

## Články k tématu

ITALSKÉ ČASOPISY  
OBDOBÍ NĚMÉHO FILMU*Pramen pro technický výzkum?*

Silvio Alovio

**1. Oborový tisk v letech němého filmu: otázky a typologie**

Badatelé, kteří se zabývali technickými a technologickými aspekty italského němého filmu, se vždycky setkávali s vážným nedostatkem primárních pramenů. V tak mezerovitém kontextu představovalo procházení, více či méně systematické, oborových časopisů povinný krok v rámci výzkumu. Ve světle prvních výsledků, jež se vynořují z excerpce některých periodik období italského němého filmu, kterou provedl tým turínské univerzity v rámci meziuniverzitního výzkumu „Le tecnologie del cinema. Le tecnologie nel cinema“, je třeba ptát se na úlohu specializovaného tisku jako pramene (nebo jako systému *stop*<sup>1)</sup>) pro historiografický výzkum technicko-technologického typu.

Otázek, které bychom si mohli položit, je více. Například: jaký význam mají technické informace v dobovém specializovaném tisku? Uvnitř jakých časopisů je možné takové zprávy najít? Jaká je typologie dostupných informací? Jakou formu mají (nebo pod jakou formou se skrývají) tyto zprávy? Jaká je jejich důvěryhodnost?

V období od roku 1907 do počátku třicátých let italský filmový tisk vyprodukoval téměř nekonečný objem materiálu: na základě prozatímního odhadu se počet specializovaných titulů ve sledovaném období pohybuje okolo dvou set jednotek.<sup>2)</sup> Jde o heterogenní

1) Návrh rozlišovat mezi *stopami* (pozn. překl.: it. *tracce*; angl. *traces*) a *prameny* (it. *fonti*; angl. *sources*), poprvé formuloval na začátku 50. let holandský historik Gustav J. Renier. Viz Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Roma: Carocci 2003, s. 15–16 (orig.: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books 2001).

2) Viz základní seznam editovaný Riccardem Redim, *Cinema scritto*. Roma: Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema 1992; pro přehled o oborovém tisku v době italského němého filmu zůstává nejdůležitějším příspěvkem dílo Davide Turconiho, *La stampa cinematografica in Italia e negli Stati Uniti dalle origini al 1930*. Pavia: Amministrazione Provinciale di Pavia 1977, s. 5–58; viz také Giorgio Fabre, D'Annunzio nelle prime riviste del cinema muto italiano. In: „D'Annunzio e il cinema“. *Quaderni del Vittoriale* 1977, č. 4 (srpen), s. 55–92; Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano*. Vol. III. Roma – Bari: Laterza 1981, s. 24–29; Vittorio Martinelli, Le riviste che contano. *Immagine*, 1989, č. 11 (léto), s. 6–16; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*. Vol. I. Roma: Editori Riuniti 1993, s. 107–129.



1. Augusto Genina mezi Ruggero Ruggerim a kameramanem Ubaldo Aratou na scéně filmu *IL PRINCIPE DELL'IMPOSSIBILE* (1919), režírovaném samotným Geninou a produkováném společností Itala Film (In Penombra 1, 5. října 1918). Podle Sergio Chiambaretty, kterému tímto děkuji, je vyobrazená kamera model Pathé z roku 1908, jistě užívaná ještě v té době v ateliérech společnosti Itala.

korpus, ve kterém koexistují ediční projekty se značně různorodou orientací a cíli: po boku velkých „všeobecných“ časopisů jako *La Cinematografia Italiana ed Estera*<sup>3)</sup> a *La Vita Cinematografica*<sup>4)</sup> po roce 1916 začínají vycházet časopisy jako *Apollon* a *In Penombra*,<sup>5)</sup> ve kterých dominují estetické zájmy a které se zaměřují na vzdělanou část čtenářstva. Ještě více intervenující a polemické jsou časopisy „militantní“ (typické pro dvacátá léta),<sup>6)</sup> ve kterých převažuje kritická tvorba silných osobností s bojovným přístupem, angažovaná v přesvědčené obraně určitých otázek (reforma

3) O časopisu *La Cinematografia Italiana ed Estera* více Paolo Grassini, Gualtiero Fabbri e *La Cinematografia Italiana*. In: *Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo*. III. Firenze: Università degli Studi di Firenze 2002.

4) O *La Vita Cinematografica* viz Giulia Raglia, *La Vita Cinematografica dal 1910 al 1915: analisi storica e proposta per un indice ragionato*. *Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema* 2001, č. 65–67, s. 12–22.

5) Pro první úvod do časopisu viz Marco Pistoi, *Un intellettuale e la sua rivista: Tommaso Monicelli e In Penombra*. In: Michele Cansola (ed.), *A nuova luce. Cinema muto italiano – I*. Bologna: Clueb 2000, s. 133–146.

6) Prvním časopisem tohoto typu je pravděpodobně první série *Kines* (1919–1921), oživená Guglielmo Gianninim, zatímco nejzajímavější materiál představují Blasettiho časopisy (*Il mondo e lo schermo*, *Lo spettacolo d'Italia*, *cinematografo* atd.). K militantním časopisům můžeme také přiřadit několik málo oborových publikací vzniklých na základě v podstatě politických zájmů, jako byly *L'avanti Cinematografico* nebo *Non perder l'ora*.

cenzury, obroda italského filmu, odpor proti zvedání daní atd.). Pak jsou zde časopisy (s nedlouhou životností), které vznikají jako oficiální orgány určité oborové asociace, nebo publikace podporované různými agenturami, distributory (jako *Lux*, vydávaná Gustavem Lombardou<sup>7)</sup>) a provozovateli (například *Lo Schermo*, reklamní list Cinema Centrale v Savoně). Početné jsou také věstníky výrobních společností (jako *Luce e Verbo* společnosti Unitas nebo *La Cinematografia Artistica* a *Cines Revue* spojené se společností Cines). Více pozornosti popularizaci naproti tomu věnují satirické časopisy (obzvláště rozšířené v Římě ke konci desátých let) a zábavné magazíny, určené především ženské části publika a obsahující filmové romány, beletrizované biografie hvězd, hodně dopisů čtenářů, anekdoty a mondénní rubriky. Naopak časopisy s převažujícím technickým zaměřením jsou v desátých a dvacátých letech přítomny jen minimálně. První italský oborový časopis s významnými částmi věnovanými technice je *La Rivista fonocinematografica e degli automatici, strumenti pneumatici e affini* (1907–1908). V roce 1914 začala v Turíně vycházet *La Tecnica Cinematografica*, která ovšem zanikla hned v následujícím roce (periodikum bylo oživeno v roce 1919 s novým titulkem *La Coltura Cinematografica*).<sup>8)</sup> Od konce dvacátých let pak vychází *La Rivista Italiana di Cinetecnica*. Jde o časopisy určené především pracovníkům v oboru nebo technickým aspirantům, s příspěvky nezřídka podepsanými filmovými profesionály.

Uvnitř této typologie (která přirozeně může jen částečně odrážet složitost celkového rozsahu dobové ediční činnosti) je ohled na dokumentaci techniky proměnlivý a často marginální. „Všeobecné“ časopisy, právě kvůli rozmanitosti témat, o kterých pojednávají, věnují technice ne sice převažující, ale systematickou pozornost. Na druhou stranu v „uměleckých“ časopisech je rozpracování technického diskursu komplikovanější a nepřímé. Uvažujme o případě časopisu *Penombra*. Už v redakčním úvodníku Tommase Monicelliho, který otevírá první číslo, se objevuje zřetelně idealistické vidění procesu výroby filmu, vidění, které umisťuje autora a jeho tvořivou intuici do výlučného středu tvůrčího procesu, zatímco přínos technických profesí redukuje na výkonnou funkci.<sup>9)</sup> Snaha zavést technicko-technologické prvky zpět do koncepce idealizující kinematografickou tvorbu je charakteristická pro nejdůležitější teoretické příspěvky, kterým časopis poskytuje místo.<sup>10)</sup> Ústřední poloha esteticko-intelektuálního přístupu způsobuje, že v uměleckých časopisech, jako je *In Penombra*, jsou technické informace zprostředkované skrze nezaměnitelný a osobitý filtr. Například v článku, který se snaží načrtnout jistý přehled prekinematografických představení 19. století, se přímo mluví o filmu jako stvořeném, i po technické stránce, některými literáty, s tvrzením, že to byli právě určití spisovatelé, kteří připravili půdu pro zrození kinematografie,

7) Pozn. překl.: Gustavo Lombardo (1885–1951) založil v roce 1904 italskou výrobní společnost Titanus a vedl ji až do své smrti.

8) K časopisu *La Tecnica Cinematografica* viz Giulia Graglia (ed.), *La Tecnica Cinematografica e Coltura Cinematografica*. Torino: Biblioteca Fert 2003 (svazek obsahuje také CD-Rom s obsahy obou časopisů).

9) Tomaso Monicelli, Preludio. *Penombra* 1, 1917, č. 1 (listopad – prosinec).

10) Viz především Sebastiano Arturo Luciani, La idealità del cinematografo. *In Penombra* 2, 1919, č. 1 (leden), s. 3–4.

pořádáním a organizováním stínových představení v „Chat Noir“.<sup>11)</sup> Velmi často se zájem o techniku projevuje v poučených odkazech, jako se stalo v dlouhé sérii článků věnovaných interiérům aristokratických příbytků, detailně fotografovaných za účelem přiblížit místa natáčení, scénografické vybavení a detaily bytového zařízení italského filmu té doby.

Technologický diskurs je oproti tomu mnohem určitější, jak je možné očekávat, v několika málo časopisech vzniklých z převážně technických zájmů. Pozornost k tomuto typu problémů je zde programová. Podívejme se například na část úvodníku z prvního čísla časopisu *La Tecnica Cinematografica*:

Hlavním tématem našich textů budou všechna vylepšení, výzkumy, pokusy a vše v oblasti kinematografie, co odkazuje k mechanice, k chemii, stavebnictví a různým výrobním činnostem. [...] Všichni členové naší velké rodiny, ať jsou jejich hodnost a třída jakékoliv, ať jsou to řídící pracovníci, umělci, promítači, chemici, autoři, dělníci nebo jiní, budou mít v našem Časopise věrného spojence, nezávislého podporovatele práv každého z nich [...].<sup>12)</sup>

## 2. Typologie informačních zdrojů

### „Explicitní“ paratextuální dokumentace

Časopisy období němého filmu jsou už nějaký čas ve středu kontroverzních historio-graphických hodnocení. Na jednu stranu, jak zdůrazňuje Alberto Friedemann,<sup>13)</sup> vykazují typická omezení druhotných pramenů (protože nejsou nepopíratelné a nedokládají událost v jejím průběhu, nýbrž zprostředkovávají a upravují informace o samotné události). Na druhou stranu jsou zde ti, kteří považují časopisy za přízpůsobitelné statusu primárních pramenů: například podle Cherchi Usaie časopisy období němého filmu získávají pro studium kinematografie (uvážíme-li osmdesát procent všech ztracených filmů a mizivé archivní prameny) povahu primárním pramenů (samozřejmě je ale musíme hodnotit se znalostí problematiky), na stejné úrovni jako výrobní materiály, fotografie z natáčení, rukopisy atp., nebo pramenů ještě přímějších.<sup>14)</sup> Další interpretaci nabízí Raffaele De Berti.<sup>15)</sup> Pokud budeme uvažovat o filmu a kinematografickém dispozitivu jako o textech, soudí De Berti, dobové časopisy se k nim vztahují jako paratexty. Uvnitř této komplexní paratextuální dimenze, nutno dodat, existují různé úrovně diskursivní produkce, které je možné rozlišit podle různé úrovně mediace ve

11) F i l l i b o s t, Come alcuni grandi letterati fecero del cinematografo quarant'anni fa. In *Penombra* 2, 1919, č. 6 (červen), s. 12–14.

12) La Direzione [Redakce], Il nostro programma. *La Tecnica Cinematografica* 1, 1914, č. 1 (1. 8.), s. 2.

13) Viz Alberto F r i e d e m a n n, Il bene archivistico come fonte della ricerca tecnologica: il caso torinese. *Bianco e nero*, 2004, č. 2 (549), s. 167–186.

14) Viz Paolo C h e r c h i U s a i, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*. Torino: Utet 1991, s. 38–40.

15) Viz Raffaele D e B e r t i, La stampa popolare e il cinema. In: Ruggero E u g e n i – Fausto C o l o m b o (eds.), *Il prodotto culturale*. Roma: Carocci 2001, s. 73–74.



2. Reklama společnosti *Attelier Butteri* z Turína  
(*La Rivista Cinematografica*, 1922).

vztahu k filmu při jeho výrobě a předvádění nebo vzhledem k určitému technickému objektu.

Vedle promluv se zvýšenou mírou mediace vzhledem k filmu (jako je například recenze) existují další typy materiálů, které dokumentují příměji technický objekt nebo prvek, fázi procesu výroby a konzumpce: jsou to materiály, které tak získávají téměř „primární“ informační status, zvláště pokud je studujeme z perspektivy metody, která podporuje nehierarchizované, ale ve výsledku provázané použití filmových a nefilmových pramenů.

Mezi materiály tohoto typu, popsané v konečném hodnocení práce turínské jednotky,<sup>16)</sup> můžeme vzpomenout především sérii paratextuálních dokumentů, které přímo ilustrují specifickou fázi procesu výroby, distribuce a konzumpce filmu:

*Náměty a scénáře.* Publikování námětů a scénářů (často v neúplné formě) představuje v oborovém tisku období němého filmu činnost ne pravidelnou, ale příznačnou, doloženou už od roku 1908,<sup>17)</sup> s častějším výskytem teprve od konce desátých let. Jde

16) Pozn. překl.: Jde o příspěvek turínské univerzity k projektu „Le tecnologie del cinema. Le tecnologie nel cinema“, který spočíval v průzkumu dobových italských periodik. Viz Michele C a n o s a – Giulia C a r l u c c i o – Federica V i l l a (eds.), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. Volume primo: Discorsi, precetti, documenti*. Roma : Carocci 2006.

17) Viz například dva texty Gualtieria Itala Fabbriho z roku 1908, které mi doporučil Luca Mazzei, a jemuž tímto děkuji: Gualtierio Italo F a b b r i, *La creazione*. *La Cinematografia Italiana* 1, 1908, č. 5–6 (15. 4. – 1. 5.), s. 40–41, opětovně vydané v *La Cinematografie Italiana ed Estera* 10, 1916, č. 18 (30. 9.), s. 24 (jde o námět z knihy Genesis rozdělený do několika částí, z nichž každá je členěna



3. Obálka časopisu *La Vita Cinematografica* (roč. 10, 22.–30. dubna 1919) nakreslená Augustem Camerinim pro propagaci filmu *LA NAVE* režisérů Gabriellina D'Annunzia a Maria Roncoroniho (1919).

o zajímavý fenomén nejen proto, že se snaží na ediční bázi obnovit hegemonii duševní práce, odcizené požadavky filmové výroby,<sup>18)</sup> a tím transformovat neviditelné a služební psaní v jistý druh literárního žánru, kodifikovat „scénář“ jako text „ke čtení“, ale také proto, že nabízí mnoho nepřímých informací o technikách psaní pro film v desátých a dvacátých letech<sup>19)</sup> a o jejich normalizovaném poslání (nebo ambici):<sup>20)</sup> příležitost o to vzácnější, uvážíme-li, že počet pracovních scénářů italského němého filmu, které jsou dnes k dispozici, je značně omezený.<sup>21)</sup>

do obrazů, ale není jasné, zda jde o scénář filmu, který nikdy nevznikl, nebo o představení laterny magiky) a T ý ž, Ugo e Parisina. *La Cinematografia Italiana* 1, 1908, č. 31 (květen), s. 3181–3182 (výběr z Byronovy básně rozdělený do dvanácti obrazů).

- 18) K italské scenáristice v 10. letech si dovoluji odkázat na svou práci *La sceneggiatura nel cinema muto italiano: autori e modelli del caso torinese*. Doktorská práce, Università degli Studi di Torino, akademický rok 2001/02.
- 19) Je více než pravděpodobné, že některé ze zveřejněných a skutečně realizovaných scénářů byly napsány později, než probíhalo natáčení: v takovém případě by šlo o derivát – byť propracovaný – pracovních scénářů. Tato hypotéza se podle Lucy Mazzeiho nabízí v případě dvou uveřejněných scénářů Lucio d'Ambry (*Il volto di Medusa* a *Le mogli e le arance*). Pro více informací viz Luca M a z z e i, *I tre volti della Medusa: storie di novellizzazioni negli anni Dieci e Venti*. *Bianco e nero* 45, 2004, č. 548 (leden – duben).
- 20) Ve většině případů uveřejněné scénáře neodkazují k filmům skutečně realizovaným: mnohem častěji jde o literární cvičení, nebo mají výchovnou funkci, nabízejíc se jako *exempla* pro ty, kdo chtějí pochopit, jak profesionálně psát pro film.
- 21) Nejucelenější sbírka pracovních scénářů italského němého období je uložena v Museo Nazionale del Cinema v Turíně: jde o korpus asi sta originálních scénářů, z nichž téměř všechny byly realizovány,

*Fotografie z natáčení.* Fotografické materiály publikované ať už jako součást reklamy či v redakčních částech časopisů, nejenže systematicky dokumentují viditelnost určitých technických aspektů režijní práce, ale mnohdy také dovolují pochopit vztah mezi natáčenou scénou a uspořádáním místa natáčení (obr. 1), a znázorňují tedy interakci mezi profilmickým prostorem a technickými objekty (obzvlášť filmové kamery).

*Partitury.* Některé časopisy (například *Il Maggese Cinematografico*) uveřejňovaly vyjmutelné přílohy obsahující partitury pro hudební doprovod v kinech.

*Filmová reklama.* Reklamní části zaujímají ve velké části časopisů němého období většinový prostor: výrobní společnosti velmi často propagují filmy ve výrobě, nebo dokonce ještě v předprodukčním stadiu. Ve druhém jmenovaném případě je reklama jedinou dostupnou dokumentací o nerealizovaných nebo nedokončených filmech, titulech, které není možné zahrnout do filmografií, ale které přesto vynášejí na světlo neviditelné a „virtuální“ dějiny italského němého filmu, jimž je třeba věnovat pozornost při rekonstrukci aktivit a projektů výrobních společností (hlavně těch, které nezvládly vyrobit ani jeden film) nebo pro přesnější určení některých profesních životopisů.

*Grafika.* Rozsáhlé reklamní části v časopisech nejenže přímo dokládají existenci grafických studií (mezi něž patřil důležitý Atelier Butteri<sup>22)</sup> – obr. 2), ale dokumentují také kreativní činnost bezpočtu ilustrátorů. Jde o ikonografické materiály, které osvětlují dosud málo prozkoumanou paratextuální zónu filmu,<sup>23)</sup> náležející k technikám a technologiím reklamy. Množství společností (především Ambrosio) do grafické reklamy masivně investovalo, s využitím spolupráce s velmi spolehlivými nebo silně individuálními tvůrci. Je to příklad Augusta Cameriniho (obr. 3), Giuseppe Riccobaldi del Bava, Carla Nicca a mnohých dalších kreslířů, jejichž grafickou práci pro film, mnohdy zcela zapomenutou, tak můžeme sledovat ještě dnes (díky grafickým materiálům zachovaným v oborových časopisech).

---

ve většině společnostmi Ambrosio, Gloria a Itala (období UCI, Unione Cinematografica Italiana). Viz Carla C e r e s e – Donata P e s e n t i C a m p a g n o n i (eds.), *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*. Torino : Regione Piemonte – Museo Nazionale del Cinema 1997.

22) K dějinám společnosti a aktivitám Atelieru Butteri viz A. F r i e d e m a n n, *Celluloide e argento. Le società tecniche torinesi*. Torino : Biblioteca Fert 2003, s. 21–27.

23) Zkoumání grafiky italského němého filmu je teprve v počátcích, obzvlášť co se týče činnosti méně známých ilustrátorů. Rozsáhlý přehled včetně početných ilustrací vznikl ve sledované době, viz A. P., Cartelloni e cartellonisti cinematografici. *La Vita Cinematografica* 7, 1916, č. 1–2, (7.–15. 1.); č. 3–4 (22. – 31. 1.); č. 5–6, (7. – 15. 2.). Detailní výzkum započal Alberto Friedemann sérií příspěvků o některých kreslířích obzvlášť činných ve filmových časopisech té doby (viz A. F r i e d e m a n n, *Disegnare per il cinema /I/. Carlo Nicco illustratore e cartellonista per il cinema. Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema* 2000, č. 62–63, /září/, s. 16–23; *Disegnare per il cinema /II/. Giuseppe Riccobaldi del Bava. Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema* 2001, č. 65–67 /březen – září/, s. 23–34; *Disegnare per il cinema /III/. Augusto Camerini. Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema*, 2001, č. 68 /prosinec/, s. 4–12; pro přehledný úvod viz Riccardo R e d i, *La pubblicità, i pittori*. In: T ý ž, *Cinema muto italiano /1896–1930/*. Roma : Biblioteca di Bianco e Nero 1999, s. 135–139; Paolo B e r t e t t o /ed./, *Schermi di carta. La collezione di manifesti del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Il muto italiano 1905–1927*. Torino : Fratelli Pozzo 1995; Gian Piero B r u n e t t a, *Il colore dei sogni. Iconografia e memoria del manifesto cinematografico italiano*. Torino : Testo & Immagine 2002).

## La tecnica dello scenario

(continuazione dell'articolo precedente)

### Come è costituito un quadro.

Ogni quadro è un insieme completo in se stesso, e cioè è di avvenimenti collegati da uno o più personaggi, nel movimento ambientale.

Tuttavia, nella ripartizione di un lavoro cinematografico, ciascun quadro è ripreso separatamente ed indipendentemente dagli altri. Inoltre, quasi tutti i quadri vengono ripresi nell'ordine indicato nello scenario. Il direttore di scena approfitterà di una bella giornata per eseguire i quadri all'aperto, mentre, in una giornata cattiva, potrà eseguire i quadri interni.

Peraltro, ogni volta che i personaggi debbono compiere un atto difficile, occorre scrivere un quadro separato.

Prendiamo ad esempio la frase seguente: — « Tito tiene una lettera del suo amico, nella quale gli dice di recarsi subito nel suo studio ».

Cominceremo almeno quattro quadri per rappresentare le azioni di Tito, e cioè:

1° quadro — Tito è in casa e riceve la lettera del suo amico.

2° quadro — Tito esce di casa.

3° quadro — Tito arriva davanti alla casa del suo amico.

4° quadro — Tito entra nello studio del suo amico. Insieme, il regista comincerà di subito ad eseguire un quadro diverso. Del resto, questo movimento frequente di scena è successivamente, perché rompe la monotonia.

Deve, come dissi poc'anzi, i quadri non siano ripresi secondo l'ordine indicato, debbono sempre essere scritti nel loro ordine cronologico e numerati, naturalmente dal primo all'ultimo. Ciò è indispensabile perché questi quadri saranno allineati nel loro ordine naturale quando si metterà insieme la pellicola prima di presentarla al pubblico.

### Metto di descrivere il quadro.

Il quadro cinematografico deve essere descritto in modo breve, chiaro, esatto e completo, omettendo ogni dettaglio inutile non indicando che il posto necessario.

Per esempio, se in un quadro la scena deve svolgersi in un salotto, non si deve descrivere l'arredamento ricche per mobile, ma basta dire « salotto » oppure « salotto riccamente arredato ». Se si tratta di un'abitazione modesta, si scriverà « camera modesta ».

Il salotto ex aeterno conosce il suo mestiere: qualche esempio per il direttore di scena, qualche esempio per il regista, ed egli comprenderà da sé senza l'assistenza di chi.

Soltanto quando sia necessario che in un ambiente si trovi un determinato mobile od oggetto, o che questi mobili od oggetti siano visibili in un punto determinato della scena, allora bisognerà indicarlo.

Per indicare la posizione di una lettera sulla scrivania, si scrive così:

### Proiezioni della Lettera.

(Il testo della lettera, poi: « segue il quadro »).

La medesima regola si segue quando si voglia in qualche modo un quadro il primo piano od un dettaglio. Ciascun di questi in cui si deve indicare il primo piano, si scrive: « primo piano » o « dettaglio », a descrivere l'azione che deve essere rappresentata a dei titoli, e poi: « segue il quadro ».

Quando si debbono fare diversi quadri nel medesimo ambiente, senza stare a descriverli ogni volta si indica così: quadro 3° — salotto in casa del conte X. ed in tutti i quadri che dovranno aver luogo nello stesso salotto, si richiama detto quadro, scrivendo: Quadro 14° — salotto come nel quadro 3°, ecc.

In fine, in qualche quadro, occorre pure libertà al regista ex aeterno, indicando soltanto qualche dettaglio speciale che sia assolutamente indispensabile.

### I titoli

Una pellicola ideale sarebbe quella in cui l'azione si svolgeva a mezzo di quadri successivi, in un modo così chiaro, netto e logico, da rendere inutile l'uso dei titoli perché lo spettatore possa seguirli a casa propria.

Un tal genere di lavori esiste, ed lo ha fatto qualche, ma sono molto rari. Del resto, se si può fare a meno dei titoli in qualche lavoro di qualità, è impossibile quando si tratta di lavori che si compongono di tre, quattro o più parti come vanno le scene attualmente.

Si può persino affermare che i titoli sono non solo necessari, ma indispensabili. Difatti gli sceneggiatori di un lavoro cinematografico si servono secondo un certo ordine cronologico, e possono richiedere un suo lavoro di qualità, o il trascorrere di un tempo in tempo fra gli atti e gli altri. Occorre allora i titoli per dare allo spettatore le spiegazioni necessarie: scriverlo in grado di comprendere esse è perché si determinano le scene in un luogo ed in un'epoca diversa dalla precedente. Tuttavia se i titoli sono necessari, non si ne deve abusare, perché una pellicola con troppi titoli è ben di rado interessante, ed anzi lo spettatore. Bisogna servirsi dei titoli unicamente quando sono indispensabili per la chiarezza dell'azione ed essi debbono essere redatti in modo chiaro, in modo preciso.

A volte, una o due righe bastano per esprimere un'idea. Per esempio, voi recitate al principio della pellicola, il signor X., pieno commovente: poi volete indicare che egli si è avvicinato dopo un certo tempo alla sua stanza così comincio:

« Tre anni dopo. Gli uffici del signor X., hanno prosperato ».

E poi vedremo il signor X., a capo di una importante casa commerciale, con numerosa personale, ecc.; noi sappiamo che i suoi affari sono andati bene. Insomma, bisogna dire ciò che è necessario per far ben comprendere l'azione, ma bisogna essere economici di righe e di parole.

Un titolo è anche spesso necessario per separare due scene differenti che debbono essere recitate in momenti diversi nel medesimo ambiente.

Un sottotitolo è ancora molto utile, quando si vuole una scena abbastanza lunga svolgersi nel medesimo quadro.

Per rompere la monotonia e far riposare un momento l'attenzione dello spettatore, lo si divide a mezzo di un sottotitolo, che può essere scritto con una esclamazione o da una breve frase.

In compenso occorre studiare bene il proprio scenario e vedere se per caso uno ottiene qualcosa di più o più personaggi può evitare l'impiego di un titolo. Il lavoro ne guadagnerà in rapidità ed in interesse.

### La lettera

Il pubblico sembra preferire le lettere ai titoli. Per lui, un titolo è un annuncio che la scena. Una lettera, al contrario, fa parte dell'azione tanto se sta scritta da uno dei personaggi, quanto se sia ricevuta e letta da un altro. Vi è in ciò qualche cosa di più interessante per lo spettatore, che è così messo al corrente di certi avvenimenti verificatisi, o che per tal modo viene ad immaginare delle complicazioni che poi succederanno. Tuttavia le lettere non debbono essere troppo lunghe. In Francia, e generalmente in Europa, le lettere occupano abitualmente due quadri. Agli Stati Uniti ed in Inghilterra, un solo quadro basta. La questione è abbastanza complessa, l'importante è che nella lettera non vi sia che la strettamente necessario. Per il resto provvede il regista ad agire, il quale conosce ciò che deve fare.

Le lettere, d'altra parte, non debbono essere troppo numerose.

Anche talvolta che una lettera, già scritta in una scena precedente, debba essere nuovamente presentata in un quadro successivo, in tal caso basterebbe indicare in questa parte dello scenario, il numero della scena nella quale la lettera venne inviata. Al momento della scena a posto della pellicola, la lettera verrà piazzata al posto indicato.

Non sarà senza interesse sapere che, benché voi abbiate inserita una lettera nel mezzo del quadro, gli attori non si fermano per far fotografare la lettera stessa. La scena, che la contiene, è eseguita, catturata e messa al posto a suo tempo nella lavorazione della pellicola.

(continua)

Arr. Gustavo Mars

## 4. a 5. Gustavo Mars, La tecnica dello scenario. V parte

(La Cine-Fono a La Rivista Fonocinematografica 8, č. 279, 1914/25. 4./ s. 24–25).

*Technická literatura a pre- nebo para-manuály.* Příležitostně dávají časopisy prostor dlouhým textům, rozděleným na několik pokračování, ve kterých je technický diskurs explicitnější a usiluje o normativní status. Celkem vzato ale v italském němém filmu technicko-profesionální příručky nenabývají významných edičních rozměrů (s částečnou výjimkou publikací týkajících se projekce). Po celá desátá léta například neexistuje v Itálii příručka pro scenáristy, zatímco víme o množství (i když nevíme, jak moc byly v Itálii čteny) amerických manuálů z té doby.<sup>24)</sup> Časopisy mají tedy funkci téměř zástupnou. Není jistě náhodou, že jeden z prvních a nejvážnějších pokusů začít systematicky vydávat technické příručky o profesionálním psaní pro film je veden právě časopisy, *La Cine Fono* a *La Rivista Fonocinematografica*, který v roce 1914 uveřejňuje sérii článků o technice scénáře podepsaných Gustavo Marsem<sup>25)</sup> (obr. 4 a 5). V tak nedostatečném vydavatelském kontextu nemohou časopisy plnit úlohu, kterou by jejich úsporná periodicitu dovolovala: funkci soustavného doplňování nových technických informací, kterou lze očekávat pouze tehdy, pokud existuje dobrá

24) Například v létě 1916 vydala *La Cinematografia Italiana ed Estere* rozsáhlou bibliografii amerických scenáristických příruček a nabádala italské scenáristy k jejich čtení (Per gli scrittori di scenari. *La Cinematografia Italiana ed Estere* 10, 1916, č. 11/15. 6./, s. 76; č. 13/15. 7./, s. 65).

25) Gustavo Mars, *La tecnica dello scenario*. *La Cine-Fono* a *La Rivista Fono-cinematografica* 8, 1914, č. 24 (21. 3.), s. 22–23; č. 275 (28. 3.), s. 28–29; č. 276 (4. 4.), s. 35–36; č. 277 (11. 4.), s. 17; č. 279 (25. 4.), s. 24–25; č. 283 (30. 5.), s. 21. Články napsané advokátem Gustavo Marsem ve skutečnosti nepředstavují zcela původní příspěvek: jde o překlad (byť redukovaný a upravený pro italské obecnostvo) práce Léona Demachyho, dříve zveřejněné v *Le Courier Cinématographique*.

základní odborná literatura. Jen některým časopisům se podařilo vytvořit specifický dialog s pracovníky v oboru, kteří tak operativními radami šířili technické vzdělání, považované za samozřejmé.<sup>26)</sup>

Pokud výše zmíněné paratextuální prameny nabízejí důležité informace o realizaci a distribuci filmů, jiná sada paratextuálních materiálů může alespoň částečně posloužit dalšímu typu základního technického výzkumu, dokumentující přímo obchodní aktivity technických společností a jimi vyrobené nebo prodávané technické objekty. Tuto přímou technickou dokumentaci můžeme vystopovat především v reklamách. Použití dobových časopisů jako historického pramene v tomto případě téměř implikuje jistý paradox. Obsah, který byl *a priori*, tedy v době svého vydání, považován za výsledek objektivní informace (totiž redakční části časopisů) je dnes hodnocen jako výsledek manipulace nebo chyby. Naproti tomu data kdysi přijímaná výhradně jako propagační sdělení, a tedy informace manipulované (reklama), mají dnes hodnotu pro objektivní data, která zahrnují, jako například zprávy o technických společnostech (sídlo, obchodní dům, nabízené služby atd.), nebo pro ikonografickou dokumentaci technických objektů produkovaných nebo distribuovaných určitou značkou, přístrojů ve valné většině dnes nevypátratelných (obr. 6 a 7).

#### *Od pramenů ke stopám: známky diskursu*

Materiály obsažené ve výše nastíněných typologiích mají, jak už bylo řečeno, jistou autonomii a podávají informace o snížené diskursivní zprostředkovanosti. Avšak po jejich boku jsou v oborových časopisech němého období další informační materiály – zastoupené ve většině –, které zřetelněji vstupují do sféry produkce diskursu, a nabízejí tedy informace mnohem méně přímé a více přepracované. Profesionální periodika jsou totiž především komplexními výrobci promluv, které vypadají pokaždé jinak (od editorialem k recenzi, od krátké zprávy ke korespondenci, od nekrologu k účastnému článku apod.). Pokud dříve jmenované paratextuální materiály vykazují jistou příznačnou složku, jasnou a přímou spojitost příčina-důsledek (scénář a fotografie z natáčení jsou příznaky jisté fáze procesu výroby, reklama je příznakem reklamní snahy atd.), otevřeněji diskursivní materiály nabízejí spíše návodné stopy, často skryté a neúmyslné, a neodkazují nás k příčině, nýbrž k hypotéze. Explicitní promluvy o technice se v oborových časopisech desátých a dvacátých let vyskytují jen zřídka: například *La Tecnica Cinematografica*, jak už bylo řečeno, začíná v roce 1914 s velmi technicistními ambicemi, formuluje v tomto smyslu i kritický diskurs, ale po prvních číslech svou pozornost k technickým aspektům redukuje, jako by se zalekla složitosti zahájení takového diskursu v Itálii, dokonce i v prostředí specializovaného tisku. Krátký život časopisu samotného, který se nedožil – na rozdíl od mnoha jiných – počátku první světové války, tyto obtíže jen potvrzuje.

Symptomatická převaha naznačujících stop nad prameny nás nutí k opětovnému promyšlení jak práce na katalogografických popisech časopisů, tak samotného výzkumu. Nehledáme už jen *předmět* (technika jako příznak určitého *know-how*): je nutné také

26) Jde například o příspěvky v *La Tecnica Cinematografica* na téma zpracování filmové suroviny.

stopovat technicko-technologické náznaky v diskurzech, zkoumat je, abychom pochopili, co nám mohou prozradit nejen o struktuře technických zařízení mezi desátými a dvacátými lety, ale také o oběhu techniky v diskurzech normativních, estetických, ekonomických atp.

Uvnitř tohoto přístupu (hledání náznaků), z katalogizace diskursů vytvářených v některých dobových časopisech, se vynořují nejméně dvě „rodiny“ technicko-technologických stop, ve skutečnosti ne vždy jasně odlišitelné. Na jedné straně jsou tu známky související s vývojem základních podmínek a struktur, které umožňují technice pracovat nebo které umožňují její výrobu, rozšiřování a spotřebu. Druhý typ náznaků se naopak týká cirkulace technických činitelů (a hypotetického technického povědomí o novém médiu) v diskurzech mnohem otevřeněji společenských, tedy kritiky a osobně zaujatých článků.

1. Diskursivní známky vztahující se k vývoji základních podmínek a struktur, které umožňují fungování techniky nebo její výrobu, rozšiřování a spotřebu:

*Provozy podniků.* Praxe reportáží z ateliérů (nebo technických dílen) se vyskytuje pravidelně v oborových časopisech němého období už od počátků. Práce badatele založená na hledání stop je v tomto případě obzvlášť choulostivá, protože téměř vždy jsou doslovné informace (o struktuře jednotlivých zařízení, o organizaci práce a o fungování technických přístrojů) ředěné (a možná také manipulované) uvnitř diskursu z valné části reklamního, a tedy silně zaujatého.

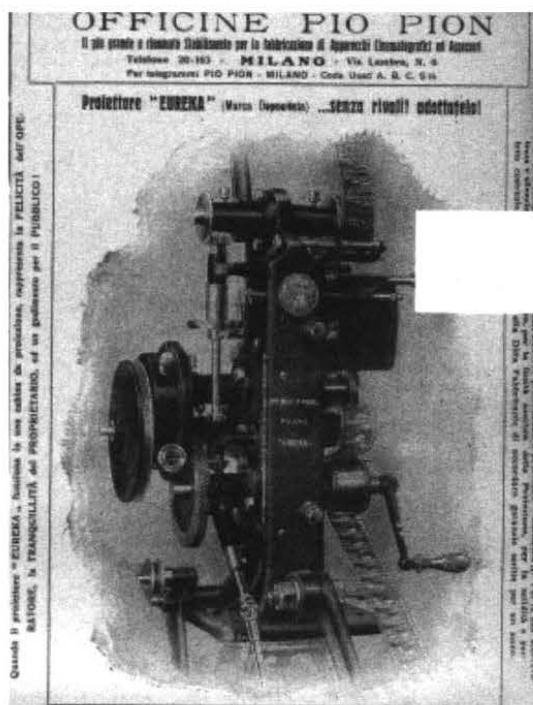
*Dějiny společnosti.* Časopisy často obsahují informace o záležitostech společností, obvykle ve formě stručných zpráv, ale v mnoha případech, hlavně během dvacátých let, přinášejí také úryvky a shrnutí statutů nově založených společností, finančních rozvah apod.<sup>27)</sup> Vždy je nutné – pokud je to prakticky možné – srovnání s dostupnými archivními materiály, ale informační hodnota těchto dat je i bez toho významná. Kromě toho existují ekonomické subjekty (sdružení více nezávislých pracovníků nebo společnosti neznámého původu) těžko stopovatelné ve sbírkách archivů (například proto, že byly dokumentovány jen v rámci soukromých spisů), jejichž historická viditelnost je zajištěna pouze stručnými zprávami o jejich činnosti a reklamou umístěnou v oborových časopisech.<sup>28)</sup>

*Profesní životopisy.* Rekonstrukce profesních životopisů produkuje dobré výsledky u významnějších osobností (hlavně u režisérů<sup>29)</sup>), ale zprávy o myriádách techniků, kteří mají rozhodující úlohu ve vývoji technických aparátů, jsou stále kusé. Informace dostupné v časopisech se obvykle neomezuje na sumární popis profesního života, ale často jsou obsažené v mnohem členitějších promluvách: rozhovorech, medailonech,

27) Je třeba zdůraznit, že v časopisech téměř vždy chybí údaje o financování ze strany bank nebo jiných společností, ale také jen o tom, kdo se podílí na kapitálu společnosti; v nejlepším případě je zveřejněná celková suma základního kapitálu.

28) Jedním z nejznámějších (a nejzáhadnějších) případů je společnost, jejíž činnost je téměř výhradně potvrzena pouze dobovým oborovým tiskem, turínská Navone Film (viz A. F r i e d e m a n n, *Le case di vetro. Stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*. Torino : Biblioteca Fert 2002, s. 156–161).

29) Nejucelenější biografický rejstřík období italského němého filmu (ale bohužel omezený jen na režiséry) vytvořil Roberto C h i t i, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*. Roma : Mics 1997.



6. Reklama na promítací stroj Eureka vyrobený milánskou firmou Officine Pio Pion (La Rivista Cinematografica, 1920).

biografických profilech apod. Přirozeně, tyto informace nejsou vždy ověřitelné (o mnohých technických pracovnících nezůstaly zprávy mimo oborový tisk), ale v kontextu tak chudém na informace je jistě není možné opomenout.

*Dějiny spotřeby.* Stopy jsou v tomto případě extrémně významné, nejen pro dokumentaci míst spotřeby a typu nabídky (rekonstrukce architektury a programů jednotlivých kin), ale také pro „vytušení“ neuchopitelného subjektu recepce, totiž dobových diváků. Mnohé časopisy, hlavně ty bohatší a autoritativnější, mají totiž hustou síť domácích a někdy i zahraničních dopisovatelů: v rubrikách o představeních (od slavnostních premiér ve velkých městech až k reprízám v malých provinčních městečkách) tito dopisovatelé mluví o divácích, byť skrze různé filtry a reklamní manipulace.

2. Diskursivní stopy o oběhu technických činitelů (a hypotetického technického povědomí o novém médiu) ve více socializovaných promluvách, tedy v kritických článcích:

Oborové časopisy většinou zakládají plodní spisovatelé s literárním vzděláním, v mnoha ohledech hlásající tradiční literární kánon, poznamenání humanistickou kulturou a často postrádající technickou způsobilost. Důsledkem této hegemonie je, že téměř všude převládá idealistické klima, málo pozorné k technicko-technologickému diskursu a naopak mnohem citlivější k otázkám estetické povahy (legitimizace kinematografické kultury, vztahy s divadlem, rodící se funkce kritiky, ústřední postavení autora – ať už je to autor námětu nebo režisér, v souladu s různými názory – atd.). V promluvách oborového tisku je často možné vysledovat povědomí o tom, že film je především objekt průmyslový a technický, ale takové rozpoznání nevyužívá souvislosti mezi estetickým objektem a technicko-výrobními podmínkami, které umožnily jeho



7. Reklama turínské technické společnosti inženýra Gaetano De Giglia  
(La Rivista Cinematografica, 1921).

vznik. Pokusíme-li se porovnat scénáře napsané na počátku desátých let výborným odborníkem na psaní pro film, jakým byl Arrigo Frusta, se stopami technických diskursů rozestými v soudobém tisku, zjistíme nevyrovnanou situaci. Ve svých scénářích Frusta – i když byl vybaven silně humanistickým vzděláním – prozrazuje zajímavou technicko-technologickou citlivost a úctyhodné zvládnutí odborných technických výrazů, i těch nejnovějších. Toto povědomí, téměř pre-normativní, o technickém diskursu nemá obdoby v oborovém tisku. Stopy technických diskursů rozprášené ve specializovaných časopisech (a hlavně v promluvách více socializovaných, jako je kritika) nejsou v souladu s technicko-technologickým povědomím dosaženým výrobními prostředky. Jako by se při zavádění a šíření vědomostí výrobních podniků do společnosti ztratilo v kontaktu s otevřeně estetickými diskursy to nejpodstatnější. Podobná situace nerovnováhy je viditelná také v kritické praxi,<sup>30)</sup> na kterou můžeme aplikovat pozorování rozvíjená Francescem Casettim o přítomnosti technického diskursu v recenzích publikovaných mezi lety 1926 a 1928 v časopisu *La Fiera Letteraria*: když se v těchto textech mluví o technice nebo technologii, „jsou to soupisy okolností, které nepatří stroji (kamera, výprava, režie, atd.), ale které popisují výsledky, vnímatelné účinky. Technika je, pouze a jedině, to viditelné.“<sup>31)</sup>

30) Studium „působení“ technických faktorů v kritických diskurzech je součástí práce Giulie Carlucciové, jejíž výsledky by se měly objevit v připravované publikaci o technice a technologii italského němého filmu. (Pozn. překl.: pravděpodobně Michele C a n o s a – Giulia C a r l u c c i o – Federica V i l l a /eds./, *Cinema muto italiano: Tecnica e tecnologia*. Roma : Carroci 2006, 2 svazky).

31) Francesco C a s e t t i, Nascita della critica. In: Riccardo R e d i (ed.), *Cinema italiano sotto il fascismo*. Venezia : Marsilio 1979, s. 152–164, s. 159–160.

### 3. Hranice získaných informací

Práce na excerpování časopisů odhaluje heterogenní strukturu dat a informací. Konečně jsou tyto materiály viditelné současně, jeden vedle druhého, a v otevřeném zorném úhlu, nepodřízeném lineárně směřujícímu výzkumu, ale přístupné výzkumu nelineárnímu, plurálnímu, otevřenému porovnávání s archivními dokumenty, filmy a technickými objekty. Práce na interpretaci přímých nebo „zprostředkovaných“ informací obsažených v oborovém tisku, byť bohatém a slibném, musí neustále vážit omezení vyplývající ze samotných informací. Především máme mizivé znalosti společenského uspořádání spojeného s těmito časopisy: nevíme, kdo byli jejich čtenáři, jaký byl jejich náklad a nemáme ani mnoho informací o těch, kteří pro ně psali. Druhé omezení vězí v závislosti mnohých časopisů na zájmech ekonomických seskupení a profesních organizací. Formující se kinematografický průmysl potřebuje silnou reklamní podporu a časopisy se rodí především za tímto účelem. Dokazuje to už ten fakt, že většina titulů se soustřeďuje v Římě, Turíně (asi padesát, zhruba čtvrtina celostátní ediční produkce<sup>32)</sup>), v Miláně a Neapoli, ve městech, kde jsou nejsilnější ekonomické subjekty, a je zde tedy možné očekávat značné příjmy z reklamy. Podřízenost časopisů reklamním zájmům byla vícekrát zdůrazňována a kritizována, ale nejspíš by měla být podrobena mnohem hlubší analýze: je třeba podrobně se ptát, jaké jsou příčiny a podoby této podřízenosti, rozlišovat případ od případu a snažit se vyjasnit komplikovanou síť vztahů, které se utvářejí nejen mezi časopisy, ale také mezi těmi, kteří ovládají jejich redakce.

Dalším omezením informačních stop obsažených v italských časopisech němého období je nakonec neorganičnost a náhodnost promluv. Odborné časopisy mají často vnitřní strukturu jasně vyjádřenou v rubrikách, ale toto rozdělení nijak neomezuje heterogenost různých vystoupení a zpráv. Předměty diskusí jsou téměř vždy improvizované, kladené otázky jsou početné, ale postrádají spojitost a konkrétnost, nepokoušejí se o postupné prohlubování. Debaty se nerozvíjejí, neexistuje zde opravdová pře, ve které by byly jasné pozice, vždy převažuje obecná argumentace, pokaždé – v určitém smyslu – se začíná „od začátku“, s tím výsledkem, že je možné přechíst si příspěvky i deset let od sebe vzdálené, které obsahují téměř identickou argumentaci.

Přeložila Anna Batistová

Přeloženo z italského originálu: Silvio Alovio, *Le riviste del muto italiano: una fonte per la ricerca tecnologica?* *Bianco e nero* 2004, č. 2 (549), s. 31–44.

(Časopis vydává Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia,  
Divisione Biblioteca ed Editoria)

32) Syntetický obraz turínského oborového tisku viz in: Paolo P o n c i n o – Micaela V e r o n e s i, *La stampa cinematografica piemontese*. In: Renata A l l i o (ed.), *Atlante della stampa periodica del Piemonte e della Valle d'Aosta (1789/1989)*. Torino: Centro Studi Piemontesi 1996.

**Poznámka o autorovi:**

**Silvio Alovio** (\*1968) vyučuje dějiny filmu a filmovou kritiku při Università degli studi di Torino. Působí také v Knihovně Národního filmového muzea (Museo Nazionale del Cinema) v Turíně. Publikoval množství studií o italském němém filmu (kromě jiných v časopisech *Film History*, *Bianco e nero* nebo *Archivos de la filmoteca*).

Vybrané publikace: Poteri della messa in scena. CABIRIA tra attrazione e racconto. In: Sergio Toffetti (ed.), *Il restauro di Cabiria*. Museo Nazionale del Cinema, Torino 1995; *Roman Polanski. Chinatown*. Lindau, Torino 2002; The "Pastrone System". Itala Film from the origins to World War I. *Film History* 2000, č. 3; *Le voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*. Museo Nazionale del Cinema – Lindau, Torino – Milano, 2005; Prove di kolossal. L'invenzione dello spazio ne LA CADUTA DI TROIA di Giovanni Pastrone. *Cinegrafie* 2005, č. 18. (Autora je možné kontaktovat na adrese: [alovio@inrete.it](mailto:alovio@inrete.it))