

Anna Batistová

## Větší, bližší, prázdnější.

Marketa Lazarová, širokoúhlý film

Film *MARKETA LAZAROVÁ* (1967) je v dobových distribučních materiálech popisován jako černobílý a širokoúhlý.<sup>1</sup> Pro kinaře je zmínka o širokoúhlém formátu klíčová, neboť předpokládá specifické technické vybavení nutné pro předvedení snímku. Můžeme si představit, že i pro propagaci mohl být široký formát důležitý – řadil film mezi jiné, divácky atraktivní snímky té doby. Přesto se slovo širokoúhlý z textů věnovaných tomuto snímku časem vytrácí. Ještě v dobových recenzích se s ním občas setkáme (v podobě adjektiva, které dále rozvíjí „monumentálnost“ tohoto kousku), ale v pozdějších textech zcela chybí.<sup>2</sup> Úkolem tohoto textu je podívat se na kontext vzniku *MARKETY LAZAROVÉ* jako širokoúhlého filmu (tj. naznačit, jaký mohla mít volba formátu vliv na výrobu a následný život filmu) a analyzovat snímek právě jako širokoúhlý, tedy například v porovnání s jinými československými širokoúhlými filmy. Jedním z cílů bude zhodnotit, do jaké míry je tento snímek, velmi kladně hodnocený také z pohledu technického provedení, invenční a podařený ve způsobu užití nového formátu.

### NA CESTĚ DO ČESKOSLOVENSKA

Konec 40. let byl v americké kinematografii poznamenán dramatickým poklesem návštěvnosti. Spíše než nástup nového média, televize, měla na dra-

1 Viz např. BK [Bartošek, Luboš]: Marketa Lazarová, *Filmový přehled* 1967, č. 40–41 (21. 10.), nestr.

2 Úvahy o formátu tu nahradí jiná tradičně užívaná měřítka, například pohled na film v kontextu historického žánru v dobových kritických ohlasech, nebo estetické hodnocení v následných desetiletích.

matické změny v tomto období vliv transformace ve společnosti, spojená především s hromadným stěhováním obyvatelstva mimo centra velkých měst na nově budovaná předměstí, a s upřednostňováním aktivnějších způsobů trávení volného času.<sup>3</sup> Kromě jiných změn, které musel hollywoodský filmový průmysl přijmout, aby přežil, poznamenal 50. léta minulého století nástup nových širokoúhlých formátů, jejichž cestu začal razit kolos zvaný Cinerama.<sup>4</sup>

Hollywoodská studia na výzvu nového spektaklu reagovala bleskově. V prosinci 1952 nakoupilo 20th Century Fox práva na anamorfotický proces Hypergonar Francouze Henriho Chrétiena. Nový systém nazvaný CinemaScope se měl velikostí promítaného obrazu a stereofonní reprodukcí zvuku blížít Cineramě, ale byl méně náročný na úpravy v kinosálech, mnohem levnější a zpětně kompatibilní – v kinech vybavených pro CinemaScope bylo možné nadále promítat i filmy v akademickém formátu.<sup>5</sup>

CinemaScope a jemu příbuzné (a často s ním kompatibilní procesy) se začaly šířit do světa a začaly tak narušovat nadvládu jednotného (akademického) formátu. Delší životnost mezi nimi měly právě ty, které při minimálních nutných úpravách v kinosálech a s nejmenšími úpravami promítací techniky přinesly maximální kvalitu reprodukce obrazu a zvuku. CinemaScope byl ze všech širokoúhlých formátů nejúspěšnější – také proto, že sledoval základní princip v pozadí všech větších technických zdokonalení v kinematografii do té doby: maximalizoval efekt na plátně při minimálních investicích do vybavení a infrastruktury.<sup>6</sup>

První veřejná představení systému CinemaScope pro majitele západoevropských kin se uskutečnila v Paříži v kině Rex ve dnech 18.–20. června 1953. Zástupci americké 20th Century Fox poté začali jednat s jednotlivými národními svazy majitelů kinosálů.

V prvních několika letech byli evropští majitelé sálů závislí na dodávkách zařízení pro promítání širokoúhlých filmů od amerických firem, stejně jako na distribuci filmů vyrobených ve Spojených státech amerických. Ale už během několika

3 Belton, John: *Widescreen Cinema*, Cambridge – London 1992, s. 69–74.

4 Cinerama, s obrazem promítaným na konvexní plátno ze tří synchronizovaných projektorů a s magnetickým záznamem zvuku vycházejícím z reproduktorů po celém obvodu sálu, se zdála být konkurencí nejen televizní obrazovce, ale i jiným volnočasovým aktivitám. Zážitek z filmu přiblížila mnohem více k pólu atrakce, vzdalujíc ho od klasické hollywoodské narace, a přitáhla nebývalý počet diváků. Viz Belton, John: *Widescreen Cinema*, s. 114.

5 Akademický formát má poměr stran obrazu při projekci 1:1,37. Původní CinemaScope s magnetickou zvukovou stopou umožňující stereofonní reprodukci zvuku dosahoval při projekci obrazu o poměru stran 1:2,55, pozdější s optickou zvukovou stopou 1:2,35.

6 Enticknap, Leo: *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*, London 2005, s. 60.

málo let od prvních projekcí začali na evropský trh nastupovat domácí výrobci s natáčecí a promítací technikou zcela kompatibilní s americkým formátem.<sup>7</sup>

Na druhou stranu studenou válkou rozdělené Evropy se začal nový formát šířit o něco později. V Moskvě se první širokoúhlá kina objevila až v roce 1955. Ve stejném roce byly také natočeny první krátké širokoúhlé filmy se stereofonním zvukem, s použitím techniky vyvinuté v NIKFI.<sup>8</sup> Současně začalo natáčení prvních celovečerních filmů užívajících stejného systému a francouzských předsádek značky Dyaliscope.<sup>9</sup> Později používaný kompatibilní sovětský formát získal název Sovscope.<sup>10</sup>

První zmínky o širokoúhlých formátech v českém filmovém periodickém tisku jsou veskrze negativní a setkáme se s nimi už na počátku roku 1953. Během tohoto roku se o nových systémech psalo téměř výhradně v souvislosti se stereoskopickým filmem a obě skupiny formátů byly řazeny do kategorie „plastického“ nebo „stereoskopického“ filmu. V některých textech byly dokonce zaměňovány. Nové formáty, jež se právě objevily ve Spojených státech jako součást snah o opětovné nalákání diváků do kin, jsou považovány za atrakci, která by neměla mít dlouhého trvání a která je sama o sobě bezcenná, pokud nepůjde ruku v ruce s novým obsahem filmu. Ovšem už koncem roku 1955 hovoří autoři článků o nových možnostech výrazového prostředku, o jeho užívání v socialistických státech a o plánech na zavedení také do československé kinematografie, a to dokonce s povzdechem „pozdě, ale přece“.<sup>11</sup>

Postupné uvolňování v nahlížení světové novinky můžeme chápat jednak jako přirozené seznamování se s novým vynálezem v socialistickém prostředí (které technice přisuzuje výhradní postavení), ale také v rámci celkového uvolňování a liberalizace v domácí kultuře v letech 1953–1956, které znamenalo oživení kontaktů s nesocialistickým zahraničím a počátky snah o výtěžnost kulturní sféry. Podobný vývoj ve vztahu domácího režimu k technické novince v oblasti médií najdeme také u televize.<sup>12</sup>

7 Viz Carr, Robert E. – Hayes, R. M.: *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, Jefferson – London 1988, s. 75–85.

8 Naučno issledovatělskij kinofotoinstitut.

9 Bossenko, Valeri: Le „scope“ en USSR: les débuts. In: Meusy, Jean-Jacques (ed.): *Le Cinémascope entre art et industrie. CinemaScope Between Art and Industry*, Paris 2003, s. 121–131, zde s. 127.

10 Viz Carr, R. E. – Hayes, R. M.: *Wide Screen Movies*, s. 82; Wysotsky, Michael Z.: *Wide-screen Cinema and Stereophonic Sound*, London – New York 1971.

11 Vlček, Vladimír: Široké plátno nastupuje..., *Film a doba* 1, 1955, č. 9–10, s. 433.

12 Knapík, Jiří: *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha 2006, s. 332, respektive 196.

Psaní o nových kinematografických technických systémech je také možné vnímat jako součást obecnějšího trendu – zvýšeného zájmu o technické pozadí vynálezu v jeho počátcích.<sup>13</sup> Oborové časopisy jako *Film a doba* nebo *Kino* se v poválečném období téměř výhradně soustředily na obsah kinematografického díla, tedy například na vhodnost tématu vzhledem k oficiální ideologii formující se socialistické společnosti. Zájem o formu se projevoval především v době nástupu nových formátů, během dřívějších debat o barevných systémech a o stereoskopickém filmu (od poloviny 30., respektive 40. let), a počátkem 60. let se obrátil na panoramatické, interaktivní a multiekranové kinematografické systémy, sovětskou Kinopanoramu a československé Laternu Magiku a Polyekran (a ke konci 60. let také Kinoautomat). Přitom je třeba podotknout, že přes zvýšenou četnost technicky zaměřených článků se tradiční úvahy o tématech filmů a cílových diváckých skupinách nikdy nedostaly do pozadí zájmu sledovaných časopisů.

Konečné přijetí širokoúhlých formátů, i přesto, že se jednalo o techniku pocházející z kapitalistického světa, odpovídalo obecnému dobovému nahlížení techniky. V tom se odrážel názor, že „socialistický systém, ve svém přesvědčení pro plánování a společný majetek, obzvláště vyhovoval moderní technice, na rozdíl od chaotického a bezohledného kapitalismu“.<sup>14</sup>

O zavedení nového formátu i do československé kinematografie se začalo uvažovat od roku 1954, s tím, že plán pro zavedení širokoúhlého filmu začal být naplňován na přelomu let 1956 a 1957. V roce 1956 byl například vyroben první film s jiným než akademickým poměrem stran při projekci *HRA O ŽIVOT* (1956), ne ještě s anamorfotickou předsádkou, ale maskováním horního a dolního okraje obrazu při projekci ve vybraných kinech.<sup>15</sup>

Ve stejném roce byly promítány na našem území první širokoúhlé filmy, v nově přizpůsobeném letním kině v Karlových Varech v rámci Mezinárodního filmového festivalu.<sup>16</sup> Na podzim 1956 pak bylo vybavení karlovarského letního kina (západoněmecké promítací stroje Bauer B12 se zvukovým zaříze-

13 Běžnému divákovi je technické pozadí pohyblivých obrazů neviditelné a dostává se do popředí pouze „když se něco pokazí“ nebo v obdobích zavádění nových technických systémů. Podobná pozornost byla věnována kinematografii v jejích počátcích. Srov. Allen, Robert C. – Gomery, Douglas: *Film History: Theory and Practice*, Boston 1985, s. 109 nebo Enticknap, L.: *Moving Image Technology*, s. 1–2.

14 Stokes, Raymond G.: *Constructing Socialism. Technology and Change in East Germany 1945–1990*, Baltimore – London 2000, s. 195.

15 „Hra o život“ na širokém plátně, *Filmový přehled 1956*, č. 46, s. 2.

16 V Karlových Varech se jednalo o první projekce pro širokou veřejnost. Pro odborníky z řad pracovníků Československého státního filmu (ČSFF) a novináře probíhaly zkušební pro-

ním Klang) přesunuto do Prahy a nainstalováno do prvního stálého československého širokoúhlého kina Alfa. Kino bylo prý vybráno po zralé úvaze – jako „největší pražské kino, s širokým hledištěm a tím bylo již předurčeno státi se kinem se širokým plátnem“.<sup>17</sup>

V květnu 1956 byl také vypracován definitivní „Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií“,<sup>18</sup> skládající se ze tří částí: Přechod k magnetickému záznamu a reprodukci zvuku ve filmu, Přechod na stereofonní magnetický záznam a reprodukci a Širokoúhlý film anamorfoického způsobu snímání, zpracování a promítání v kinech. V červnu byl plán projednáván v plénu Filmového technického sboru<sup>19</sup> a v říjnu pak Jiří Marek, generální ředitel Československého státního filmu, předložil kolegiu Ministerstva školství a kultury „Zprávu o zřizování cinemaskopických kin a podpoře kinofikace“.<sup>20</sup>

Podle plánu mělo být do roku 1960 zařízení 40 širokoúhlých kin na území Československa a vyrobeno 10 širokoúhlých celovečerních hraných filmů. Zatímco v prvních letech měla být kina vybavována technikou dovezenou z Německé demokratické republiky, ke konci období už měl být k dispozici promítací stroj domácí výroby. S výrobou natáčecí širokoúhlé techniky na našem území se nikdy nepočítalo – rozsah natáčecího parku československých studií byl natolik malý, že se vývoj vlastních výrobků nevyplatil.

Již v době vytvoření plánu měla domácí kinematografie k dispozici vzorky zahraničních objektivů a připravovala dovoz předsádek Totalvision pro běžné natáčení (pro vzdálenost 2 metry až nekonečno) a pro natáčení animovaných filmů (od 75 centimetrů do 2 metrů). Ve VÚZORT<sup>21</sup> měly probíhat zkoušky těchto objektivů, které by rozhodly o dalším nákupu zařízení pro domácí studia, a zároveň probíhala úprava stávajících kamer pro použití těchto objektivů. U prvních filmů mělo současně probíhat natáčení v akademickém i širokoúhlém formátu, později měly být kopie širokoúhlých filmů pro neširokoúhlá kina pořizovány kopírováním (proces tzv. desanamorfózy).

jekece úryvků širokoúhlých filmů už v roce 1955 v pražském kině Květen. Viz Havelka, Jiří – Síla, Jiří (edd.): *Výroční zpráva Československého státního filmu za rok 1955*, Praha 1958, s. 229.

17 -Jap-: Kino Alfa. Kino pro širokoúhlé promítání, *Filmový technik* 1956, č. 8, s. 113–115.

18 Národní filmový archiv (NFA), Oddělení písemných archiválií (OPA), f. Pilát František, k. 1, i. č. 4.

19 FITES (jiná instituce, než později založený Filmový a televizní svaz se stejnou zkratkou), poradní orgán ministerstva nadřazeného kinematografii a organizačně podléhající ČSE.

20 Národní archiv (NA), f. Ministerstvo školství a kultury, Zasedání kolegia ministra 1956–1966, kolegium č. 41.

21 Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky, organizačně přidružený k ČSE.

Širokoúhlý film existoval v československé kinematografii vedle akademického formátu a rozšířených formátů 1:1,66 a 1:1,85.<sup>22</sup> Zatímco počty širokoúhlých kin jsou k dispozici v souhrnných publikacích (bez rozlišení formátu 1:2,35 s optickým a 1:2,55 s magnetickým záznamem zvuku), o počtu sálů přizpůsobených pro promítání rozšířených formátů informace nejsou. Počet širokoúhlých kin se neustále zvyšoval, a například v roce 1964, kdy vznikla v Československu první dvě 70mm kina, jich bylo 482.<sup>23</sup>

Co se týče výroby domácích širokoúhlých filmů, ta pokračovala do roku 1960 více méně podle plánu z roku 1956, roku 1961 se pak počet širokoúhlých celovečerních hraných filmů zdvojnásobil a v následujících letech se udržoval kolem deseti snímků ročně.<sup>24</sup> Podle filmových materiálů dochovaných v Národním filmovém archivu a katalogizovaných v publikacích *Český hraný film* existují pro všechny snímky vyrobené v širokoúhlém formátu po roce 1961 také kopie v rozšířeném formátu 1:1,66 nebo 1:1,85.

Do roku 1972 se počet širokoúhlých kin dále zvyšoval, až tvořil téměř polovinu všech sálů vybavených pro promítání 35mm formátu.<sup>25</sup> Přitom tato kina soustřeďovala 64 % tržeb celé československé sítě kin. Byla tedy velmi důležitá pro celkovou ekonomiku domácí kinematografie, ačkoliv v zahraničí počet širokoúhlých kin stále klesal, především kvůli omezeným možnostem uplatnění širokoúhlých snímků na televizních obrazovkách.<sup>26</sup>

Podobně jako bylo zavedení nového formátu podmíněno politickým rozhodnutím na základě ideologické přijatelnosti technického systému, byla i jeho budoucnost závislá na možnostech využití pro politické účely:

*Filmy společensky zvláště významné, u nichž lze předpokládat, že budou šířeny cestou kin i televize a využity řadu let pro školní představení, měly by být natáčeny normální technologií. Filmy, u kterých je významnou složkou výtvarná fotografie ve všech specifických formách, a filmy lehčích žánrů, u kterých je předpokladem dobré využití v síti kin, lze natáčet technologií širokoúhlého filmu. Počet těchto filmů by neměl převyšovat 15–20 % z celkového počtu hraných filmů vzhledem k naléhavé společenské potřebě pokrýt potřebu televizního programu především naší tvorbou.*<sup>27</sup>

22 Pro poměry stran používané v domácí kinematografii v roce 1974 viz Levinský, Otto – Stránský, Antonín: *Film a filmová technika*, Praha 1974, s. 211.

23 Havelka, Jiří: *Film v číslech a událostech*, Praha 1965, s. 50.

24 Tamtéž, s. 42. Viz též *Český hraný film III*, Praha 2001; *Český hraný film IV*, Praha 2004.

25 Z celkového počtu 2 043 kin na 35mm film (3 400 kin, počítáme-li i 16mm kina) 944 širokoúhlých. Viz Pilát, František: *Studie dlouhodobého rozvoje filmové techniky*, Praha 1972, s. 2a.

26 Tamtéž.

27 Tamtéž, s. 2–3.

Stejně tak měla být zastavena vlna adaptací stávajících kin pro nový formát a pouze novostavby měly být přizpůsobovány širokoúhlému (nebo 70mm) filmu. Magnetický záznam a reprodukce zvuku měly být zcela, podle celosvětového trendu, zastaveny.

Společně s proměnou postavení širokoúhlého filmu v nutný (protože výdělečný), ale z ideologického hlediska postradatelný luxus, se změnilo i postavení kinematografie jako celku: „Film se dostal z podmínek monopolní podívané pro volný čas a stal se členem celé skupiny možností, ve které si lidé vybírají, jak svůj volný čas strávit. To neznamená, že film a kino své místo ztrácí, avšak musí o své postavení s ostatními možnostmi využití pracovního volna obyvatelstva zdravě soutěžit.“<sup>28</sup>

## MARKETA LAZAROVÁ, ŠIROKOÚHLÝ FILM

V zahraničním kontextu je přechod od užití barevného filmu ve spojení s širokoúhlým formátem k černobílému materiálu vnímán jako impulz pro zkoumání kompozičních a stříhových možností nového formátu. Černobílý filmový materiál je v této době mnohem citlivější než barevný a je využíván k natáčení žánrových snímků: westernů odehrávajících se většinou v exteriérech, historických spektaklů natáčených ve Španělsku nebo Itálii.<sup>29</sup> Citlivá filmová surovina a množství světla tu umožňují komponovat záběry do hloubky (podobně jako ve 40. letech) a získat přitom mnohem větší prostor, který je v záběru ostrý.<sup>30</sup> Na přelomu 50. a 60. let se také, vedle zdokonalování anamorfotické optiky,

28 Folvarčný, Jiří: *Učební texty pro promítače v širokoúhlých kinech*, Praha 1976, s. 26.

29 Bordwell, David: *CinemaScope. The Modern Miracle You See Without Glasses*. In: Týž: *Poetics of Cinema*, London 2008, s. 281–325.

30 Hloubka pole, označovaná taky nesprávně hloubka ostrosti, je „část předmětového prostoru měřená ve směru optické osy, která se optickou soustavou zobrazí bez pozorovatelné neostrosti“. Přitom vzdálenost začátku a konce takového prostoru je závislá na clonovém čísle, ohniskové vzdálenosti použité optické soustavy (objektivu nebo složitější soustavy, např. kde je objektiv spojen s anamorfotickou předsádkou), vzdálenosti, na kterou je zaostřeno a tzv. velikosti průměru rozptylového kroužku, což je kroužek, ve kterém se zobrazí bod, který lidské oko stále vnímá jako bod, a jeho velikost závisí na míře zvětšení promítaného obrazu. Viz Levinský, O. – Stránský, A.: *Film a filmová technika*, s. 113–114. Čím větší je clonové číslo – tedy čím je více světla v prostředí natáčení a čím je citlivější filmový materiál – tím větší je hloubka pole, tím je hlubší prostor, který divák vnímá při projekci jako ostrý.

ustalují základní pravidla práce s velkým plátnem a dochází k novému ustálení klasického hollywoodského stylu.<sup>31</sup>

Při popisu natáčení prvního domácího širokoúhlého filmu, československo-francouzské koprodukce v PROUDECH (1957) se věnoval kameraman Vladimír Novotný především problémům.<sup>32</sup> Ty většinou nebyly, oproti očekávání, způsobeny novou technikou jako takovou, ale technickým vybavením, které měli v počátcích filmaři k dispozici. Tak například rychlé panorámy nevylučovalo široké plátno jako takové, ale spíše nerovnoměrná anamorfóza v různých částech záběru. Nešlo tedy o to, že by rychlý pohyb kamery byl nepříjemný pro diváka, ale o to, že způsoboval viditelnou deformaci snímaného obrazu („při horizontální panoramě se objekt, přecházející z kraje obrazu do středu, roztahuje a dále zase smršťuje“). Vertikální panorámy pak byly zcela vyloučené, právě kvůli zkrácení kolmých částí dekorace, a místo nich Novotný doporučoval použití zvedání a klesání kamery na stativu. Podobně bylo třeba komponovat obraz do hloubky (protože používané objektivy s ohniskem 50 mm způsobovaly zploštění obrazu), ale na druhou stranu bylo možné dosáhnout ostrosti pouze v malé části snímaného prostoru. V této situaci Novotný doporučoval ostřit na „objekt dominující svou plochou v obraze, kde také poutá největší pozornost diváka svou akcí“.<sup>33</sup>

Technika zakoupená pro domácí výrobu v zahraničí byla pořizována narychlo, často bez vyzkoušení u výrobce. Na anamorfotických předsádkách, nasazovaných na existující nebo i nově pořízené kamery bylo nutné provádět úpravy a jejich nekvalitu vynahrazovat přizpůsobováním pracovních postupů. V úplných počátcích mělo Filmové studio Barrandov k dispozici dvě ateliérové kamery Debrie a Eclair, jednu těžší exteriérovou kameru Debrie a dvě ruční exteriérové kamery Cameflex a Arriflex. Počítalo se s přizpůsobováním kamer Cinephon, které už mělo studio k dispozici.<sup>34</sup> Pro širokoúhlé snímání mělo studio anamorfotické předsádky značek Cinépanoramic, Satec-Dyaliscop, Ultrascop a Total Vision.<sup>35</sup>

31 Viz von Bagh, Peter: Breadth of View, *Cinegrafie* 2003, č. 16, s. 217–225; Bordwell, David: Schema and Revision: Staging and Composition in CinemaScope. In: Meusy, Jean-Jacques (ed.): *Le Cinemascope entre art et industrie. CinemaScope Between Art and Industry*, Paris 2003, s. 217–233; Bordwell, D.: *CinemaScope*, s. 281–325.

32 Novotný, Vladimír: Zkušenosti s natáčením širokoúhlého filmu. In: *Dny nové techniky II. Širokoúhlého filmu ve zvuku a obraze. Natáčení, optika i laboratorní zpracování a stereofonní záznam zvuku*, Praha 1958, číslováno po oddílech.

33 Tamtéž.

34 Zdá se, že kamery Cinephon byly vyráběny v Československu a že se jednalo o původní Šlechtovy přístroje, upravované v poválečném období přímo ve Filmovém studiu Barrandov.

35 Viz např. Vilímek, Karel: Škodlivé vlivy v příjmu širokoúhlého, komprimovaného obrazu. In: *Dny nové techniky II. Širokoúhlého filmu ve zvuku a obraze. Natáčení, optika i laboratorní zpracování a stereofonní záznam zvuku*, Praha 1958, číslováno zvlášť.



Podíváme-li se na vybavení studia Barrandov o patnáct let později, kdy už výroba širokoúhlých filmů probíhala standardně (byť množství vyráběných filmů v tomto formátu z celkového počtu celovečerních filmů bylo spíše na ústupu; další pokles počtu širokoúhlých filmů bychom mohli sledovat v průběhu 70. let), mělo k dispozici sedm kamer interiérových, šest exteriérových a tři ruční, z nichž čtyři byly starší než deset let, jedna ruční mladší než pět let, a ostatní se stářím pohybovaly mezi pěti a deseti lety.<sup>36</sup> Zatímco tedy v počátcích mělo studio k dispozici menší počet méně kvalitních přístrojů, během přibližně deseti let už byl počet dostatečný, a docházelo spíše k výměně starších a nadále nevyhovujících kusů za nové. K podobnému vývoji zřejmě došlo i ve vybavení studia ostatní technikou používanou při natáčení, ať už se jednalo o stativy, nebo různé typy vozíků.

Vývoj od méně kvalitní ke kvalitnější technice pak můžeme sledovat i na vyrobených filmech. Důkladný statistický průzkum teprve čeká na své zpracování, ale prozatím se zdá, že v průběhu 50. a 60. let se kamera v domácích filmech stávala pohyblivější (ať už bychom mluvili o panorámování nebo pohybu celé kamery). Rozpohybovanější kamera mohla způsobit také zvýšení průměrné délky záběru,<sup>37</sup> ale bez zpracování analýzy celé domácí produkce opět není možné něco podobného tvrdit s úplnou jistotou.

Podle prvních úvah nad užitím nového formátu se měla ve filmech natáčených širokoúhlou technikou zvyšovat délka záběru. Zatímco v americké kinematografii jsou první léta užívání širokoúhlého formátu skutečně poznamenána takovým vývojem, v pozdějších letech se v průměru širokoúhlé filmy neliší od těch v akademickém formátu, a pokud některé snímky výrazně překračují průměr pro dané období, jsou většinou připisovány osobnostem, které i ve své neširokoúhlé tvorbě pracují spíše s delšími záběry.<sup>38</sup>

Pro autory zabývající se problematikou širokoúhlé tvorby bývá důležitá také otázka velikosti záběrů a jejich kompozice. Přitom kompozicí je možné se zabývat, jak zdůrazňuje Marshall Deutelbaum, z dvou různých úhlů pohledu. Širokoúhlý záběr (ale vlastně i záběr akademického formátu) můžeme vnímat buď jako záznam trojrozměrného prostoru a všimnout si kompozice do hloubky, nebo jako povrch, dvourozměrný obraz, a všimnout si například udržování jednoty mezi dvěma záběry pomocí podobné kompozice nebo střídání světlých

36 Pilát, František: *Studie dlouhodobého rozvoje filmové techniky*, Praha 1972.

37 Tento vývoj sledoval Barry Salt, viz Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1992, s. 231.

38 Problematikou se zabývají David Bordwell a Barry Salt ve výše citovaných publikacích.

a tmavých ploch v jednom záběru.<sup>39</sup> K dvojímu pohledu jiného druhu vybízí David Bordwell. Navrhuje nahlížet na širokoúhlý záběr nejen jako na rozšíření původního akademického formátu, ale také jako na jeho výřez. Zatímco v prvním případě se setkáme s problémem jak nově nabytý prostor zaplnit pomocí starých postupů, ve druhém pracujeme pouze s částí původního formátu, která nám dovoluje nahlédnout na zobrazované jako „ořezané“ a místy získává na nebývalé abstraktnosti.<sup>40</sup>

V domácí kinematografii bylo v úplných počátcích vyrobeno tak málo širokoúhlých filmů, že vypovídací hodnota průměrných údajů je velmi nízká. Sledujeme-li delší období a porovnáme-li širokoúhlé a akademické snímky, všimneme si, že průměrná délka záběru se v podstatě příliš neliší.<sup>41</sup> Film *MARKEŤA LAZAROVÁ* se přitom řadí k těm rychlejším (průměrná délka záběru 10,8 vteřin), byť není zdaleka nejrychlejší. Čím se zdá být ale tento snímek výjimečný, je způsob, jakým kombinuje relativně rychlý střih, rozmanité pohyby kamery a práci s herci uvnitř záběru.

V jiných filmech můžeme sledovat zpomalení střihu u rozpohybovanější kamery nebo herecké akce<sup>42</sup> nebo naopak zrychlení střihu u statictější práce s kamerou a herci.<sup>43</sup> Jako příklad širokoúhlého filmu, který sice pracuje s delšími záběry, ale přesto má daleko ke statictosti, můžeme uvést *Brynychův ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH* (1964). Především ve scénách schodiště v činžovním domě se setkáme s kamerou pevně stojící na jednom místě a „rozhlížející se“ za akcí. Vedle kruhových panorám tu najdeme také těkání z jedné strany na druhou nebo diagonální stoupání kopírující směr schodiště. Jindy je statická scéna oživena rozsvěcením a zhasínáním světla na domovní chodbě. S rychlejším střihem se setkáme tam, kde je třeba představit (a tedy rychle obsáhnout a popsat) nové prostředí. Ve scénách zalidněných postavami (bar nebo psychia-

39 Deutelbaum, Marshall: Basic principles of anamorphic composition, *Film History* 2003, č. 1, s. 72–80.

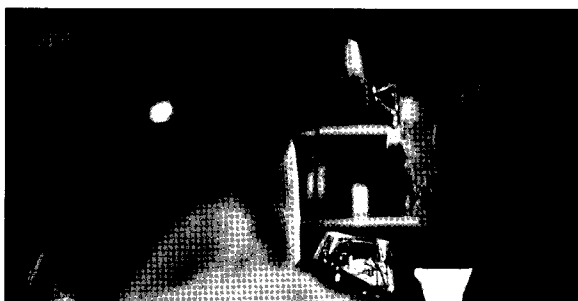
40 Bordwell, D.: CinemaScope, s. 312–313.

41 Ze sledovaných filmů vyrobených mezi lety 1956 a 1970 mělo jedenáct snímků v akademickém formátu průměrnou délku záběru (PDZ) 12,96 vteřin, a sedmáct širokoúhlých snímků 12,97. Sledované snímky byly černobílé, s výjimkou prvních dvou širokoúhlých v *PROUDECH A SMRT V SEDLE* (1958).

42 Ze sledovaných snímků např. u filmů *Zbyňka Brynychy ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH* – PDZ 18 vteřin, nebo *SOUVĚZDÍ PANNY* (1965) – PDZ 23,3 vteřin.

43 Ze starších akademických snímků tak pracuje např. *SKOLA OTCŮ* (1957) – PDZ 8,7 vteřin, z novějších širokoúhlých je to *NOC NEVĚSTY* (1967) – PDZ 7,8 vteřin. Kombinací většinou statických záběrů a pomalého střihu najdeme např. u snímku *DITA SAXOVÁ* (1967) – PDZ 21,9.

trická léčebna) nechává Brynych spíš zastínit akci nezaostřeným tělem procházejícím před objektivem, než by se tomu vyhnul stříhem (viz obr. 1 až 3).



Obr. 1 až 3

Vláčil kombinuje obě metody (pohyb rámu a pohyb uvnitř záběru, doplněné stříhem), a tím se jeho snímek stává v celkovém dojmu mnohem rychlejším. Přitom používá velmi rozmanitých pohybů kamery, ať se jedná o různé typy jízd nebo panorám a jejich kombinací, nebo o použití transfokátoru či ruční kamery. Pohyblivé kameře ve filmu *MARKETA LAZAROVÁ* věnuje obzvláštní pozornost Zdena Škapová. Všimá si, že „vedle komíhavé ruční kamery jsou zde frekventovaně uplatněny snad veškeré možné kamerové pohyby, a to nikoliv odděleně, jednotlivě; mnohdy se v rámci jednoho záběru kříží tak prudce,

že jeho obsah se ocitá na hranici čitelnosti (svůj podíl má na tom i užitá forma rapidmontáže), ale na druhé straně je tím dosaženo vrcholu sugestivity a dojmu bezprostřední účasti na předváděných událostech“.<sup>44</sup>

Kombinací různých postupů (byť nejspíš ne v takové míře) bychom našli i u jiných snímků. V MARKETĚ LAZAROVÉ je ale třeba připočítat sníženou čitelnost některých záběrů, způsobenou ostřením. Ostrá část obrazu není vždy ta, která obsahuje nebo sleduje hlavní dějovou linku, některé záběry nejsou zaostřené vůbec. Dalším faktorem ztěžujícím sledování je množství narativních informací, které jsou přesunuty z až abstraktního a více méně nečitelného obrazu do zvukové složky snímku. Film se stává méně srozumitelným nejen na rovině celku (jak o tom píší nejen dobové, ale i pozdější recenze), ale také nižších stavebních prvků, až k jednotlivým záběrům. Informační hodnota filmového obrazu se ztrácí, obrazy se vyprazdňují a stávají se jednotlivými kompozicemi.

S nejrychlejším stříhem se v MARKETĚ LAZAROVÉ, celkem logicky, setkáme u „akčních“ scén. Právě v těchto záběrech najdeme také nedokonale zaostřené, které bychom spíš než tvůrčímu záměru mohli přičíst ručně nesené kameře. Příkladem může být přepadení karavany na začátku filmu (obr. 4). Jinde je rychlý stříh nahrazen velmi rychlým pohybem kamery, například ve scéně na Obořišti, kde se pan Sovička zajímá o Marketu. Ze záběru, ve kterém najdeme vpravo torzo Sovičkovy postavy v prvním plánu a v polodetailu a Marketu v celku ve vzdáleném plánu, se dostaneme rychlým strhem vpravo nahoru na detail Sovičkovy tváře (obr. 5 a 6).

Na druhou stranu můžeme najít i velmi klidné dlouhé záběry, ve kterých je pohyb kamery velmi pozvolný nebo nenápadný. Přitom tato „uklidnění“ kamery mají většinou narativní opodstatnění. Zatímco u klidné jízdy sledující Adama z Mikolášova hlediska těsně před přepadením karavany by bylo možné mluvit o výstavbě napětí, pomalé a téměř nezatelné přibližování se kamery k Marketě a Mikolášovi blízko závěru snímku navozuje pocit klidu, uvolnění a smíření (obr. 7 až 9).

U raných československých širokoúhlých snímků nenajdeme podobné postupy jako u prvních amerických filmů, které svědčily o více méně bezradném či dosud nerozvinutém zacházení s nově poskytnutým širokým prostorem. Jedná se například o snahu amerických tvůrců zaplnit za každou cenu rozšířený záběr řadou postav ve středním plánu čelem k divákovi nebo o dvojdetaily tváří. Může to být tím, že domácí tvůrci měli možnost se seznámit

44 Škapová, Zdena: Cesty k moderní filmové poeice. In: Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 98.



Obr. 4 až 6

s několika málo dostupnými americkými filmy, ale především s filmy ze zemí západní Evropy, a v některých případech ze Sovětského svazu a zemí politicky spřáteleného tábora,<sup>45</sup> nebo prostě proto, že v počátcích exkluzivní technika

45 Na karlovarském festivalu v roce 1956 byly uvedeny tři francouzské celovečerní širokoúhlé filmy a po jednom snímku z Itálie, Španělska a Japonska, dále jeden středometrážní a tři krátké snímky ze Sovětského svazu a po jednom krátkém z Francie, Itálie, Německa, Polska a Velké Británie, a taky první pokusný československý širokoúhlý film *SVĚTEČNÍ DEN* (1956) (*Filmový přehled 1956*, č. 33, nestránkováno). V roce 1957 byly podle *Filmového přehledu* v domácí distribuci uvedeny nejprve dva francouzské a jeden španělský širokoúhlý film (všechny dříve promítané v Karlových Varech) a koncem roku také sovětské filmy *PROLOG* (Prolog, 1956) a *DON QUIJOTE* (Don Kichot, 1957). Na MFF v Karlových Varech ve stejném roce pak



Obr. 7 až 9

pro širokoúhlé natáčení byla svěřována pouze „osvědčeným“ zaměstnancům domácí kinematografie.

Několik typických příkladů kombinace pohybu kamery a herecké akce v rozšířeném obrazu nabízí film *ATENTÁT* (1964) Jiřího Sequense. V prvním případě vidíme nejprve od sebe vzdálené postavy, které jsou zabírány z větší

bylo uvedeno deset celovečerních a pět krátkých širokoúhlých filmů (*Filmový přehled 1957*, č. 31–32, nestránkováno). Natáčení širokoúhlých filmů měli domácí tvůrci možnost sledovat v Sovětském svazu nebo ve Francii, většinou při služebních cestách spojených s nákupem nebo alespoň obhlížením nových technických zařízení. Někteří zástupci domácí kinematografie byli vysíláni na zahraniční mezinárodní filmové festivaly.

vzdálenosti, a prostor mezi nimi je zaplněn rekvizitami. Jakmile se k sobě herci přiblíží, přibližuje se i kamera, takže široký prostor je znovu zaplněn. Když kamera přerámuje tak, že jedna postava se dostane v blízkém záběru<sup>46</sup> ke kraji rámu, získává druhá postava dostatečný prostor pro pokračování herecké akce ve větší vzdálenosti od kamery (obr. 10 až 13).



Obr. 10 až 13

Druhý příklad nabízí přerámování spojené se změnou složení skupiny postav. V záběru vidíme čtyři postavy, které zaplňují celý rám a zároveň jsou rozmístěny do hloubky. Zatímco příchod páté postavy v pozadí uprostřed pozici kamery nemění, odchod jedné z krajních postav v popředí si vynutí mírné přerámování (obr. 14 až 16).

Posledním příkladem promyšlené kombinace pohybu kamery s hereckou akcí z filmu *ATENTÁT*, tentokrát dlouhé jízdy a pohybu několika postav, může být záběr z počátku filmu, z výcvikového tábora kdesi ve Velké Británii. Kamera se pohybuje rovnoměrně rychle zleva doprava a herci tu vcházejí do záběru a opět z něj vycházejí na některé z bočních stran, zvedají se do něj nebo odcházejí směrem pryč od kamery do vzdálenějšího plánu. Celý záběr je téměř 40 vteřin dlouhý a seznámíme se v jeho rámci se všemi postavami československých parašutistů, kteří později provedou atentát na říšského protektora.

Experimentálnější práce se záběrem si můžeme všimnout u raných širokoúhlých Vávrových snímků *PRVNÍ PARTA* (1959) a *NOČNÍ HOST* (1961). Zatímco

<sup>46</sup> Blížeším záběrem se v tomto textu myslí takový, který se přibližuje postavě, a může být za něj považován záběr o velikosti od velkého detailu k polocelku.

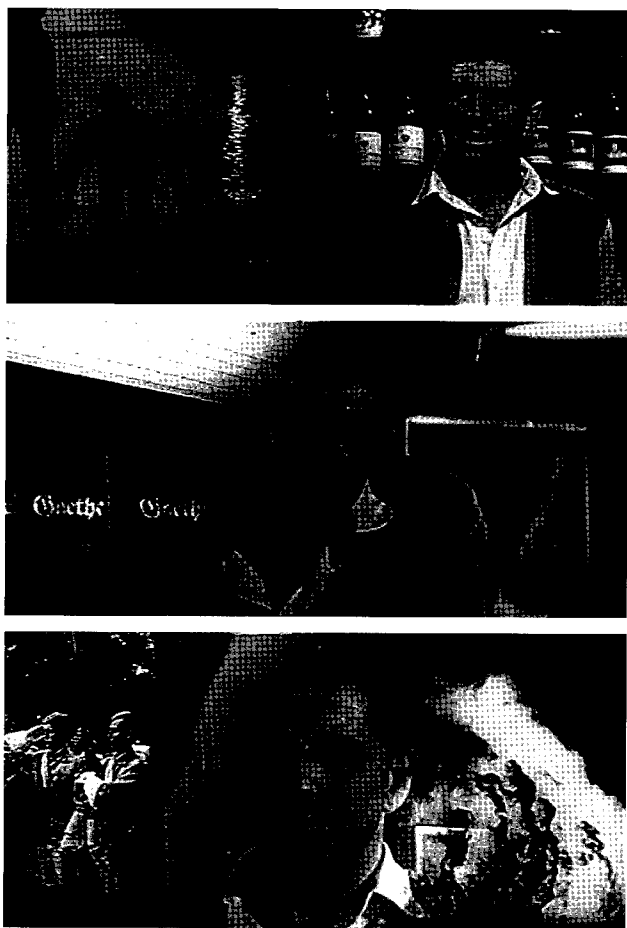


Obr. 14 až 16

v prvním zmíněném filmu, který se z většiny odehrává v uhelném dole, se setkáme se záběry, kde je herecká akce soustředěna do malé části záběru a jeho zbytek je vyplněn černou tmou, odůvodněnou důlním prostředím, ve druhém vedle celkem standardních záběrů rovnoměrně vyplněných postavami, najdeme také práci s několikanásobnou expozicí, která dovoluje dělit obraz na dvě nebo tři části, ve kterých se odehrává různá akce (obr. 17 až 19).

Kromě Vávrova snímku, kde je „prázdnota“ velké části záběru odůvodněna diegezí, se tak setkáváme spíše se svérázným zaplňováním nežli smělym vyprazdňováním nově nabitě šířky obrazu. V pozdějších snímcích se logicky, nejen s vývojem techniky a pracovních postupů, ale také s narůstajícím počtem ročně vyrobených snímků, používané výrazové prostředky začínají lišit,

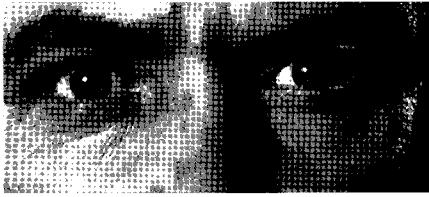
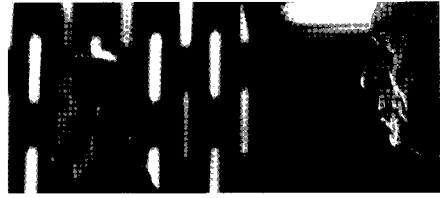




Obr. 17 až 19

přičemž největší rozdíly při práci s prostorem a kompozicí najdeme mezi filmy odehrávajícími se v exteriéru a těmi převážně natáčenými ve studiu. Je snadně, že tento rozdíl je způsoben především možností větší kontroly podoby předkamerové reality ve studiu.

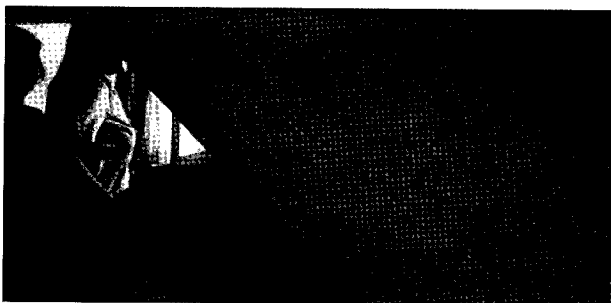
Například *IKARIE XB1* (1963) Jindřicha Poláka pracuje nezřídka s velkými detaily tváří posunutými k jednomu z okrajů záběru a obklopenými rozostřenou prázdnotou pozadí (obr. 20 a 21). Osamocené postavy pak nutně nepřibližuje a nebojí se ani fragmentárních či rozostřených záběrů tváří nebo extrémních detailů (obr. 22 až 24), a setkáme se tu i se záběry, které nabývají až abstraktních kvalit (obr. 25 až 28). Prázdný prostor není v *IKARII XB1* problém, stejně jako dočasně nevyvážená kompozice nebo snížená informativní účelnost



Obr. 20 až 28

jednotlivých snímků. Podobně samozřejmě a neproblematicky (byť rozhodně ne bez hlubšího smyslu) působí prázdnota či rozostřenost v ZÁVRATI (1962) Karla Kachyni (obr. 29 až 31).

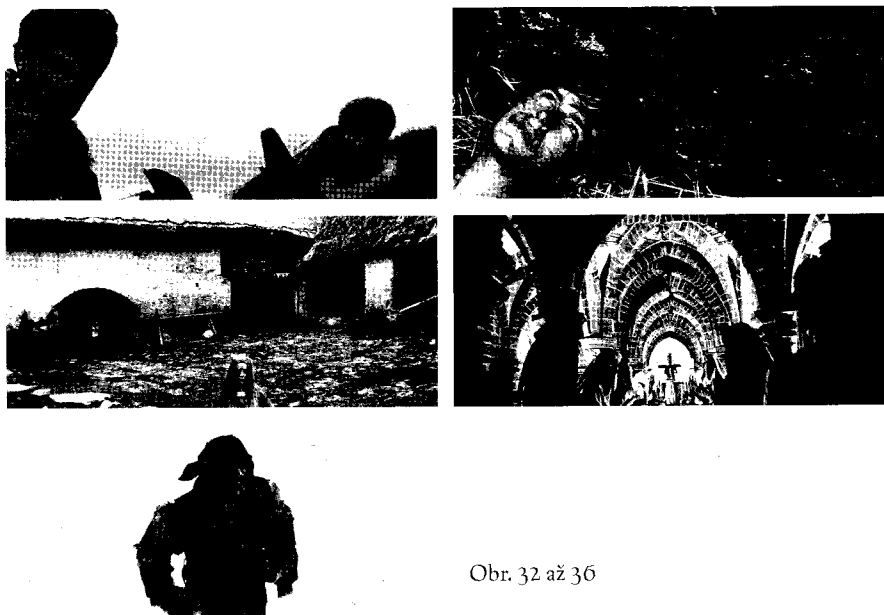
Tam, kde se kamera v MARKETĚ LAZAROVÉ pohybuje, nedovoluje často držet určitou kompozici. Proto najdeme zajímavější práci s rámem především u statictějších záběrů. Co do kompozice v rámci horizontálního i vertikálního členění záběru tu najdeme celou škálu možných kombinací, od záběrů středově uspořádaných až po ty výrazně vychýlené (obr. 32 až 34). Přitom v ně-



Obr. 29 až 31

kterých případech můžeme vystopovat za volbou konkrétní kompozice záměr (středové kompozice uvnitř církevní architektury, podobně jako v *ÚDOLÍ VČEL* /1967/, obr. 35), jindy se můžeme o jejím významu dohadovat, nebo nám nezbyvá než ji chápat jako samostatně zamýšlený obraz (obr. 36).

Podobným způsobem Vláčil pracoval také ve svém dřívějším snímku *ĎÁBLOVA PAST* (1962). Vedle dlouhých scén rytmizovaných pohybem kamery, přechodu akce ze vzdáleného plánu do blízkého a zpět v rámci jednoho záběru, nebo extrémních kompozic ke krajům akademického formátu, se tu setkáme také s kamerou nesenou jezdcem na koni nebo prací s přesvětlenými a velmi tmavými záběry. Stejně jako v *MARKETĚ LAZAROVÉ* je i zde jedním z hlavních znaků hlediskového záběru třaslavý pohyb ruční kamery.



Obr. 32 až 36

Nestředová kompozice blízkých záběrů je v MARKETĚ LAZAROVÉ někdy použita pro provázání pohledů a protipohledů, například ve scéně, v níž Alexandra přichází ke dveřím stodoly (obr. 37), za kterými je vězněn Kristián, ale dveře hlídá Adam (obr. 38). Alexandra se otáčí a odchází (obr. 39). Alexandra i Adam si jak v detailních samostatných záběrech, tak v závěrečném záběru (obr. 40), kde oba odchází od kamery v polocelku respektive polodetailu, udržují vlastní část záběru. V jiných případech se ale postavy nedrží „své“ strany, nebo jsou komponovány docela rozdílně.

Stabilnější (a v rámci této kategorie hlavně hlediskové) záběry mohou obsahovat druhý vnitřní rám – například záběr zpod vozu ve scéně přepadení, zaostřený na vzdálenou akci, maskuje horní okraj a získáváme tak ještě extrémnější poměr výšky a šířky obrazu. Nebo při první cestě Mikoláše na Obořiště sledujeme jeho jednání s Lazarem z hlediska Markety a skrze různě omezující překážky, trámův a sloupy pavlače (obr. 41 a 42). Neméně zajímavé jsou záběry na postavy schovávající se za stromy nebo zdi, ve kterých překážka tvoří rozostřenou masu zabírající značnou část plochy záběru a detail zaostřený tváře sice jen zlomek celkové plochy, ale rozhodně střed divácké pozornosti (obr. 43).

Členění širokoúhlého záběru a vyplňování jeho částí blízkými překážkami není postupem nijak výjimečným a vedle zahraniční kinematografie se s ním

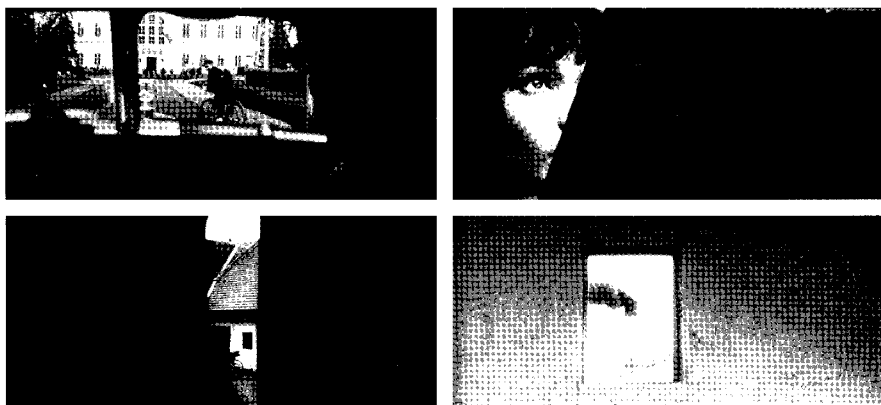


Obr. 37 až 40



Obr. 41 až 43

setkáme i v některých domácích snímcích, například v už jednou zmiňovaném ATENTÁTU (obr. 44), v DÍTĚ SAXOVÉ Antonína Moskalyka (obr. 45), v NOCI NEVĚSTY Karla Kachyni (obr. 46), nebo ve filmu ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH (obr. 47).



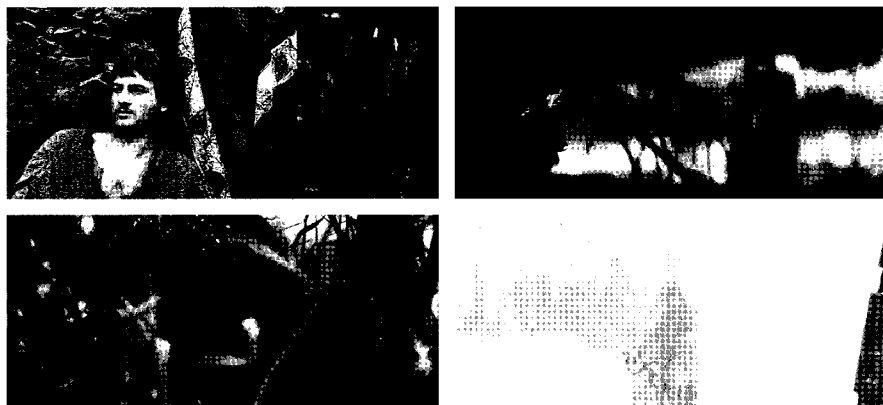
Obr. 44 až 47

Podobně jako v ATENTÁTU se i v MARKETĚ LAZAROVÉ setkáme se záběry, ve kterých souhra pohybu kamery a postav uvnitř záběru směřuje pozornost a nahrazuje střih v rámci dialogu nebo jiného typu interakce mezi postavami. Analogickou funkci má také ostření. Hloubka pole je pro širokoúhlý film problematictější než pro akademický formát. Širokoúhlá předsádka v prvních letech nebo celý širokoúhlý objektiv v letech pozdějších pohlcovaly více světla, bylo tedy třeba používat menších clonových čísel, a tím byla omezena i hloubka pole. Nízké hloubky si pak můžeme všimnout hlavně ve filmech s méně osvětleným exteriérem, například v KOČÁRU DO VÍDNĚ (1966) Karla Kachyni: v detailu tváře venkovské ženy vidíme ostře pouze pravé oko (obr. 48), rozostřený je hlediskový záběr raněného německého vojáka (obr. 49).



Obr. 48 až 49

Byť jsou při ostření omezenější než filmy akademické, posouvají širokoúhlé filmy rovínu ostrosti a regulují hloubku pole podle potřeb narativu (například jsou-li obě postavy zabrané do dialogu v jednom záběru, je rovina ostrosti vždy přisouzena té promlouvající a druhá, naslouchající, je zabírána neostře). MARKETĚ LAZAROVÁ ale s ostroší, jak už bylo řečeno v části věnované pohybu kamery, nakládá jinak. Rovina ostrosti je často přisouzena přednímu plánu, ve kterém jsou umístěné pozorující nebo poslouchající postavy, zatímco důležitá akce je vzdálená, rozostřená a zabírá zlomek celkového prostoru rámu (obr. 50 a 51). Jinde neostrý předmět v popředí omezuje čitelnost celku. Už jeden z prvních záběrů snímku ukrývá tvář sledované postavy za změt stébel trávy (obr. 52), později se setkáme se záběry přes větve stromů, mlžný opar nebo padající sníh (obr. 53).



Obr. 50 až 53

Popsanými postupy jsou záběry v MARKETĚ LAZAROVÉ vyprazdňovány. Zatímco rozostření většinové plochy záběru jej činí doslova prázdnějším, soustředění pozornosti na „nedějový“ plán vyprazdňuje záběr z pohledu informační nosnosti. Ostření tu není možné použít jako vodítko pro zaměření divácké pozornosti a tuto funkci pak přebírá zvuková stopa.

Podobně jako průměrná délka záběru v československých filmech, by i frekvence velikosti záběrů ve sledovaném období vyžadovala podrobnou analýzu, zaměřenou nejen na vývoj v čase, ale také na možné rozdíly mezi černobílými a barevnými snímky, filmy v širokoúhlém a akademickém formátu, nebo dokonce na specifika žánrů (v tom nejzákladnějším významu například rozdíl mezi dramatickými a veseloherními náměty) nebo na snímky jednotlivých autorských osobností.

Existující průzkum filmového vyjadřování v domácích filmech provedený na přelomu 60. a 70. let v Československém filmovém ústavu nám v této věci nabízí pouze základní kontext. Dozvíme se zde například, že v 50. letech patří mezi nejpočetnější záběry polocelky a polodetaily, přičemž „velikost záběru není zpravidla ve filmu 40. a 50. let výrazně emotivním prvkem, častěji usnadňuje divákovi vizuální orientaci v ději“.<sup>47</sup> V 60. letech pak převažují stejné typy záběrů s tím, že se „funkce velikosti záběrů stává opět významným prvkem filmové stylizace. V jiných případech... umožňuje velikost záběrů soustředění na jednající postavy a zdůrazňování psychologických, filosofických nebo sociologických významů vizuálního děje.“<sup>48</sup> Polocelky a polodetaily se zároveň vyskytují v celém zkoumaném vzorku filmů od počátků kinematografie do konce 60. let. Z tohoto pohledu tedy nejsou 50. a 60. léta nijak významným obdobím. Zdá se ale, že dochází k vývoji funkce bližších záběrů (polodetailů, detailů, případně velkých detailů).

Hlavně první širokoúhlé snímky se bližším záběrům vyhýbaly. Důvodem mohly být jednak obavy z toho, jak zaplnit zbytek obrazu, ve kterém méně než jednu polovinu zabírá velká hlava, nebo nedokonalost první techniky pro širokoúhlé natáčení. Předměty ve velké blízkosti byly deformovány, obzvlášť ve středu záběru, a tyto deformace byly patrné hlavně na lidské tváři. Blízké záběry se ale záhy po přijetí širokoúhlého formátu do filmů vrací, a to někdy na úkor kvality zobrazeného.<sup>49</sup> Přesto se s detailem v některých snímcích setkáme jen výjimečně, a to dokonce ještě ke konci 60. let, kdy byla k dispozici nejen kvalitnější technika, ale také množství zkušeností s natáčením v novém formátu. Například ve filmu *SLASTI OTCE VLASTI* (1969) Karla Steklého jsou všechny záběry jakoby o jeden krok vzdálenější než v jiných filmech té doby, makrodetail je zde nemyslitelný a funkci detailu přebírá polodetail.

47 Benešová, Marie (ed.): *Vývoj filmového vyjadřování I.*, Praha 1972, s. 112. Badatelský tým Marie Benešové zkoumal za 50. léta tyto snímky: *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE* (1952) a *DOVOLENA S ANDĚLEM* (1952) v kategorii konvenční pojetí, *VSTANOU NOVÍ BOJOVNÍCI* (1950), *CÍSAŘEV PEKAŘ* (1951), *ÚNOS* (1952), *NAD NÁMI SVITÁ* (1952), *STŘÍBRNÝ VÍTR* (1954), *ŠKOLA OTCŮ A ŽIŽKOVSKÁ ROMANCE* (1958) v kategorii tvořivé pojetí, *TOUHA* (1958) jako film pojatý experimentálně. Z celkových 153 celovečerních snímků vyrobených v 50. letech tak vybrali deset. Tamtéž, s. 20–21.

48 Benešová, M.: *Vývoj*, s. 112. Za 60. léta byly analyzovány tyto snímky: v konvenčním pojetí *RYCHLIK DO OSTRAVY* (1960) a *STARCI NA CHMELU* (1964), v tvořivém pojetí *AŽ PŘIJDE KOCOUR* (1963), *ČERNÝ PETR* (1963), *...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH*, *OBCHOD NA KORZE* (1965), *ROMANCE PRO KRÍDLOVKU* (1966) a *NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA* (1966), a konečně jako experimentálně pojaté snímky *HOLUBICE* (1960) a *DÉMANTY NOCI* (1964), z celkového počtu 242 tedy opět deset snímků. Tamtéž, s. 20.

49 Viz např. bližší záběry v *IKARII XBI*. V této souvislosti stojí za to zeptat se společně s Davidem Bordwellem, zda nekvalitní zobrazení prvních širokoúhlých předsádek trápilo pouze filmové profesionály, nebo zda je vnímali také diváci. Bordwell, D.: *CinemaScope*, s. 291.



Konkrétní analýzu četnosti jednotlivých velikostí záběru v první části *MARKETY LAZAROVÉ* provedl už Luboš Bartošek: „Vidíme z ní, že i Vlácil pracuje se všemi druhy záběrů. Ovšem užití ‚středních hodnot‘ – polocelku a polo-detailu – naprosto zřetelně dominuje, tvoří více než dvě třetiny první epochy filmu, zatímco užití obou krajních hodnot – velkého celku a velkého detailu – je minimální.“<sup>50</sup>

Zdena Škapová se domnívá, že oproti filmům, které zahrnuje pod pojem klasická narace (osm filmů vyrobených mezi lety 1957 a 1960) je ve filmech z let 60. možné sledovat, jak „celková stylová strukturace filmového záběru [nabývá] na dynamičnosti“ a že se v mnohém mění charakter informativních záběrů: „... divák se nemohl spoléhat na to, že pro něho vybírají ze skutečností jen to podstatné. Nebylo možné si nevšimnout (byť třeba jen na úrovni přesně nepopsatelného dojmu), že i v těch záběrech, kde významná postava byla umístěna centrálně v prvním plánu polocelku či polodetailu jako v klasickém filmu, ocitl se v zorném poli kamery i širší kontext, v němž se nemusely nutně odehrávat děje vztahující se k popředí.“<sup>51</sup>

Byť najdeme mezi rozebíranými filmy také některé širokoúhlé, nový formát je tu spíše tušený, než by se o něm mluvilo explicitně: „Jednotlivé záběry přestaly být hermeticky uzavřeny, jejich statická předmětná náplň výrazně ožila a divácká pozornost se rozšířila na celou jejich plochu i směrem do hloubky. V těchto zvrstvených záběrových plánech byly souběžně exponovány různé periferní mikro-děje, které vnášely do záběru kvalitu odstředivosti, ‚přetékalý‘ za jeho rámec, což ponoukalo diváka, aby si sám plasticky evokoval představu celého prostoru, a navíc ho nevnímal jako produkt autorského záměru, nýbrž jako autonomně existující skutečnost.“<sup>52</sup> Pozornost si zaslouží především zmínky o více situacích odehrávajících se v jednom záběru současně, o „autenticitě a dynamičnosti, navození pocitu přímé účasti na momentálním dění“,<sup>53</sup> o „dekompozici obrazu, když téměř celý záběr vyplní makrodetaily zaměřenými doslova na torza postav“.<sup>54</sup>

Takových makrodetailů není v *MARKETĚ LAZAROVÉ* mnoho (jak ostatně zjistil už Bartošek), ale rozhodně přidávají filmu na sugestivnosti (obr. 54 až 56). Podobně cílené se zdají být „taktilní“ záběry na různé povrchy a detaily povrchových struktur: na kůru stromu, lidskou kůži nebo prsty probírající lidské

50 Bartošek, Luboš: *Filmová tvář Markety Lazarové*. In: *Týž: Desátá múza Vladislava Vančury*, Praha 1973. Procentuálně jsou jednotlivé typy záběrů zastoupeny takto: velký celek: 1,5 %; celek: 7,0 %; polocelk: 32,5 %; polodetail: 45,0 %; detail: 13,0 %; velký detail: 1,0 %. Viz s. 163.

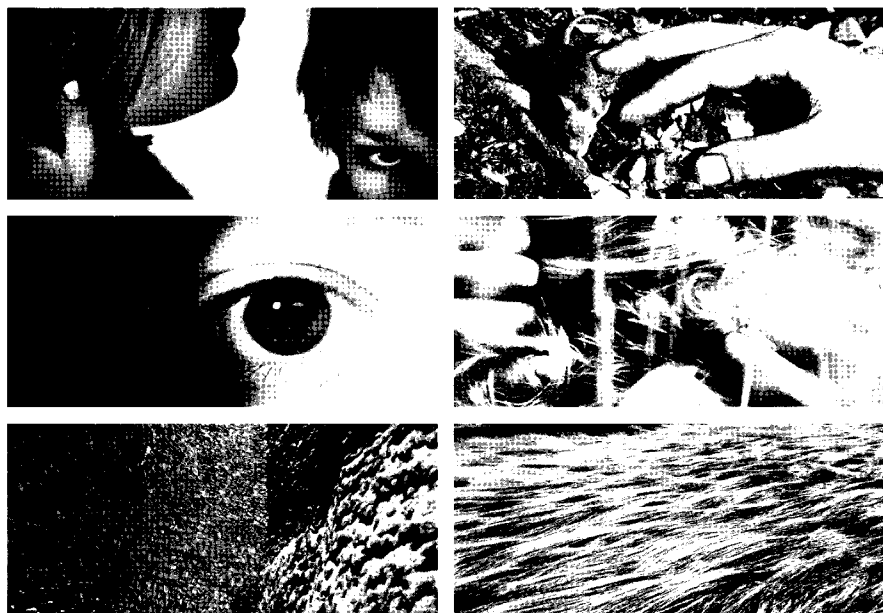
51 Škapová, Z.: *Cesty k moderní filmové poezii*, s. 93.

52 Tamtéž, s. 94.

53 Tamtéž, s. 95.

54 Tamtéž, s. 96.

vlasý v Rajskej sonáte, zasněženou členitost hradebního opevnění nebo vlny zohýbané trávy v Kristiánově bloudění (obr. 57 až 60). MARKETA LAZAROVÁ chce svého diváka přitáhnout blíž, a díky hlediskovým záběrům zatáhnout dovnitř.



Obr. 54 až 59

Chceme-li pochopit působení (ať už opravdu zakoušené nebo zamýšlené) takových záběrů na diváka, musíme si uvědomit, v jakém prostředí měl být film promítán. V roce 1967 bylo na území českých krajů na pět set širokoúhlých kin (tedy více než jedna pětina z celkového počtu kin). Tato kina byla buď nově vystavěna v poválečném období, nebo byla přizpůsobena v existujících zařízeních, zpravidla v sálech s větší kapacitou a s prostorem pro rozšíření plátna v rámci proscenia. Plátno širokoúhlého filmu nebylo jen širší, ale obecně větší než plátno pro akademický formát. Minimálně divákům v předních řadách takových kin musel širokoúhlý obraz vyplnit celé zorné pole, a kromě toho, že při střídání extrémních kompozic mohl způsobovat dezorientaci (nutnost soustředění pozornosti tu na pravou, tu na levou část velkého plátna), pravděpodobně jim do jisté míry nechával zapomenout na rám záběru.

Vraťme se ještě k možnostem kinematografické techniky, kterými tato podkapitola začala. Vedle deformací předmětů v blízkých záběrech si zahra-

niční recenzenti všímali u prvních širokoúhlých filmů deformací vertikálních a horizontálních linií a omezení spojených se sníženou světelností prvních předsádek a malou citlivostí použitého barevného filmu. Stejně jako s deformovaným velkým detailem setkáváme se v československých širokoúhlých filmech vyrobených kolem poloviny 60. let také s deformací rovných linií, které svědčí o nerovnoměrném poměru anamorfózy v různých částech záběru. Deformace jsou viditelné především v interiérech (obr. 60 a 61). Důvodem může být to, že v interiérech se obecně vyskytuje více horizontálních a vertikálních linií než v otevřené krajině, a jsou tedy více viditelné, ale pravděpodobněji je, že těžké interiérové kamery v technickém parku Filmového studia Barrandov byly vybaveny méně kvalitní anamorfotickou optikou.



Obr. 60 až 61

Tyto zobrazovací vady tedy mohou sloužit jako stopy použité techniky. Pak je fakt, že ve filmu *MARKETA LAZAROVÁ* se s podobnými optickými nedostatky nesetkáme,<sup>55</sup> další známkou toho, že snímek patřil od počátků k ambicióznějším a protežovaným projektům.



Obr. 62 až 63

<sup>55</sup> Výjimkou jsou dva záběry, zřejmě původně natočené bez anamorfotického zkreslení a později anamorfoticky deformované, „roztážené“ do šířky. Jejich užití ale může být známkou autorského záměru a ne řemeslného nedopatření (obr. 62 a 63).

Nezapomínejme, že se pohybujeme v centrálně řízené kinematografii, která jednotlivým projektům ve výrobě pro daný rok určuje podle předem daných kvót použití barevné filmové suroviny nebo širokoúhlého formátu,<sup>56</sup> stejně jako rozhoduje o důležitosti snímku v rámci struktur a plánů socialistické zábavy, a tedy o množství finančních, lidských a materiálních zdrojů vyhrazených pro výrobu tohoto snímku.

Přítom proklamované intence domácího kinematografického průmyslu se liší od těch v kinematografiích v rámci kapitalistického zřízení. Vedle barevných širokoúhlých snímků „lehčích“ žánrů, které jsou primárně určené pro nalákání domácího diváka (francouzsko-československá „turistická“ koprodukce v PROUDECH, více méně western SMRT V SEDLE, hudební film z prostředí mládeže na spartakiádě VALČÍK PRO MILIÓN /1960/, nebo muzikál STARCI NA CHMELU), se setkáme i s projekty dramatickými či komorními, určenými pravděpodobně pro zahraniční festivalové publikum, s vyhlídkou následného vývozu. Zatímco v zahraničí se širokoúhlý formát v průběhu 60. let ustálil jako volba pro méně nákladné, ale divácky přitažlivé žánrové snímky, a ambiciózním projektům býval přisouzen 70mm barevný film, domácí kinematografie si musela vystačit s jedním novým formátem.<sup>57</sup>

Tady je zajímavé sledovat, že snímky vážnějších žánrů (a tudíž na žebříčku centrálně řízené kinematografie ambicióznější projekty) pracují s novým rozšířeným formátem vynalézavěji. Příkladem kompozičně méně objevných veseloher jsou DÁBELSKÉ LÍBÁNKY (1970) Zdeňka Podskalského, film MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ (1961) Oldřicha Lipského nebo už jmenovaný historický snímek SLASTI OTCE VLASTI. Jedná se ale spíše o trend než o paušální pravidlo – například celkem dramatický a tematicky závažný film Antonína Kachlíka TŘIACTŘICET STŘÍBRNÝCH KŘEPELEK (1964) je ve svém použití nového formátu spíše bezradný.

Film MARKETA LAZAROVÁ měl být původně natáčen v akademickém formátu.<sup>58</sup> Nepodařilo se mi dohledat, kdy přesně a z jakých důvodů bylo rozhod-

56 Barevná filmová surovina byla v těsně poválečném období nedostatkovým zbožím. V průběhu 60. let výroba barevných filmů stoupá (prvního ojedinělého vrcholu dosahuje už v roce 1961, ale skutečně a systematicky přibývat začínají barevné filmy až koncem desetiletí a jejich počet se stabilizuje až v průběhu 70. let).

57 Ačkoliv u nás od roku 1963 vznikala 70mm kina, na tento formát se u nás nikdy nenatáčelo (pomineme-li koprodukce, například se Sovětským svazem), jen na něj byly původně širokoúhle natáčené snímky kopírovány.

58 V době průzkumu realizace, tj. mezi červnem a zářím 1963, Archiv Barrandov Studio a.s. (ABS), Sběrka scénářů, Marketa Lazarová, Zpráva o průběhu realizace filmu „Marketa Lazarová“, srpen 1967.

nuto o změně formátu na širokoúhlý, ale už v rukopisu scénáře s kresbami z roku 1963 je možné se setkat s náčrtky záběrů v širokém formátu,<sup>59</sup> v jiných verzích technického scénáře se setkáme s podobnými náčrtky a poznámkou, že scénář „předpokládá černobílý cinemascope“.<sup>60</sup> Zdá se tedy, že formát figuroval už v počátečních tvůrčích úvahách o realizaci snímku a že rozhodnutí tvůrčí skupiny o „přidělení“ této techniky mohlo následovat. Ačkoliv z jiných zdrojů se dozvídáme spíše o kvótovém rozhodování pro použití barvy nebo širokoúhlého formátu, dostupné údaje o přípravě MARKETY LAZAROVÉ svědčí spíše o výlučnosti projektu od samotných počátků, která mohla jeho tvůrcům také do jisté míry uvolnit ruce při rozhodování o technické podobě snímku.

O nebyvalé pozornosti věnované snímku a jeho výlučném postavení mluví především rozpočet 12,14 milionu korun několikanásobně přesahující nejen průměrnou cenu celovečerních československých filmů,<sup>61</sup> ale také finančně náročnějších projektů (např. historických filmů natáčených v barvě). Se snímkem může soupeřit snad jen Vávrova tzv. „husitská trilogie“,<sup>62</sup> ve druhé polovině 60. let se k částce 10 milionů výrazně blíží pouze MARATÓN (1968).<sup>63</sup> S vyšším rozpočtem souvisí také pověstná dlouhá výrobní doba (celkem 959 dní, z toho na filmování v exteriérech připadl 201 filmovací den),<sup>64</sup> a plán natočit snímek jako dvoudílný.

Širokoúhlé filmy byly nákladnější než ty v akademickém formátu hlavně v počátcích užívání této techniky, což lze spíše připsat jejich typu – jednalo se o reprezentativní projekty určené širokému publiku. S použitou technikou je

59 NFA OPA, f. Vláčil František, k. 17, i. č. 269, Technický scénář, I. díl (Straba), rukopis s kresbami, 1963. Ve Zprávě o průběhu realizace najdeme až datum porady 21. 7. 1964, kde měl být film schválen jako „dvoudílný černobílý cinemascopický“, viz ABS, Sběrka scénářů, Markéta Lazarová, Zpráva o průběhu realizace filmu „Marketa Lazarová“, srpen 1967.

60 NFA OPA, f. Vláčil František, k. 17, i. č. 269, Složka Marketa Lazarová, Skizza 1. varianty technického scénáře, rukopis 1964. Předpokládám, že některé části rukopisu mohly vzniknout před rokem 1964.

61 Průměr 3 miliony korun na jeden film byl přesážen pouze v letech 1951–1955, kdy bylo vyrobeno méně nákladnějších snímků, v ostatních letech, až do roku 1970, se průměrné náklady udržely pod hranicí 3 miliony korun. V roce 1967 to bylo 3,1 milionu, pravděpodobně kvůli řazení filmu MARKETA LAZAROVÁ do tohoto roku. Viz Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*, Praha 1973, s. 111; Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*, Praha 1975, s. 154; Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, Praha 1976, s. 170.

62 Konkrétní náklady na jednotlivé snímky: JAN HUS (1954) 13,11 milionu; JAN ZIZKA (1955) 8,25 milionu; PROTI VŠEM (1957) 11,68 milionu. Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1951–1955*, Praha 1972, s. 89; Havelka, J.: *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*, s. 110.

63 Havelka, J.: *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, s. 165.

64 Tamtéž, s. 164.

spojené snad jen zvýšení nákladů dvojnásobným natáčením,<sup>65</sup> nebo použitím barevné filmové suroviny. V ostatních letech najdeme mezi širokoúhlými snímky takové, které výrazně převyšují průměr, ale také snímky průměrně nákladné, ve výjimečných případech dokonce relativně levné.<sup>66</sup> To pravděpodobně souvisí s ustálením výroby širokoúhlých snímků, na jedné straně způsobeným vybudováním dostatečného technického zázemí, na druhou způsobujícím spíše žánrové zaměření širokoúhlé produkce.

Dalším ze znaků výjimečnosti filmu *MARKETA LAZAROVÁ* uvnitř struktur československé kinematografie mohou být reakce zaměstnanců filmu už v průběhu přípravného období. Například v zápisu diskuze Ideově umělecké rady tvůrčí skupiny Švabík – Procházka konané v září 1963 se setkáme až s exaltovaným hodnocením literárního scénáře:

*Je to jako čist noc a den v plánu katedrály, tušit obrysy základů, zvedají se těžké zdi z balvanů, v trámovi lešení se rýsuje křivka oblouků klenby, náznaky oblouků, konce nedohlédneš, chybí ti celistvost gigantického snu stavitelů, cožpak se tu dá mluvit o otesání jednotlivých balvanů, o správnosti místa, kam byly vzepřeny, jejich účel cítíš, ale současně máš strach, že omezeně, jednorozměrně, že jejich smysl v konečném řádu díla ti ještě zůstal utajen, jakápak tady dramaturgie, když ti na stole leží scénář, při němž se učíš znovu filmově číst, a čtené se snažíš klopotně vidět v záběrech, montáži, zatím co autorům vyrůstají scény z krajiny snad těžce, ale na pohled prostě a samozřejmě, jako roste strom. (...) Třetí část: Král: by se měla přetiskovat v učebnicích scenaristiky. A režie. Ostatně celý scénář.<sup>67</sup>*

Toto nadšení kopírují i první reflexe snímku v domácím periodickém tisku, pravděpodobně jako odraz specificky vedené propagační kampaně snímku. Ta měla klást důraz na autora literární předlohy Vladislava Vančuru jako „jednoho z našich nejvýznamnějších a největších spisovatelů“, a přitom od počátků počítala se sníženou diváckou atraktivností: „Vzhledem k jisté náročnosti filmu je třeba vytvořit... takové podmínky, které by podněcovaly zájem diváků a navozovaly jim důvod k návštěvě kina.“ Jedním z úkolů mělo být také zapojení pracovníků rozhlasu, televize, tisku a kulturních zařízení. Vedle vzniku tištěných materiálů plánovalo propagační oddělení výrobu „série dia-

65 První projekty byly natáčeny ve dvou verzích, širokoúhlé a běžné, protože domácí kinematografie na jednu stranu stále řešila problémy s kopírováním širokoúhlých filmů na běžný formát, na druhou neměla k dispozici dostatečný počet širokoúhlých kin pro úplnou exploataci snímků.

66 Mezi levnými snímky najdeme např. již zmiňovaný *TRIATRICET STŘÍBRNÝCH KŘEPEK* (1,95 milionu), nebo *Brynychovo souhvězdí panny* (1,8 milionu).

67 NFA OPA, f. Vlácil František, k. 18, i. č. 269, Podrobný zápis diskuze Ideově umělecké rady tvůrčí skupiny Švabík – Procházka konané dne 9. 9. 1963.

pozitivů s hudebním doprovodem pro časové proluky v Čs. televizi“, „zvláštní série fotografií, které by bylo možné použít jako dopisnice“, relací v rozhlasu a televizi, formou recenzí, besed a rozhovorů s tvůrci, natočení a televizní vysílání přírodních snímků z míst natáčení MARKETY LAZAROVÉ. S novináři měla probíhat setkání v malých skupinkách, kde by se diskutovalo o filmu, s redaktory kulturních periodik měly být uspořádány speciální besedy. Před uvedením filmu měli být o jeho důležitosti poučeni pracovníci kin a osvětových zařízení v jednotlivých krajích.<sup>68</sup>

Z recenzí vyberu pouze ohlas Otakara Váni z *Kina*, který MARKETU LAZAROVOU definuje jako velkofilm, a tím, že se jedná o produkt socialistický, je to zároveň velké umělecké dílo, protože plánovaná kinematografie by přece neinvestovala tolik peněz do nekvalitního filmu: „Do MARKETY byl však v prvé řadě investován kapitál tvůrčí, zatímco finanční i výrobní prostředky mu byly pouze nápomocny; od těch lze sotva očekávat, že se ‚vrátí‘ že se ‚rentují‘, a v žádném případě se jistě nepočítá s tím, že by se vrátily rozmnoženy.“<sup>69</sup>

Film nebyl divácky a finančně nejúspěšnějším snímkem 60. let, přesto se řadí k těm úspěšnějším. V distribuci Ústřední půjčovny filmů se držel i v následujících desetiletích, ale největších tržeb dosáhl v přibližně prvním roce po uvedení. Zatímco do roku 1970 jej viděl necelý milion návštěvníků, mezi lety 1971 a 1987 se k nim přidalo jen dalších asi 230 tisíc.<sup>70</sup> Ve stejném roce uvedený KONEC AGENTA W4C PROSTŘEDNICTVÍM PSA PANA FOUSTKY (1967) získal za období prvních pár let srovnatelnou návštěvnost, jiné filmy byly daleko úspěšnější.<sup>71</sup>

Mohli bychom tedy předpokládat, že snímek byl určen primárně pro ukázání na zahraničních festivalech a eventuální vývoz (jako výkladní skříň domácí tvorby), ale ani v této oblasti nijak zvlášť neuspěl. Podíváme-li se na soupis festivalových ocenění, najdeme zde především domácí festivaly (různá místní

68 NEA OPA, f. Vlácil František, k. 41, i. č. 319, Návrh propagace k filmu MARKETA LAZAROVÁ.

69 Váňa, Otakar: Marketa Lazarová, *Kino* 22, 1967, č. 23 (16. 11.), s. 10.

70 Jiří Havelka uvádí návštěvnost za české země 993,1 tisíc diváků (Havelka, J.: *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, s. 289). Do konce roku 1987 se toto číslo zvedlo na 1 224 510 diváků (Březina, Václav – Danielis, Aleš – Švecová, Jindřiška [et al.]: *Československý film a filmová distribuce I. Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987*, Praha 1988).

71 Např. SMRT V SEDLE se mohla od svého uvedení do roku 1960 chlubit přibližně 2 275 700 diváky (Havelka, J.: *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*, s. 209), STARCI NA CHMELU získali mezi lety 1964 a 1965 přibližně 2 070 300 diváků (Havelka, J.: *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*, s. 284). Byť ve sledovaném období klesala celková domácí návštěvnost kin a čísla z různých období je tak těžké porovnávat, je rozdíl velmi dobře patrný.

vydání Filmového festivalu pracujících),<sup>72</sup> Komerčně byl snímek vyvezen do bývalé Jugoslávie (1967), do Brazílie a Francie (1968) a do Uruguaye a Spojených států amerických (1970).<sup>73</sup> V tomto ohledu nemohl rozhodně soupeřit se snímky tzv. nové vlny, ale ani s některými jinými domácími produkty.<sup>74</sup>

Jak už bylo řečeno v úvodu, v 60. letech se v domácím mediálním prostředí setkáváme s rozvojem televize a centralizovanou snahou koordinovat tvorbu pro kina a televizní obrazovky. Od roku 1972 měly být na širokoúhlý formát (s ohledem na pozdější použití v televizi) natáčeny pouze snímky z politického hlediska méně významné, filmy, ve kterých je důležitou součástí „výtvarná fotografie“ nebo snímky „lehčích žánrů, u kterých je předpokladem dobré využití v síti kin“. Přitom jejich počet neměl v žádném z následujících let přesáhnout jednu pětinu celkové roční produkce „vzhledem k naléhavé společenské potřebě pokrýt potřebu televizního programu především naší tvorbou“.<sup>75</sup>

Je rozhodně možné říct, že byt' snímek vznikl několik let před vydáním citovaného dokumentu, je MARKETA LAZAROVÁ součástí výše popsaného trendu. Domnívám se také, že její další život v domácí kultuře je úzce spojen s rozvíjejícím se hnutím filmových klubů<sup>76</sup> a s ním spojeným novým způsobem vnímání kinematografie.

Obrazy MARKETY LAZAROVÉ jsou větší, bližší a prázdnější než obrazy jiných domácích snímků té doby. Širokoúhlý formát je sám o sobě větší, doslova „větší než život“, jak píše Peter von Bagh,<sup>77</sup> taktilní a smyslné záběry diváka přibližují a hlediskové záběry jej přímo vtahují. Informačně i kompozičně je obrazová složka (ve prospěch složky zvukové) vyprazdňována. Do jisté míry je tato výjimečnost čitelná v kompozici záběru, ale rozhodně je podpořena auru, kterou

72 *Český hraný film IV*, Praha 2004, s. 261. – Srov. též přehled ocenění filmu v tomto sborníku na s. 376–377 (pozn. editora).

73 Havelka, J.: *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, s. 255.

74 Např. film *LÁSKY JEDNÉ PLAVOVÁSKY* (1965) byl vyvezen do 29 zemí, z toho v některých z nich pro distribuce v televizi, podobných výsledků dosáhly *OBCHOD NA KORZE* a *OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY* (1966). *ATENTÁT* se dostal do 19 zemí, Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, s. 250–262.

75 Pilát, E.: *Studie dlouhodobého rozvoje filmové techniky*, s. 2–3 příslušného oddílu.

76 V roce 1963 se domácí filmové kluby sloučily v Československou federaci filmových klubů. V roce 1970 bylo v 96 klubech sdruženo přes 50 000 členů. Viz Levinský, O. – Stránský, A.: *Film a filmová technika*, s. 144. Havelka uvádí počty klubů: 1966: 67 klubů, 1967: 83 klubů; 1968: 100 klubů a 15 filmových klubů mládeže (FKM); 1969: 95 klubů a 15 FKM; 1970: 132 a 13 FKM. V roce 1970 „návštěva ve filmových klubech dosáhla již 300 tis. diváků při průměrném vstupném asi 3,70 Kčs“. Havelka, J.: *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, s. 325.

77 Bagh, P. von: *Breadth of View*, s. 217–225.



s sebou MARKETU LAZAROVÁ nese. Širokoúhlý formát naplňuje cinefilní touhu po obklopení obrazem,<sup>78</sup> dovoluje svému divákovi stát se součástí oblíbeného filmu. Složitá dějová konstrukce a snížená srozumitelnost obrazu umožňuje divákovi jej téměř neomezeně interpretovat a do vyprázdněných záběrů vkládat vlastní významy. Černobílý širokoúhlý formát našel ve světě své publikum, které na dlouhou dobu určovalo také podobu studií o kinematografii. Domácí cinefilní publikum dostalo MARKETU LAZAROVOU. V následujících desetiletích si ji přivlastnilo, a pokud existence tohoto sborníku něco značí, tak to, že se jí nehodlá jen tak lehce vzdát.

Za pomoc při získávání materiálů pro tento text patří díky studentům Ústavu filmu a audiovizuální kultury při Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně: Květa Lujková a Michal Večeřa přispěli statistickou analýzou širokoúhlých filmů domácí produkce, Lukáš Skupa shromážděním a analýzou recenzí domácích širokoúhlých filmů. Matěji Kadlecovi, pracovníku Archivu Barrandov Studio a.s., děkuji za vstřícnost a pomoc.

78 Cerisuelo, Marc: Au premier rang: la Nouvelle Vague des *Cahiers du cinéma* et le scope comme avant-garde. In: Meusy, Jean-Jacques (ed.): *Le Cinémascope entre art et industrie. CinemaScope Between Art and Industry*, Paris 2003, s. 263–268.