

Články

POHYB FILMU
V KINEMATOGRAFU

Ivan Klimeš

Za starých časů, jimž učinil přítrž brutální nástup zvuku, spolurozhodoval o pohybu ve filmu patrně nejdůležitější činitel každého filmového představení, totiž promítač, tehdy ovšem zvaný *opérateur*. Nemám samozřejmě na mysli ten banální fakt, že *opérateur* zakládal film do projektoru a uváděl stroj do chodu, nýbrž skutečnost, že do jeho rukou byla v éře němého filmu soustředěna moc určovat, případně měnit rychlost projekce, tedy rychlost pohybu filmového obrazu. Individuální volba rychlosti v jednom každém biografu oproti rychlosti technicky normované patří vedle nefixovanosti zvukové stopy filmového představení k nejpodstatnějším odlišnostem mezi němou a zvukovou kinematografií.

Zastavme se nejprve u onoho archaického pojmu *opérateur*. Je cele spjat s obdobím němé kinematografie, kdy se zdánlivě nelogicky vztahoval hned ke dvěma kinematografickým profesím – *opérateury* byli nazýváni jak promítači, tak kameramani. Původ tohoto významového zdvojení hledejme v technických předpokladech aparátu. Kinematograf bratrů Lumièrových byl kamerou i promítačkou zároveň a obě zmíněné profese se také v praxi z počátku prolínaly. Nejen u nás Jan Kříženecký, ale i Lumièrovi kočující „agenti“ obohacovali své programy snímky aktuálně pořízenými v místě momentálního působení, a to stejným aparátem, jakým je pak místnímu publiku předváděli. Další vývoj šel ihned ke specializaci – kamera se od projekčního aparátu oddělila a industrializace filmové produkce si okamžitě vynutila samostatnou profesi kameramana. Pojmové zastřešení – alespoň ve střední Evropě – zůstalo a naznačovalo vlastně přetrvávající vazby obou profesí. *Opérateur*-kameraman i *opérateur*-promítač byli „muži s klikou“, kteří uváděli do chodu filmový pás, ať už za účelem snímání, či promítání. U promítacích přístrojů kliku časem nahradil motor, možnost nastavovat a měnit rychlost promítání zůstala samozřejmě zachována. Připomeňme zde v této souvislosti jednu kuriózní epizodu z předválečného Berlína. O vánocích roku 1911 vypukl v jednom berlínském kině požár, který nepřežili desetiletá dívka a šestnáctiletý chlapec. K tragédii došlo nepozorností *opérateura*, který při představení opustil své místo. Aby napříště znemožnily *opérateu-rům* vzdalovat se při projekci od promítacího přístroje, zakázaly berlínské úřady počínaje dnem 20. ledna 1912 používat v kinech při promítání motor.¹⁾ Zákaz jistě neměl

1) Srov. Werner Sudendorf, *Variationen der Geschwindigkeit*. Film und Fernsehen in Forschung und Lehre (SDK, Berlin) 1985, č. 8, s. 114.

dlouhého trvání, ale dobře ilustruje, jak bizarní překážky se někdy stavěly přirozenému vývoji do cesty. V roce 1914 konstatuje autor jedné z kinematografických příruček Dr. Pavel rytíř ze Schrottů, že všechna větší kina již přešla na motorový pohon, pohon ruční že přežívá už jen v cestovních kinech,²⁾ ale jistě se ruční pohon udržel v zaostalejších oblastech mnohem déle. Také kamerám se dostalo obdobného vybavení, kameramané však dávali i nadále přednost klice. „Ovšem klička kamery pro mne byla jako smyčec houslí,“ vzpomínal po letech Karel Plicka. „Tvořil jsem i zrychlením nebo zpomalením otáčení. Když přišel motor, tak to zamrzlo na standardním počtu otáček a něco z toho kouzla odpadlo.“³⁾ Avšak bez ohledu na druh pohonu řešili kameramané i *opérateuri* vždy znovu a znovu problém rychlosti pohybu filmového pásu.

Nežli se zaměříme na rychlost promítání, věnujme se krátce rychlosti natáčení. Oproti rychlostní normě zvukového filmu 24 okének za sekundu, je všemi pamětníky uváděna jako standardní natáčecí rychlost němé éry 16 okének za sekundu. K dosažení plynulosti a pravidelnosti otáček si kameramani na celém světě vypomáhali písničkami. Příklad z domácího prostředí: Karel Plicka si prý při standardní rychlosti 16 okének za sekundu zpíval polky, na frekvenci 24 okének za sekundu pak používal písně ve valčíkovém, tedy třídobém rytmu, například Neviděli jste-li mé panenky, Na tý louce zelený nebo Já do lesa nepojedu.⁴⁾ (Jedno otočení klikou posunulo pás v kameře o 8 okének.⁵⁾) V praxi docházelo ovšem k odchýlkám, a to nahoru i dolů. K podtáčení se kameramané uchylovali tehdy, pokud se měly scény či filmy při promítání jevit rychleji, například scény pronásledování, dobrodružné či sportovní filmy, grotesky apod. Naopak vyšších rychlostí se užívalo tam, kde byl žádoucí efekt zpomalení, jako při zobrazení padajících předmětů, při tanci, ve snových sekvencích atd.⁶⁾ Takže na exponovaném filmovém pásu se po dokončení výroby filmu nacházel vůči skutečnosti *a priori* deformovaný, rychlostními výkyvy stylizovaný záznam pohybu, který fixoval rychlostní odlišnosti jednotlivých scén a činil tak z rychlosti natáčení legitimní výrazový prostředek.⁷⁾

Co se pak s takovým filmem dělo v biografu? Vynálezem kinematografu oživily fotografie s nefixovanou rychlostí pohybu, to znamená, že zde z podstaty aparátu (!) zůstával prostor ponechaný k opakovanému individuálnímu zaplňování. Možnost individuálně regulovat rychlost promítání byla vlastnost, s níž se film narodil a kterou po více než tři desetiletí bohatě a všestranně využíval. Nástupem zvuku spjatého s normovanou rychlostí pohybu filmového pásu v kameře i v projektoru tuto vlastnost film ztratil.

2) Pavel r. ze Schrottů, *Kinematograf, jeho zařízení a obsluha. Příručka pro kinooperatéry a majitele kinematografů*. Praha 1914, s. 131.

3) Ludvík Baran, *Zázraky filmového obrazu*. Praha 1989, s. 268. Změny frekvence natáčení vedly později ke spekulacím, že Plicka ve svém filmu ZEM SPIEVA použil řadu záběrů ze svých starších filmů, což tvůrce popřel. Srov. Martin Slivka (Ed.), *Karel Plicka o folklóre, fotografii, filme*. Martin 1994, s. 264n.

4) Srov. L. Baran, c. d., s. 268.

5) Srov. P. r. ze Schrottů, c. d., s. 131.

6) Srov. W. Sudendorf, c. d., s. 118.

7) K rychlosti snímání dále srov. např.: Herbert Birett, *Alte Filme: Filmliteratur und Filmstil. Statistische Analyse von Stummfilmen*. In: Elfriede Ledig (Ed.), *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion. Diskurs film 2*, München 1988, s. 82.

Obečně platí, že rychlost projekce se v němé éře nikdy nekryla s rychlostí snímání a film se tak vlastně nikdy nedostal k divákům v té podobě, v jaké byl natočen. Jinými slovy – navzdory všem proklamacím o dokonale věrné fotografii pohybu, navzdory zasvěceným radám ctihodných příruček⁸⁾ nepatřilo nikdy k metám *opérateurů* (těch i oněch) zobrazit pohyb v rychlosti identické se skutečností. Proč tomu tak bylo, jak to že zde skutečnost nezafungovala jako dostatečně autoritativní normativ, to je komplikovanější a určitě daleko závažnější otázka, než se zdá na první pohled. Je proto tak závažná, že se táže po dobovém postoji člověka k fenoménu pohybu vůbec a míří tak k samotným kulturně historickým předpokladům celé jedné kinematografické epochy. Místo aby se filmem – v souladu s jeho fotografickou podstatou i v souladu s trendy v literatuře či divadle – chtěl člověk skutečnosti maximálně přiblížit, inzeroval zde paradoxně právě kinematografem svou potřebu se skutečnosti naopak vzdálit. Jak je to možné? Po překonání první etapy plné ještě technických potíží už přece dávno nešlo jen o plynulost a stabilitu obrazu. Jak to že nebyl ideálem obraz pohybu zaznamenávající věrně i jeho rychlost? Jak to že principiálně nestabilní předváděcí praxe s rozmanitými rychlostními odchylkami od skutečnosti nebyla vnímána jako handicap?

Pohyb patřil na přelomu století k největším tématům doby, neboť sehrál možná klíčovou roli v nadcházející zásadní proměně životního stylu. Právě na počátku století lidstvo slezlo z koní, velbloudů a slonů a nasedlo do automobilů a aeroplánů. Svět se zmenšil, život se zrychlil a pohyb se stal jedním z nejprůznakovějších rysů moderního věku. Měl i svou dimenzi sociální – na scénu dějin vstoupily rozhýbané masy, jejichž existenci si člověk plně uvědomil teprve právě tehdy, když se masy pohnuly a proměnily v dějintvorný faktor. První celosvětový kolektivní prožitek masy pak přinesla světová válka. Film s tímto historickým procesem přímo esenciálně souvisí, byl součástí toho globálního pohybu, ale zároveň v jeho rámci zaujímal zcela zvláštní, ba jedinečné postavení. Rozvojem motorizované dopravy dosáhl sice člověk vyšších rychlostí a zmocnil se prostoru jakoby intenzivněji, ale filmem, teprve a jedině filmem člověk pohyb skutečně polapil a ovládl zvnějšku. Uzavřel jej do projektoru jako do akvária, aby si jej mohl *ad libitum* prohlížet ve všech jeho možných i nemožných podobách. Žádný z předchůdců kinematografu se nemohl stát převratným vynálezem, proto, že všechny ty stroboskopy, fenakistiskopy, praxinoskopy, forolyty či kinesiskopy zobrazovaly pohyb pouze jeho umělou simulací. Teprve přístroj, který dokázal skutečný pohyb **zaznamenat**, propůjčil svému vynálezci nad pohybem opravdovou moc a člověk okamžitě pocítil potřebu tuto nově nabytou moc demonstrovat (jak jinak než manipulací s reálným předobrazem?). Potřeboval si ji znovu a znovu uvědomovat, do dna ji využít, potřeboval se jí nabažít. Proto jej nemohl uspokojit mechanický otisk pohybu, člověk do něj chtěl vstupovat jako *spiritus rector*. Odtud také ta okamžitá invaze do sféry trikové kinematografie, tedy do říše ireálných pohybů, odtud to promítání filmů zrychleně, zpomaleně i pozpátku. Byla to historická chvíle, nikdy předtím člověk

8) V respektované příručce F. Paula Lieseganga, která se v Německu dočkala pěti vydání, se tvrdí, že rychlost promítání vyplyne sama z pozorování obrazu: „...pohyby v obrazu se musí jevit přirozené. Jmenovitě příliš rychlému točení klikou by se měl člověk pokud možno vyhnout; pomíneme-li, že film pak proběhne hbitěji, působí uspěchané a překotné pohyby nanejvýš nepříjemně.“ F. Paul Liesegang, *Handbuch der praktischen Kinematographie*. Düsseldorf 1916, s. 245.

nic takového s pohybem nedokázal. V tom uvědomovaném historickém nabytí moci nad pohybem zdají se mi tkvět hlubinné kulturně historické zdroje kinematografické praxe němé éry a v tomto smyslu lze celé její tři dekády vnímat jako jednu velkolepou triumfální symfonii na téma Pohyb.

Ale vraťme se k naší otázce. Co se dělo s filmem v biografu? V každém případě se praxe ustálila na rychlejším předvádění, pomalejší bylo spíše výjimečné nebo řekněme příležitostné. Nelze jednoznačně stanovit, o jak velkou odchylku od skutečnosti šlo, na to byla praxe příliš rozmanitá, ale kupříkladu svědek z roku 1927 praví, že „tempo snímání musí činit tři čtvrtiny předváděcí rychlosti“.⁹⁾ (Takže film natočený třeba frekvencí 18 okének za sekundu se promítal rychlostí 24 okének za sekundu.) Hodnoty projekčních rychlostí z dvacátých let se nám dochovaly na hudebních scénářích a partiturách filmových hudeb, neboť na rychlosti promítání přirozeně záviselo tempo a délka hudebního doprovodu. Několik příkladů ze sbírek berlínské Stiftung Deutsche Kinemathek: FRIDERICUS REX (1922 – 1923) 25 okének/s, METROPOLIS (1926) 28 okének/s, LUTHER (1927) 28 – 30 okének/s, BERLÍN – SYMFONIE VELKOMĚSTA (1927) 20 okének/s, POSLEDNÍ ŠTACE (1924) 24 okének/s, KONEC PETROHRADU (1927) 26 – 27 okének/s.¹⁰⁾ V předmluvě ke své tiskem vydané partituru ke stříhovému filmu SVĚTOVÁ VÁLKA (1927) upozorňuje skladatel Marc Roland kapelníky, že předpis tempa počítá s rychlostí projekce 25 okének za sekundu a že při větší předváděcí rychlosti není hudba vůbec proveditelná.¹¹⁾ Z uvedených hodnot je mimo jiné patrné, že se ve dvacátých letech zvýšila rychlost natáčení na 18 až 20 okének za sekundu, což později dosvědčili i zpovídání pamětníci jako Karl Hasselmann či Guido Seeber.¹²⁾ Stovky hudebních scénářů s údaji o rychlosti prozkoumal někdejší kurátor z George Eastman House James Card a nenášel mezi nimi jediný případ, kdy by rychlost promítání odpovídala standardní rychlosti natáčení.¹³⁾

Volba rychlosti promítání samozřejmě závisela na charakteru filmu a i v tomto směru se v průběhu let utvořily určité konvence. Z inzerce německé pobočky Gaumontu z roku 1912 vyplývá například takováto typologie: přírodní snímky 15–16 okének/s, dokumentární a vědecké snímky 17 okének/s, komedie a dramata 18–19 okének/s.¹⁴⁾

9) Reinhold Dahlgreen, *Zur Normung des Bildtempos*. „Kinematograph“ 21, 1927, č. 1077 (9. 10.). Cit. podle: W. Sudendorf, c. d., s. 118.

10) Srov. W. Sudendorf, c. d., s. 115.

11) *Stummfilmmusik gestern und heute*. Berlin 1979, s. 65. Skutečně svízelné zážitky skladatele s nestabilní rychlostí projekce vylíčil v jednom fejetonu Karel Weis, autor vůbec první české původní filmové hudby, a to k filmu MAGDALENA (1920). Srov. Karel Weis, *Hudba na metry*. „Národní politika“ 40, 23. 6. 1922, č. 169, s. 1n. Je pochopitelné, že ctižádostiví kapelníci měli na co nejpřesnějším stanovení rychlosti eminentní zájem a že by bývali nejraději řídili průběh projekce sami. Byla dokonce vyvinuta aparatura, která kapelníkům umožňovala regulovat rychlost promítání od dirigentského pultu. Srov. Hans Erdmann – Giuseppe Beccia – Ludwig Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik I. Musik und Film. Verzeichnisse*. Berlin-Lichterfelde – Leipzig 1927, s. 34.

12) Interview Gerharda Lamprechta s Karlem Hasselmannem z 25. 8. 1958; nepublikováno. Podle: W. Sudendorf, c. d., s. 118.

13) Srov. Kevin Brownlow, *Silent Films. What was the right speed?* „Sight and Sound“ 49, 1980, č. 3 (léto), s. 165.

14) „Kinematographische Wochenschau“ 3, 1912, č. 47. Podle: W. Sudendorf, c. d., s. 115.

Vývoj, zdá se, mířil k větší rychlostní kontrastnosti programu. V roce 1928 byl jeden z projekčních aparátů vybaven návodem, který jistě zrcadlí dobovou praxi: kulturní film 17–19 okének/s, dvoudílná veselohra 26–27 okének/s, hlavní film 27 okének/s.¹⁵⁾ Hraným filmům všech žánrů byla tedy při předvádění vždy vyhrazena nejvyšší míra pohybové stylizace. Jestliže navíc kameramané některé scény či celé filmy podtáčeli, docházelo pak při projekci vlastně ke zdvojenému zrychlení. Jak upozornil Jurij Civjan, volbu tempa projekce se někdy snažilo ovlivňovat i publikum. V Rusku prý nespokojení diváci pokřikovali na *opérateura*: „Miško, nežeň film!“ Anebo naopak: „Miško, toč!“ („Miška“ zde byla všeobecně rozšířená přezdívka pro *opérateury*.)¹⁶⁾

To ovšem hovoříme o situaci, kdy se při rozhodování o rychlosti promítání vycházelo z uváděného programu. Do hry však často a velmi podstatným způsobem vstupovaly i vnější faktory, faktory řekněme provozního rázu. K nadměrnému, někdy zřejmě až absurdnímu zvyšování rychlosti docházelo vždy, když z nějakých důvodů narůstala metráž programu, zatímco délka představení zůstávala beze změn. To se dělo zejména v první polovině desátých let, kdy se pomalu uzavíralo období krátkometrážní produkce a zvolna se přecházelo k delším metrážím. Tento proces vlastně vyžadoval revoluční změnu koncepce filmového programu, spočívající především v dramatické redukci odpromítaných titulů. K tomu se ovšem majitelé kin obtížně odhodlávali, neboť jejich diváci byli léta zvyklí spatřit při jednom představení deset, dvanáct i patnáct filmů. Proto když měl dříve nějaký film 300 m, už na něj kinaři zahlíželi.¹⁷⁾ V ostrém konkurenčním prostředí představovala redukce počtu filmů riskantní krok a řada majitelů kin, zejména kin menších, zranitelnějších, to zkrátka řešila zvýšením rychlosti promítání. Koncem dvacátých let se v Německu snažila menší kina čelit konkurenci velkých podniků uváděním dvou i tří hlavních filmů v rámci standardního dvouhodinového představení. Rychlost promítání zde dosahovala 50 okének za sekundu.¹⁸⁾

Není divu, že se takovou praxi někde snažily regulovat i místní úřady. V roce 1928 vypracovalo bavorské ministerstvo vnitra návrh vyhlášky, která měla rychlost promítání omezit na 18 okének za sekundu. Rozčilený Spolek bavorských majitelů kin podal na původce této ministerské iniciativy žalobu a ministerstvo se stáhlo.¹⁹⁾ Zato na Slovensku zasáhlo autoritativní ministerstvo s plnou mocí pro správu Slovenska již v roce 1923. V ministerském oběžníku z 26. října se konstatovalo, že „v kinematografech z důvodů výdělečných, aby se představení mohla co nejrychleji střídat, nevěnuje se promítání filmů patřičná pečlivost, čímž se obecnost poškozuje. V některých kinech, jmenovitě v Bratislavě, střídají se filmová představení po jedné a půl hodině, takže při tak krátkém trvání představení film se musí hnát nepřipustnou rychlostí.“ Nejvyšší povolená rychlost zde byla stanovena na 1200 až 1400 m/hod. (tj. přibližně 17,5 až

15) Fritz Nottmeyer, *Bildwechselzähler und Temponormung*. „Kinotechnik“ 4, 1928, Heft 15 (21. 7.). Podle: W. Sudendorf, c. d., s. 115.

16) Jurij G. Civjan, *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii 1896 – 1930*. Riga 1991, s. 76.

17) Srov. Guido Seiber, *Vom Film meines Lebens*. In: A. Kossowsky (Ed.), *Taschenbuch des Kameramanes*. Berlin 1928. Podle: Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907 – 1912*. Stuttgart – Weimar 1994, s. 250.

18) Srov. W. Sudendorf, c. d., s. 115.

19) Srov. tamtéž, s. 117n.

20,5 okének/s).²⁰⁾ V Rusku existovaly v desátých letech cenzurní oběžníky upravující rychlost předvádění „kinokronik“ se záběry carské rodiny.²¹⁾ Obdobně se ruské školské kruhy snažily zabránit tomu, aby se filmy zobrazující významné historické události promítaly při školních představeních zrychleně, neboť to vyvolávalo nežádoucí komický efekt a znevažovalo úctyhodné historické děje.²²⁾

V dějinách kina nalezneme řadu modelových případů, kdy volbu tempa projekce diktovaly provozní ohledy a nikoli charakter předváděného programu. Hlavní inženýr Western Electric Stanley Watkins se svým týmem v roce 1926 zjistil, že ve velkých kinech se užívá rychlosti 20 až 24 okének za sekundu, zatímco v malých kinech se rychlost promítání pohybuje okolo 26 okének za sekundu.²³⁾ Odlišnosti se ale vyskytovaly i mezi jednotlivými představeními v rámci jediného kina. Přední hollywoodský kameraman Victor Milner, který začínal jako *opérateur* v biografu, vzpomínal, že měl od majitele kina nařízeno promítat při odpoledním představení pomalu, teprve večer pak v řádném tempu.²⁴⁾ Stejně svědectví z roku 1912 máme z Německa.²⁵⁾ Dozajista existovala celá škála provozních situací, v nichž si majitelé kin a jejich *opérateury* vypomáhali regulováním rychlosti projekce nezávisle na promítaných filmech. Jeden hypotetický modelový příklad: zakladatel významné sítě kin v Hamburku a okolí James Henschel začínal se dvěma kiny, ve kterých uváděl stejný program v časovém posunu. Jednotlivé díly převážel do druhého kina poslíček na bicyklu. Druhé kino se nacházelo dostatečně daleko, aby se dva podniky téhož majitele nepřetahovaly o publikum, a zároveň dostatečně blízko, aby poslíček stihl mezi nimi pendlovat.²⁶⁾ Nicméně jakýkoli karambol na trase ohrožoval průběh druhého paralelního představení. Tu byla k dispozici regulovatelná rychlost projekce, která umožňovala změkčit následky případného zpoždění.

Rychlost filmu byla zkrátka naprosto nestabilní veličina a jako takovou ji vnímali tvůrci i diváci, všichni navyklí na technickou stylizaci pohybu jako na samozřejmou věc, tedy navyklí na pohyb daleko stylizovanější, než jaký později zavedl zvukový film. Výrobci filmů neměli na způsob předvádění prakticky žádný vliv, což ovšem neznamená, že by tuto otázku pouštěli úplně ze zřetele. Některé společnosti se pod dojmem krajně neuspokojivé praxe snažily *opérateury* instruovat, jakou rychlostí mají jejich filmy promítat. Tak například americká společnost Biograph s šéfredaktorem Davidem W. Griffithem se v roce 1913 dožadovala, aby se její filmy hrály rychlostí 15 okének za sekundu; 1000 stop dlouhý díl měl tak trvat 11 minut.²⁷⁾ Ale nedosti na tom. Svůj film HOME SWEET HOME (1914)

20) O neprístojnostiach v premietaní filmov v kinematografach; oběžník splnom. min. ze dne 26. 10. 1923, č. 13.915 adm. V. Jiří Hora, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 237.

21) Srov. J. G. C i v j a n, c. d., s. 77.

22) Srov. tamtéž, s. 78.

23) Srov. K. B r o w n l o w, c. d., s. 167.

24) Tamtéž, s. 165.

25) Srov. M a g o f s k y, *Das Vorführungstempo im Kino*. „Die Lichtbild-Bühne“ 5, 1912, č. 33 (17. 8.). Podle: W. S u d e n d o r f, c. d., s. 115.

26) Srov. C. M ü l l e r, c. d., s. 40. I Viktor Ponrepo si při své studijní cestě po německých kinech povšiml, že v Německu se hodně „pendluje“. Srov. V i k t o r P o n r e p o, *Cesta po biografech německých*. „Kinematografický věstník“ 1, 1916, č. 7 (9. 6.), s. 2n.

27) Srov. K. B r o w n l o w, c. d., s. 165.

vybavil Griffith takovýmto rychlostním doporučením: první díl se měl hrát 16 minut (16,6 okének/s), druhý 14 až 15 minut (17,8–19 okének/s) a každý další 13–14 minut (19–20,5 okének/s).²⁸⁾ Zní to ještě dosti mechanicky, ale ta snaha spoluutvářet rytmus filmu proměnami (v tomto případě stupňováním) rychlosti projekce je zcela evidentní. Americká příručka pro *opérateury* z roku 1915 prohlašuje: „Jedna z nejvyšších funkcí projekce je sledovat plátno a regulovat rychlost projekce, aby se synchronizovala s rychlostí akce.“²⁹⁾

Významně spoluurčoval tempo projekce a jeho proměny hudební doprovod. Německá příručka z poloviny dvacátých let popisuje světelné signalizační zařízení, pomocí něhož se dorozumívá dirigent s *opérateur*em. Pod jednotlivými světélky na signalizační desce v promítací kabině byly nápisy jako Pozor!, Začátek!, Stát!, Rychleji!, Pomaleji!, Neostře! apod. Kapelník tedy od dirigentského pultu ovlivňoval tempo projekce, což bylo důležité zejména pro tzv. *Illustrationsmusik*, hudbu sestavenou z většího množství různých krátkých skladeb vybraných podle atmosféry scény, kterou měly doprovázet. Šlo o to, aby se konec scény vždy sešel s koncem příslušné doprovodné skladby. V moderněji vybavených kinech byly v orchestřišti nainstalovány mikrofony, které přenášely hudbu do zvukotěsné kabiny *opérateura*. Ten pak mohl proměnami tempa projekce z vlastní iniciativy doladovat synchronizaci obrazu a hudby, což – jak praví autor jedné příručky Reinhold Dahlgreen, mimochodem tehdejší předseda Spolku německých promítačů – je bezpodmínečně nutné třeba u pochodů a tanců.³⁰⁾ V Německu se ve dvacátých letech ve vybraných případech distribuovaly filmy vybavené i původním hudebním doprovodem s podrobnými instrukcemi pro *opérateury*. Takto vypadaly instrukce k německému filmu STARÝ HEIDELBERG (1922 – 1923), k němuž napsal původní hudbu Marc Roland:

STARÝ HEIDELBERG

Prosím dodržovat při předvádění s originální hudbou!

Zavěsit vedle projekčního okna!

I. díl: normální tempo 24 okének za sekundu (tři otočení klikou za sekundu)

II. díl: pomaleji (20 okének za sekundu)

v průběhu titulku: Tichý kout v Rüderově zahradě

zase normálně (24 okének)

když Jüttner u stolu (Käti) ukazuje dva prsty

III. díl: pomaleji (17 okének)

krátce po začátku dílu, když se Schutzmann srazí s pivním sudem

zase normálně (24 okének)

u Lutze čekajícího v pokoji

pomaleji (16 okének)

při titulku: „Co se tam snáší z výšin“

28) Moving Picture World 20. 6. 1914, s. 652. Podle: K. Brownlow, c. d., s. 166.

29) Tamtéž.

30) Reinhold Dahlgreen, *Mein Vorführungsraum*. Halle b. d., s. 13.

z a s e n o r m á l n ě (24 okének)
při příštím obrazu (studenti jdou vlevo)
 p o m a l e j i (15 okének)
při titulku: Studium s veselou myslí přitahuje k alma mater
 z a s e n o r m á l n ě (24 okének)
u okna se studenty
 p o m a l e j i (16 okének)
při scéně Lutze se studenty v pokoji (tanec)
 (po příjezdu studentů před Rüdera)
 z a s e n o r m á l n ě (24 okének)
když tanec končí a studenti si sedají

IV. díl: n o r m á l n í t e m p o (24 okének)

V. díl: p o m a l e j i (17 okének)
 krátce po začátku dílu: jezdec v parku, když odstupuje kníže
 z a s e n o r m á l n ě (24 okének)
když kníže (v pokoji) podává maršálovi ruku

VI. díl: p o m a l e j i (20 okének)
 při titulku: *Jeho první cesta platila přáteli*
 z a s e n o r m á l n ě (24 okének)
 při zatmívačce po odjezdu vozu
 p o m a l e j i (14 okének!)
v průběhu titulku: Ó, stará jinošská slávo, kam jsi se poděla
 z a s e n o r m á l n ě (24 okének)
při titulku: Cantus ex est
 p o m a l e j i (17 okének)
když kníže vstává (tříkrát pochodňový průvod)
 držet tempo (17 okének) až do konce.

Vrátit do krabice s prvním dílem!³¹⁾

Detailní rozvržení tempa projekce ukazuje myslím velmi přesvědčivě, že na počátku dvacátých let se při reprodukci filmového díla již pracovalo s rychlostí projekce také dramaturgicky, že se vyskytovaly i v rámci jediného filmu veliké, dramaturgicky motivované rychlostní odchylky. V tomto konkrétním případě bylo užito skutečně široké škály rychlostí (od 14 do 24 okének za sekundu!) ohraničené z jedné strany zrychleným a z druhé zpomaleným pohybem, přičemž horní rychlostní hranice byla chápána jako normální tempo. Dramaturgickému vnímání rychlosti zde nasvědčují například pomalejší tempa v VI. dílu korespondující s teskným, melancholickým vyzněním celého filmu. Při takto pojatém představení už ovšem postava *opérateura* nabývala bezmála rysů dirigenta, který volbou tempa dával vyznít jednotlivým sekvencím a agogikou tvaroval architekturu celku.

31) W. Sudendorf, c. d., s. 116.

A pak přišel zvuk a my z odstupu několika desetiletí můžeme dnes zahlédnout jednu z těch tisíců drobných „tragédií“, jimiž je štětována cesta technického pokroku. Nastoupil zvukový film se svou normovanou rychlostí snímání i promítání a z filmu se stala definitivně technická konzerva. Zanikla jeho předváděcí variabilita stejně jako „divadelní“ jedinečnost každého představení. Prostor kinosálu opustili muzikanti s kapelníkem, ručníci i přežívající recitátoři, zmizeli tanečníci, zpěváci, eskamotéři a všichni ti ostatní varietní umělci, kteří leckde obohacovali filmová představení živými výstupy. A došlo i na našeho *opérateura*, jež ta převratná technická novinka zbavila možnosti podílet se pokaždé znovu na zrodu filmového díla. Z někdejšího *opérateura*, toho pána nad pohybem, stal se obyčejný promítač. Slouha stroje.

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze (1976 – 1981), po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor odborné literatury, poté jako vědecký pracovník. V současné době vede oddělení teorie a dějin filmu NFA a zároveň působí jako odborný asistent na katedře filmových studií FF UK. V *Iluminaci*, ve Filmovém sborníku historickém, *Filmu a době* aj. publikoval řadu studií z dějin české kinematografie a jejích kulturněhistorických kontextů; pro *Iluminaci* rovněž připravuje edice historických pramenů. Těžiště jeho badatelského zájmu tvoří v poslední době téma vztahu kinematografie a státu v období do roku 1945.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Berlín – symfonie velkoměsta (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Domove, sladký domove* (Home Sweet Home; David W. Griffith, 1914), *Fridericus Rex* (Arzen von Cserépy, 1922 – 1923), *Konec Petrohradu* (Koněc Sankt-Petěrburga; Vsevolod I. Pudovkin, 1927), *Luther* (Hans Kyser, 1927), *Magdalena* (Vladimír Majer, 1920), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Starý Heidelberg* (Alt-Heidelberg; Hans Behrendt, 1922 – 1923), *Světová válka* (Der Weltkrieg; Leo Lasko, 1927), *Zem spieva* (Karel Plicka, 1933).

SUMMARY

FILM MOVEMENT IN THE CINEMATOGRAPH

Ivan Klimeš

This article is devoted to the movement of film in the cinematograph during the silent-film era. In those times perhaps the most important agent of every film show, the projectionist, known then as *opérateur*, co-decided about the movement in the film. Concentrated in his hands was the power to determine or to change the speed of projection, that is, the speed of the movement of the film image. The individual selection of speed in each and every movie-house, as opposed to technically regulated speed, alongside the flexibility of the sound track of a film performance ranks among the most substantial differences between the silent- and sound-film cinematography. Through the invention of the cinematograph, photographs having a flexible speed of movement came to life. In other words, from the substance of the apparatus (!) space was left here for its repeated and individual filling. The option of individually regulating the speed of the projection was a property with which film had been born and one which, for more than three decades, was employed in film amply and in a variety of ways. With the advent of sound, which entailed a regulated speed of the film strip's movement in the camera and projector, film lost this property. Generally speaking, the speed of projection in the silent-film era never corresponded to the speed of shooting, whereby the film never arrived at the audiences in the form it had been shot in. In short, film speed was an absolutely unstable quantity and as such it was perceived both by the filmmakers and the audiences; everyone was accustomed to the technical stylization of movement as being a matter of course, that is, everyone was accustomed to a much more stylized movement than that later introduced by sound film. Film producers had virtually no say in the form of presentation, nevertheless some companies, under the influence of the extremely unsatisfactory practice, strived to instruct the *opérateurs* on the speed with which they were to project their films. The music accompaniment was a notable co-determiner of the pace of projection and its transformations. In conclusion, the article presents a detailed outline of the pace of projection. This attests to the fact that already in the early nineteen-twenties, during the reproduction of a film, the projection speed was treated also in terms of dramaturgy, whereby even within a single film major, dramaturgically motivated speed variations occurred.

At the turn of the century, movement ranked among the foremost subject themes of the times, as it played what was perhaps a key role in the new, profound change of life style. Film is literally existentially linked with this historical process; it formed a part of this global movement, while at the same time occupying within its framework a very special, even unique position. Through the advancement of motorized transportation, man achieved greater speed, capturing space more intensively, so to speak. Yet it has been only through film that man truly seized movement, controlling it from the outside. He closed it into the film projector like a fish into a tank, in order to view it *ad libitum* in all its possible and impossible forms.

Translated by Karolina Vočadlo