

Obzor

Dějiny ze stránek časopisů

Michele Canosa – Giulia Carluccio – Federica Villa (eds.): *Cinema muto italiano:*

Tecnica e tecnologia. Vol. 1.: Discorsi, precetti, documenti.

Vol. 2.: Brevetti, macchine, mestieri. Roma : Carocci 2006, 263 + 135 stran.

Dvoudílná publikace o technice a technologii italského němého filmu vyšla v rámci řady „cinema/tecnologia“ římského nakladatelství Carocci, vedle dalších osmi svazků. Všechny jsou výsledkem ambiciózního několikaletého meziuniverzitního výzkumného projektu „Le tecnologie del cinema. Le tecnologie nel cinema“ (Technika filmu. Technika ve filmu). Ostatní knihy se věnují zobrazování techniky v italské kinematografii, stylu a postupům nízkorozpočtové italské produkce šedesátých let, diváctví v první polovině minulého století a v současnosti, jež je poznamenán „novými formami zkušenosti“, nebo italským příspěvkům světové kinematografické technice spojeným s barvou, zvukem a formátem obrazu. Každá kniha přitom odráží konkrétní zájmy a zaměření jedné ze zúčastněných univerzit či konkrétních osob podílejících se na zpracování projektu. Nejedná se tedy o souhrnné dějiny italské kinematografické techniky, ale o soubor jednotlivých statí, začleněných na základě příbuznosti do svazků sborníkového charakteru.

První svazek věnovaný technice italského němého filmu nazvaný „Discorsi, precetti, documenti“ (Diskursy, návody, dokumenty) obsahuje, kromě předmluvy editorek (Giulia Carlucciiová a Federica Villaiová), dvě studie vytvořené na základě excerpce z dobových filmových a fotografických časopisů, a pak soubor sebraných dobových článků opatřených krátkými komentáři, tematicky seskupených kolem jednotlivých „technických“ témat (profesí, postupů a problémů). Giaime Alonge svůj článek věnoval setkáním kinematografické a válečné techniky v oborových časopisech desátých let minulého století. Zabývá se v něm jednak postoji jednotlivých redakcí k italsko-tureckému konfliktu v Libyi (1911–1912) a později k první světové válce, a pak kinematografii jako nástroji armády, jejímu „oku a mozku“. Zajímavý moment představuje úvaha o vlivu válečného konfliktu na kinematografický průmysl, bohužel ale není dále rozvedena. Podobně úvahám o „mechanizaci světa“ jako všeobecnému trendu se dostalo jen malé pozornosti.

Následuje příspěvek, ve kterém Franco Prono sleduje zmínky o kinematografické technice v časopisech věnovaných primárně fotografii. Autor se zaměřuje především na vývoj chápání filmu jako umění, přitom se většinou omezuje na jednoduchý popis jednotlivých zmínek, aniž by vyvozoval nějaké závěry. Přesto je možné v textu najít některá zajímavá pozorování. Například vývoj italské kinematografické techniky byl vnímán jako zaostávající již na stránkách sledovaných časopisů z dvacátých let minulého století, a nikoli až v současných studiích porovnávajících domácí a zahraniční patentové přihlášky (srov. Alberto Friedemann, v tomto čísle *Illuminace*).

Zbytek publikace tvoří oddíl, ve kterém Silvio Alovio uvádí projekt zaměřený na excerpce z italských oborových časopisů němého období (konkrétně mezi lety 1910 až 1931). Výběr korpusu sledovaných časopisů se řídil třemi faktory: jejich dostupností v turínských knihovnách, úplností a důsledností jednotlivých titulů a jejich reprezentativností. Zatímco ve sledovaném

období existovalo přibližně 200 titulů, výzkum se soustředil jen na 8 z nich.¹⁾ Ve svém úvodu se dále Alovísio zmiňuje o tom, jak překvapivě málo se o technice ve sledovaných tiskovinách píše, vzhledem k jejímu centrálnímu postavení v rámci výroby filmu (výzkum například zahrnuje také scenáristiku jako technický obor).

Následují „antologie“ k jednotlivým tématům (studia, režie, scenáristika, líčení a kostýmy, filmový materiál, natáčení, kameramani a osvětlovací technika, barva, hudební doprovod, synchronizace a nahrávání zvuku, projekce) a nakonec bibliografický seznam všech článků, z nichž antologie vybírá. Jednotlivé vybrané články jsou přitom propojeny krátkými pozorováními. Ta však mohou jen těžko nahradit skutečný výzkum sledovaných periodik. Například některé články v antologiích přebírají italské časopisy z francouzského tisku, aniž by se autor antologie snažil vysvětlit, jaké měl tento postup postavení ve sledovaném období.

Formát antologie je jistě důležitý pro další kroky výzkumu na dané téma. Těžko ale můžeme předpokládat, že výběr několika článků z osmi sledovaných periodik z několikanásobně vyššího celkového počtu, může tvořit solidní základ pro hlubší zkoumání problematiky. Kniha se navíc nedrží formátu antologie, když na začátek připojuje dvě samostatné studie.

Druhý útlejší svazek, nazvaný „Brevetti, macchine, mestieri“ (Patenty, stroje, profese), sdružuje, kromě krátké metodologické předmluvy editora (Michele Canosa), devět samostatných studií. Canosa v úvodu přiznává, že publikace nemá být dějinami techniky němého filmu v Itálii, nýbrž souborem jednotlivých případů, dosud v literatuře neřešených, které mohou fungovat také jako symptomy vytlačování nebo marginalizace uvnitř historiografie filmu. Vyvracejí tak „purovisibilismus“ (který chápe mezititulky jako residuum literatury), „absolutní mutismus“ (který nebere ohled na množství pokusů o ozvučení tzv. němého filmu), „naturalizaci“ standardního formátu filmového pásu a „chromofobii“ (která se projevuje v retrospektivním zkoumání kinematografické techniky). Nakonec Canosa připomíná, že vývoj techniky v období němého filmu neodpovídá ani tak vnitřní evoluci jednotlivých sérií přístrojů, jako spíše požadavkům kinematografické instituce, respektive, kinematografii ve fázi institucionalizace (s. 11).

Následuje krátký, opět spíše metodologický, článek Alda Bernardiniho o vztahu techniky a dějin filmu, se zvláštním přihlédnutím k situaci v Itálii v období němého filmu.

Chiara Carantiová ve své článku o inovacích v kinematografické technice studuje patenty udělené v Itálii mezi léty 1908 až 1920. Dochází v něm k podobným závěrům, jaké přinesl v jedné z předchozích publikací projektu Alberto Friedemann (překlad v tomto čísle *Iluminace*): v Itálii je sice možné najít množství patentů, ale kvůli neexistující technicko-průmyslové politice a nezájmu větších investorů tyto patenty nepřinesly důležitější změny či inovace.

Elena Tammaccarová se věnuje promítacím strojům v letech 1907 až 1923. Zajímavé je, že mezníky pro její výzkum určily existující dobové manuály (z let 1907, 1911, 1914 a 1923), ze kterých téměř výhradně vychází. Její stať pak popisuje „hlavní“ změny v konstrukci promítacích strojů, směrem k lepší kvalitě projekce. Jedná se tak spíše o časově lineární exkurzi do dobových manuálů nežli o skutečný výzkum konkrétní konstrukce promítacích strojů.

Vera Carimatiiová zpracovala stručné dějiny dvou italských společností, Prevost a Cinemeccanica, a popisy jejich hlavních výrobků v letech 1910 až 1930.

Alessia Navantieriová se zabývá objevem optického záznamu zvuku na filmový pás, který roku 1913 vymyslel a v roce 1921 patentoval italský vynálezce Giovanni Rappazzo. Popisuje Rappazzův systém, včetně předjímaného několikastopového záznamu zvuku, a jeho marné snahy získat podporu domácího kinematografického průmyslu. Rappazzo se tak stává prototypem trpčícího osamělého génia, pracujícího téměř bez prostředků na vynálezu, který předběhl svou dobu.

1) Zpracovaná databáze je k dispozici online:
<<http://archivispettacolo.pin.unifi.it/Tecnologia/webindex.aspx>>.

Giandomenico Zeppa popisuje dobové praktiky při výrobě titulků a mezititulků k němým filmům. Jeho v závěru potvrzený předpoklad, že mezititulky nejsou jen text, ale také film, svěbytná součást audiovizuálního díla, je sice zajímavý, ale jen málo podepřený téměř ahistorickým výkladem o užívaných přístrojích a postupech.

Alberto Friedemann přispívá k dějinám substandardních formátů dvěma případovými studiiemi užívání formátu 17,5 mm v Turíně. Svou studii uvádí stručnými dějinami tohoto rozměru a provokativní otázkou, zda je nepřítomnost zmínek o italském prostředí způsobena tím, že se v této oblasti skutečně nic nedělo, nebo spíše nezájmem domácí historiografie. Hned v úvodu se přitom přiklání ke druhé možnosti. V samotné studii pak vychází nejen z dobových zpráv v tisku a patentních přihlášek, ale také (jako jeden z mála zastoupených v publikaci) z přeživších exemplářů přístrojů uchovaných v turínském Národním filmovém muzeu, a používá také další archivní dokumenty.

Livio Gervasio se zabývá systémem pro záznam „přirozených“ barev Kinemacolor, jež vyvinul ve Velké Británii působící Charles Urban a který byl několik málo měsíců prezentován také v Itálii. Charles Urban uváděl Kinemacolorové filmy od roku 1906 až do prvních let následujícího desetiletí, kdy o jeho systém přestal být zájem. Gervasio hledá příčiny nejen v technických vlastnostech hardwaru, ale také v souvislosti s dobovými praktikami předvádění, ekonomickými problémy pro rozvoj nového systému, v neschopnosti Urbanovy společnosti dodávat dostatečný počet filmů („softwaru“) a v chladném přijetí většinou nonfikčních krátkých filmů v době nástupu celovečerního formátu a epických výpravných žánrů. Gervasio pak sleduje psaní o Kinemacoloru v domácím tisku a uvádí některá pozorování vycházející ze studia sbírky kinemacolorových filmů uchovaných v boloňské filmotéce.

Druhý svazek uzavírá Riccardo Redi článkem o scénografech a kameramanech v období němého filmu. Přitom se jedná spíše o syntézu informací publikovaných v literatuře nežli o skutečný výzkum. Redi se snaží stopovat jednotlivé autorské osobnosti, pozvolna se objevující v prostředí anonymních řemeslných tvůrců, a hledat jejich osobitý styl či vliv na konkrétní podobu jednotlivých filmů.

Hlavní výtka k publikaci směřuje k edičnímu projektu jako celku. Vydat deset knížek věnujících se kinematografické technice je jistě záslužné. Ale od několikaletého výzkumného projektu, který spotřeboval nemalou finanční podporu italského státu a energii několika univerzitních pracovišť, bych očekávala víc než sborníky jednotlivých studií, které jen zřídka překračují hloubku konferenčního příspěvku. Zarážející je také fakt, že tato konkrétní publikace vychází z dobových časopiseckých článků a manuálů jako téměř jediného pramenu, ačkoliv vznikla pod záštitou univerzity v Turíně, domovském městě Národního filmového muzea, s nemalou sbírkou kinematografických přístrojů. A byť se věnuje oblasti opomíjené „starou“ historiografií, kinematografické technice, někteří z autorů přejímají tradiční a dnes překonané postupy a předpoklady (např. oslava osamělého génia pracujícího v ústraní v textu Alessie Navantieriové, hledání autorských osobností a umělecká legitimizace profese dobově vnímané jako řemeslné u Riccarda Rediho, lineární dějiny společností a jejich výrobků u Very Carimatiové).

Přesto se většina studií věnuje tématům skutečně opomíjeným, a má tedy minimálně informační hodnotu. Například popis dobových praktik titulkování u Giandomenica Zeppa je sice ahistorický, ale vzhledem k tradičnímu vnímání mezititulků jako cizí literární entity uvnitř němého filmu představuje jistě krok vpřed. A studie Livia Gervasia o uvádění filmů systémem Kinemacolor v Itálii vyniká nejen v zasazení problematiky do dobového kontextu, ale také v hledání společenských, a nejen technických důvodů pro neúspěch konkrétního vynálezu.

Anna Batistová