

Články

NAPOLÉON
PODLE ABELA GANCE*Obrazy, které se dožadují hudby*

Briana Čechová

*V Napoleonovi se mi podařilo dosáhnout hmatatelného posunu
v oblasti filmové formy; dejte průchod své představivosti,
nereagujte ze svého předem daného úhlu pohledu.*

Podívejte se do hloubky...

Abel Gance před premiérou NAPOLEONA v roce 1927

Podíváme-li se na internet, objevíme tam na čtyřicet šest filmů, sedm televizních inscenací a pět televizních seriálů, v nichž hraje významnější roli postava Napoleona Bonaparta, a to mezi uvedenými tituly nenajdeme Brownovu HRABĚNKU WALEWSKOU s Charlesem Boyerem, Kosterovu DÉsirÉE s Marlonem Brandem, Vidorovu VOJNU A MÍR s Herbertem Lomem, Bondarčukovo WATERLOO s Rodem Steigerem a řadu dalších. Vedle těch mnoha zápasnických figur s nezbytným kloboukem a rukou na prsou jsme však nuceni se stále vracet k onomu křehkému mladíkovi s dlouhými vlasy, který nám v prvním dojmu zosobňuje více než rozhodného vojevůdce mladistvého volnomyšlenkáře někdy z konce šedesátých let. V jeho pohledu je jistá plachost, ale zařatá brada, výrazné lícní kosti upozorní na zarputilost, silného ducha. Zatímco ostatní představitelé Napoleona se k roli dostali zpravidla pro svůj vzhled, fyzickou podobnost, Albert Dieudonné dobře věděl, že takovou možnost nemá. Rozhodl se tedy Napoleonem stát: oblékl si dobový kostým, vyšvihl se na koňský hřbet a šokovaného Gance překvapil v noci v jeho soukromí, a to v sedle coby Napoleonův duch. Režisér si poté rezignovaně zapsal do deníku: „Je rozhodnuto.“¹⁾

Restaurování Napoleona potřetí

V červnu roku 2000 se v Royal Festival Hall v Londýně uskutečnila stále ještě vzácná událost. Převážně odborné publikum z řad účastníků 56. kongresu Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) sledovalo po dobu pěti hodin třiceti minut nově restaurovanou

1) Veškeré citace Ganceových deníkových záznamů a poznámky jeho spolupracovníků a přátel pocházejí z knihy: Nelly Kaplan, *Napoléon*. London 1994.

a novým hudebním doprovodem opatřenou verzi filmového monolitu, díla Abela Gance NAPOLEON. Již třetí restaurace NAPOLEONA se ujal jeden z nejvýznamnějších odborníků na tomto poli, Kevin Brownlow, který vyšel z předchozí verze z roku 1980, jíž byl sám autorem, a rozšířil ji o materiál nalezený ve Francouzské cinematéce.²⁾ Tady byly objeveny až tři varianty některých scén, jejichž odchylky se týkaly kvality hereckého projevu i postavení kamery. Významný rozdíl byl například ve scéně zachycující smrt Marata. Tato sekvence byla v nově objevené verzi dokonce dvakrát delší, ale pracovní projekce nakonec naznačila, proč Gance určitou část vystříhl – pravděpodobně kvůli Artaudovu přehnanému líčení. Výrazná je změna mezititulků. Mezititulky starší restaurované kopie neodpovídaly písmu 18. století, ani originálu, v nové kopii je užito písma původního – římského písma pro popis událostí a italiky pro dialogy.

Poté, co Kevin Brownlow dokončil své detailní srovnávání obou materiálů a rozhodl se pro konečný tvar, dostal se v National Film and Television Archive ke slovu tým João Oliveiry. Jeho úkolem bylo vyrobit dupnegativ z kopie z Francie a pak integrovat tento dokonalejší materiál do již existujícího rozmnožovacího materiálu z roku 1980 tak, aby publikum nepoznalo rozdíl. Druhou výzvou bylo původní tónování a virázování originální kopie z dvacátých let. Bylo rozhodnuto užít původní metody barevné lázně, ale změny v technologii projekce představovaly problém. Uhlíková lampa jako světelný zdroj užívaný v roce 1920 produkovala jinak barevný vzhled než dnešní xenonové lampy. Užití původních barev by tedy dnes znamenalo barevný posun při projekci. Proto bylo nutné přizpůsobit barvy soudobému světelnému zdroji.

Zatímco restaurovanou verzi z roku 1980 hudebně doprovodil Carmine Coppola, častý spolupracovník svého syna Francise Forda Coppoly, jenž celou záležitost produkoval, a tak odstartoval znovuvádění němých filmů s novým hudebním doprovodem, o dvacet let později se této možnosti dostalo Carlu Davisovi. Davis se rozhodl využít řady hudebních motivů z Beethovena, který měl, jak známo, k Napoleonovi zvláštní vztah, původně mu věnoval svoji 3. symfonii, *Eroicu*. K Beethovenovi se váže zejména téma Violine, dívky, která je Napoleonovou osobností „zasažena“ stejně jako celá Francie a následuje jej dokonce i do domácnosti jeho novomanželky Joséphine, aby mu mohla v tichosti a oddanosti zůstat nablízku. V nové kopii přibyl právě materiál dokreslující charakter obou žen. S Violine pak Davis spojil hudební motivy Beethovena jediného baletu *Stvoření Prométheova* (sekvence pokusu o sebevraždu) a skladby *Bagatela*. Výjimkou je ovšem velmi důležité téma orla, Ganceova zpodobnění Napoleona jako vůdce-hrdiny. Tyto pasáže inspirovaly Davise k romantickému motivu, jenž se v hudbě 18. století neobjevuje. Otázkou je, zda zejména tady nebyl zkušný a vyhledávaný Davis až příliš doslovný, doslovnější než by si sám Gance představoval. Dynamika, temperament, revoluční duch, tedy rysy, které autora spojují s Beethovenem, jej přivedly k natolik triumfální orchestraci, snaze vyjít režisérovi vstříc, že bychom potom nemohli brát docela vážně jeho slova z roku 1927, kdy vybízel diváky k otevřené představivosti. Davis je místy ve své sdělnosti tak detailní, že pro divákovu fantazii tady nezůstává žádný prostor.

2) Předchozí pokusy o zdokonalení vlastního díla patřily samotnému Ganceovi: NAPOLEON BONAPARTE a BONAPARTE A REVOLUCE. Označují je dohromady číslem jedna.

Srovnání s hudebním doprovodem Carmina Coppoly, který stejně jako Carl Davis slavnostní představení NAPOLEONA před dvaceti lety sám dirigoval, nepřináší nic objevného. Davis i Coppola sice napomohli přiblížení Ganceova díla současnému publiku, rozhodně však zůstali daleko za jeho novátorstvím. Oba nesčetněkrát citují nabízející se Marseillaisu, oba se inspiřují Beethovenem. Davis je snad ve své snaze ztrhnout divákovu pozornost na svou stranu, směrem od obrazu, ještě usilovnější.³⁾ Původní hudba Arthura Honeggera, tedy doprovod, který by měl odpovídat režisérově skutečné představě o kompaktním díle, poprvé zazněl 7. dubna 1927 v Opéra de Paris a zaznamenal velký úspěch.



Albert Dieudonné jako Napoleon

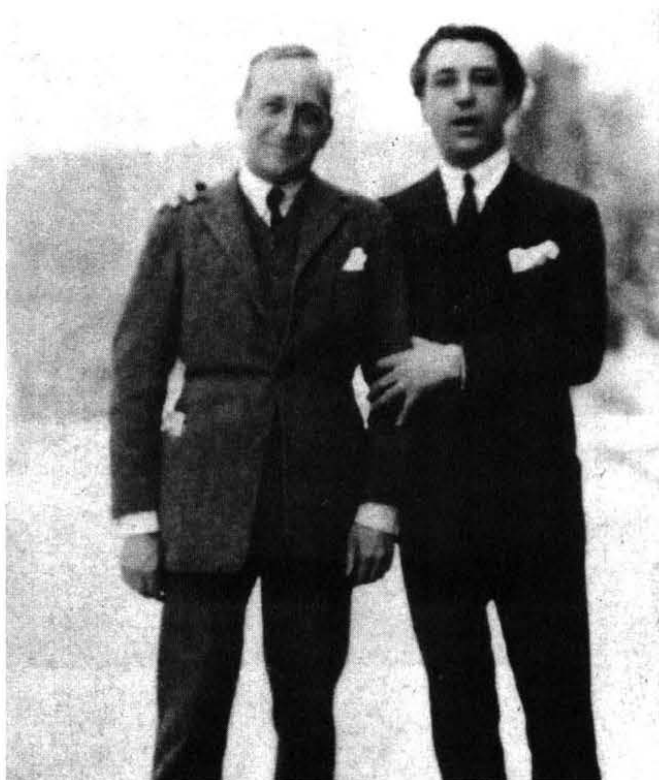
Foto archiv

Scénář pro tři filmy

Stejnou vášň jako pro natáčení měl Gance také pro psaní, pro své „carnets intimes“. Obdiv k Napoleonovi se tak objevuje v jeho zápiscích už v roce 1914, v nichž se zmiňuje o „výjimečné osobnosti výjimečné doby“. Jeho zaujetí historickými velikány je evidentní, neboť v době, kdy již začal pracovat na přípravě filmu o Napoleonovi, ještě uvažoval a řadu věcí také napsal o Kryštofu Kolumbovi. V roce 1935 pak realizoval NESMRTELNÉ MILENCE, životopisný film o Ludwigu van Beethovenovi. Nicméně jeho poznámky o Napoleonově osobě, které předcházejí samotnému psaní scénáře, jsou velmi pečlivé. Nejen, že shromáždil velké množství historického materiálu, ale rovněž na tři sta Napoleonových podobizen.

Jakmile Gance začal psát, psal v hlubokém pohroužení, zcela ponořen do minulosti. Už tehdy si však byl vědom vlastní rozmáchlosti a ve svých denících sám sobě doporučuje střídmost, více „stříhů“. Proti rozkošatělým úvahám a mohutným gestům jej varuje i jeho přítel, kritik a filmař Louis Delluc. Původně totiž Gance zamýšlel dostat se v jediném filmu v historickém čase až k Napoleonově vyhnanství na Svaté Heleně. Ovšem záhy si ujasnil, že by musel natočit místo jednoho díla tři. Na NAPOLEONA nakonec navázal po více než třiceti letech filmem AUSTERLITZ (český distribuční název je matoucí,

3) Alespoň při londýnské premiéře se mu to dařilo. Jeho hřmící nástupy vyvolaly značné sympatie u publika, aplaudujícího už během projekce.



Albert Dieudonné a Abel Gance

Foto archiv

dé dějství ještě zahrnovalo dvě, čtvrté dokonce tři, části. Prolog tvořilo Napoleonovo dětství v internátní koleji v Brienne v prosinci roku 1783.⁴⁾ Poté se ocitneme o devět let později v klubu kordeliérů, kde se vedle Tristana Fleuriho poprvé setkáváme také s jeho dcerou Violine, jež má své významné místo rovněž v části nazvané „Tuileries“. Druhé dějství se odehrává ve znamení Napoleonova pobytu na rodné Korsice, kam přijel rozšířit „revoluční evangelium“ a odkud v poslední chvíli prchá před představiteli anglické moci. Konvent rozhoduje o králově popravě, začíná teror. Napoleonova rodina opouští Korsiku. Ve třetím dějství dovede Napoleon francouzskou armádu k vítězství nad Angličany u Toulonu a stává se ve čtyřiaadvaceti letech generálem. Někdejší pomahači Angličanů jsou krutě potrestáni. V první části čtvrtého dějství, nazvané „Napoleon a teror“, odmítne Napoleon řídit pařížskou pevnost a je zatčen. Tady se setkává s rovněž uvězněnou Joséphine de Beauharnais. Následuje „Zavraždění Marata Charlotte Cordayovou“ a „Termidor“, kdy se mezi oběťmi teroru ocitnou i Robespierre a Saint-Just. V části „Vendemiaire“ žádá Barras Napoleona, aby zachránil Francii. Páté dějství má soukromý charakter: Napoleon se žení s Joséphine, v opuštěném Národním shromáždění pak rozmlouvá s fantómy právě skončené revoluce a slibuje jim boj za univerzální republiku. V závěrečném šestém dějství se mladý generál stává velitelem italského tažení a podněcuje demoralizovanou armádu k bojovnosti. V „Žebrácích slávy“ se mu tak podaří probudit ducha revoluce.

neboť zní opět NAPOLEON, 1959). „To už je ale docela jiný příběh,“ lapidárně poznamenal jiný Ganceův přítel Rudyard Kipling po zhlédnutí filmu, jemuž dal jeho tvůrce podobu vaudevillu. Navíc na přelomu padesátých a šedesátých let byly velmi populární koprodukce s mezinárodním hereckým obsazením, a tak vznikl snímek, jehož autorství bychom režisérovi původního NAPOLEONA nikdy nepřisuzovali. Někdejší Ganceovy poznámky z roku 1914 jistě vypadaly docela jinak. Film o Napoleonově pobytu na Svaté Heleně natočil podle Ganceova scénáře režisér Lupu Pick v roce 1929 pod názvem SVATÁ HELENA s Wernerem Kraussem v hlavní roli.

V konečné podobě měl scénář NAPOLEONA podobu šesti dějství a kaž-

4) Malý Bonaparte tady pobýval v letech 1779 – 1784, pak následovala vojenská škola v Paříži, již absolvoval jako nadporučík dělostřelectva.

ILUMINACE

Briana Čechová: Napoleon podle Abela Gance



Kamerové zkoušky: Albert Dieudonné, Ivan Mozzuchin, René Fauchois
Foto archiv



Vladimir Roudenko a Albert Dieudonné

Foto archiv

Při obsazování filmu uvažoval Gance nejprve o čtyřech hercích, kteří by ztvárnili Napoleona v různých životních údobích. Hlavní part měl připadnout tehdy ve Francii velmi populárnímu Ivanu Možžuchinovi, který byl však pro roli přece jen příliš starý⁵⁾ a navíc žádal vysoký honorář. Mezi kandidáty byli rovněž René Fauchois⁶⁾, již zmíněný Lupu Pick, Charles Vanel či Sacha Guitry.⁷⁾ S Albertem Dieudonné udělal do té doby Gance již čtyři filmy, ale ve svých pětatřiceti letech se mu zdál pro zosobnění Napoleona také nevhodný. Navíc fyzická podobnost byla pro něho důležitější než herecké schopnosti. Dieudonné, který po této možnosti velmi toužil, musel tedy vynaložit značné úsilí, aby režiséra přesvědčil o svých předpokladech. Zato role malého Bonaparta byla nabídnuta ruskému dětskému herci Vladimíru Roudenkovi bez váhání. Nakonec se dvojici Roudenko-Dieudonné podařilo neuvěřitelným způsobem splynout v jedinou osobu.

Do role Dantona byl obsazen operní pěvec Alexandre Koubitsky, jehož zpěv Marseillaisy dováděl kompars ke skutečným slzám, Marata pojal typicky nervně Antonin Artaud. Je zajímavé, že pro sebe si Gance ponechal nejdvojznačnější figuru revoluce, krvavého archanděla a literáta Saint-Justa a roli vražedkyně Marata, Charlotte Cordayové, svěřil své ženě Marguerite Ganceové. Hlavní ženské postavy připadly Gině Manèsové (Joséphine de Beauharnais) a debutující Suzanne Charpentierové (Violette), již Gance překřtil na Annabelle na počest Poeovy „Annabel Lee“. Violinina otce, Tristana Fleuriho, jenž prochází všemi dějstvími a odlehčuje svou přítomností jejich vážnost, si zahrál

5) Bylo mu 38 let.

6) Autor předlohy, podle níž natočil Jean Renoir v roce 1932 film BOUDU Z VODY VYTAŽENÝ.

7) Ten natočil svého NAPOLEONA v roce 1955 v hlavní roli s Danielem Gélinem.

jeden z mnoha ruských emigrantů po Říjnové revoluci, Nicolas Koline. Pro markýze de Sade, který se nakonec ve filmu neobjevil, uvažoval režisér o Conradu Veidtovi.

Patos filmu a pohyb vody

Pod vlivem Griffithových eposů ZROZENÍ NÁRODA a INTOLERANCE se Gance rozhodl stejně široce pojmut francouzské národní téma a zkombinovat na jeho ploše tři důležité výrazy: psychologický, racionální a emocionální. Samotné natáčení, jedno z nejhorečnatějších a nejkomplikovanějších vůbec, bylo zahájeno 31. ledna 1925. Už ve scénáři kladl Gance důraz na dvě věci – patos a pohyb. Patosu dosáhl hereckou akcí, pohybu pomocí kamery, pro niž Simon Feldman zhotovil pohyblivý podvozek.⁸⁾ Chlapce v noční scéně v dormitoriu v Brienne zachycuje ruční kamera připevněná na prsou kameramana Mund-



Abel Gance jako Saint-Just

Foto archiv

villera, který tak zaujímá pohled navztekaného Napoleona poté, co mu spolužáci vypustili zbožňovaného orla. Technicky velmi náročná byla jak předcházející sněhová bitva, tak noční bitva polštářová, neboť při obou kamera krouží prostorem.

V dubnu se štáb přemístil na Korsiku, kde tři kamery snímaly Napoleonovu jízdu na koni v extrémně dlouhých záběrech. Jeden přístroj byl dokonce připevněn na koňský hřbet, jiný na jízdní kolo. Pro finanční problémy, Ganceovo onemocnění a Dieudonného nehodu na koni se museli filmaři na konci května vrátit do Paříže. Po několikaměsíčním zpoždění se tady natáčela ve studiu celá sekvence bouře, v níž Napoleon opouští Korsiku. Moře nahradilo deset pětisetlitrových barelů s vodou, vlny nasimulovalo letadlo. Jedna z nejpůsobivějších scén se tak odehrávala v bazénu, aniž bychom to i dnešním kritickým okem byli schopni snadno rozpoznat a odhalit. Vodní živel, různá skupenství vody měla pro Gance a jeho pojetí Napoleonova času zvláštní důležitost. Začalo to sněhovou bitvou v Brienne, následovala rozbouřená hladina oceánu, po němž hrdina přechal z Korsiky, během bitvy u Toulonu přšlo téměř nepřetržitě, vojáci se tady doslova topili v bahně. Pro jednu důležitou scénu požádal Gance svého vynálezce Feldmana, aby zvizualizoval

8) Šlo o kameru značky Debrie s širokoúhlým ohniskem.



1925: filmový štáb, v centru Abel Gance, Marguerite Gance a Nicolas Koline
Foto archiv

citát Victora Huga: „Být členem Konventu je stejné jako být vlnou na oceánu.“ Feldman na tuto výzvu odpovídá: „Rozhodl jsem se dát kameře pohyb vlny.“ Ostatně, voda měla ve francouzské předválečné kinematografii důležitou úlohu (viz Vigo, Grémillon, Renoir).

„Proč se zdá, že voda takto odpovídá všem požadavkům této francouzské školy, požadavku abstraktní estetičnosti, požadavku sociálního dokumentu i požadavku dramatické narativity? Voda je především typické prostředí, z něhož je možné extrahovat pohyb pohybované věci nebo pohyblivost pohybu samotného: odtud optická a zvuková důležitost vody v rytmických výzkumech. Co Gance započal s železem, s železnicí, to kapalný prvek prodlužuje, přenáší a šíří do všech stran.“⁹⁾ Z toho je zřejmé, že Gance nejen kinematograficky využil železa a železnice v KOLE ŽIVOTA, ale sám rovněž navázal na tuto linii filmového uvažování právě uchopením vodní symboliky i její hybnosti v NAPOLEONVI.

Natáčení třemi kamerami Gance přivedlo k panoramatické projekci, trojitému variabilnímu plátnu a požadavku na André Debriera, aby připravil tři kamery pro synchronizované natáčení. Režisér také uvažuje o doplňkové kameře využívající Bertonova procesu s možností stereoskopické projekce, což zavrhne z obavy z přílišné „neestetické“ pestrosti. Nechá si však alespoň patentovat vlastní vynález, umožňující umělecké efekty při promítání a vycházející z různého umístění a různé hladiny zvukových zdrojů v projekčním sále, čímž vzniká dojem zvukové perspektivy. Rovněž vytvoření zvukové verze NAPOLEONA v roce 1934 je pro Gance velmi snadné, neboť díky své preciznosti při natáčení nutil herce skutečně odříkávat text, aby z jejich úst mohli odčítat i hluchoněmí diváci. V neposlední řadě je třeba připomenout kombinování fotografie, kresby a živého herce v rámci polyvize. Nápady doslova obtěžkaný Gance si k některým sekvencím ve scénáři přiléhavě poznamenal: „Natočit, či nenatočit? Toť otázka.“



*Simon Feldman: kamera na hřbetu koně
je vedena pomocí stlačeného vzduchu*

Foto archiv

Deleuze o Ganceovi

Pro jeho důraz na sílu rytmu a narušování našich vizuálních zvyklostí, pro jeho snahu o simultánní vnímání a další průkopnické směřování se Gilles Deleuze věnuje ve své knize *Film 1. Obraz-pohyb* Ganceově režii hned několikrát. V kapitole „Rám a záběr,

9) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 99.



*Jules Kruger a Simon Feldman při zkoušce
jednoho z Ganceových vynálezů*
Foto archiv



Panoramatická projekce
Foto archiv

rámování a rozzáběrování“ využívá variabilního plátna, „které se otvírá a znovu zavírá, podle dramatických požadavků“ jako nějaká „vizuální harmonika“¹⁰⁾ jako příkladu jednoho z prvních pokusů o dynamické variace rámu vedle Griffithovy metody irisové clony a Ejzenštejnových nápadů, vycházejících z japonských kreseb. Jakožto respektovaný představitel francouzské předválečné školy má Gance rovněž co říci k tématu kvantity i kvality pohybu, jež propracoval zejména ve svém KOLE ŽIVOTA. „Momenty vlaku, jeho rychlost, jeho akcelerace, jeho katastrofy jsou neoddělitelné od stavů mechanika, Sisyfa v páře a Prométhea v ohni až k Oidipovi ve sněhu. Kinetická jednota člověka a stroje vymezí jakési lidské Zvíře, velmi odlišné od oživené loutky, jehož nové dimenze bude zkoumat jednou i Renoir a naváže tak na Ganceovo dědictví.“¹¹⁾ Navíc, Gance nejen že filmový pohyb umocnil, obohatil o nové kvality, on jej také osvobodil od jeho pevných zdrojů a lidských vazeb, když se odvážil umístit kameru na koňský hřbet, mrštit jí do prostoru nebo dokonce nechat ji zřítit se do moře.

Zvláště důležité místo Ganceovu dílu náleží v Deleuzově kapitole o montáži, neboť jeho proslulou zrychlenou montáž v KOLE ŽIVOTA a v NAPOLEONOVÍ doplňuje „horizontální simultánní montáž“ (Ganceův termín) v NAPOLEONOVÍ, zahrnující originální využití dvojexpozic a vynález trojitého plátna a polyvize. „Gance klade na sebe víceexpozice (někdy až šestnáct), vkládá mezi ně malé časové posuny, přidává k nim jiné a odebírá z nich další tak, že divák nemůže postihnout, co je vrstveno: představivost je jakoby překročena, přesáhnuta, dospívá rychle ke své hranici. Ale Gance počítá s účinkem všech těchto dvojexpozic na duši, na ustavení rytmu přidaných a odebraných hodnot, který poskytuje duši ideu celku jako pocit nezměrnosti a nesmírnosti. Vynálezem trojitého plátna dosahuje Gance simultánnosti tří aspektů téže scény nebo tří odlišných scén a konstruuje rytmy zvané „neretrogradovatelné“, jejichž dvě krajnosti představují zpětný pohyb jednoho od druhého, s ústřední hodnotou společnou oběma. Spojením simultánnosti dvojexpozice a simultánnosti kontraexpozice Gance skutečně konstituuje obraz jako absolutní pohyb celku, který se mění. Není to již relativní oblast variabilního intervalu, kinetického zrychlení nebo zpomalení ve hmotě, nýbrž absolutní oblast světelné simultánnosti, světla v jeho roztahování, celku, který se mění a který je duchem.“¹²⁾ Dotyk duše je pro Gance rozhodně podstatnější než vnímavost očí, Deleuze to nazývá „kinematografií vznešenosti“.¹³⁾

Ganceovým prostřednictvím Deleuze rovněž porovnává duchovní rozměr francouzské školy s materiálním rozměrem školy ruské, konkrétně Dzigy Vertova, jenž považuje „kapalnost“ francouzských filmů za nedostatečnou a upřednostňuje „zrnitost“ hmoty. „Uvažujeme-li o postupech stejných na jedné i na druhé straně (kvantitativní montáž, zrychlení, zpomalení, dvojexpozice nebo i znehybnění), ukazuje se, že tyto postupy u Francouzů svědčí především o duchovní síle kinematografie, o duchovní stránce „záběru“: meze vnímání překonává člověk duchem a jak říká Gance, dvojexpozice jsou obrazy citů a myšlenek, jimiž duše „obaluje“ tělo a „předchází“ je. Zcela odlišné je

10) Tamtéž, s. 23.

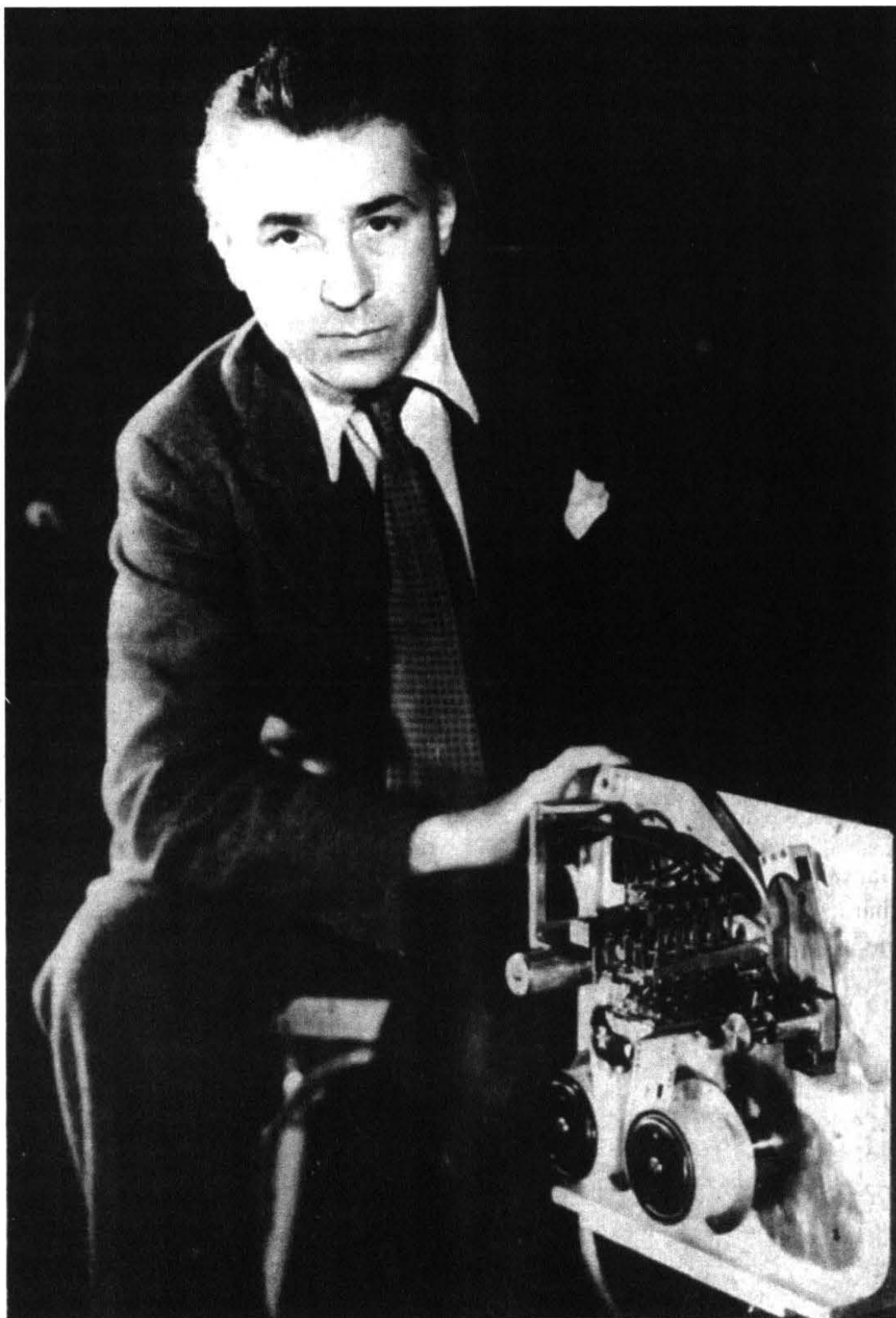
11) Tamtéž, s. 57.

12) Tamtéž, s. 63.

13) Tamtéž, s. 64.

ILUMINACE

Briana Čechová: Napoleon podle Abela Gance



Abel Gance se svou aparaturou perspektivního zvuku
Foto archiv

Vertovovo použití: pro něj dvojexpozice vyjádří interakci vzdálených materiálních bodů, a zrychlení nebo zpomalení diferenciál fyzického pohybu.¹⁴⁾ Shrnutí: zatímco ve francouzské škole relativní pohyb znamená pohyb hmoty a absolutní pohyb se týká pohybu ducha, pro Vertova zůstává pohyb pohybem pouze tehdy, je-li kinetický.

Film, jenž určuje tvář jeho hrdiny

Přestože Gance dlouho odolával, než Dieudonného angažoval, nakonec, zdá se, sám propadl možnostem, jež mu skýtala jeho tvář, našim představám o Napoleonovi tak zajímavě nepodobná. Akt obsazení proti typu se ukázal jako důležitý tvůrčí krok. Hercovy ostré rysy, zesílené náležitým nasvícením, vystupují z plátna v podobě bílé masky, obohacující tak obraz o další rozměr, násobící hloubku ostrosti. Ještě neznámý mladík a Bonaparte již budí zdání ikony, živoucího mýtu, ducha své dosud nerozvinuté slávy. Zásadní je v tomto směru sekvence, v níž se Napoleon odhodlává v době teroru k rozhodnému činu. Je noc, muž sedí v příšeří své pracovny, skloněn nad nějakou prací, když se kolem jeho okna začne odehrávat kruté divadlo rozběsněného davu. Po detailu krvavé ruky na okení římse následuje světelný záblesk na Napoleonově obličej, jehož výraz prozrazuje budoucí konání. V kapitole „Obraz – afekce: tvář a detail“ zobecňuje Deleuze podobnou situaci takto: „Tvář je ona orgány-nesoucí nervová deska, která obětovala to podstatné ze své globální pohyblivosti a která shromažďuje nebo vyjadřuje svobodně malé lokální pohyby všeho druhu, které zbytek těla obvykle skrývá. [...] Co se týče samotné tváře, nebudeme říkat, že ji detail zpracovává, že ji nechává podrobit jakémukoli zpracování: neexistuje detail *tváře*, tvář sama o sobě je detailem, detail je sám sebou tvář a oba dva jsou afektem, je to obraz-afekce.“¹⁵⁾

Ganceovi však nestačí glorifikovat svého hrdinu coby neporazitelného svobodného ducha, který se vzpřímeně prochází po bojišti v neutichající palbě a nekonečném hustém dešti, pomocí světla a stínu nabývá v dvojexpozici jeho tvář dokonce orlích kontur, až se docela promění v hlavu dravce. Příliš doslovná symbolika, která však dokonale prolne výraz malého Roudenka s dospělým Dieudonnéem, nabude dalších významových vrstev teprve v samotném závěru. Tady se díky trojitému plátnu objeví vedle sebe Napoleonův pohled, silueta orla a plynoucí voda: detail tváře, jenž je tvář filmů, nám poskytuje jeho „afektivní četbu“, orel přibližuje typ hlavního hrdiny a voda naznačuje filmový pohyb a zároveň již zmíněný proud francouzské kinematografie. Místy přehnaně názorný Gance tak zřetelně směřuje přes symbol a zkratku k abstrakci.

Tak jako je noční scéna z období teroru určující pro „tvářnost“ filmu, motivicky propojená trojice sekvencí, zahrnující sněhovou bitvu v Brienne, polštářovou rvačku tamtéž a pařížskou plesovou zábavu, odhaluje poetický tón Ganceova zdánlivě epického vyprávění. Po úvodní pasáži na internátní koleji je zřejmé, kam až sahá tradice francouzského filmu, věnující se osamělému dětskému hrdinovi v jemu nepříznivém světě. Mezi sněhovými koulemi v Brienne se však vedle samoty začíná rovněž upevňovat Bonapartovo

14) Tamtéž, s. 106.

15) Tamtéž, s. 110n.

*Fantómy revoluce*

Foto archiv

sebevědomí, podpořené brzy objevenými strategickými schopnostmi. Sněhové vločky vzápětí vystřídá poletující peří z roztrhaných polštářů. Tuto „bitvu“ malý Bonaparte rozpoutá poté, co mu dva spolužáci schválně vypustí ochočeného orla. Už do společného dormitoria vchází rozlícený chlapec jako by vstupoval do Národního shromáždění. Následující polštářové běsnění přirozeně inspirovalo Jeana Viga při vzniku *TROJKY Z MRAVŮ*, kde v podobné atmosféře začíná v kolejní ložnici vzpoura proti zkostnatělému školnímu řádu. Vigovi chovanci se v přízračné noční euforii nakonec zklidní v „plavoucí“ průvod osvětlený lampiony, zatímco Gance, navozuje temperament blízký se revoluce, rozdělí plátno dokonce na devět částí a promění tak peroucí se studenty v mozaiku anonymních ran a roztrhaných pokrývek. Mnohem pozdější sekvence plesu, během něhož vede již prosazující se voják Napoleon svoji „bitvu“ o Joséphine v podobě šachové partie, nás vrací do Brienne prostřednictvím okvětních lístků. Rozhazované růžové plátky, pokrývající plesové hosty, připomenou někdejší sněhové vločky i poletující peří z prachových peřin. Pomocí těchto detailů dokáže Gance beze slova překlenovat časové propasti, navazovat na dávno uplynulé a pozapomenuté.

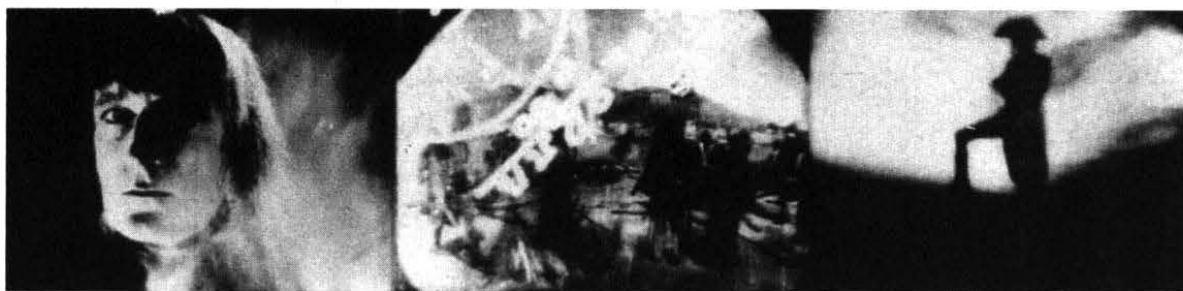
*Trojité plátno*

Foto archiv

Zato velmi přímočará je Ganceova charakteristika vůdčích osobností revoluce: operně stavěný Danton s beethovenovsky bohatou hřívou vlasů, chladný, bledý Robespierre, skrývající svůj neklid při podepisování rozsudků smrti za černými brýlemi, expresivní Marat, jehož zavraždění připomene divadelní představení a mrtvé tělo některý z Caravaggiových obrazů, narcis Saint-Just jako salonní manekýn, opojený mocí. Pozoruhodnější rozměr mají dvě hlavní ženské postavy, náležící k Napoléonovi a také jakoby představující dvě odvrácené tváře jeho persony. Joséphine de Beauharnais je přitažlivá, zralá žena, zvyklá tahat za nitky a rozhodovat o cizích osudech, Violine Fleuri oplývá vzezřením anděla, je mladičká, plachá, naivní a oddaná. Jejich vztah k milovanému muži se odvíjí současně: zatímco zkušená Joséphine však dobude Bonaparteovu náklonnost dobře mířenými pohledy, nevinná Violine jej nikdy nebude pozorovat jinak než zpovzdálí. Touha po blízkosti svého hrdiny dívku přivede do služeb jeho nastávající, a tak se nakonec odehrají pod jednou střechou dvě paralelní „svatební“ noci s jedním mužem. V předchozí filmové verzi to byla pouze Joséphine, kdo propadl kouzlu slávy svého novomanžela, nová verze je důmyslnější právě o srovnání s epizodou věnovanou Violine. Dívka si svůj idol docela zbožšťí, když si na trhu koupí Napoleona figurku postaví do výklenku ve zdi, zapálí svíci a modlí se ke svému „oltáři“, ochotná k nejvyšší oběti. Napoleon je v téže chvíli mužem, vojevůdcem, mýtem i ikonou. Pouze ve vztahu k ženám dovoluje Gance svému hrdinovi, aby se stal komickou postavou, jenž dobývá partnerku, jako se dobývá cizí území. V glóbu je pak zamilovaný dobyvatel schopen vidět obličej drahé Joséphine, který je možné natočit podle libosti. Ani v soukromí se však nemůže režisérův výtvarník stát zcela člověkem z masa a kostí, neboť hrdinům sluší neosobní obdiv davu. A tak jistý smyslný náboj dodává jinak cudnému poutu Napoleona a Joséphine pouze taneční víření obnažených dívek na již zmíněném plese.

Pokud si nemůže dovolit výraznější komický rozměr hlavní postava, dostane za tímto účelem protihráče. Takového nositele komiky, odlehčení, přiblížení se ke všemu obyčejnému, prostému, dennímu představuje Tristan Fleuri, otec Violine, jenž téměř neproměněn provází Bonaparta už od Brienne. A nakonec je to znovu on, kdo sní rozsudek smrti pro svého „chráněnce“, a tak mu zachrání život – setkání velkého a malého, detailu, jenž podporuje celek. Podobně je tomu s naturalisticky pojatou bitevní vřavou u Toulonu a malým bubeníkem, jenž baví vojáky svým přáním dožít se alespoň třinácti let jako jeho kolega od jiného pluku. Na kontrastu Gance staví většinu scén: velké hrdiny střídají malí, dramatické prvky komické, celky detaily. Po obrazu bitevního pole následuje detail

THE BRITISH FILM INSTITUTE PRESENTS LIVE CINEMA

NAPOLEON

1927

VU PAR ABEL GANCE

A NEWLY RESTORED PRINT

SCORE CREATED AND CONDUCTED
BY CARL DAVIS

SATURDAY 3 JUNE 2000

2.40PM - 10.10PM ROYAL FESTIVAL HALL

Royal Festival Hall
Queen Elizabeth Hall
Purcell Room

Box office **+44 (0)20 7960 4242**
Book online **www.sbc.org.uk**
Minicom +44 (0)20 7921 0921

bfi British Film Institute

PHOTOPLAY

sbc

Plakát k projekci poslední restaurované verze
Foto archiv

hodinek orosených dešťovými kapkami, naopak tanec rozjařených dívek vystřídá bahno bojiště. Rovněž jeden drobný detail je schopen spustit retrospektivu rychle se střídajících záběrů, které se k němu vztahují.¹⁶⁾ Pohybově velmi dynamické, lidským okem téměř nepostižitelné, jsou také víceexpozice: obraz davu se prolne s výrazem jediné, konkrétní tváře a obojí se zhoupne jakoby pod nápirem obrovské vlny. To jsou ony Ganceovy dotyky na duši.

Ani podobu mezititulků režisér neponechává náhodě a volí nejen dobové písmo, ale pracuje s ním rovněž podle temperamentu mluvčího, tedy například v ejzenštejnovském duchu. Napoleonovy výroky, které jsou považovány za autentické, jsou označeny jako historické.¹⁷⁾ Jiná jeho zvolání se zpravidla skládají z pouhých tří slov, s jejichž pomocí je schopen si vytvořit prostor pro přemýšlení. Při vstupu do jednoho hostince, kde jsou vojáci v plné zábavě, mu stačí pronést: „Chléb, olivy a ticho!“, jindy uklidní své rozvášněné druhy slovy: „Pořádek, ticho, mlčení!“ a přitom, už sám ponořený do svých plánů, rozvázně rozhrnuje oheň v krbu. Pro Ganceova NAPOLEONA z roku 1927 je příznačné soustředění, stručné rozkazy, autorita, plynoucí z vnitřní síly osobnosti.

O dvaatřicet let později se režisérův pohled na jeho oblíbeného hrdinu docela změnil; ostatně s věkem a vývojem událostí se změnil i sám Napoleon. AUSTERLITZ, Ganceův film z roku 1959, je prostý někdejšího patosu, s ním však mizí i pohyb a odvaha k experimentu. V podání Pierra Mondyho je Napoleon komickou, ješitnou figurou, která váhá, zda má raději být králem či císařem, Napoleonem nebo Bonapartem, narážky na jeho výšku a držení ruky připomínají spíše školní humor. Záměrně zkarikovány jsou rovněž další historické osobnosti v podání Vittoria De Siky, Jeana Maraise, Orsona Wellese či Claudie Cardinalové. První polovina filmu se odvíjí v plesovém duchu, druhá část je věnována bitvě u Slavkova, při níž si je Napoleon o poznání jistější než v paláci. Jako by se Gance bál barvy, je bitevní vřava zbavena naturalismu někdejší bitvy u Toulonu. Režisér však byl hrdý na své věrné zachycení dobových malířských pláten. Jistou nápaditost a vtip má pouze sekvence soustředící se na přípravy ke korunovaci, již si Napoleon spolu s rodinou nacvičuje pomocí figurek, před nimiž později sedí služebnictvo a jeden z nich popisuje ostatním, jak asi událost probíhá. Stejně tak divák dostane o korunovaci jenom tuto zprostředkovanou informaci, po níž hned následuje návrat slavnostní chvílí ještě rozrušeného panstva.

K původnímu materiálu z roku 1927 se Abel Gance (1889 – 1981) naposledy vrátil ještě jako dvaosmdesátiletý a novou verzi nazval BONAPARTE A REVOLUCE. Napoleonova osobnost, ani jeho před mnoha desetiletími natočený opus mu však nedaly spát až do konce jeho dlouhého života.

* * *

Precizně vedené deníky, poznámky, vlastní kniha *Prisme*¹⁸⁾ a především filmy KOLO ŽIVOTA a NAPOLEON představují názornou dokumentaci Ganceova hermetického uvažování,

16) Například setkání Napoleona a Joséphine na tržišti vyvolá bleskovou retrospektivu jejich dosavadních náhodných shledání.

17) Například: „Nemožné není francouzské.“

18) Abel Gance, *Prisme*. Paris 1930.

zásadní dimenzi jeho práce. „Vizuální hudba, vlastní řeč, to jsou představy, arabesky, vzory, ornamenty... Vizuální objekty jsou výrazem cítění... Veškeré záležitosti jsou uchopeny světlem, každá akce je uchopena viděním a každý nástroj je spoután očima... Každá představa je magickým kouzlem,“ vypisuje si Gance z Novalise a položí si jednu ze svých oblíbených řečnických otázek: „Je snad film něco jiného?“ Ve svém proslulém textu *Čas představ přichází*, jenž vznikl v době natáčení NAPOLEONA, Gance soustředil své četné kreativní teorie i lyrická vyznání.¹⁹⁾ Tento výrok později rovněž zaznamenala režisérka Nelly Kaplanová, Ganceova poslední partnerka, ve svém dokumentu ABEL GANCE A JEHO NAPOLEON: „Jsou dva druhy hudby, hudba zvuků a hudba světla, která není ničím jiným než samotným filmem; a je to hudba světla, co stojí výše na stupnici vibrací.“

Mgr. Briana Čechová (1969)

Vystudovala vědecké informace a knihovnictví a filmovou vědu na FFUK v Praze.
Nyní působí jako filmová historička v NFA. Publikuje v Literárních novinách.

(Adresa: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00 Praha 3;
e-mail: briana.cechova@nfa.cz)

Napoleon

(Napoleon vu par Abel Gance)

Consortium Westi/ Films Wengeroff/ Pathé Consortium/
Films Abel Gance/ Societé Généralé de Film, 1927

Režie: Abel Gance, **Asistenti režie:** Henry Krauss, Vjačeslav Turžanskij, Henri Andréani, Alexandr Volkov, Mario Nalpas, Pierre Danis, **Scénář:** Abel Gance, **Kamera:** Jules Kruger, Joseph-Louis Mundviller, **Výprava:** Alexandre Benois, Pierre Schildknecht, Alexander Lochakoff, Georges Jacouty, Vladimir Meingart.

Hrají: Albert Dieudonné (Napoleon Bonaparte), Vladimir Roudenko (Napoleon jako chlapec), Nicolas Koline (Tristan Fleuri), Robert Vidalin (Camille Desmoulins), Francine Mussey (Lucille Desmoulins), Alexandre Koubitsky (Danton), Antonin Artaud (Marat), Edmond Van Daele (Maximilien Robespierre), Gina Manès (Joséphine de Beauharnais), Max Maxudian (Barras), Andrée Standard (Mme Tallien), Suzy Vernon (Mme Récamier), Louis Sance (Ludvík XVI.), Suzanne Bianchetti (Marie Antoinette), Yvette Dieudonné (Elisa Bonaparte), Eugénia Buffet (Laetitia Bonaparte), Georges Lampin (Joseph Bonaparte), Sylvio Cavichia (Lucien Bonaparte), Marguerite Gance (Charlotte Corday), Annabella (Violette Fleuri), Léon Courtois (generál Carteaux), Philippe Hériat (Salicetti), Alexandre Bernard (generál Dugommier), Abel Gance (Louis Saint-Just), Janine Pen (Hortense de Beauharnais), Georges Hénin (Eugene de Beauharnais), Pierre Batcheff (generál Lazare Hoche) ad.

Pro představení, jež se uskutečnilo dne 3. června 2000 v Royal Festival Hall v Londýně, hudbu složil a hudební těleso The Live Cinema Orchestra řídil Carl Davis.

19) Abel Gance, *Le temps de l'image est venu*. Paris 1926.

Další citované filmy:

Abel Gance a jeho Napoleon (Abel Gance et son Napoléon; Nelly Kaplan, 1984), *Boudu z vody vytažený* (Boudu sauvé des eaux; Jean Renoir, 1932), *Désirée* (Henry Koster, 1954), *Hraběnka Walewská* (The Conquest; Clarence Brown, 1937), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Kolo života* (La Roue; Abel Gance, 1920 – 1921), *Napoleon* (Austerlitz; Abel Gance, 1959), *Napoleon* (Sacha Guitry, 1955), *Napoleon a revoluce* (Napoleon et la revolution; Abel Gance, 1971), *Napoleon Bonaparte* (Abel Gance, 1934, 1955), *Nesmrtelní milenci* (Un Grand amour de Beethoven; Abel Gance, 1935), *Svatá Helena* (Napoleon auf St. Helena; Lulu Pick, 1929), *Trojka z mravů* (Zéro de conduite; Jean Vigo, 1933), *Vojna a mír* (War nad Peace; King Vidor, 1956), *Waterloo* (Sergej Bondarčuk, 1970), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1914 – 1915).

SUMMARY

NAPOLEON ACCORDING TO ABEL GANCE

Images That Call for Music

Briana Čechová

The study that deals with the film *NAPOLEON* made by Abel Gance was inspired by the premiering of its third restored version at the London Royal Festival Hall in June 2000 and the opportunity to compare it with the earlier version of 1980. Both versions were authored by Kevin Brownlow, an outstanding specialist in the field, who expanded the one-before-last version by adding to it material discovered at the Cinématèque Française. The differences consisted especially in the quality of the actors' performances and the camera positions. Considerably greater in extent was notably the material devoted to the character of *Violine Fleuri*. Also, the new film print made use of the original lettering. Highly demanding work was executed by the team of João Oliveira whose task it was to produce a negative from the print from France and to integrate it into the existing dupe negative. The new musical accompaniment was composed by Carl Davis who drew, as did his predecessor Carmine Coppola, especially from Beethoven's compositions.

The survey also discusses the process of writing the screenplay, Gance's notes dating from the period before and during the filming itself, and the choice of the leading actor in particular. Also discussed are the circumstances that helped to bring forth the director's original resolve – intensive pathos and motion. The motion is linked with a number of inventions created both by Gance and his colleagues, and with the element of water, characteristic of French pre-war cinema. A part of the text deals with the book by Gilles Deleuze titled *Cinema 1. The Movement-Image*, while also noting Deleuze's perception of Gance's directing and the director's influence on the French film school.

The principal aspect determining the entire film's appearance and "emotional reading" is the countenance of the leading actor, Albert Dieudonné. His counterpart, the bearer of the comical and lighter touch, is represented by the omnipresent *Tristan Fleuri*. Also the two female characters, *Joséphine Beauharnais* and *Violine Fleuri*, play a descriptive role in relation to Napoleon. The author of the survey also considers of key importance three sequences interlinked by a common motif: notably the snowball fight in *Brienne*, the pillow fight also in *Brienne*, and the ball in *Paris*. In conclusion the writer mentions Gance's film *AUSTERLITZ* – the continuation of *NAPOLEON*, and documents the director's hermetic way of thinking.

Translated by Linda Paukertová