

Zasahovat do struktury filmu považuji za nemyslitelné. Rozhovor s Blaženou Urgošíkovou

Filmová historička a restaurátorka Blažena Urgošíková (*1935 ve Stádlci) původně vystudovala bohemistiku a polonistiku s literárněvědnou specializací na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy. Poté krátce působila v literární redakci Československého rozhlasu Praha. Od roku 1959 se ve spolupráci s psychologem Zdeňkem Matějčkem v rámci Oddělení výzkumu a výchovy diváka při Ústřední půjčovně filmů věnovala výzkumu dětského filmového publika. Do filmového archivu nastoupila v roce 1966 jako filmová historička a kurátorka sbírek kinematografií frankofonních zemí a od roku tu 1993 zastávala pozici vedoucí oddělení filmových historiků. Na rekonstrukcích archivních filmů se podílí od 70. let, kdy se začala soustavněji zabývat teorií a praxí tehdy začínajícího filmového restaurátorství. Své dlouholeté zkušenosti zúročila jako externí pedagožka Centra audiovizuálních studií na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde v letech 2009–2012 přednášela o rekonstrukci a restaurování klasických filmových materiálů. Pod vedením Blaženy Urgošíkové proběhla v Národním filmovém archivu řada rekonstrukcí českých i zahraničních filmů; z českých jde mj. o snímky EROTIKON (1929), UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ (1918), CIKÁNI (1921) a MILENKY STARÉHO KRIMINÁLNÍKA (1927), ze zahraniční produkce prošel rekonstrukcí např. francouzský film HRABĚ MONTE CHRISTO (1928) nebo německé filmy POKLAD (1923) a PAVOUCI (1919). Blažena Urgošíková je autorkou několika mono-

ografií, podílela se na vydání šestidílného katalogu *Český hraný film* (Praha: Národní filmový archiv 1995–2010) a publikuje v časopisech *Synchron*, *Zprávy památkové péče* a *Cinepur* či *Journal of Film Preservation*.

— — —

Pojem filmové restaurování v sobě zahrnuje mnoho činností od technických oprav a zabezpečení materiálu až po složité rekonstrukce z několika dochovaných materiálů, založené na historickém výzkumu. Na těchto činnostech se obvykle podílí několik odborníků. Jak tedy definovat profesi filmového restaurátora?

Nevím, jestli je nutná definice, ale portrét filmového restaurátora odráží specifickou filmovou a zároveň složitost a komplexnost té činnosti, kterou při restaurování vykonává. Znamená to, že je třeba mít znalosti jak z oblasti historie a estetiky filmu, archivnictví, tak i znalosti všech složek filmu, historii výroby, historii filmových materiálů, snímání a projekce, určité znalosti optiky a chemie.

Filmovému restaurování, jak je známe dnes, předcházely v Československu práce tzv. upravovatelů filmů. Můžete přiblížit, o co se jednalo?

Po znárodnění kinematografie v roce 1945 přicházelo do archivu velké množství materiálů, některé z nich byly duplicitní anebo poškozené. Pro filmový archiv to znamenalo jednak ekonomický problém, protože uchovávaní několika nekom-

pletních materiálů od jednoho titulu bylo nákladné. Z hlediska umělecko-historického tento stav do určité míry bránil bádání v této oblasti. Kterou z kopií, z nichž ani jedna nebyla úplná, by badatel měl vidět? Vybrat jednu nebo všechny? Z těchto víceméně praktických důvodů se začaly filmy upravovat už v 50. letech minulého století. Jedním z nejproduktivnějších byl Bohumil Veselý, známá postava ve filmovém světě už před druhou světovou válkou. K úpravám filmů přistupoval svérázně. Když usoudil, že některá scéna je příliš dlouhá, jednoduše ji zkrátil. Podobně postupovali i režiséři Jan S. Kolár a Miroslav J. Krňanský, kteří byli oba po určitý čas zaměstnanci filmového archivu. U nich byla motivace patrně jiná. Možná se pokoušeli přiblížit se modernímu pojetí kinematografie, která se po roce 1945 změnila, možná se v té době domnívali, že by němý film v původní podobě byl pro diváka neúnosný. O těchto zásazích nemáme žádné záznamy. Můžeme jen usuzovat na některé změny a střihy při srovnání titulkových listin a mutací mezititulků. První, velice útržkovité poznámky pocházejí až z 60. let, kdy do archivu přišel František Balšán, který předtím dlouhá léta pracoval v laboratořích na Barrandově. Tehdy se tomu ještě neříkalo restaurátorské práce, ale Balšán už sestavoval a srovnával filmy, od nichž bylo více filmových materiálů — kopií a negativů. Jeho záznamy jsou však velmi stručné. Teprve při rekonstrukci SVATÉHO VÁCLAVA v roce 1970 byl pořízen záznam, zachycující podrobně postup práce.

Od kdy lze tedy sledovat počátky filmového restaurování v Československu?

Rekonstrukci SVATÉHO VÁCLAVA už rozhodně můžeme počítat k restaurátorským projektům. Kromě historiků a technických pracovníků se na ní podíleli i režisér filmu Jan S. Kolár a architekt Ludvík Hradský. Potom tato činnost pokračovala spíše nahodile. Počátkem 70. let vedení filmotéky rozhodlo, že je třeba sestavit německý film BUDDENBROOKOVÉ, který byl rozstříhaný a náhodně slepený. A tady jsem se k tomu dostala já. Práce to

byla zajímavá, nicméně v té době neexistoval ani internet, ani množství filmografických publikací jako dnes. Vzpomínám, že když jsme chtěli identifikovat neúplný snímek, torzo, vybrali jsme jedno okénko z filmu, udělali fotografii a rozesílali ji do světa. Také nebyly zcela dostupné fondy nefilmových archiválií, nebyly ještě zpracované. Takže jsem v podstatě mohla použít jen román Thomase Manna. K rekonstrukci děje to snad stačilo, ale kompozice, střih i mezititulky, to už bylo horší. Když se nám po čase podařilo získat z Gosfilmofondu jinou kopii téhož filmu, při srovnání se zdálo, že jde o dva různé filmy. Děj sice zůstal zachován, ale rekonstruovat kompozici, pokud nemáte referenční materiál, je téměř nemožné. V této chvíli už mě to začalo zajímat, bylo v tom přece jen trochu dobrodružství. A další příležitost, tu jsem brala s chutí, byla vzrušující, i když někdy zároveň úmorná až nudná — francouzský film TŘI MUŠKETÝŘI z roku 1921. Ředitel francouzské Cinémathèque française po zdráhání zapůjčil pražskému archivu tehdy jediný negativ tohoto snímku. Po kopírování v Praze byl poslán zpět a v Paříži zakrátko při požáru cinemateky shořel. V pražském archivu tedy zůstal unikátní materiál, asi 8 tisíc metrů nesestaveného filmu, rozstříhaného podle virází, prakticky bez mezititulků. Na rekonstrukci jsem začala pracovat s technikou Zlatuší Chlastákovou, někdejší spolupracovnicí Františka Balšána. Od ní jsem se naučila všechny praktické základy a finesy — práci na stahovacím stole, jak spočítat okénka a střihnout je, aby ve výsledku nechyběla, a další. Při této práci jsem už začala pořizovat podrobné zápisky o ději, záznamy o pohybu záběrů, okének, s metráží a počtem okének, abychom se mohly k práci kdykoliv vrátit. Nové mezititulky pak vytvořil spisovatel Jiří Zdeněk Novák, který román uměl téměř nazpaměť.

Dnes už existují studijní programy zaměřené na vzdělávání filmových restaurátorů. Jakým způsobem probíhalo vzdělávání v počátcích tohoto oboru?

V archivu tehdy bylo pravidlem, že každý nový pracovník, ať už to byl historik nebo technik, se musel zúčastnit školení, pořádaného Ústředním ředitelstvím Československého státního filmu. Trvalo šest týdnů a zde jsme se seznamovali s filmovou kopií, různými formáty nebo opravami kopií a sami jsme je opravovali. Během let se v archivu ustálila taková praxe, že na rekonstrukci pracuje v týmu historik spolu s technickým pracovníkem. Historik práci vede, rozhoduje o zásazích do materiálu, a musí tedy vědět, co to obnáší. Tyto kursy byly organizovány od 70. let a pokračovaly až do zániku Československého státního filmu. Později jezdili někteří pracovníci také na letní filmové školy FIAFu, které se restaurátorství také částečně dotýkaly. Jinak šlo ale do značné míry o samoobjevování, protože literatury bylo málo a mezinárodní spolupráce na restaurování byla tehdy v začátcích.

Z jakých teoretických základů jste tehdy vycházeli a nakolik bylo možné aplikovat teze z dostupné literatury o restaurování na filmové restaurátorství?

Zároveň s praktickými poznatky rostla potřeba vyrovnat se s některými teoretickými otázkami. Jak už jsem se zmínila, o filmovém restaurování u nás žádná literatura neexistovala. V zahraničí, jak jsem se později dočetla a dozvěděla, se už takové práce objevovaly, ale nebyly nám tehdy dostupné. Inspiraci a poučení jsem hledala tedy v literatuře, která se týkala obecného restaurování. Česká restaurátorská škola, myslím, že se to tak dá říci, měla vynikající výsledky i mezinárodní renomé a dlouholetou tradici. Existoval tady Národní památkový ústav a vycházely studie. Ale přece jen to bylo vzdálené tomu, co jsme potřebovali pro filmové restaurování. Pak jsem se seznámila s pracemi Rakušana Aloise Riegla *Moderní památková péče* a Itala Cesare Brandiho *Teorie restaurování*.¹⁾ Obě publikace byly věnovány obecnému restaurátorství, ale v jejich úvahách mohl

i filmový restaurátor nalézt mnoho námětů k teoretickému i praktickému využití. U Riegla například formulaci hodnoty stáří, u Brandiho výstižnou definici restaurování a pojem dvojí historičnosti. Jedním z diskutovaných problémů v té době byla také otázka cíle restaurování, konečného výsledku restaurátorského procesu. Úzce souvisela s pokusy o definici filmového restaurátorství. V některých definicích byl cílem restaurování návrat k originálu. Ale co je možno v kinematografii pokládat za originál? Je to původní kamerový negativ, nebo první kopie vyrobená z tohoto negativu? A co s filmy, u nichž byly vyrobeny dva či dokonce více negativů zároveň při natáčení — jeden pro domácí distribuci, druhý pro export? Možná bychom uspěli, kdybychom pojem originálu takto chápaného aplikovali na československou kinematografii 20. let minulého století. Šlo o ne příliš bohatou produkci, kde v drtivé většině byl vyroben jen jeden negativ. Ale ani negativy nejsou vždy úplné, i na ně zapůsobil čas. Pražský archiv od koncepce originálu jako výsledku restaurování upustil a nahradil ji pojmem faksimile, přesněji faksimile materiálů, z nichž byl film rekonstruován a restaurován.

Setkala jste se s tím, že se přístupy v některých archivech výrazně lišily? Musela jste svoje rozhodnutí někdy obhajovat?

Obecně platí, že existují dva přístupy k filmovému restaurování. Jeden směr tvrdí, že pokud je dílo možné vylepšit, je takový zásah oprávněný, zatímco druhý směr striktně dodržuje restaurátorské zásady a vychází pouze z původního materiálu a historických dokumentů, které má k dispozici, a tím usiluje o zachování autenticity díla. S vážnou výhradou jsem se setkala snad jen v roce 2006 na zasedání Archimédie, kde jsme uváděli EROTIKON. Je tam sekvence, kdy manžel a bývalý milenec ženy hrají šachy, zatímco ona sedí a pozoruje hru. V diskuzi se objevil názor, že

1) Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Wien – Leipzig : Braumüller 1903.; Cesare Brandi, *Teoria del restauro*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura 1963.

záběrů na ženu, ztvárněnou Itou Rinou, je příliš mnoho, což film retarduje. Já jsem oponovala, že díky tomu vzniká napětí, neboť Ita Rina sedí na straně manžela, ale vítězství přeje milenci. Vyjmutím většiny detailů by sekvence ztratila na dramatickém napětí. Kromě toho jako zastánce restaurátorských zásad považuji za nemyslitelné zasahovat do struktury filmu.

České filmové restaurátorství je v mezinárodním kontextu proslulé především přístupem k technologii virážování a tónování filmových materiálů, která vychází z původních postupů, užívaných do konce 20. let. Vy sama jste se navíc v posledních letech výzkumu barevných materiálů věnovala. Jakým způsobem se vyvíjel přístup k barevným materiálům období němého filmu?

Na spoustu věcí se přicházelo postupně. Ve 40. a 50. letech, kdy do archivu přicházely hořlavé filmy, byly v depozitářích nevyhovující podmínky pro skladování. Aby se zachránilo co nejvíce vzácných materiálů, byly převedeny na bezpečný materiál — nehořlavý, avšak černobílý. Výsledky bádání v historii kinematografie však ukázaly, že větší část němých filmů byla barevná (ručně kolorovaná, barvená podle šablon, barevně virážovaná či tónovaná). Překopírováním na černobílý materiál tak byly filmy zbaveny značné části umělecké kvality. Bylo tudíž v zájmu historie zachovat co nejvíce takových filmů pro budoucnost. Z iniciativy tehdejšího vedoucího technického oddělení Vladimíra Opěly ve Výzkumném ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky (VÚZORT) provedli v roce 1979 sérii výzkumů a kromě stanovení postupu při kopírování vyvinuli také čtyři nejpoužívanější barvy. Vycházeli z premisy, že ve většině filmů se nepoužívaly víc než čtyři barvy, samozřejmě v různých odstínech. Původně VÚZORT zkoušel i další metody — kopírování virážovaných filmů přímo na barevný materiál anebo kopírování přes barevné filtry, ale jako nejlepší varianta se nakonec prosadilo kopírování na černobílý materiál a dodatečné obarvení. Tento postup zároveň odpovídal technologii

v době, kdy tyto filmy vznikaly. Později v 90. letech na výzkum VÚZORTu navázal jeho bývalý zaměstnanec Jan Ledecký. Zařídil si soukromou laboratoř, kde pro archiv virážoval a tonoval filmy, aniž je musel podle barev rozstříhat. Za téměř dvacet let virážoval a tonoval desítky němých filmů, i pro zahraniční archivy, stále však v depozitářích NFA zůstávají desítky tisíc metrů, které čekají na své barvy. Pro jejich záchranu jsme aspoň zahájili měření hustoty a sytosti barev, aby zůstaly záznamy, kdyby tyto filmy podlehly degradaci.

Změnila letitá praxe v tomto oboru váš pohled na film?

A víte, že ano? Díky pravidelné účasti na festivalu Il Cinema Ritrovato v Boloni jsem měla možnost srovnání se špičkovými filmy, ale i s těmi, které jsou zapomenuté. Největší posun u mne nastal v pohledu na českou němou kinematografii. Myslím, že byla daleko lepší, než jak bývá prezentováno. Samozřejmě se vyráběly i kýče, u kterých nevěřicně kroutíte hlavou, a také šlo o malou a poměrně chudou kinematografii. Ale zároveň máme překvapivě množství špičkových filmů, srovnatelných se zahraniční produkcí. I herecké obsazení je zajímavé. Možná proto, že tam hráli i herci z divadel. Mám na mysli kinematografii 20. let. Počátky bývaly primitivní, ani herec Národního divadla nevěděl, jak hrát ve filmu. Řekla bych, že díky tomuto srovnání jsem názory na náš film změnila. A pak, filmy z tohoto období, které jsem restaurovala, mají i jiné kouzlo. Asi to bude Rieglova hodnota stárí.

Tereza Frodlová

Citované filmy:

Buddenbrookovi (Die Buddenbrooks; Gerhard Lamprecht, 1923), *Cikáni* (Karel Anton, 1921), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Hrabě Monte Christo* (Monte-Cristo; Henri Fescourt, 1928), *Milenky starého kriminálního* (Svatopluk Inne-

mann, 1927), *Pavouci* (Die Spinnen; Fritz Lang, 1919), *Poklad* (Der Schatz; G. W. Pabst, 1923), *Svatý Václav* (Jan S. Kolár, 1929), *Tři mušketýři* (Les Trois Mousquetaires; Henri-Diamant Berger, 1921), *Učitel orientálních jazyků* (Jan S. Kolár, 1918).