

Články

NARATIV OPTIKOU PROJEKTORU

Přednáška o pěti aktech

Ivan Klimeš

Tento text se bude týkat členění filmů do dílů v desátých a dvacátých letech. Zní to možná banálně, ale zdá se, že jde o téma, které nám může přinést ještě leccjaké překvapení. Od počátku desátých let se v souvislosti s prudce rostoucí autoritou narativního filmu začala prodlužovat metráž filmů. Dělo se tak ovšem v době, kdy řada kin byla vybavena pouze jedním projektorem, což je mimochodem jev, který lze sledovat hluboko do dvacátého století. V Československu se takovým biografům říkalo „jednooká kina“.¹⁾ V takovýchto jednoprojektorových kinech byl tedy dlouhometrážní film prezentován v „porcích“ po jednotlivých dílech vždy oddělených nezbytnou technickou pauzou na výměnu dílu v projektoru. Tyto pauzy tak filmové představení zřetelně strukturovaly a kladly samozřejmě před majitele kina otázku co s nimi, jak a k čemu je využít anebo jak je přechkat. Tento směr tázání tu ale nechme stranou, protože ten druhý směr možného tázání je daleko pozoruhodnější – zdá se totiž, že otázka pauz mezi jednotlivými díly zaměstnávala také filmové výrobce a tvůrce. Že se filmová výroba v éře němeého filmu v některých zemích na fenomén „jednookých kin“ zkrátka specifickým způsobem adaptovala.

1. akt

Stopa jazyková

Nad reklamami ve filmových časopisech z desátých a dvacátých let si velmi rychle uvědomíme, že se u inzerovaných filmů objevoval po celou němou éru údaj o počtu dílů, z nichž se film skládal. Byl to celosvětový úzus, který měl zcela praktickou funkci – informovat majitele kin (neboť jim především byly tyto reklamy určeny) o délce filmu, aby mohli sestavit program filmového představení. U názvu filmu se tak na těchto reklamách běžně objevovalo označení typu „drama o 6 dílech“ – podobně jako u divadelních her; a ta podobnost není vůbec náhodná. Tato označení neinformovala jen o orientační délce filmu, ale pravidelně také o žánru. Že tak činila „divadelním“ způsobem, že zde film přejímal

1) Za upozornění na tento půvabný detail děkuji Mgr. Anně Batistové, Ph.D. z Ústavu filmu a audiovizuálních studií FF MU v Brně.

ILUMINACE

Ivan Klimeš: Narativ optikou projektoru



Uvádět počet dílů filmu v reklamách byla v němé éře praxe rozšířená po celém světě, a to do té míry, že pronikala někdy i na filmové plakáty určené laickému publiku, nikoliv jen lidem z filmové branže.

Foto archiv

Abgründe
Kinematogr. Theater-Drama in 2 Akten
Dauer ca. 50 Minuten.
Hauptdarsteller:
Magda Yang Frä. Ada Nielsen
Peter Svane, Pastor Hr. H. Neergaard
Knut Svane, sein Sohn, Ingenieur Hr. Robert Dinesen
Rudolf Stern, Artist Hr. Paul Roumart
Lilly d'Estrella, Varietésängerin Frä. Emilie Samson
Ein Kellner Hr. O. Strömelt
Ort der Handlung teils Kopenhagen und Umgebung, teils ein seeländischer Priesterhof. Zeit: Gegenwart.
Die Vorführungen finden statt:
von Sonnabend, den 21. Januar, an
täglich im
Palast-Theater
Barmbeck, Hamburgerstr. 9
um 5 $\frac{1}{2}$, 7, 8 $\frac{1}{2}$ und 10 Uhr ca.
:: Sonntags nach Bedarf. ::
Extra-Entree: Sonnabend und Sonntag gänzlich,
Wochentags von 7 Uhr an
Saal 40 Pfg. Reservierter Platz 80 Pfg.
sowie im
Victoria-Theater
Hammerbrookstrasse 76
um 6 $\frac{1}{4}$, 7 $\frac{1}{4}$ und 9 $\frac{1}{4}$ Uhr ca. Sonntags nach Bedarf

UNITED ARTISTS, spol. s r. o.
Praha II., Václavské nám. 49
Telefony úřadoven: 294-19, 298-91 Telefon výpravny: 343-12
ohlašují další veliký film režie
D. W. GRIFFITHA
NEBEZPEČNÉ STÁŘÍ
(Battle of the sexes)
Drama ze života o 9 dějstvích
V hlavních úlohách Jean Hersholt, Phyllis Haverová, Belle Bennetová,
Sally O'Neilová a Don Alvarado
Film tento bude mít premiéru v lednu.

Monopol:
Smrtící láska
1100 m.
Tragedie ve 4 jednáních z pařížského života.
K dostání u
půjčovny divadla "Illusion"
Praha II., Vodičkova ul. 699.

Velmi často se zejména ve středoevropském prostoru pro označení dílu používalo pojmu „akt“, „dějství“, „jednání“.

Foto archiv

konvence divadla a dramatu, film v jistém smyslu pozdvihovalo do sféry vyšší kultury. Tyto údaje najdeme v reklamách filmových časopisů vydávaných pro profesionály z filmové branže, už mnohem méně často na ně narazíme v doprovodných tiskovinách k filmu, v letácích, filmových plakátech atd., orientovaných na publikum, ale výjimek by se jistě našla řada.

Pro nás tu ale není podstatná ani informace o žánru, ani o počtu dílů, nýbrž to, jakých pojmů se užívalo k označení dílu. Jazyková praxe nebyla samozřejmě usazená, takže lze narazit na ledacos, ale pozoruhodně často se setkáme s pojmy „akt“, „dějství“, „jednání“, v němčině „der Akt“, výjimečně i v angličtině „act“. Otázka, na kterou zde budeme hledat odpověď, zní: Je tato mezinárodní jazyková praxe výrazem jen nějaké vnější, povrchní podobnosti filmového představení s představením divadelním ve smyslu přestávkami přerušované veřejné kulturní produkce, anebo nás zpravuje o tom, že ona podobnost je mnohem hlubší a zásadnější povahy, že nejde jenom o naporcování filmového pásu do jednotlivých cívek, nýbrž skutečně o strukturaci filmového díla?

2. akt

Stopa divadelní

Takže akt. Ve všech literárních a divadelních encyklopediích se dočteme, že akt (dějství, jednání) je strukturní jednotka dramatu. V těch lepších se dozvíme i to, že akt je také strukturní jednotka divadelní inscenace. Jen ty opravdu důkladné encyklopedie pak uvádějí, že akt je rovněž strukturní jednotka divadelního představení. Právě v tomto prolnutí hlediska textového, inscenačního a divadelně provozního potřebujeme o aktu uvažovat. Divadelní zkušenost s dramatickým textem stejně jako zkušenost dramatického textu s divadlem může být pro nás neobyčejně inspirativní. Víme, že teatrologickou analýzou dramatického textu jsme schopni rozpoznat historický typ divadelního prostoru, s jehož představou autor svou hru psal, protože onen typ divadelního prostoru je v textu latentně přítomen nebo je naznačen ve scénických poznámkách. Jeden konkrétní příklad:

SCÉNA

Stěny do polokruhu, vzadu výklenek. Úplně holá hala. Vpravo směrem od forbíny troje dveře. Potom okno, před ním stolička, a dál další dveře. Vzadu ve výklenku velké parádní dvoukřídlové dveře a po jejich stranách navzájem protilehlé dveře, obě – nebo aspoň jedny – takřka skryté pohledu obecenstva. Vlevo směrem od forbíny troje dveře, okno se stoličkou protilehlé oknu vpravo, dále školní tabule a pódium. Na forbíně vedle sebe dvě židle. Ze stropu visí plynová lampa.²⁾

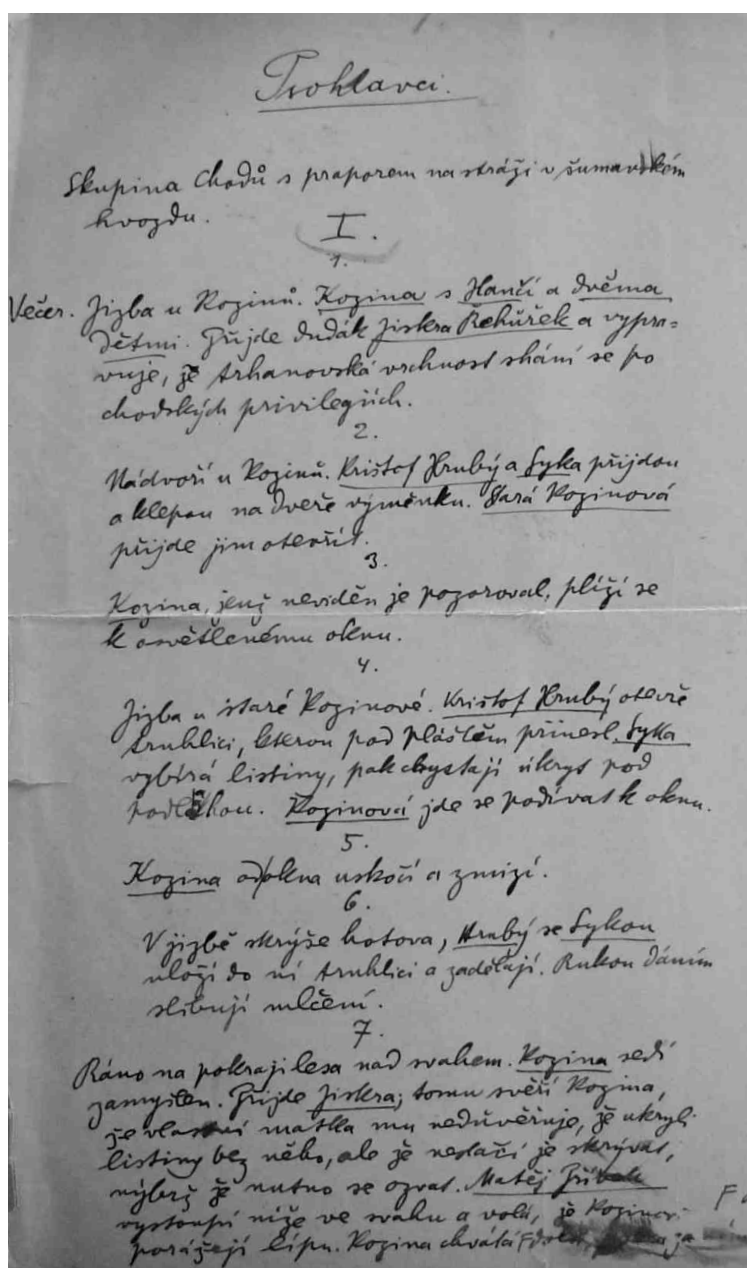
Esenciální smysl této scénické poznámky není určit, kde stojí jaká židle a kde jsou jaké dveře, nýbrž umístit absurdní drama do tradičního divadelního prostoru – na kukátkové jeviště. Právě v tom tkví prvotní zdroj absurdity absurdního dramatu, že se nonsens na nás řine z „normálního“, totiž tradičního rámce. Inscenovat absurdní drama v experimentálním prostoru znamená ubrat absurdnímu dramatu něco na jeho divadelní identitě. Ale dramatický text je schopen i dalších svědectví. Teatrologickou mikroanalýzou jsme schopni zahlédnout v něm dokonce segmenty historického inscenačního způsobu, který autor při psaní hry předpokládal. Jestliže tedy dějiny divadla a dramatu vydávají svědectví o trvale intenzivním vztahu mezi dramatickým textem, divadelním prostorem a provozními aspekty tohoto prostoru, proč by podobně intenzivní vztah mezi dílem a podmínkami jeho uvádění nemohl existovat také v kinematografii? A ostatně – proč by tomu tak být nemělo?

3. akt

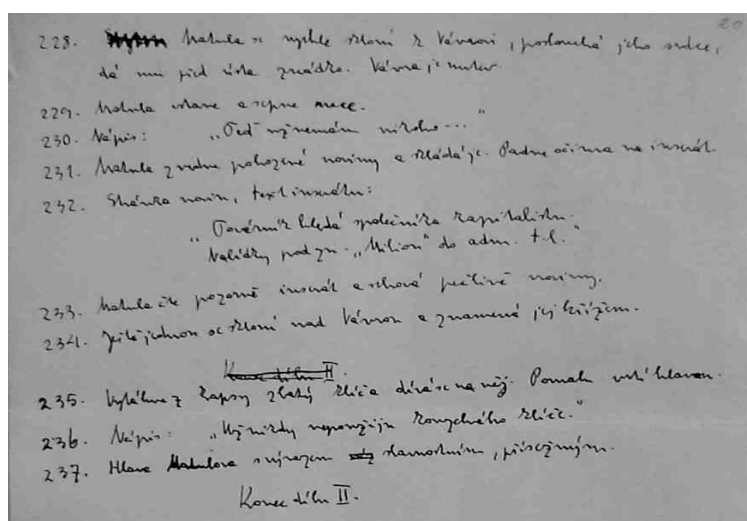
Stopy literární

Literárních stop je přirozeně celá řada, ale v zásadě je můžeme rozdělit do tří typů. Ten první je nasnadě – filmové povídky a scénáře, lhostejno, zda realizované či nerealizova-

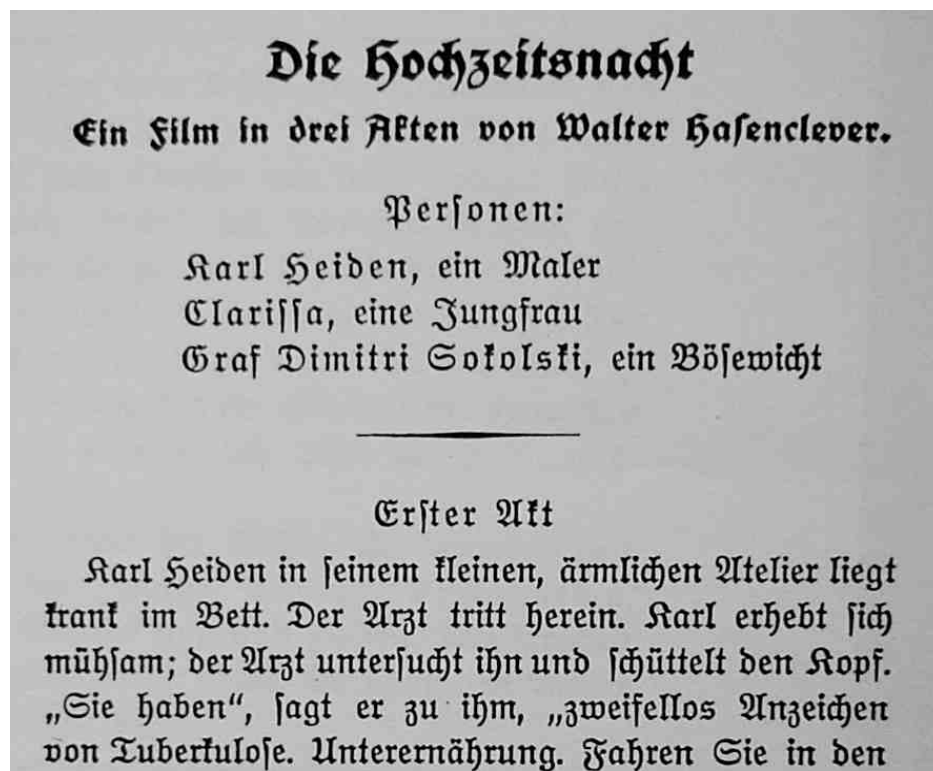
2) Eugène I o n e s c o, *Židle*. Praha: Národní divadlo 1992, s. 50.



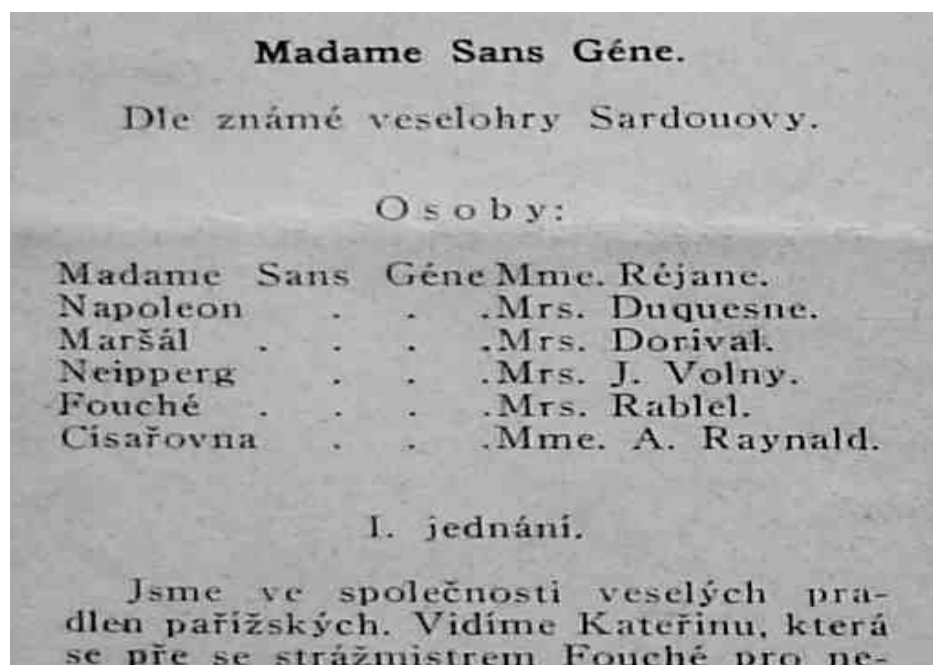
S členěním do samostatných částí – ať už nazývaných „akt“, „část“, „díl“ či označených jen číslem – se setkáme již ve filmo-
vých libretech. Zde je ukázka
z libreta Aloise Jirásky, který
na jaře 1914 upravil pro film
svůj nejpobulárnější román Pso-
hlavci. Foto archiv



Jak dosvědčuje stránka z libreta
Karla Čapka „Zlatý klíč“, po-
dle kterého v roce 1922 natočil
Jaroslav Kvapil nedochovaný
film ZLATÝ KLÍČEK, dá se v dobo-
vých scénářích narazit i na
označování konců dílů. Foto archiv



Některá filmová libreta připomínala již svým záhlavím divadelní hry. Walter Hasenclever v libretu „Die Hochzeitsnacht“ (Svatební noc) ze sbírky Das Kinobuch nejenže člení svůj text do aktů (Erster Akt), ale předesílá celému libretu i soupis postav, jak je železným zvykem v divadelních hrách. Foto archiv



K nerozeznání podobnou formu lze nalézt i v daleko pozdější fázi realizace filmu, totiž v popisech obsahu ve filmových časopisech v čase uvedení hotového filmu na trh. Foto archiv

né. S pozoruhodnou pravidelností se v nich setkáváme s číslovaným členěním do dílčích celků. Ve známé sbírce filmových libret *Das Kinobuch*, kterou v roce 1913 editorsky připravil pozdější spolupracovník Maxe Reinhardta Kurt Pinthus, je shromážděno celkem 14 filmových libret různých německy píšících autorů zpravidla mladšího věku.³⁾ Naprostá většina těchto libret je členěna do číslovaných oddílů. Těžko samozřejmě soudit, zda se tu autoři napojovali na konvenci literární, dramatickou, či kinematografickou, v každém případě však sdílejí potřebu viditelným způsobem manifestovat rámcovou strukturu virtuálního filmu. U této sbírky jako by to bylo dvojnásob nelogické – v úvodu knížky vysvětluje editor Kurt Pinthus smysl celého projektu: literáti si měli vyzkoušet napsat původní scénář přímo pro film a využít přitom specifických možností filmového média, distancovat se tak od tehdejší praxe adaptací románů a divadelních her, kde film byl zpravidla pouhým ilustračním prostředkem. Tento ediční experiment vznikl nezávisle na jakýchkoliv kinematografických strukturách a bez ambic do těchto struktur s publikovanými náměty proniknout, a přece vzdor této své nezávislosti respektují jeho přispěvatelé techniku viditelné strukturace filmu, resp. komponování celku z několika relativně samostatných, viditelně oddělených částí, jak je typické pro divadelní hru. Můžeme-li soudit z dochovaných scénářů realizovaných i nerealizovaných, byla to praxe v desátých i dvacátých letech přinejmenším ve střední Evropě zcela běžná.⁴⁾

Scenáristickou a filmařskou praxi recipují a reflektují dobové scénáristické manuály, příručky na téma „jak se píše filmový scénář“, které představují druhý okruh literárních stop. Většina těchto příruček – přinejmenším ve střední Evropě – totiž exponuje otázku členění scénáře/filmu do aktů. Viktor E. Pordes v knize *Das Lichtspiel* vydané ve Vídni v roce 1919 například píše:

Odpovídá jen přírodě a fyzické schopnosti diváka vnímat, požaduje-li se stejně jako v divadelním dramatu, aby celé dramatické jednání nebylo prezentováno jako jeden souvislý kus, nýbrž aby bylo členěním do jednotlivých dílů, jež lze nazývat také akty, *viditelně* rozděleno.⁵⁾

Podle Petera Paula, autora příručky *Das Filmbuch* z roku 1914, se délka filmu pohybovala u jednoaktových filmů v rozmezí 200–400 metrů, u filmů tříaktových 800–1200 m, přičemž jednoaktové filmy se skládaly z 15–30 scén/obrazů, tříaktové filmy pak z 50–70 scén.⁶⁾ Zvláštní důležitost je v těchto manuálech přikládána otázce řešení závěru jednotlivých aktů, což úzce souvisí s jejich vzájemným „viditelným“ oddělením. Závěry aktů

3) Kurt P i n t h u s (ed.), *Das Kinobuch*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1914. (Mezi přispěvateli tohoto sborníku figuroval jediný neněmecký autor, totiž František Langer, jehož libreto „Vzorný číšník“ do němčiny přeložil jiný z autorů, pražský literát a překladatel Otto Pick.)

4) Někdy autoři namísto čísel používali pro akty samostatné názvy. Ve sbírce *Das Kinobuch* (viz pozn. 3) tak učinil kupříkladu Max Brod v libretu „Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten“ (Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty).

5) Viktor E. P o r d e s, *Das Lichtspiel. Wesen – Dramaturgie – Regie*. Wien: R. Lechner (Wilhelm Müller), Universitätsbuchhandlung 1919, s. 58–59.

6) Peter P a u l, *Das Filmbuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld*. Berlin: Wilhelm Borngräber Verlag [1914], s. 17.

mají v divácích vyvolávat napjaté očekávání dalšího děje nebo mají kulminovat nějakou frapantní scénou.⁷⁾

Konečně třetí typ literárních pramenů představují texty provázející filmové dílo při jeho uvedení do kin. Bývalo zvykem publikovat ve filmových časopisech, jež se obracely zejména k majitelům kin, obsahy filmů. Někdy jejich prezentace připomínala tištěné programy prodávané v operních domech, kde je obsah operního kusu líčen po jednotlivých dějstvích. Na podobnou praxi narazíme i ve filmových časopisech (zaznamenal jsem ji v ročnících z první poloviny desátých let) – obsah filmu je tu vyprávěn po jednotlivých aktech, přičemž každý akt je *verbis expresis* ohlášen. Není to, mohu-li to zatím posoudit, rozhodně praxe běžná, spíše vzácná, ale vyskytuje se a pro nás znamená důležitý impuls k hledání relace mezi pojmem „akt“ užitým na reklamách a plakátech ve smyslu dílu filmu a pojmem „akt“ užitým zde, ale i ve filmových scénářích ve smyslu strukturní jednotky filmového díla.

Vraťme se ještě jednou ke scenáristickým manuálům. Autorem jedné takové příručky byl také Ewald André Dupont, který v druhém, rozšířeném vydání své knížky *Wie ein Film geschrieben wird und wie man verwertet* z roku 1925 zaujímá vlastně v pasáži o aktech obrannou pozici. Uvědomuje si, že nejde o univerzální recept, nýbrž o lokální praxi podmíněnou technickými limity zdejších kin. „[...] Američané žádné členění do aktů v našem smyslu neznají, což lze vysvětlit tím, že v americkém kině se filmy předvádějí bez pauz.“⁸⁾ A o něco později dovysvětlí zdejší situaci: „Menší kina většinou nemají technické předpoklady pro americký způsob předvádění, neboť k tomu jsou potřeba dva projektory, které se střídavě a návazně uvádějí do chodu.“⁹⁾ Třebaže si takto Dupont uvědomuje technickou podvázanost místní scenáristiky, staví se na její obranu, zdůrazňuje její zdejší oblibu a americkou scenáristickou praxi poněkud zlehčí, když o ní hovoří jako o „větě bez interpunkce“.¹⁰⁾ K vlastní scenáristické práci uvádí:

Látka se musí samozřejmě jinak uskupovat, když ji chce člověk rozčlenit asi do 5 aktů a v každém aktu mít vrcholný bod, když před koncem aktu má možná vyrůst napětí a když má jeho řešení nastat teprve v aktu příštím, než když člověk podává své filmové vyprávění v jednom vrhu bez starostí o nějaké členění do aktů.¹¹⁾

Hleďme, k jakým otázkám jsme se z promítací kabiny s jedním projektorem najednou dostali.

7) Tamtéž, s. 16.

8) Ewald Andre Dupont, Podehl, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*. Berlin: Gustav Kühn [1925], s. 42–43.

9) Tamtéž, s. 43.

10) Tamtéž.

11) Tamtéž. Nedaleko od Berlína, totiž v Praze, se k témuž problému z opačných pozic vyslovil v brožurě *Jak se píše filmové libreto* Karel Lamač: „Film dělíme z technických důvodů na akty. Akt obsahuje asi 300 metrů, tj. čtvrt hodiny. Protože filmové drama má být jedním dramatickým celkem, nebývá dělení na určitý počet aktů s prospěchem, neboť tím onen dramatický celek se rozpadá na více menších jednotek. Německý film snaží se obvykle dát každému jednotlivému aktu ještě jakousi zvláštní dramatickou

4. akt *Stopy filmové*

Členění filmových scénářů do aktů anebo prostě číslovaných částí je známý fakt a lze se snadno domyslet, že tato konvence nevyrůstala jen z nějakých literárních pohnutek, nýbrž měla konkrétní vazbu na produkční sféru. Však jsou také známy konkrétní příklady filmů členěných do aktů, někdy příklady velmi proslulé – KABINET DOKTORA CALIGARIHO, KŘÍŽNÍK POTĚMKIN. Akty bývaly někdy ohlašovány samostatnými titulky – na jejich pozůstatky ve filmových kopiích lze narazit docela často, takže nic nového pod sluncem.

Český film Jana Arnolda Palouše NOČNÍ DĚS z roku 1914 je dvouaktový, což na sebe sám prozrazuje – užívá pojmu „dějství“ – hned v úvodním titulku. Úvodní titulky nemá ovšem jen film jako celek, ale také jeden každý díl/dějství filmu. Ba co víc, oba díly mají i svůj vlastní název, stejně jako třeba kapitoly v románu. To ostatně známe z již zmíněného Ejzenštejnova filmu KŘÍŽNÍK POTĚMKIN, který je strukturován do pěti aktů se samostatnými názvy. Ale titulky k aktům skýtaly prostor i k řešení výtvarnému: k českému filmu STAVITEL CHRÁMU z roku 1919 se ve fondu produkční společnosti bratrů Deglových dochovaly výtvarné předlohy pro titulky ohlašující začátky a konce (!) dílů. K regulaci divákovy očekávání tu tedy nedocházelo prostřednictvím názvů jednotlivých dílů, nýbrž prostřednictvím kreseb užitých v úvodních a závěrečných titulcích jednotlivých dílů. Titulky ohlašující akty děj aktů výtvarnými prostředky anticipovaly, titulky, které akty uzavíraly, děj končícího aktu výtvarně resumovaly. Obecně tyto titulky usnadňovaly divákům přechod z reality do fikčního světa filmu a zpět a po formální stránce způsob vyprávění i průběh představení v jistém smyslu kultivovaly. Jinak ohlašování konce aktů zřejmě rovněž nebylo nijak vzácným úkazem. Rozhodně se s ním setkáváme ve scénářích, jako je tomu právě v případě KABINETU DOKTORA CALIGARIHO.¹²⁾

Jestliže všechny tyto jazykové, divadelní, literární a filmové prameny uskupíme podle jiného klíče, zjistíme, že praxe členění filmového díla do aktů zanechávala stopy ve všech etapách geneze filmu – od literární přípravy přes vlastní realizaci filmu až po jeho uvedení do distribuce a předváděcí praxi v kinech. To, o čem celou dobu mluvím, je přizpůsobování dramatické výstavby filmu provozním podmínkám „jednookých“ kin. Akty jsou nejen strukturními jednotkami filmových dramat, ale současně jednotlivými díly filmu ve smyslu technickém. Nenalezl jsem zatím žádné dobové označení pro tento druh aktu, takže jsem začal pracovat s pojmem „cívkový akt“. Takhle nějak by mohlo vypadat slovníkové heslo:

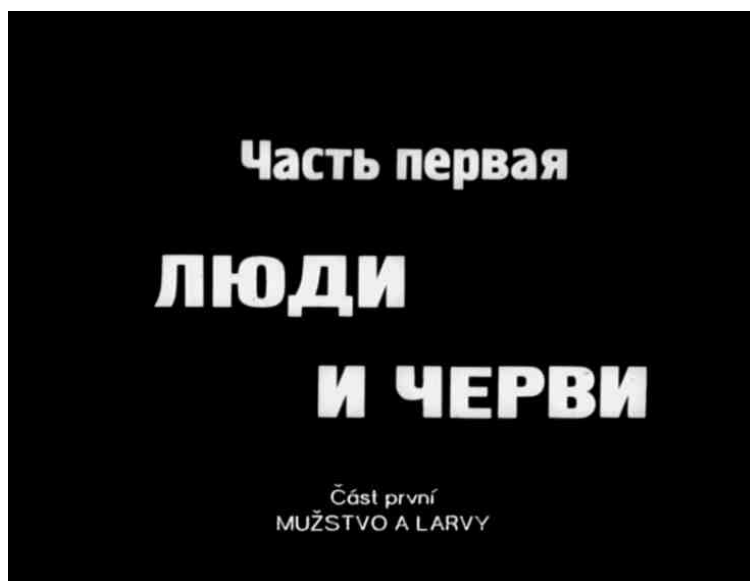
ucelenost, ale umělecky je to na závalu. Američané dělení v akty si nevšímají, starají se jen, aby celek byl správně konstruován, a pak film rozdělí na díly pouze dle metrů, nehledíce na to, má-li akt jakési ukončení sám pro sebe nebo ne. Tento systém možno odůvodnit tím, že ve většině lepších kinodivadel mají hned dva projekční přístroje, takže když první stroj předvedl poslední obraz dílu prvního, ihned automaticky se uvádí v činnost stroj druhý, který v souvislosti bez přestávky navazuje první obraz dílu následujícího, takže rozdělení v akty vůbec se nepozoruje, a tím také nutnost jakéhosi dramatického ucelení jednotlivých aktů odpadá.“ Karel L a m a č, *Jak se píše filmové libreto*. Praha: Karel Lamač 1923, s. 12–13.

12) Srov.: *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*. München: edition text + kritik 1995.



*Vstup na půdu vlastních filmových pramenů nám velmi rychle doloží, že literární praxe vycházela vstříc praxi filmové. Dva fotografy z filmu Jana Arnolda Palouše *Noční děs* (1914) podle libreta Františka Langra.*

Foto archiv



*S členěním do aktů se samostatnými názvy se setkáme i u řady proslulých filmů. Zde je příklad filmu Sergeje Ejzenštejna *Křížník Potěmkin* (1925).*

Foto archiv



Výtvarné předlohy k titulům uvozujícím a ukončujícím jednotlivé díly filmu STAVITEL CHRÁMU (1919). Tento příklad ukazuje, že tyto titulky mohly nejen svými názvy, ale také výtvarným řešením regulovat divácká očekávání.

Foto archiv

cívkový akt – strukturní jednotka hraného filmu němé éry členěného analogicky k tradici divadelní hry na akty/dějství, přičemž toto členění dramatické výstavby díla kopíruje členění filmového pásu do jednotlivých dílů/cívek. Filmová tvorba se v některých zemích aplikací divadelní zkušenosti adaptovala na skutečnost, že velké množství kin zde bylo zatím vybaveno pouze jedním projektorem a při výměně dílu v projektoru tak vznikaly technické přestávky nikoliv nepodobné přestávkám mezi jednotlivými akty v divadle.

Jestliže nacházíme lokality, kde se praxe cívkových aktů rozšířila, a zároveň lokality, kde vůbec nebyla známa, znamená to, že v éře němého filmu existovaly vedle sebe přinejmenším dva typy narativu. Nazvěme je pracovními **narativ jednoprojektorový** a **narativ dvouprojektorový**. A opět pokus o slovníková hesla:

jednoprojektorový narativ – narativ hraného filmu němé éry strukturovaný po způsobu divadelní hry do aktů a předpokládající předvádění filmu přerušované přestávkami. Jejich technický původ je připodobněním k divadelnímu představení vlastně skrýván. „Porcované“ předvádění filmového díla bylo v desátých a částečně ještě ve dvacátých letech vynuceno technickými limity kin namnoze vybavených jen jedním projektorem. **J. n.** se na kinematografické mapě světa zřejmě nevyskytoval plošně a zanikl v průběhu dvacátých let v důsledku standardizace vybavení projekční kabiny minimálně dvěma projektory.

dvouprojektorový narativ – alternativní pojem k *narativu jednoprojektorovému* definovatelný negativním vymezením vůči **j. n.** Počítá s plynulým, nepřerušovaným předváděním celého filmového díla. V žádné fázi vzniku díla s **d. n.** nejsou tedy tvůrci filmu předem limitováni technickým vybavením projekční kabiny v potenciálním cílovém kině.

A teď to pojďme všechno zkomplikovat.

5. akt *Stopy?*

Seznámili jsme se se sérií výtvarných návrhů na titulky k filmu STAVITEL CHRÁMU, ale v dochované podobě tohoto filmu najdeme z oněch 11 návrhů realizován jen jeden jediný: ÚVOD. Na podobný úkaz jsem narazil už vícekrát. V ruské verzi německého filmu ZIRKUS DES LEBENS / CIRKOVYJE BLIZNĚCY Hanse Mayera z roku 1919 se hned po úvodních titulcích objeví titulek PERVAJA ČAST', ale žádná další „část“ už ve zbytku filmu anoncována není. V kopii originální (tedy německé) verze filmu KABINET DOKTORA CALIGARIHO se opět po úvodních titulcích objeví titulek DER ERSTE AKT, ale jako u předchozích filmů žádný další akt už pak ohlášen není. Předpokládám, že ve všech podobných případech jde o filmy s jednoprojektorovým narativem, tedy o filmy pracující s cívkovými akty. Že jde o pozůstatky obrazových signálů jednoprojektorového narativu a že původně

byly v těchto filmech stejným způsobem ohlašovány i všechny ostatní akty. To nejjednodušší vysvětlení tohoto jevu je, že do těchto kopií někdo kdysi zasáhl a chybějící titulky prostě vystříhl. Není v tuto chvíli důležité, kdo to udělal, zda nějaký promítač nebo distributor filmu či třeba nějaký pracovník filmového archivu. Daleko závažnější je otázka, proč to udělal. Má odpověď a hypotéza zní: kvůli dalšímu užívání těchto kopií v dvouprojektorových kinech. S tím souvisí i dobová archivní péče o takové kopie – cívkové akty byly běžně spojovány, neboť se filmové kopie převáděly na cívky s větší kapacitou. (Měl jsem kupříkladu v Národním filmovém archivu na předváděcím stole českou verzi KABINETU DOKTORA CALIGARIHO – původně šestiaktový film je na dvou cívkách bez jakéhokoli vyznačení začátků jednotlivých aktů uvnitř filmu.) Stane-li se pak takto upravená kopie výchozím materiálem pro duplikační negativ, tak to v jistém smyslu tuto novou, „dvouprojektorovou“ verzi filmu vlastně pro budoucnost „kodifikuje“. Nemusím asi připomínat, že originálních negativů se mnoho nezachovalo a že archivní zabezpečení naprosté většiny filmů němé éry se opírá právě o duplikační negativy pořízené z kopií filmů.

Jestli další výzkum tuto tezi potvrdí, pak možná stojíme před úplně novým badatelským tématem, které zní: problém transferu filmů s jednopojektorovým narativem z jednopojektorových kin do kin dvouprojektorových. Jinak řečeno tedy transfer těchto filmů z prostředí, které si praxi cívkových aktů *de facto* vynutilo, do prostředí, které tuto praxi aktivně potlačovalo. Činilo tak jednak souvislým předváděním celého filmu a jednak odstraňováním viditelných znaků jednopojektorového narativu, zejména titulků ohlašujících jednotlivé akty. Jednopojektorový narativ byl tak v těchto kinech díky předváděcí praxi prezentován jako narativ dvouprojektorový. Je třeba si uvědomit, že jiný modus předvádění a úprava filmové kopie pro tento modus jsou velmi závažné zásahy do filmového díla. Viděli jsme na ukázkách v předchozím aktu, že tak mohou zmizet nejen čísla aktů, ale i jejich názvy, případně další textové prvky, že mohou být diváci ochuzeni o informační i estetickou hru s různými výtvarnými prvky. V obecné rovině však zejména zaniká samotný princip manifestované struktury. Představte si, že by beletrie najednou začala vycházet bez členění do kapitol, že by zmizely jejich názvy, nebo že by se velké hudební formy hrály na jeden zátaž bez odmlk mezi jednotlivými větami. Něco velmi srovnatelného se zřejmě přihodilo v první půli 20. století možná velmi dlouhé řadě filmů.

* * *

Přednáška proslovená 20. června 2008 na výroční konferenci NECS v Budapešti. Anglická verze je v plném znění dostupná na adrese: www.necs-initiative.org

The English fulltext version of this keynote speech from NECS conference in Budapest 2008 is available in the address: www.necs-initiative.org

doc. PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Filmový historik s teatrologickým a muzikologickým vzděláním. Ve své badatelské činnosti zacílené přednostně na české prostředí se zaměřuje zejména na problematiku vztahu kinematografie a státu, fenomén historického filmu a na kulturněhistorické kontexty filmového média. Publikoval řadu studií v domácích i zahraničních sbornících a periodikách (*Iluminace*, *Kino-Ikon*, *Dějiny a současnost*, *Cinema & Cie*, *Balagan* aj.). Působí v Národním filmovém archivu a na Katedře filmových studií FF UK v Praze.

(Adresa: ivan.klimes@nfa.cz)

Citované filmy:

Cirkus života (Zirkus des Lebens; Hans Mayer, 1919), *Cirkusová dvojčata* (Cirkovyje blizněcy; Hans Mayer, 1919), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej M. Ejzenštejn, 1925), *Noční děs* (Jan Arnold Palouš, 1914), *Stavitel chrámu* (Karel Degl, Antonín Novotný, 1919).