedlý narativní plynulostí, zvláště když si vzpomeneme na dlouhý vliv spektakulárního pojetí nejstarší kinematografie, založeném na *atraktivnosti*, tzn. na principu záběrů odpojených od příběhu, založených často na nějakém triku, hře, gagu, zajímavosti, události, které nejsou die-

geticky spojeny s ostatními záběry. *Ostentativní ukazování* to skutečně vyhrávalo nad narácí, prezentace nad zobrazováním.

Barva byla rovněž složkou diskontinuity: např. nápadnost červených mezititulků na černém pozadí ve filmech z produkce Pathé. Konvence tónování byla někdy tak náhodná, že není vzácností být překvapen namodralou nocí, po níž následují nepochopitelné barevné změny během téže noci. Ale nezávisle na šprýmech režisérů nebo „zbarvovatelů“ jsou mezititulky němého filmu výbornými faktory přetržitosti, ačkoliv mají zajišťovat dramatickou kontinuitu. Mezititulky často obtěžovaly velké filmaře němého filmu, takové jako Epstein nebo Dreyer. V *Utrpení Panny orleánské* je chtěl Dreyer omezit na minimum, „aby nerozbíjel magii obrazů“. V *Kole života* převzal Gance z knihy Légera a Cendrarse Konec filmového světa pro anděla z Notre Dame (1919) nápad dvojexpozice mezititulků na obraze, a zmenšil tak vizuální zlomy v kontinuitě dramatu.

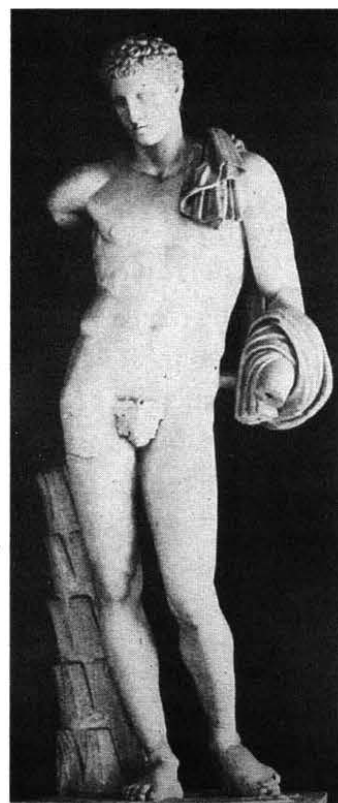
Při restaurování filmů, které se k nám dostávají v neúplném stavu, obvazuje mezititulek nebo dokonce opravdový „svitek“ narativní rány. Takové mezititulky by mohly být přirovnány ke šrafování, k *tratteggio*, které nahrazují chybějící části v poškozených freskách. V případě filmu jde, odvážím se říci, o jakési „textové *tratteggio*“.

Případy Jassetovy *Protey* nebo také *Friqueta* Maurice Tourneura patří – pokud jde o použití mezititulků nebo „sviteků“ – k těm nedávným restaurováním, které mohou mít účinky srovnatelné s restaurováními, provedenými umělci renesance nebo hlavně umělci údobí manýrismu, na antických plastikách. Nejznámějším příkladem je zajisté Láokoón, jehož pravá paže byla přidána manýristickým umělcem Montorsolim. Kolem roku 1960 byla nalezena originální paže. V 16. a 17. století prováděli četní velcí sochaři jako

Duquesnoy, L'Algarde či Bernini úpravy ve shodě se současnou kulturou rodícího se klasicismu a baroka, často se snažili tyto zásahy zamaskovat. Spektakulární funkce u nich vítězila nad funkcí historickou a vědeckou. Lze jenom litovat, že se dnešní filmoví umělci nechtějí podílet častěji na restaurování němých filmů, jako to pro antické umění dělali umělci manýrismu, neboť je-li restaurování reprodukcí ve smyslu zhotovení duplikátu, jak bylo uvedeno výše, je také re-produkováním ve smyslu druhého tvoření, je jistým způsobem znovuvynalezením určitého díla.

Stejně jako ve sbírkách starožitností, které se ustavovaly v 16. století, nejde při restaurování filmů jenom o úkoly historické a „vědecké“. Historické úkoly jsou naopak splněny jenom tehdy, jestliže se filmovému dílu umožní nalézt znovu jeho spektakulární a rozptylující poslání. Je film jedinečný tím, že uchovává déle než druhá umění své původní poslání? U značné části paleolitických, antických nebo středověkých památek už nejsou přístupné kulturní aspekty těchto objektů, které se staly „uměleckými předměty pro muzeum“. Podívaná, volný čas, zábava jsou „kulty“, pobožnostmi 20. století, k jejichž prosazení hodně přispěl film, a film je především uměním podívané. Němý film prvních dob byl milován básníky a malíři právě jakožto něco, co není uměním (Apollinaire, Léger, dada...). Restaurování tedy musí vyzvedávat ty aspekty, jejichž účelem je ukazovat. Úspěšně provedený restaurovací proces je ostatně jenom ten, který končí co možná nejlepší promítací kopií. Akt restaurování určitého filmu musí integrovat požadavky svého šíření pro určité publikum, jehož sensibilita je odlišná od sensibility doby, v níž byl film vytvořen, od sensibility, kterou skutečně nebude možno nikdy poznat. Restaurování musí směřovat k tomu, aby se film dostal do určité oběhové sítě podívané, která je poznamenána nejrůznějšími tlaky, včetně komerčních, a to za nejlepších podmínek pro znovuvystoupení starého filmu a pro omlazovací kúru, kterou si zasluhuje.

Také o tomto bodu probíhají četné, i polemické diskuse.⁸⁾ Nicméně novými specializovanými kanály televizních sítí a zajisté ani festivalovými retrospektivami nesmí být vylučovány stříhové filmy vybraných záběrů. Duplikáty ukázek a jejich šíření má také svůj původ v dějinách umění. Za všech dob to byla jedna z přístupových cest k nejstarším památkám. Podle Antinoose Belvederského, uchovávaného ve Vatikáně, byly např. zhotoveny četné odlitky, ale pouze jeho busty, a také mramorové a bronzové kopie všech možných velikostí, a to i pro královské Versailles. Současný film udělal velmi zajímavé zkušenosti s reprodukcí a montáží výňatků ze starých filmů: Ken Jacobs, Yervant Gianikian a Angela Ricci-Lucchi, Peter Delpeut, Eric de Kuyper, Alain Fleischer a další.



*Antinoos Belvederský
(Musei del Vaticano, Řím)*

8) Viz kritiky restaurovacích prací Francouzské filmotéky od Laurenta Le Forestiera a Frédérika Delmeulleho v časopisech „1895“, č. 21 a „Théorème“, č. 4.

Tato činnost byla vždycky předmětem diskuse. Jestliže Thorvaldsen přistoupil na restaurování antických výtvorů, Canova naopak odmítl zasahovat do Parthenónu a uznal tak individuální kvalitu uměleckého výrazu Feidia. V tomto směru je uchvacující výše uvedený případ filmu *Protea*, neboť o jeho restaurování bylo rozhodnuto s jasným vědomím o neúplnosti materiálu, který měla Filmotéka k dispozici. Ale právě toto rozhodnutí vedlo k odkrytí jeho doplňků. V Nederlands Film Museum byl nalezen významný obrazový doplněk, který byl včleněn do filmu tak, že se odstranila příslušná část „textového *tratteggia*“.

Zkomolení určitého filmu představuje nejednoznačnou situaci. Podobně jako ruiny, a jejich obliba, jsou některé filmy prvních dob často tajuplně krásné tou měrou, jak jsou zkomoleny. Malraux mluvil o „šťastném zkomolení“, které proslavilo Venuši z Milo. Toto zkomolení mohlo být „dílem talentovaného starožitníka“, neboť „také zkomolení mají jistý styl,“ pokračuje Malraux a „výběr dochovaných fragmentů je dalek toho, aby byl věcí náhody: máme raději bezhlavé sochy z Lagaše, khmerské Buddhy bez těl, jednotlivé asyrské šelmy. Náhoda rozbíjí a čas transformuje, ale jsme to my, kdo vybíráme.“ O něco dále Malraux ještě říká: „Nalézáme jenom to, co chápeme... ne hledání zdrojů, ale moderní umění přivedlo k pochopení umění El Greka.“⁹⁾ Restaurovací a doplňovací práce na filmu *Protea*, musela být prováděna tak, aby se počítalo s pozdějšími zásahy a s jejich usnadněním. To je vskutku základní pravidlo. Paul Philippot připomněl, že restaurátor je rovněž *vykladačem* a že by se tedy měl vymezit hermeneuticky vůči tradicím předávaným dílem a vůči té tradici, v jejímž vnitřku působí. Jeho zásah, který vpisuje dílo do této problematiky, je pak historickým aktem, momentem *traditio operis*.

Pozitivní vlastnosti a nebezpečí nových technologií

Přichází vhod úsloví: „lepší je nepřítelem dobrého“. Užití prostředků špičkové technologie se může obrátit proti zájmům restaurování. Dokonalost opravy nebo rekonstituce vede ke zničení toho, co se podle dohody nazývá „historická hutnost“, tzn. na filmovém pásu pociťovatelné stopy odvíjení času. Digitální techniky dosahují toho – **použijeme-li** slov Riegla, definujícího hodnotu novosti nějaké památky –, že dílo minulosti zbaví stop stárnutí a že mu dodají „rysy novosti díla, které se právě zrodilo“. Tyto techniky vyvolávají pocit, že je možno vyhladit interval mezi vytvořením díla a restaurátorskou reaktualizací, interval, který je pak může interpretovat jako prázdné údobí. Právě během tohoto údobí se však přece dílo transformuje (a náhoda ho podle slov Malrauxe rozbíjí radikálněji). V uměleckých druzích jako je malířství nebo sochařství se tato transformační činnost času nazývá *patinou*. Ve všech uměních je ale krajně složité rozlišit to, co závisí na působení nebo na zubu času, a co je věcí volby umělce a jeho mistrovství. A čím více času uběhne, tím se rozlišení stává obtížnějším. Je pak překvapující konstatovat značné rozdíly mezi Poussinovými obrazy restaurovanými v londýnské National Gallery a jeho obrazy restaurovanými v Louvru. Londýnské obrazy jsou jasné a průsvitné, zatímco obrazy v Louvru jsou temnější, subtilnější v přechodu z jednoho plánu do druhého. Jako by

9) André Malraux, *Les Voix du silence*. Paris 1951.

laky, které často žloutnou, měly nicméně určité strukturující vlastnosti malířského prostoru. Jsou to Poussinovy laky, nebo to jsou, když jde o náboženské obrazy, usazené dehty z kouře luceren minulých století či kostelních svíček? Co z výtvarných rozhodnutí malíře se při jejich „čištění“ takto odstranilo? Zapůsobily na vkus restaurátorů výstřelky reklamního obraziva? Rovněž k této otázce poznamenal Malraux trefně, že „náš vkus, když ne naše estetika, je také citlivý na rafinovaný rozklad kompozice barev, použitých k vyvolání efektu, jako byl vkus minulého století citlivý na laky muzeí“.¹⁰⁾

Film je dnes poznamenán studeným a hemorrhagickým televizním obrazem, synkopickým stříhem hudebního *klipu*. V zásahu restaurátora z toho musí něco zůstat. V posledních letech bylo zaznamenáno několik tragických případů katastrofálního restaurování. Zvukový pás Renoirova *Zločinu pana Langa* byl „očistěn“. Napříště jsou dialogy skutečně snáze slyšitelné, ale jak velká je ztráta z hlediska zvukové materie, „zvukové hloubky“, jako se mluví o hloubce pole. Byl zničen právě onen ruch, onen zvukový nepořádek epochy, jako kdyby se štětcem potlačilo pozadí přírodního dekoru. Nadále dostaly přednost gesta a promluvy hlavních postav v prvním plánu. Kdyby podobným „čištěním“ prošel takový Renoirův film jako je *Křižovatka v noci* a bylo zničeno rýmování vizuální mlhy s mlhou zvukovou, tak podstatné i pro námět filmu, pak by byla zrazena a vyhlazena Renoirova režisérská rozhodnutí.

Případ Mareyových chronofotografických pásů mimořádně osvětluje hrozbu, kterou znamenají některé restaurátorské výstřelky. Chronofotografie je, jak to udává tento termín, *záměrně* zaznamenaný a zobrazený čas. Ale *nezáměrně* byl zaznamenan další čas, čas vtělený do světelných vibrací, které oslabují obrysy předmětů a těl, *nezáměrně zaznamenaný* čas v pohybu listů nad plátnem a stěnou použitého zařízení, pranepatrně vnímatelný čas ve stínu reliéfu věcí, který vibruje při konfrontaci se světelným zdrojem... Tento čas je vzácný, možná nejvzácnější. Tento čas, dnes neodlučitelný od plastické hodnoty pásů, je souborem stop, který dodává proběhlé zkušenosti – chůzi člověka, cvalu koně, pádu kočky – *aktuálnost*, poetický pocit „splnutí minulého a nynějšího“. Tento čas zaznamenaný *navíc* – jako pouliční náhody zaznamenané *navíc*, např. ve Feuilladově *Fantomasovi* – je tím, co transformuje tato vědecká pozorování v umělecká díla, v obrazy, které jsou současné s uměleckým podáním atmosféry impresionismem a s jeho účinky vibrujících skutečností.

Digitální techniky, sledující cíl restituovat „profesionální a výkonný“ obraz, zacházejí často příliš daleko. Počítačové stříhání-kopírování-lepení je ohromující. V řadě filmových okének, která skládají chronofotografický pás, mohou být prvky zaznamenané reality místy pozměněny. Když jde o nehybné pevné prvky, např. dveře, stačí kopírovat na počítači dveře ve druhém záběru, přenést je do pátého záběru, a odstranit tak nějakou rýhu nebo jinou známku rozkladu, a tím pozměnit vidění těchto dveří v pátém záběru. Na konci takového chirurgického zásahu dostaneme velmi fixní, „zmrazený“, zřetelný, nebo v nejlepším případě zcela se opakující obraz. Jako u Poussina, na jehož obrazech byly odstraněny laky, z nichž některé měly možná atmosférické vlastnosti – a nebyly banální kouřovou černí nebo průhledným ochranným závojem; podobně se zachází s hmotou Mareyových pásů, a myslí se, že se odstranily degradace způsobené

10) Tamtéž.

časem a změny na archaickém filmovém pásu. Tento nezáměrný, neobežřetně vymazaný pohyb je přece pamětí. Výstřelky digitálna jdou paradoxně proti konzervování kulturních památek, tím, že ničí hmotu-paměť. Přesně na tomto místě jsou kultura a vkus restaurátora rozhodující. Kam až jdeme v ochraně-restituci? A kde se zastavíme?

Restaurování tedy může způsobit, že dílo ustupuje zpátky do času, tak jako může čas zrušit ve jménu „hodnot užívání nebo novosti“.¹¹⁾ Počítačové restaurování tím, že čistí vše, co ohrožuje ústřední námět – skutečná zhoršení stavu díla a „neužitečná“ pozadí, potlačuje všechny Mareyovy odkazy k času, tedy k rychlosti, k mizejícímu, k roztřesenému, k světelné příhodě. Digitální restaurování zdůrazňuje naopak rys, obrys, zřetelnost, ztuhlost, tudíž pocit usazeného; restaurování tak odesílá Mareye zpět do předchozího období dějin umění, do neoklasicismu. Stěny nebo čalounění, před nimiž se pohybují vousatí sportovci, dostávají náhle nečekaný vzhled malých opon historické malby.

Nehrozí tak, že restaurování jako postup, umístěný obyčejně daleko od doby tvorby uměleckého díla, přesune toto dílo z jeho původního estetického kontextu?

Přeložil Přemysl Maydl

Přeloženo z francouzského originálu:

Dominique Païni, *Du marbre au Celluloid*.

„Cinémathèque“ 1998, č. 13, s. 56 – 68.

Citované filmy:

Fantomas (Louis Feuillade, 1913), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Friquet* (Maurice Tourneur, 1913), *Chantivost* (Greed; Erich von Stroheim, 1923), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919 – 1920), *Kolo života* (La Roue; Abel Gance, 1923), *Napoleon* (Abel Gance, 1925 – 1926), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Pád domu Usherů* (La Chute de la maison Usher; Jean Epstein, 1928), *Protea* (Victorin Jasset, 1913), *Rapsodia Satanica* (Nino Oxilia, 1917), *Utrpení Panny orléánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1927 – 1928), *Zločin pana Langa* (Le Crime de Monsieur Lange; Jean Renoir, 1935).

11) A. Riegl, c. d.