

Články

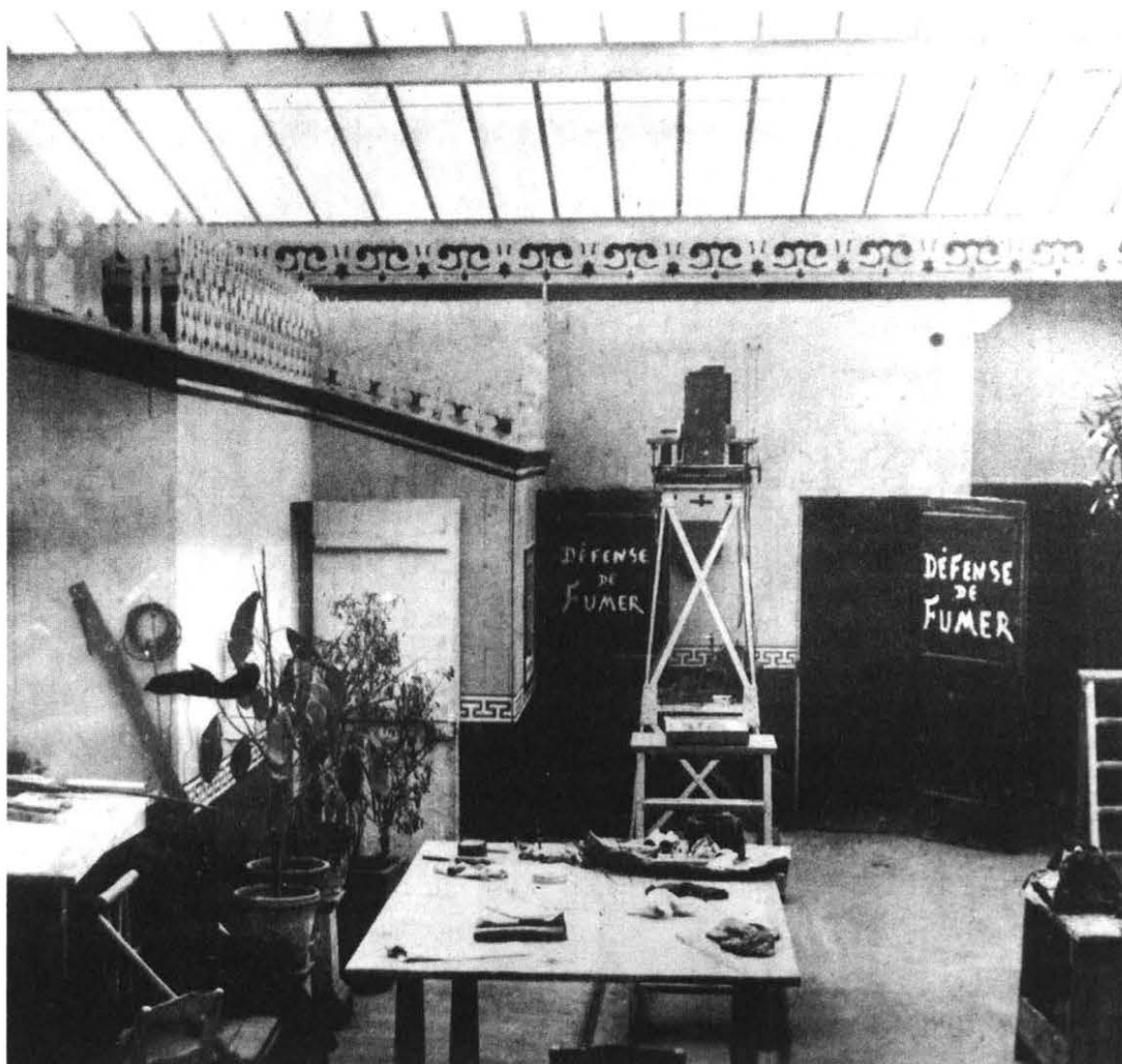
GEORGES MÉLIÈS DNEŠ

Paolo Cherchi Usai

Konference „Méliès et la naissance du spectacle cinématographique“, pořádaná Mezinárodním kulturním střediskem (Centre Culturel International) v Cerisy-la-Salle od 6. do 16. srpna 1981, vyvolala řadu nových pátrání po nezvěstných filmech Georgese Mélièse. (...) V této souvislosti je možné a dokonce pravděpodobné, že další Mélièsovy filmy (a vůbec filmy rané kinematografie) budou nalezeny v poměrně přijatelném stavu počátkem třetího tisíciletí. Objevení nových Mélièsových féerií v nadcházející budoucnosti závisí koneckonců i na ctížádosti filmových historiků a archivářů a nejen na přízní náhody a klimatických podmínkách naleziště.

Nyní jsme dospěli k jádru problému, to znamená k otázce, co dělá z „honby za Mélièsem“ – mimo jejích implikací pro experty – tolik důležitý kulturní fenomén. Tisíce filmů z raného období platí za nezvěstné a potenciálně se tedy nabízejí k „znovuobjevení“, ale vůbec ne s tímž statutem. Když přijde někdo s několika nitrátovými kotouči pod paží do archivu, odehrává se skoro pokaždé tatáž scéna. Když je mezi filmovými kotouči jeden za „ztraceného“ považovaný Méliès, stane se ze znovunalezení velká událost. Nejedná-li se o „Mélièse“, nýbrž o jeden z nesčetných filmů produkovaných počátkem 20. století firmou Pathé, na místo počátečního entuziazmu okamžitě nastoupí obvyklá rutina. Někdy je to přímo tak, že se **chce věřit**, že nalezené filmy jsou Mélièsovy, i když tomu tak vůbec není: to se stalo filmotéce Generalitat Valenciana, kde byly tři filmy „s trikovými proměnami“ prezentovány coby „možní“ Mélièsové, než se zjistilo, že pouze jeden – *Černokněžník* – pochází od mága z Montreuilu. Mimo archivy se dokonce vyskytly případy, kdy byly ze skupiny znovunalezených filmů vybrány ty, které byly považovány pro určité badatelské účely za nejzajímavější, a zbytek byl ignorován, například s poznámkou: „Ach, vždyť to je jen dokumentární film od Pathého.“ Kdo pracuje v archivu, bude takovému výroku právem energicky odporovat; kdo ale není svázán etickým imperativem, podle něž je vše hodné archivování a musí být pokud možno okamžitě konzervatoricky zpracováno, ten bude uvažovat jinak a také se jinak zachová.

Proč má vlastně mít znovunalezený Méliès větší cenu než Ferdinand Zecca, film Vitagraphu z roku 1907 nebo žurnál Eclairu? Bez dlouhého uvažování zní první odpověď (kterou nikdo nepřizná) spontánně: Mélièsovy filmy jsou **prostě hezčí** než jiné. S takovým hodnotovým soudem můžeme beze všeho souhlasit, sami se však ptáme, na čem se zakládá ona samozřejmá jistota, s níž se tento názor obvykle formuluje. Stojí přece vně jakékoli historiografické objektivity, proklamované svého času po brightonské konferenci 1978, na níž předvedl FIAF obsáhlou retrospektivu z let 1900 až 1906. Druhý



První studio Georgese Mélièse

Foto archiv

odpověď pak zní: Film od Mélièse je uznávaným „uměním“, a proto platí zvláštní pravidla. Tak zvláštní, že každý objev je okamžitě oznámen veřejnosti. Dnes je přirozeně snadné říci, že jméno Georgese Mélièse legitimuje a symbolizuje osobitou estetickou hodnotu raného filmu. Abychom předešli nedorozuměním: tento konsenzus má smysl a nechceme jej zpochybnit. Každá epocha si hledá své ikony a není co namítat proti tomu, že Méliès představuje pro dějepisectví rané kinematografie, jež se jako disciplína formovalo teprve nedávno, ikonu **par excellence**. Ale už pouhá skutečnost, že volba ikony padá na oslavovaného tvůrce, by měla být dostatečným důvodem zamyslet se nad smyslem a charakterem rehabilitace, která se kulturnímu dědictví takzvané „rané kinematografie“ momentálně dostává.

Konstitutivní prvky této rehabilitace se dají vysvětlit tím, proč padla volba právě na Mélièse:

1. Mélièsovy filmy mají velmi osobitý styl, jenž je činí „opětovně poznatelnými“ a tím je vyzvedá z masy dobového průměru. Identifikace díla z produkce Star-Filmu je stejně

závažná jako **expertiza** vyžadovaná po znalci umění, který musí z maleb v pochmurném venkovském kostele rozpoznat dílo mistra. (Jak přiměřené je srovnání s výtvarným uměním ukazuje skutečnost, že Méliès své filmy obvykle „podepisoval“ tak, že dal své jméno razit na začátek pásu každé kopie. Pokud vím, bylo to – s výjimkou filmů Charlese Urbana, jež byly rovněž „podepsané“ – v počátcích kinematografie ojedinělé.)

2. Parabola Mélièsovy tvorby je bezpochyby ověřena romantickou září malého **hrdinského života** fin de siècle, což může jistě vzbuzovat emoce: máme přece před sebou doopravdy syna obuvního fabrikanta, který se později stane majitelem slavného divadla (jež patřilo už světoznámému kouzelnickému artistovi Jeanu-Eugènovi Robertu-Houdinovi), než svou kreativitu soustředí na mnohoslibné možnosti kinematografie. Rovněž i životopisně náleží Méliès do kánonu romantického hrdiny, který je modelově určen následností vzestupu–pádu–vykoupení: mezinárodní úspěch *Cesty na Měsíc*, raketa v oku Měsíce, pokusy o plagiát; hospodářská krize, krach rukodělného systému produkce v ateliéru v Montreuil-sois-Boisu, bankrot, upadnutí v zapomnění, kariéra operního pěvce a divadelního dekorátéra; kiosk na montparnasském nádraží; „znovuobjevení“ (ale hleďme) skupinou intelektuálů; galapředstavení 16. prosince 1929, pozdní sídlo v zámku Orly; uctivé návštěvy Hanse Richtera a Alberta Cavalcantiho. Současně ale nezapomínáme ani na romantický osud jeho bratra Gastona: reprezentant Star-Filmu v New Yorku, neopatrný manažer rodinného štěstí ve Spojených státech a poté režisér v Jihomoří – i jeho zničil bankrot, krátce před tím, než zemřel na následky otravy, kterou si pravděpodobně přivodil konzumací ústřic.

3. Dalšími fakty podložená argumentační linie se týká Mélièsem objevených fotografických triků: kolikrát už jsme psali nebo četli, že se v principu všechny *special effects*, které využívá moderní kinematografie, dají nalézt v díle Georgese Mélièse? Kolikrát už byla vyprávěna historka o kameře, kterou Méliès postavil na Place de l'Opéra – před legendárním omnibusem, a ten se pak proměnil ve stejně legendární pohřební vůz?

4. Chápání estetického charakteru filmu jako syntéza rozličných forem uměleckého vyjadřování obhajoval Méliès osobně ve slavném prohlášení na pařížském kongresu filmových producentů v únoru 1909 – v odpovědi Charlesu Pathéovi, který jej nařkl z chybějícího smyslu pro komerčnost: „...jsem pouhý umělec, a tak je to správné. A právě proto s vámi nesouhlasím. Tvrdím, že film je umění, protože je produktem složeným ze všech ostatních umění. Momentálně jsou dvě možnosti: Buď udělá film pokroky a bude se stále více vyvíjet do formy umění. Nebo zůstane tam, kde je nyní, a cena pro prodej filmů bude jednotně stanovena: pak bude filmová branže za krátkou dobu zruinována. Právě to mi dělá starosti. Nevěřte tedy, že si myslím, že se dělám menším než jsem, předstupuji-li před vás jako umělec. Neboť nemáte-li vy jako obchodník žádné umělce, kteří pro vás dělají filmy, pak se táži: s čím potom obchodujete?“

Toto vášnivé prohlášení jeho umělecké nezávislosti se stalo ideálním manifestem pro ty, kteří v Mélièsově jménu reklamují estetickou hodnotu pohyblivé fotografie (přičemž v poslední době také definitivně zavrhuje termín „primitivové“, jež byl ve filmovém dějepisectví obvyklý až do konce sedmdesátých let).

5. Konečně je třeba vyzdvihnout, že se na znovunalézání a přehodnocování Mélièsova díla aktivně podílela skupina dědiců. Kdo se někdy zabýval studiem jeho tvorby, ví velmi dobře, že Association des Amis de Georges Méliès se sídlem v Paříži je díky

ILUMINACE

Paolo Cherchi Usai: Georges Méliès dnes



Kresba k filmu Cesta na měsíc a její filmová realizace
Foto archiv



impulzům Madeleine Malthêteové-Mélièsové, režisérovy vnučky, už delší dobu centrem vynikajícího bádání. Je zde shromážděno neobvyklé množství dokumentů vztahujících se k Star-Filmu – od filmů přes fotografie a dosud nezveřejněné zvukové záznamy až ke kostýmům použitým při některých produkcích.

Ještě důležitější je skutečnost, že rodina Mélièsů navázala síť stálých pracovních vztahů s archivy FIAFu. Odpovědné archivy informují Association obratem o nalezených filmech a vyhotoví, je-li třeba, pracovní kopie pro badatelské účely. S ohledem na majitele práv raných filmů je toto v archivářské politice bezprecedentní případ. Nabízí se příležitost pro souvislé bádání, podpořené dokumentačními a vědeckými odděleními filmových archivů. Každý Méliès, který se dostane na světlo, váží tedy víc než jiné znovunalezené filmy raného období: každý Méliès přiřazený do katalogu už vypatraných Mélièsových filmů se stává, krátce řečeno, událostí, jež je sama o sobě věcí veřejnou.

S tímto předznamenáním získává opatrování Mélièsova dědictví všechny příznaky postupu běžného ve výtvarném umění, kde nalezení „neznámého“ Matisse nebo Cézanna vyvolá debatu (a tím publicitu) mezi odborníky. Ještě zřetelnější jsou paralely k hudební vědě, když se třeba ve sbírce manuskriptů objeví partitura Bacha nebo Mozarta, která vzruší pozornost veřejnosti. V Mélièsově případě dává kanonizovaný archivní objev příležitost ke zvláštním představením na festivalech a retrospektivách raného filmu. Nový nález se stane samostatnou událostí, protože se oslavuje rituál kolektivní identifikace, při němž se exkluzivita **expertizy** promění ve svůj opak: v masový fenomén přinášející renomé všem, kdo jsou přítomni coby svědkové.

I u raného filmu tedy existuje forma kultu osobnosti. Filmovými archivy zastávaná filozofie zavrhuje jakoukoli selekci se přitom paradoxně přibližuje určité *politique des auteurs*. Tytéž archivy, ohlašující existenci nově objeveného Mélièse, mají ve svých depozitářích dosud neznámé filmy Emila Cohla, Franze Hofera nebo Giovanniho Pastroneho, ale nikoho nenapadne oznámit to tisku.

Je příznačné, že se kult točí kolem osobnosti francouzské a ne anglické, německé nebo americké. Spojené státy by mohly beze všeho spatřovat kolem postavy Davida Warka Griffitha ekvivalent mýtické aury, jež obklopuje Mélièse. Ale to se nekoná: dílem proto, že téměř všechny Griffithovy filmy už byly nalezeny a víceméně hojně předváděny; především ale proto, že jeho kariéra stála ve znamení úplně jiných zvrátů, a určitě méně romantických, než Mélièsova. Griffithova parabola vzestupu a pádu se vyvíjí stejnoměrně – lineárně, zdá se být předvídatelná a probíhá bez vysloveně spektakulárních událostí. Méliès se v očividném záchvatu hněvu a zklamání rozhodl pro zkázu a v zahradě svého domu spálil všechny své filmové negativy. Nevíme, zda to souhlasí (Kdy? V reakci na jaké neštěstí? Kolik negativů shořelo na hranici? Existoval jejich seznam?), oproti tomu je jisté, že Griffith nic podobného neudělal. Jediná skutečně „legendární“ příhoda se odehraje koncem třicátých let, kdy Griffith vnikne do promítací kabiny Muzea moderního umění v New Yorku, aby ještě jednou změnil montáž *Intolerance*. Ale to nestačí k založení mýtu, jenž by mohl dostatečně konkurovat mélièsovské sáze.

Griffithovi se konečně nedostává strategické podpory aparátu, jaký pro svého praotce vybudovali Mélièsovi dědicové (se znamenitými výsledky na vědeckém poli). Nejenže neexistuje nějaká Společnost přátel Davida W. Griffitha, ale není ani jisté, zda by se

spolek tohoto druhu setkal s tímž respektem, jaký jeho francouzskému protějšku projevují filmoví historici z celého světa.

Příklad s Griffithem ozřejmuje ještě závěrečný, o nic méně relevantní rozdíl. Je zdánlivě pravda, že filmy obou režisérů jsou od základu charakterizované určitým „jednotným stylem“ – přinejmenším vztáhneme-li tento termín v jeho nejbezprostřednějším smyslu na Mélièse. Je to pravda i v ohledu na první léta Griffithovy činnosti, především na ta před jeho rozchodem se společností Biograph. Ale i za předpokladu, že by mnoho Griffithových filmů mělo být ještě objeveno: jejich ocenění veřejností by se řídilo zcela jinými kritérii než těmi, která uvádějí ve známost znovuzrození produkce ze Star-Filmu. Z psychologického hlediska se stává objev Mélièsova filmu zajímavý tím, že se může opřít o absolutně nezpochybnitelná kritéria ikonografické evidence, jež nejsou srovnatelná s kritérii identifikace jiných tvůrců. Hypotetický „znovunalezený“ Griffith bude identifikován skrze určité herce a zjištění názvu, to znamená skrze výlučně kinematografické veličiny. Přezkoumání modelu montáže „à la Griffith“ se odehraje až v druhém plánu, když už bude autenticita filmu jistá.

Oproti tomu neobsahují Mélièsova díla téměř nikdy (přinejmenším ne v prvních letech jeho kariéry) mezititulek, udávající na svém dolním nebo horním okraji také název filmu. Jediným kritériem pro identifikaci je na fyziognomické bázi samotná osoba Mélièse, který ve svých filmech téměř vždy hraje. Ještě důležitější je v Mélièsově případě skutečnost, že se identita nalezeného filmového pásu dá určit na průběžně používaných technikách a rekvizitách: kdo zhlédl mnoho Mélièsových filmů, pozná styl v dekoraci pozadí, kromě toho typické židle a stoličky jakož i kostýmy, přebírané z jednoho filmu do druhého. Opětovně poznatelné jsou i fotografické efekty, ony „triky“, jejichž otcovství pro sebe Méliès právem nárokuje. Badatel konečně nachází na základě obsahu filmu spojení mezi dílem a firemním katalogem Star-Filmu, jehož tituly (tak blízké duchu určitých partitur Erika Satieho) budou jeden po druhém prověřovány a eliminovány, až vhodný název a odpovídající výstavba scény identifikaci potvrdí.

Tím, že najde jméno pro nitrátovou kopii, která je „domnělým Mélièsem“ nebo přinejmenším „by jí mohla být“, sehraává filmové dějepisectví raného filmu dvojitou úlohu: na jedné straně přidává další kámen do mozaiky znalostí, které máme o kreativním umělci, jehož příspěvek k vývoji filmu a kinematografie není po celém světě znám teprve několik posledních let (což znamená i zvýšenou prestiž pro badatele samého, jelikož Mélièsovo „autorství“ zdánlivě neustále roste, aniž by se muselo obávat zpochybňování). Na straně druhé podporuje disciplína tvorbu svého vlastního veřejného image tím, že získává sebevědomí a speciální vědeckou svébytnost. Potud není Georges Méliès pouhým účelem akce, nýbrž také její slibnou záminkou.

Přeložil Milan Doinel

Přeloženo z německého originálu: Paolo Cherchi Usai, *Ein kleines Helden leben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès*. KINtop 2. Georges Méliès – Magier der Filmkunst. Stroemfeld/Roter Stern, Basel – Frankfurt am Main 1993, s. 84 - 92.

Citované filmy:

Cesta na měsíc (Le Voyage dans la Lune; Georges Méliès, 1902), *Černokněžník* (Le Sorcier; George Méliès, 1902), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916).

Poznámka o autorovi:

Paolo Cherchi Usai je odpovědným restaurátorem belgické Cinémathèque Royale v Bruselu a jedním z ředitelů renomovaného festivalu němého filmu Giornate del cinema muto v Pordenone. Současně je i jedním z pěti zakladatelů mezinárodní společnosti pro zkoumání rané kinematografie Domitor a členem redakční rady německé ročenky KINtop.