

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav filmu a audiovizuální kultury

Mgr. Anna Batistová
(Teorie a dějiny divadla, filmu a audiovizuální kultury, doktorské prezenční studium)

„Na širokém plátně klid“

Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu
v české kinematografii (1953-1956)

Disertační práce

Školitel: doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph. D.

Brno 2008

Ráda bych poděkovala školiteli Jiřímu Voráčovi za pomoc a trpělivost. Pavlu Skopalovi děkuji za nepostradatelné konzultace nad finální podobou textu. Inspirativní a důležité byly také komentáře Jaromíra Blažejovského. Za morální podporu patří díky Peteru Krämerovi, Petru Szczepanikovi a Lucii Česálkové. Za vstřícnost děkuji Tomáši Lachmanovi (Národní filmový archiv), Mileně Kallerové (Zemský archiv v Opavě), Jeanne Pommeau a Johnu Cunninghamovi. Důležitý nadhled a odstup jsem získala, a širší mediální souvislosti jsem byla schopná vnímat díky stáži při Universiteit Maastricht, Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen – za její organizaci a pomoc v průběhu děkuji Jacku Postovi a Renée van de Vallové.

Výzkum pro některé z kapitol disertační práce jsem mohla uskutečnit také díky podpoře projektu „Československý promítací stroj pro širokoúhlý film“ v rámci Grantového fondu Filozofické fakulty Masarykovy univerzity za rok 2007.

Prohlašuji, že jsem pracovala samostatně a použila jen uvedených zdrojů.

V Brně 6. listopadu 2018

Mgr. Anna Batistová

Obsah

I.	Úvod.....	8
II.	Metodologický úvod.....	13
	Klasický socialistický systém.....	13
	STS: Metody sociologie a historiografie vědy a techniky.....	14
	Sociální konstrukce techniky.....	15
	Systémový přístup.....	15
	Národní systém inovace a socialistická technika.....	17
	Studium technických dějin kinematografie a širokoúhlého filmu.....	18
	Terminologie.....	22
	Technika a/nebo technologie.....	22
	Formát a širokoúhlý film.....	22
	Ostatní terminologie.....	24
	Technická inovace v klasickém socialistickém systému.....	24
A.	Kontexty zavádění širokoúhlého formátu v české kinematografii.....	27
III.	Podmínky domácího poválečného hospodářství.....	29
	Meopta: Soustředování oboru optiky a přesné mechaniky.....	31
	Československá síť kin.....	35
IV.	Poválečná spolupráce Československého státního filmu s průmyslem.....	39
	FITES a soutěž o promítací stroj střední velikosti.....	39
	Spolupráce ČSF s průmyslem.....	42
	Problémy a směřování československé výroby kinematografické techniky.....	45
V.	Širokoúhlý film ve světě.....	48
	Cesta do Evropy.....	51
	CinemaScope a SSSR.....	52
B.	Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii.....	55
VI.	Přijetí širokoúhlého filmu na stránkách filmových časopisů.....	56
	Mechanizace, automatizace a jaderná energie. Technika v kontextu poválečné mezinárodní situace.....	58
	Reflexe nástupu širokoúhlých formátů v dobovém filmovém tisku.....	59
	První kontakt (1953).....	60
	Odsouzení (1953-1954).....	64
	Evropeizace a souhlas (1955).....	66
	Přijetí (1956).....	69
VII.	Nástup širokoúhlého filmu a opatření Československého státního filmu.....	73
	1954-1955: Perspektivní plán.....	73
	Zkušenosti ze zahraničí.....	79

1956: Definitivní plán	81
Plnění plánu	87
První projekce	88
FTP 1: Univerzální promítací stroj pro nejistou budoucnost.....	91
Výroba filmů	93
Problémy zavádění: Síť kin a distribuce.....	94
Budoucnost širokoúhlého filmu?	98
VIII. Na cestě k promítacímu stroji pro širokoúhlý film	100
Promítací stroj pro širokoúhlý film.....	100
Meopton IIIa	105
<hr/>	
IX. Závěr	111
X. Zdroje	114
Literatura a publikované prameny	114
Časopisy	120
Archivní prameny	120
Archivní pomůcky	121
Zdroje na Internetu.....	121
Citované filmy	121
XI. Přílohy	122
Tabulky.....	122
Obrázky	126
Použité zkratky	136
XII. Summary	137

Seznam příloh

Tabulka 1: Požadavky pro teorii technické změny [Bijker, 1992: 13].	122
Tabulka 2: Terminologie nových formátů.	122
Tabulka 3: Poměr stran obrazu používaný v čs. kinech [Levinský – Stránský, 1974: 211].	123
Tabulka 4: Vztah mezi klesající návštěvností kin a rostoucím počtem televizních licencí [UNESCO, 1987: 27-28].	124
Tabulka 5: Rozšíření systému CinemaScope ve světě v roce 1955, podle zprávy italského inženýra Baratolla [NFA OPA, f. FITES].	124
Tabulka 6: Kina v českých krajích [Havelka, 1965: 51].	125
Obrázek 1: Trojúhelníková seskupení institucí uvnitř většího celku národního hospodářství.	126
Obrázek 2: Hlavní linie příčinných souvislostí v klasickém socialistickém systému [Kornai, 1992: 361].	127
Obrázek 3: Dresden D 1 (vlevo) a Dresden D 21 (vpravo). < http://pagesperso-orange.fr/projecteur.cinema/cinotech.htm > (cit. 2. 5. 2008).	127
Obrázek 4: Základní schéma uspořádání promítacího stroje vybaveného pro projekci širokoúhlého filmu s magnetickým záznamem zvuku [Koluch, 1969: 50].	128
Obrázek 5: Uspořádání optických členů v anamorfotické předsádce [Smejkal – Hotaříková, 1958: 4].	129
Obrázek 6: Anamorfotická předsádka firmy Meopta, vpravo odklopená [ZAO Ol, f. Meopta II, Fotodokumentace].	129
Obrázek 7: Magnetický budič zvuku Meopta [Levinský – Stránský, 1974: 266].	130
Obrázek 8: Optický budič zvuku Meopta [Levinský – Stránský, 1974: 53].	130
Obrázek 9: Porovnání „klasického“ formátu a dvou typů CinemaScopu [Saetervadet, 2006: 71, 80 a 81].	131
Obrázek 10: Promítací stroje Evroplex [<i>Filmový technik</i> 3, č. 1, 1. strana obálky] a Eta 47 [Jiráček – Struska, 1956: 384].	131
Obrázek 11: Plán letního kina v Karlových Varech pro MFF 1956 [<i>The Czechoslovak Film</i> 9, č. 4, s. 9].	132
Obrázek 12: FTP 1 (vlevo) a UM 70/35 (vpravo).	133
Obrázek 13: Meopton III (vlevo) a Meopton IV (vpravo).	133
Obrázek 14: Zkreslení obrazu anamorfotickou optickou soustavou [Saetervadet, 2006: 78 a Wysostky, 1971: 23].	134
Obrázek 15: Založení filmu v Meoptonu III (vlevo) a v Meoptonu IV (vpravo, pro reprodukci optického záznamu zvuku).	134
Obrázek 16: Kino před nástupem nových formátů, tzv. tvar krabice na boty (vlevo, Saetervadet, 2006: 12), a typické kino pro CinemaScope (vpravo, Saetervadet, 2006: 13).	135
Obrázek 17: Karlovarské „široké plátno“ očima kreslíře (1956) [<i>Kino</i> 11, č. 17, s. 271].	135

Také naši filmoví technici stojí před odpovědným úkolem [...] rozvíjet nové objevy filmové techniky ku prospěchu uměleckého růstu naší národní filmové tvorby.¹

Technický pokrok uvnitř klasického socialismu sestává téměř výhradně z kopírování vynálezů uvedených ve vyspělých kapitalistických státech. A i tento imitativní technický pokrok postupuje nahodile [Kornai, 1992: 294].

¹ bž. (1955): Po plastickém i panoramatický film. *Film a doba*, 1, č. 3-4, s. 182-183. Pod touto šifrou psal do *Filmu a doby* Jaroslav Brož.

I. Úvod

„Na širokém plátně klid“ – pod tímto názvem se v roce 1960 objevil v časopisu *Film a doba* krátký článek shrnující situaci nového formátu (širokoúhlého filmu) několik málo let po jeho zavedení v Československu: „Každý měsíc se u nás zvyšuje počet kin se širokoúhlým plátnem – a s každým nově otevřeným kinem se stává naléhavější otázka: co v nich hrát?“² První širokoúhlé kino bylo otevřeno v Praze ke konci roku 1956 a domácí výroba širokoúhlých filmů začala přibližně ve stejné době.³ Zatímco kina byla pro nový způsob projekce upravována relativně rychle (alespoň v porovnání s některými počátečními plány na zavádění nové techniky), natáčení domácích snímků se drželo celkem střídavého plánu z roku 1956 – v prvním roce natočit jeden celovečerní film a každý další rok vždy o jeden víc tak, aby v roce 1960 mělo Československo deset vlastních širokoúhlých celovečerních filmů. Socialistické země, na jejichž filmy domácí distribuce spoléhala, na tom podle citovaného článku nebyly s výrobou nových filmů o moc lépe.

Tato disertační práce se zabývá obdobím předcházejícím zavedení širokoúhlého formátu v Československu, tj. lety 1953-1956, a přitom se soustředí na technické dějiny domácí kinematografie. Nástup nového formátu, širokoúhlého filmu, chápe jako technickou změnu.⁴ Kontext tvoří celek československého poválečného hospodářství. Hlavním předmětem zájmu je strojní vybavení kin, především promítací stroj. V síti kin se totiž zavedení nového formátu nejprve projevilo – zahraniční širokoúhlé filmy byly u nás k dispozici dříve, než začala výroba domácích širokoúhlých filmů.⁵

Práce je založena na původním výzkumu dostupných archivních pramenů. Jejím cílem je popsat možnosti zavedení nového kinematografického formátu v prostředí se specifickým společenským uspořádáním. Domácí vládnoucí strana usilovala o bližší přimknutí ke státům tzv. sovětského bloku, a naopak se hodlala zbavit ekonomické závislosti na kapitalistických zemích. Přesto v oblasti kinematografické techniky sledovala světové trendy, ať už rozšiřování barevného filmu nebo nástup nových formátů. Kinematografie směřovala ke standardizaci na celosvětové úrovni a pro filmy jednotlivých národních kinematografií tak byl otevřen globální trh.

Nástup nových formátů v Československu a ostatních socialistických státech byl mírně opožděný za vývojem v kapitalistických zemích, přesto probíhal více méně podobně. Po počátečním masivním nárůstu počtu přizpůsobených kin a relativně velkém množství filmů natáčených pro nový formát došlo v obou společenských zřízeních k útlumu, a to především kvůli nutnosti využívat kinematografické filmy také v televizním médiu. Pro domácí režim byl ovšem specifický průběh zavádění i další život širokoúhlého filmu.

² -tak- (1960): Na širokém plátně klid. *Film a doba*, 6, č. 2, s. 125.

³ První domácí celovečerní širokoúhlý film *V proudech* byl podle katalogu *Český hraný film* vyroben v roce 1957, v premiéře byl pak uveden 16. května 1958. Premiéra druhého filmu *Smrt v sedle* se uskutečnila 27. března 1959 [Urbanová, 2001]. Loutkový širokoúhlý film *Sen noci svatojánské* byl podle výrobního listu natáčen od 1. února 1957 do 5. března 1959, jeho scénář byl schválen už v červnu 1956. NFA OPA, f. FITES, k. Zápis Filmového technického sboru 1961. Výrobní list filmu z 16. března 1959.

⁴ Pojem *technická změna* lze najít především v oblastech ekonomie a sociologie. Zatímco v ekonomii technická změna popisuje změnu v možnostech výroby, z pohledu sociologie je technická změna studována jako společenský proces, který zahrnuje nejen výrobce, ale také uživatele a další společenské skupiny, ovlivněné kulturním a politickým zázemím.

⁵ Zároveň je zavedení nové kinematografické techniky do kin finančně a organizačně náročnější než v oblasti výroby, uvážíme-li nesrovnatelně větší počet promítacích strojů oproti několika desítkám natáčecích kamer.

Zatímco v zahraničí se mohl majitel kina rozhodnout pro jeden z nových formátů a nákup odpovídající techniky, československá kinematografie zaštitěná plánem zavádění schváleným na úrovni národního hospodářství centrálně rozhodla o zavedení širokoúhlého filmu a určovala rozsah a způsob úprav kin i jejich vybavení novou technikou. V kapitalistických státech byla televizní obrazovka novým trhem pro individuální výrobce filmů a zároveň konkurenčním médiem, v Československu byla spolupráce kinematografie a televize centrálně koordinována.

Přítomnou studii je možné do jisté míry chápat také jako případovou studii zavedení nové techniky v centrálně řízené ekonomice. Ačkoliv se primárně věnuje oboru kinematografie, zabývá se oblastí, která není pro kinematografii jako hospodářský obor specifická – problematika strojního vybavení je společná více různým oborům. Vzhledem k nedostupnosti primárních pramenů (viz níže) přitom není možné určit, nakolik se postavení kinematografie od těchto oborů odlišuje. Ze stejného důvodu není možné sledovat problematiku širokoúhlého filmu také ve výrobě a distribuci, které svým napojením na kulturní politiku státu a oblast trávení volného času obyvatelstva mnohem více odrážejí specifikum kinematografie.

Základní přístup přítomného textu tvoří *nová filmová historie*. Metodologický rámec poskytuje ekonomická teorie *klasického socialistického systému* a vybrané přístupy obecných dějin techniky, především novější směry zabývající se vztahy techniky, vědy a společnosti („science and technology studies“ nebo „science – technology – society“, zkráceně STS). Zatímco teorie *klasického socialistického systému* umožňuje zkoumanou oblast ukotvit v kontextu ekonomiky národního hospodářství, metody a pojmy STS nabízejí pojmový aparát klíčový pro analýzu chování zúčastněných institucí při zavádění nového formátu.

Vlastní výzkum jsem soustředila na dva organizační celky, které byly pro síť kin a její technické vybavení klíčové, na Československý státní film (ČSF)⁶ a na podnik Meopta. ČSF ve sledovaném období zahrnoval a zároveň spravoval státní síť kin,⁷ přičemž měl monopolní postavení. Podobně podnik Meopta soustřeďoval veškerou poválečnou výrobu profesionálních promítacích strojů a některé jiné kinematografické techniky. Pro zavádění nové kinematografické techniky byl důležitý také Filmový technický sbor (FITES), poradní orgán ministerstva nadřízeného kinematografii a organizačně podléhající ČSF, a Ústav pro výzkum optiky a jemné mechaniky (ÚVOJM), opět podléhající nadřízenému ministerstvu a organizačně příslušející podniku Meopta.

Schéma sledovaného systému je k dispozici v přílohách (viz obrázek 1). Nejvyšším organizačním celkem, který v rámci analýzy sleduji, je národní hospodářství. Tato množina zahrnuje dvě podmnožiny – obor kinematografie a obor výroby promítacích kinematografických přístrojů. Dle chápání *systému národní inovace* u Raymonda G. Stokesa [Stokes, 2000] můžeme každý z těchto oborů chápat jako jednotku tvořenou třemi

⁶ Ve sledovaném období změnila organizace představující domácí kinematografii název celkem třikrát, nemluvě o vnitřních organizačních změnách. V textu se snažím organizaci popisovat názvem odpovídajícím danému období, pokud mluvím obecně o období jako celku nebo tendencích vývoje, používám zkratku ČSF. Pro přehlednost ještě shrnuji: 1945 – 1948 Československá filmová společnost, 1948 (13. 4.) – 1956 Československý státní film, od r. 1957 Československý film.

⁷ Po skončení druhé světové války byla domácí kinematografie zestátněna, dekretem č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu. Dekret zajišťoval státu výhradní monopol v celé oblasti kinematografie, tedy ve výrobě, v laboratorním zpracování, půjčování (distribuci) a ve veřejném předvádění kinematografických filmů, stejně jako v oblasti mezinárodního obchodu: „Zestátnění [...] vytvořilo pro rozvoj filmového průmyslu zcela nové podmínky a poskytlo mu také nové možnosti. Vedení kinematografie jich využilo zejména k rozšíření sítě kin a k budování technického zázemí pro filmovou výrobu“ [Klimeš, 2004: 87].

organizačními složkami, a to příslušným podnikem, jeho výzkumným ústavem a nadřízeným ministerstvem. Celek národního hospodářství je možné vnímat také v rámci ještě většího systému zahrnujícího vztahy se zahraničím, ale tomuto aspektu se v práci věnuji jen tam, kde to bude nutné a účelné.

Systém tvořený sledovanými institucemi popisují jako statický, tedy v jeho podobě v období 1953-1956. Změny, ke kterým došlo před analyzovaným obdobím a po něm, popisují tam, kde to je nutné v rámci jednotlivých kapitol. Předpokládám totiž (a můj výzkum to do značné míry potvrdil), že změny byly takového rázu, že sice ovlivňovaly vnitřní strukturu jednotlivých institucí, ale jen minimálně měnily chování těchto institucí navenek a tedy fungování systému jako celku. Například problematikou sítě kin a jejího strojního vybavení se ČSF konstantně zabýval v celém širším sledovaném období (tedy už od konce druhé světové války až do počátku 60. let). Vliv politického a širšího společenského vývoje byl přítom v rámci sledované problematiky minimální.

Úvodní metodologická kapitola představuje hlavní teoretické koncepty, které předkládaný text využívá. Jedná se o model *klasického socialistického systému* a vybrané přístupy a pojmy *STS*. Kapitola dále představuje vybrané existující studie kinematografické techniky v domácím a zahraničním kontextu, a blíže se věnuje zahraničním výzkumům širokoúhlého filmu. V podkapitole „Terminologie“ vymezují některé problematické pojmy – dvojici technika/technologie, názvosloví popisující různé kinematografické formáty a pojmy spojené se sledovaným obdobím (socialistický a kapitalistický; český a československý). V závěrečné podkapitole „Technická inovace v klasickém socialistickém systému“ znovu představují klíčové pojmy a koncepty na příkladech spojených s tématem předkládaného textu.

Hlavní text disertace je rozdělen na dva oddíly. První tvoří kontexty zavádění nového technického systému a příprav na něj. Mezi dvě přehledové kompilační kapitoly věnované domácímu národnímu hospodářství a širokoúhlému filmu v zahraničí je vložena kapitola založená na vlastním výzkumu. Ta se věnuje poválečné spolupráci kinematografie s podniky dodávajícími potřebné strojní vybavení (pro zjednodušení budu tuto strukturu označovat jako „průmysl“, v souladu s rétorikou dobových dokumentů).

Do druhého oddílu jsou soustředěny kapitoly sledující období příprav na zavedení nového formátu (1953-1956) a popisující jejich konkrétní průběh. První z nich sleduje hlavní linii vývoje dobového diskurzu o nových formátech na stránkách filmových časopisů, od kategorického odmítání západního vynálezu k jeho konečnému přijetí jako pokrokové, a tedy v podstatě socialistické techniky. Změny v diskurzu o nových kinematografických technikách tu porovnávám s vývojem přístupu oficiální ideologie k technice obecně. Do jisté míry tak kapitola představuje přechod od kontextů k vlastnímu výzkumu. Následuje kapitola sledující konkrétní postup kinematografie při přípravách a zavádění širokoúhlého filmu. Text uzavírá kapitola sledující práce na přípravě nového promítacího stroje pro širokoúhlý film, Meoptonu IIIa.

Širokoúhlému filmu nebyla v domácí kinematografii dosud věnována pozornost, pomíne-li dobové články o nových formátech v oborových periodících. Podobně i kinematografická technika obecně je jen málo zmapována. Analogickou situaci najdeme i v zahraničním prostředí, přičemž výjimku tvoří kinematografie Spojených států amerických. Podrobněji se existujícími studii kinematografické techniky a širokoúhlého filmu zabývám

v „Metodologickém úvodu“, v kapitole „Studie technických dějin kinematografie a širokoúhlého filmu“.

Hlavním omezujícím faktorem předkládaného textu jsou nezpracované nebo nepřístupné archivní materiály. Zatímco k většině fondů poválečné domácí kinematografie uloženým v Národním filmovém archivu (NFA) není možné se vůbec dostat, přístupné archivní fondy nekinematografických podniků jsou nezpracované a často natolik rozsáhlé, že provádět v nich soustředěný výzkum jen relevantních témat je téměř nemožné. Práci na tématu také ztěžoval nedostatek odborné literatury věnující se domácí kinematografii a ostatním hospodářským oborům.

Pro oblast kinematografie jsem musela z velké části spoléhat na méně rozsáhlý fond Filmový technický sbor (FITES), na dokumenty v osobním fondu Františka Piláta (ve sledovaném období hlavní inženýr ČSF a předseda FITES) a na některé dobové interní tisky ČSF, které jsou k dispozici v knihovně NFA. Několik relevantních dokumentů bylo možné dohledat ve fondech nadřízených ministerstev. Archivní materiály k podniku Meopta je možné nalézt v několika oddělených sbírkách. Pracovala jsem především se třemi: Meopta, s. p. Přerov, Meopta II a Sbirka soudobé dokumentace Meopta, s. p. Přerov. Všechny jsou k dispozici v Zemském archivu v Opavě, pobočka Olomouc a vztahují se k práci přerovského ústředí celého podniku (kde byly vyráběny profesionální kinematografické promítací stroje). Pro pracoviště Meopty mimo Přerov je možné najít sbírky v jiných archivech (např. Meopta Košiče, n. p., ve Státním oblastním archivu Praha). Ačkoliv se mi ve jmenovaných archivních sbírkách podařilo najít zmínky o sledovaných výrobcích v rámci ročních plánů či korespondence, nebyla jsem schopná dohledat dokumentaci ke konkrétnímu průběhu výzkumných a vývojových prací, ať už v podobě nákrešů nebo zápisů.

Fondy některých ministerstev, pod která ČSF ve sledované době náležel, jsou nepřístupné. Především pro období od roku 1956 je možné pracovat pouze se zápisy ze Zasedání kolegia ministra Ministerstva školství a kultury, která se k problematice širokoúhlého filmu vyjadřují jen na několika místech.

Prochází-li byrokracie celým systémem národního hospodářství a byrokratický způsob řízení spoléhá na delegování úkolů směrem dolů a sbírání informací směrem nahoru, je možné teoreticky stopovat pouze část nebo určitou úroveň tohoto systému a najít analogické stopy (v podobě zásadních dokumentů) jako v nepřístupných částech byrokratického systému. Podával-li nižší orgán (např. FITES) zprávy nadřízenému ministerstvu a zároveň od něj přebíral instrukce, je teoreticky možné najít příslušné dokumenty nejen ve fondu ministerstva, ale také ve fondu konkrétní nižší instituce. Přičteme-li k tomuto fakt, že všechny sbírky nižších orgánů, se kterými jsem prozatím pracovala, nebyly zpracované, a neprošly tedy procesem skartace, zvyšuje se ještě více naděje na nalezení potřebných dokumentů.

Projekt přítomné disertační práce byl uveřejněn v časopisu *Illuminace* [Batistová, 2006]. Ve stejném periodiku byl otištěn článek s názvem „Meopton IIIa: Cesta k širokoúhlému promítacímu stroji československé výroby“ [Batistová, 2007], který vychází z přípravy některých kapitol. Strukturu a některé závěry kapitoly „Přijetí širokoúhlého filmu na stránkách filmových časopisů“ jsem v počáteční fázi přípravy měla možnost prezentovat na pražském workshopu *Europe and Hollywood – the Case of Germany and Czechoslovakia* (30. března 2007).

V následujícím textu na některých místech uvádím v hranatých závorkách číslo, které odpovídá číslu strany v dokumentu, jenž byl citován naposledy. U citací ze zahraniční

literatury uvádím vlastní překlady do češtiny. Citace českých dobových zdrojů jsou v nezbytných případech pravopisně upraveny. Citace z anglické mutace periodika *The Czechoslovak Film*, vydávaného domácí kinematografií v několika jazycích pro zahraničí, jsem ponechala v původním znění, neboť v této podobě lépe odrážejí způsob a formu, jakými se československý film prezentoval v zahraničí.

II. Metodologický úvod

Základní struktura této kapitoly byla představena v předchozím textu: nejprve se v ní zabývám metodou, dále dosavadními výzkumy v oblasti kinematografické techniky a širokoúhlého filmu, pak se věnuji některým problematickým pojmům a na závěr uvádím příklad aplikace metody na několika základních případech.

Klasický socialistický systém

Maďarský ekonom János Kornai nabízí teorii *klasického socialistického systému* [Kornai, 1992]. Vychází přitom z dlouholeté analýzy fungování systému v socialistických zemích. Soudí, že u základů takového společenského zřízení stojí vládnoucí strana, která je z určitého pohledu neoddělitelná od státu. Není to konkrétní ideologie této strany, ale ideologie ve spojení s organizační strukturou, které tvoří jednotnou entitu. Tento způsob uspořádání pak přeje určitému typu majetkových vztahů, které odpovídají základní ideologii [362].

V základu klasického socialistického systému stojí strana a její ideologie a dominantní pozice státního vlastnictví. Kombinace těchto dvou aspektů vede ke vzniku specifických řídicích mechanismů byrokratické kontroly. Ačkoliv konkrétní podoba byrokratické kontroly se může v jednotlivých státech lišit, některé základní vlastnosti tohoto uspořádání jsou neměnné. Byrokracie znemožňuje volný obchod a existenci nezávislých tržních celků. Rozhodování a tok informací jsou silně centralizovány, přičemž převládá hierarchická závislost mezi jednotlivými institucemi a vertikální vztahy v této struktuře převládají nad horizontálními. Pro takto fungující systém jsou typické některé specifické zájmy a motivace jeho jednotlivých prvků: vyjednávání plánu, upřednostňování kvantity před kvalitou apod. Každý z těchto vztahů může být vysvětlen povahou struktur moci, oficiální ideologie, sklonem ke státnímu vlastnictví a byrokratickým způsobem řízení. Systém je pak charakterizován některými přetrvávajícími fenomény (např. ekonomika chronického nedostatku; současně existující nedostatek práce a neobsazená místa v různých geografických regionech nebo oblastech hospodářství; specifické postavení a úloha mezinárodního obchodu, viz obrázek 2) [363].

V průběhu ustalování takto načrtnutého systému dochází k přizpůsobování jeho jednotlivých částí a teprve jejich vzájemné působení a součet vytvářejí jednolitý celek. To je podle Kornai dostatečný důvod pro uvažování o tomto celku jako o *systému*. Funguje tu přirozený výběr (v evolučním smyslu tohoto pojmu) a jednotlivé formy organizace a typy institucí se tak vyvíjejí organicky v rámci daného systému [366]. Na jednu stranu dochází k přirozeným a se systémem ladícím jevům, jako je například centrálně kontrolovaná personalistika, na druhou stranu jsou některé prvky ze systému vylučovány. Vyvinutý klasický systém tak nepřipouští opoziční politické mínění, instituce a organizace s vlastním řízením a nezávislé na politické organizaci shora, kulturu a světonázory odlišné od těch oficiálních nebo volnou tržní výměnu mezi jednotlivými ekonomickými celky [367]. To posiluje a upevňuje systém zevnitř [368].

Kornai pokračuje v popisu systému v termínech teorie biologické dědičnosti. *Klasický socialistický systém* jako historicky ukotvené společenské uspořádání nese genetickou informaci, která umožňuje vývoj hlavních vlastností systému. Nová struktura ovlivňuje každý společenský vztah, a pokud je proces jednou započat, spontánně se rozšiřuje dál. Příkladem stejného startovacího bodu, ale odlišné „genetické informace“ mohou být rozdělené a dále se různě vyvíjející země jako Severní a Jižní Korea, nebo Německá demokratická republika (NDR) a Spolková republika Německo (SRN) [369]. Biologická analogie odpovídá také

rozdílností jednotlivých zemí, způsobeným geografickými a přírodními podmínkami, ekonomickým a kulturním dědictvím předcházejícího systému, konkrétní politickou linií vládnoucí strany, osobními vlastnostmi vůdčí osobnosti, chováním ostatních států či světovými politickými událostmi [370].

V zásadě Kornai popisuje teoretický model, jakýsi prototyp klasického socialistického systému, který nelze zaměnit s konkrétní historickou analýzou v jednotlivých státech. Soustřeďuje se především na obecné, typické a normální v tomto systému [371-372].

Kornai se dále ve svém shrnutí věnuje vlivu Sovětského svazu jako prototypu klasického socialismu na ostatní státy, které s aplikací systému začaly později. Sovětský příklad byl důležitý při vytváření specifických prvků, jako jsou oficiální ideologie, jednotlivé instituce a pravidla jejich chování. Sovětský svaz toto chování ostatních států podporoval a posiloval – vedle drastických akcí, jakými mohla být vojenská okupace nebo hrozba ozbrojeným zásahem, je možné najít podporovaný vztah vládnoucích stran jednotlivých zemí k sovětské komunistické straně a oddanost představitelů těchto stran charakterizovanou upřímným přesvědčením o nutnosti následovat sovětský vzor [374].

STS: Metody sociologie a historiografie vědy a techniky

Kinematografie je kromě jiného technickým oborem. K výzkumu jejích technických dějin je možné využít metody obecných dějin techniky. Jedním ze současných trendů je konstruktivistický přístup k dějinám techniky vycházející z předchozích studií v oblasti dějin vědy a přibližně od 70. let 20. století také z vlastních případových studií, které se pokoušejí dějiny techniky nějakým způsobem klasifikovat, zobecnit a vytvářet tak teoretický rámec pro další práci v oboru.

Wiebe Bijker [Bijker, 1995] rozeznává tři různé linie uvnitř konstruktivistického přístupu k dějinám techniky.⁸ Je to zaprvé systémový přístup, reprezentovaný především prací Thomase P. Hughese, zadruhé přístup rozeznávající prvky a síť, ve které jsou tyto prvky uspořádány, a zatřetí přístup SCOT (Social Construction of Technology), propagovaný samotným Bijkerem a jeho kolegou Trevorem Pinchem. Všechny tři linie mají společné některé předpoklady: například používají princip tzv. *bezešvé sítě* (seamless web) vědy, techniky a společnosti [Bijker, 1995: 6].

Konstruktivistické přístupy k dějinám techniky dle Bijkera umožňují vyhnout se dvěma zásadním chybám: linearitě a asymetrii. Linearita je v tradičních výzkumech dějin techniky prezentována například přímočarým několikastupňovým modelem technické inovace.⁹ K technické změně existují minimálně dva základní přístupy. Jeden ji chápe jako racionální aktivitu orientovanou na výsledek, druhý jako proces pokusů a omylů, jako kumulativní výsledek malých a více méně náhodných vylepšení. Bijker se domnívá, že druhý jmenovaný přístup je výhodnější, protože odráží nahodilý charakter skutečného vývoje. Na druhou stranu je potřeba vyvarovat se přílišné nahodilosti. Pokud je vše otázkou náhody, věci přestávají mít vlastní smysluplné dějiny. Bijker se domnívá, že v rámci konstruktivistického

⁸ V poslední době se pro přístupy spojující vědu, techniku a společnost ustálilo označení zkratkou STS, která je někdy rozepisována jako „science and technology studies“, jindy jako „science, technology, and society.“ STS se zabývá především dvěma tématy, jednak způsobem, jakým společenské, kulturní a politické hodnoty ovlivňují vědecký výzkum a proces technické inovace, za druhé vlivem vědy a techniky na společnost, politiku a kulturu.

⁹ Bijker nabízí tradiční šestistupňový model, se kterým se můžeme (v pozměněné podobě) setkat i ve studiích věnovaných dějinám kinematografické techniky [Gomery, 1985]. Jednotlivé stupně: 1. výzkum (*research*), 2. vývoj (*development*), 3. pokusný provoz (*pilot plant*), 4. rozšíření (*scale up*), 5. uvedení (*production*) a 6. vývoj výrobku (*product development*) [Bijker, 1995: 7].

přístupu k technické (v jeho pojetí společensko-technické) změně či vývoji obecně je možné se zjednodušující linearitě a dalších nebezpečí vyvarovat. Tento přístup nabízí čtyři hlavní body, shrnuté v příložené tabulce (tabulka 1).

Sociální konstrukce techniky

První linie uvnitř konstruktivistického přístupu k dějinám techniky se do značné míry inspiruje děním v sociologii vědy. Jejimi klíčovými pojmy jsou *přizpůsobivost výkladu* (interpretative flexibility), *zakočení debaty* (closure) a *důležité společenské skupiny* (relevant social groups).¹⁰ Základním předpokladem tohoto přístupu je chápání technického artefaktu jako otevřeného sociologické analýze nejen v tom, jak je tento artefakt používán, ale také vzhledem k jeho konkrétnímu návrhu a technickému „obsahu“.

SCOT vychází z přístupu sociologie vědeckého poznání označovaného jako EPOR (The Empirical Programme of Relativism), který je možné uplatnit především ve výzkumech věnovaných kontroverzním vědeckým problémům. Při jejich analýze EPOR využívá tři stupně. V první fázi popisuje, jak jsou výsledky vědeckého bádání přístupné více než jednomu vysvětlení, a hledá různá vysvětlení. Ve druhé fázi identifikuje společenské mechanismy, které postupně oklešťují původní interpretační přizpůsobivost a umožňují ukončení kontroverze. Ve třetí fázi jsou tyto zakončující mechanismy vysvětleny ve vztahu k širšímu společenskému dění.

V první fázi popisuje EPOR interpretační flexibilitu vědeckých zjištění. V přístupu SCOT této fázi odpovídá kulturní konstrukce a explikace artefaktů. Jde nejen o to, jak lidé přemýšlí o artefaktech, ale také o to, jak toto přemýšlení ovlivňuje konečnou podobu daných artefaktů. Druhá fáze EPOR, popis mechanismů zakončování debaty, odpovídá v přístupu SCOT stabilizaci artefaktu. Zakončení debaty pak může vypadat dvojím způsobem – buď to může být rétorické zakončení, nebo zakončení definováním nového problému. Rétorické zakončení znamená stabilizaci artefaktu a jakési zmizení problému. Problém přestane existovat, nemusí tedy ani být řešen, a tím mizí i kontroverze. Důležité je, zda relevantní společenské skupiny vnímají problém jako vyřešený či ne. V tomto bodě může mít velký vliv reklama. K zakončení debaty definováním nového problému dávají Bijker s Pinchem příklad vzduchem naplněné duše pro jízdní kola. Jako nástroj k omezení vibrací při jízdě nebyla duše přijata, ale jako způsob, jak zrychlit jízdu, ano [Pinch – Bijker, 1987: 46]. Třetí fáze představuje ukotvení společenských mechanismů zakončení v širším společenském kontextu. Více méně jde o to vysvětlit významy přiřknuté konkrétnímu artefaktu jednotlivými společenskými skupinami pomocí společensko-kulturní a politické situace, která formuje tyto společenské skupiny.

Systémový přístup

Systémový přístup se zabývá technikou v rámci systémové metafory. Jeho hlavním představitelem je americký historik techniky Thomas P. Hughes [Hughes, 1987]. Přístup spojuje technické, společenské, ekonomické a politické aspekty jednotlivých prvků, které chápe jako propojené v systému. Těmito prvky mohou být hmotné artefakty, instituce i jejich prostředí. Hlavními pojmy tohoto přístupu jsou *zpětný výběžek* (reverse salient) a *kritický problém* (critical problem) označující ty části systému, na které je v určité fázi soustředěna inovativní energie celého systému, a které tedy umožňují sledovat propojení mikro- a makrostruktur systému a provést jeho analýzu.

¹⁰ Pojem *důležité společenské skupiny* tu popisuje skupiny, které mohou mít zájem na podobě technického artefaktu a které mu kolektivně přisuzují nějaký význam – např. hráči, profesionální designéři a „neuzivatelé“ počítačových her u Jana Brombergera [Bromberger, 2006: online].

Technický systém (technological system) je podle Hughese společensky konstruován a zároveň společností ovlivňuje. Skládá se z fyzických artefaktů, organizací, vědeckých součástí (knih, článků, vysokoškolské výuky a výzkumu), legislativních prvků (regulačních zákonů) a přírodních zdrojů. Artefakt, ať už fyzický nebo ne, který je součástí systému, pak jako jeho prvek vzájemně reaguje s ostatními artefakty, přičemž všechny artefakty buď přímo nebo skrze další součásti systému přispívají k jednotnému společnému cíli. Pokud je jeden prvek systému odstraněn nebo pozměněn, ostatní prvky na to budou reagovat (například změnou svých vlastností). Součástí technického systému je možné vnímat jako společensky konstruované proto, že je vyvíjejí lidé, *budovatelé systémů* (system builders).

Hughes dále popisuje životní cyklus velkých moderních technických systémů, pomocí vzorce¹¹ s těmito fázemi: *vynalezení* (invention), *rozvoj* (development), *inovace* (innovation), *přenos* (transfer), *růst* (growth), *soutěž* (competition) a *ustálení* (consolidation) [Hughes, 1987: 56]. Jak systémy dozrávají, získávají *styl* (style) a *hybnost* (momentum). Zdálo by se, že Hughes se tímto vzorcem vrací k Bijkerem a Pinchem odmítané linearitě. Toto zdání ovšem Hughes vzápětí vyvrací, když podotýká, že jednotlivé fáze v dějinách technických systémů nenásledují jednoduše za sebou, ale mohou se překrývat a vracet zpět; tyto fáze se velmi často objevují během dějin technického systému, ale ne nutně v naznačeném pořadí.

Hughes aplikuje daný vzorec na výzkum dějin velkých technických systémů, jakými jsou například národní elektrické rozvodné sítě nebo jiné velké průmyslové celky (jako příklad budovatelů systémů uvádí George Eastmana nebo Thomase Alvu Edisona). Uvádí přitom některé pojmy, z již zmíněných *zpětný výběžek*, *kritický problém*, *styl* a *hybnost*.

*Zpětný výběžek*¹² je ta část systému, která se opoždí nebo se nalézá v jiné fázi než ostatní části systému. Hughes dává příklad výrobního systému, ve kterém jedna z částí zvýšila produkci a ostatní složky systému se musí této události přizpůsobit. Dokud nejsou opožděné jednotky upraveny, často díky inovaci, fungují jako zpětné výběžky. Ve velkém a zralém systému může tímto způsobem fungovat nedostatečná organizace, přičemž k úpravě zpětných výběžků je potřeba přizpůsobit vedení a uspořádání celého systému. Když jsou zpětné výběžky identifikovány, je pojmenován konkrétní *kritický problém*, jehož řešení napraví i zpětné výběžky. Pokud nemůže být zpětný výběžek upraven v rámci existujícího systému, problém se stává radikálním a jeho řešením může být vznik nového, konkurenčního systému. Hughes dále porovnává svůj pojem s pojmem *předpokládaná anomálie* (presumptive anomaly). Ta představuje jev popsany vědou, která se dostala k závěru, že za určitých podmínek by daný systém mohl selhat nebo fungovat nedostatečně, nebo že odlišný systém by mohl fungovat mnohem lépe. Předpokládanou anomálii by bylo možné ztotožnit s předpokládaným zpětným výběžkem, ovšem s tím rozdílem, že u předpokládané anomálie je kladen důraz na úlohu vědy v její identifikaci.

¹¹ Hughes pracuje záměrně s pojmem *vzorec* (pattern) místo tradičního *model* (model), protože pojem vzorec jako metafora naznačuje volnost a otevřenost.

¹² Termín *reverse salient* pochází z vojenské terminologie. Přitom se zdá, že toto pojmenování u Hughese ne zcela odpovídá použití ve vojenské terminologii. Jako *salient* je označována ta část bitevního pole, která *vystupuje* na nepřátelské území, tedy část směřující kupředu, a ne zdržující frontu v jednotném postupu vpřed. Z pohledu nepřátelské strany je tato část označována jako *re-entrant*: <http://en.wikipedia.org/wiki/Salients%2C_re-entrants_and_pockets> (cit. 25. 4. 2008). Při hledání pojmu *re-entrant* ve slovnících se ovšem objeví pouze překlad *vydutý úhel* (*pevnostního valu*), který sice odpovídá vojenskému oboru, ale ne pojmu, jak jej přebírá Thomas Hughes. Rozhodla jsem se tedy používat pojem, jak se vyskytuje u Hughese. Překlad pojmu jako *zpětný výběžek* podle prozatím konzultovaných příruček a použití konceptu v rámci vojenské strategie přibližně odpovídá – viz např. pojmenování „kurský výběžek“ [Sládeček – Štěpánek, 1993: 45].

K *přenosu techniky* (technology transfer) může dojít kdykoliv během dějin technického systému. Vlastnosti konkrétního technického systému většinou odpovídají danému místu a času. Přenos techniky do jiného prostředí nebo jiného času může způsobit problémy a vyžádat si přizpůsobení technického systému tomuto prostředí. S touto fází úzce souvisí pojem *styl*. V dějinách a sociologii techniky je možné pojem styl používat mnohem volnějším způsobem nežli například v dějinách umění. Použití pojmu styl naznačuje, že *budovatelé systémů* mají jistou kreativní volnost, navíc je v souladu s představou o společenském formování techniky, neboť implikuje, že samotné věda a ekonomika nejsou dostatečným vysvětlením pro konkrétní vzezření přístrojů. Styl také umožňuje existenci komparativních dějin techniky a předpokládá vliv dalších faktorů na techniku (regionální přírodní podmínky, dějinná zkušenost apod. – viz použití biologické analogie u Jánose Kornaie).

Národní systém inovace a socialistická technika

U Raymonda G. Stokesa [Stokes, 2001] charakterizuje pojem *národní systém inovace* (national innovation system) institucionální kontext konkrétního státu, uvnitř kterého dochází k (průmyslové) inovaci. Stokes tento koncept používá k popsání změn, které je možné sledovat v NDR po druhé světové válce. Relativně decentralizovaný a ohebný systém inovace (tradiční pro předválečné Německo) je tu nahrazován centralizovanějšími strukturami a institucemi, které podle dobových představ dovolují „vyšší míru plánování vědeckých a technických strategií a metod“ [32].

Ke změně začalo docházet přibližně na začátku 50. let minulého století. Systém spočíval v naprosté kontrole státu nad výzkumem a vývojem, v autarkii (ekonomické soběstačnosti, do jisté míry vlastní i předválečnému německému státu). Tento systém byl zpočátku charakteristický nechtěným soustředěním na bezprostřední potřebu zvýšení objemu výroby a oproti původní myšlence zanedbával dlouhodobé plánování výzkumu a vývoje. V úplných počátcích pak tento systém postrádal nezbytné instituce a vazby mezi nimi, skrze které by bylo možné soustavně zavádět výrobu vysoce kvalitních produktů vědy a techniky. Řada problémů v první fázi zavádění nového systému inovace spočívala v rozdělení původně jednotného státu. Tím došlo k rozdělení firem, které tak mohly mít například řídicí centrum v jednom novém státě a výkonné výrobní složky ve druhém. Západoněmecké firmy pak představovaly nebezpečnou konkurenci. Zároveň docházelo k emigraci kvalifikovaných technických a vedoucích pracovníků. Východoněmecký stát byl zcela odříznut od dodavatelů a sítí šíření nových technických poznatků. Nově vytvářené či přetvářené podniky často měnily vedení a strukturu a tato vysoká organizační nejistota vedla například k tomu, že některé výzkumné či vývojové projekty nebyly nikdy zavedeny do výroby.

Východoněmecký národní systém inovace se relativně ustálil v letech 1953-1957, kdy zavedl dlouhodobější plánování a programovou kontrolu a kdy došlo k celkové transformaci průmyslu založené na racionalizaci, mechanizaci, automatizaci a využití jaderné energie. Cílem domácího průmyslu bylo podle ustanovení druhého pětiletého plánu z roku 1956 „dohnat a předhonit kapitalismus na poli techniky“ [48].

Nový systém v NDR například počítal s technickou turistikou jako způsobem získávání informací o vývoji zahraniční vědy a techniky. Důvěryhodní vědci a techničtí pracovníci byli ve skupinách vysíláni do zahraničí, například na veletrhy. To ale mělo několik nevýhod: například nutnost použít zahraniční měnu, jejíž nedostatek omezoval počet událostí, které bylo možné každý rok navštívit, a snižoval počet pracovníků, jež bylo možné vyslat. Při vysílání předních odborníků také hrozilo nebezpečí jejich emigrace. Řešení se nabízelo v pořádání domácích veletrhů. V Německé demokratické republice se takovým nástrojem stal veletrh v Lipsku.

Pojem *národní systém inovace* Stokes přebírá od Richarda R. Nelsona a Nathana Rosenberga [Nelson - Rosenberg, 1993]. Ti se při definici zabývají zvláště jednotlivými slovy složeného pojmu. Pojem inovace definují široce – zahrnuje proces, kterým „průmyslové podniky zavádějí do výroby konstrukční provedení a postupy, které jsou pro ně nové, a někdy jsou nové také pro celý svět nebo konkrétní zemi“ [4]. Přitom nejen první podnik zavádějící nová provedení či postupy je v definici Nelsona a Rosenberga považován za inovátora. Systém autoři definují jako skupinu institucí, jejichž vzájemné vztahy určují inovační výkon podniků daného státu. Do tohoto systému je nutné zahrnout i jiné instituce než jen ty výzkumné a vývojové. Nelson a Rosenberg nejvíce váhají nad definicí pojmu „národní“ – je možné ho použít v době, kdy firmy přesahují nejen hranice jednotlivých odvětví, ale také hranice státu, kdy jsou transnárodní a také se tak chovají? Nakonec se ale k němu přiklánějí, protože například národní vlády podporující výzkum a vývoj se k jednotlivým firmám chovají tak, jako by skutečně něco jako národní firmy existovalo.

Koncept *národního systému inovace* se v podstatě shoduje s tendencemi a charakteristikou konkrétního systému odpovídajícího společenskému uspořádání tohoto systému u Jánose Kornaie – mohli bychom mluvit o *systému inovace* specifickém pro *klasický socialistický systém*. Kornaiův abstraktní model soustředěný na ekonomické fungování socialistického státu ovšem jen okrajově zmiňuje techniku. Pomocí zmíněných studií se snažím získat konkrétnější příklad pro technicky zaměřený výzkum, ale také problematizovat jednoduché Kornaiovo prohlášení o pouhém a náhodném přebírání technických vynálezů z vyspělých kapitalistických zemí.

Raymond Stokes mluví také o snaze odlišit východoněmeckou techniku od západoněmecké, respektive definovat *socialistickou techniku* jako protiklad technice kapitalistické. První pokusy byly spojeny se snahou inspirovat se v Sovětském svazu (srov. fenomén následování sovětského příkladu u Kornaie), což se ukázalo prakticky nemožným vzhledem k neporovnatelné rozloze a s ní souvisejícím množstvím vlastních surovin, ale také proto, že v technickém vývoji byl Sovětský svaz daleko za poválečnou NDR. Další pokusy vedly například k přijetí tzv. skupinové technologie a nového systému norem, čerpajícího jak z norem mezinárodních, tak z těch sovětských. Obojí se ale uskutečnilo až během 60. let, tedy mimo časové období sledované v této práci.¹³

Přesto považuji za užitečné mít při práci na přítomném textu na paměti příklad východoněmeckého hledání „socialistického artefaktu“. Do jisté míry totiž odkazuje k rétorickému uvažování o dobré (socialistické) a špatné (kapitalistické) technice, a k procesu pátrání po ideologických důvodech přijetí techniky, které je výhodné ekonomicky. Touto problematikou se bude zabývat především kapitola „Od jaderné zbraně ke Sputniku“.

Studium technických dějin kinematografie a širokoúhlého filmu

Povědomí o technickém pozadí kinematografie bylo přítomno v textech věnovaných tomuto médiu snad od počátků.¹⁴ Nelze tedy říci, že by zájem o techniku přinesla až *nová*

¹³ Skupinová technologie měla být využívána především u výrobků produkovaných v menších počtech. Jejich jednotlivé součástky byly pro některé technologické postupy (např. pro obrábění) seskupovány do kategorií (např. podle tvarové podobnosti) tak, aby v průběhu konkrétního pracovního postupu bylo možné využít výhod výroby ve větším počtu (např. nemuset opětovně nastavovat obráběcí stroj pro různé součástky). Lze předpokládat, že právě u promítacích strojů (vyráběných v počtu maximálně několika stovek za rok) by tato metoda přinesla úspory. V letech 1959 a 1960 vyšly v Československu překlady příruček zakladatele této technologie Sergeje Mitrofanova [Mitrofanov, 1959 a 1960].

¹⁴ Vedle domácích klasických textů jmenovaných níže můžeme zmínit například jednu z raných přehledových publikací o kinematografii *Behind the Motion-Picture Screen* [Lescarbourea, 1919], práce André

filmová historie,¹⁵ rozhodně by ale bylo možné tvrdit, že teprve její představitelé začali o technice uvažovat způsobem, který přestává být výčetem úspěšných či neúspěšných vynálezů a začíná techniku spojovat s širším kulturním kontextem a humanitněvědnými pojmy.¹⁶ Do novějších studií o kinematografické technice také pronikají ozvěny vývoje v jiných vědních oblastech, například v obecných dějinách techniky.¹⁷

V domácím prostředí najdeme příklady technicky zaměřených publikací už (a především) v textech Karla Smrže.¹⁸ Po druhé světové válce vznikala technicky zaměřená literatura o filmu téměř výhradně v podobě učebních textů pro Střední odbornou školu filmovou v Čimelicích nebo jiná školská zařízení. Dodnes použitelným počinem je encyklopedický slovník *Film a filmová technika*.¹⁹ Ve třech různých vydáních pak vyšlo popularizující *Filmové technické minimum*.²⁰ Všechny zmíněné publikace ovšem filmovou techniku popisují v jejím soudobém stavu, pouze s minimálními historickými přesahy. Je tedy možné je použít jedině jako jakési „mezničky“, především pro počáteční orientaci v tématu. Teprve v posledních letech je možné se setkat s některými studii, které se, byť ne primárně, věnují historii kinematografické techniky.²¹

Jednou z možných metod zkoumání technických dějin kinematografie je sledování technických změn. Douglas Gomery rozeznává tři základní fáze technické změny: *vynalezení* (invention), *inovaci* (innovation) a *rozšíření* (diffusion) [Gomery, 1985, česká terminologie Skopal, 2006: 12].²² Nástup nových kinematografických formátů je považován za jednu ze tří nejpatrnějších změn v dosavadních dějinách kinematografie, vedle nástupu synchronního zvuku a barevného obrazu. Tyto tři změny jsou také v centru pozornosti technicky zaměřených výzkumů ve světě.

Přes některé podobnosti probíhá každá z těchto změn odlišným způsobem. Rozdílná je například rychlost, jakou postupují [Belton, 2001: 802]. Zatímco zvukový film zatlačil němý film během několika let, barevná kinematografie čekala na svou převahu od roku 1935 (v tomto roce byl natočen první celovečerní hraný snímek metodou třibarevného Technicoloru *Becky Sharp*) až do rozšíření barevné televize a široký film existuje jako alternativa ke klasickému formátu dodnes. Na druhou stranu, stejně jako zvuk byl

Bazina, nebo ze současnějších texty Barryho Salta [Salt, 1993 a první vydání stejnojmenného titulu z roku 1983].

¹⁵ Obzvláštní pozornost věnovali zástupci tohoto přístupu filmovému zvuku [např. sborníky Weis – Belton, 1985; Altman, 1992].

¹⁶ Za celou kategorii hovoří kniha ze série filmologických čítanek nakladatelství Routledge *Technology and Culture, the Film Reader* [Utterson, 2005]. Viz také některá monotematická čísla časopisu *Film History* (č. 3, 1993; č. 1, 1999; č. 1, 2003; č. 3, 2004).

¹⁷ Například u Johna Beltona. Vedle jeho *Widescreen Cinema* [Belton, 1992], ztěžejního textu pro dějiny širokých formátů, tyto přesahy najdeme také v jiných textech.

¹⁸ Například jeho *Dějiny filmu* [Smrž, 1933] obsahují kapitoly nazvané „Abeceda filmové techniky“, „Stroj, který život zvětšuje“ či „Stroj, který život probouzí“, přičemž minimálně prvních pět set stran téměř osmi set stránkové publikace je věnováno právě dějinám techniky, spíše než dějinám osobností či filmů.

¹⁹ Kniha kolektivu autorů vedeného Otto Levinským a Antonínem Stránským [Levinský – Stránský, 1974].

²⁰ Respektive *Filmové techminimum*, ve třech vydáních [Folvarčný, 1959; Folvarčný, 1965; Vítkovský, 1982].

²¹ Tématem zvukového filmu v mediálních souvislostech přelomu 20. a 30. let se zabývá Petr Szczepanik (např. habilitační práce z roku 2007 *Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let* obsahující několik již dříve vydaných textů).

²² Toto základní rozdělení bývá v novějších textech problematizováno [např. Bijker, 1995]. Kritika se týká především linearitu v pozadí rozdělení ve skutečnosti mnohem složitějšího procesu na tři na sebe navazující a více méně oddělené fáze. I Bijker ale přiznává, že chronologické návaznosti se nelze zcela vyhnout, a nabízí vlastní vícestupňový model. Pro základní přehled můžeme přesto pracovat s jednodušším modelem Douglase Gomeryho.

v kinematografii přítomen i v období tzv. němého filmu, nebyl film nikdy zcela černobílý a od počátků kinematografie existovaly alternativní formáty. Synchronní zvuk se rozšířil v momentě, kdy jeho zavedení bylo technicky snadno proveditelné a finančně výhodné, k rozšíření celovečerního barevného filmu došlo až v době, kdy existoval jednoduchý způsob, jak barvy nejen zaznamenat, ale také při projekci reprodukovat, a podobně i široký film se rozšířil, až když kinematografie potřebovala novinku, a zároveň bylo možné vybavit novou technikou nejen natáčecí studia, ale také kina.

Dosud nepřekonanou publikací zabývající se širokými formáty je kniha Johna Beltona *Widescreen Cinema* z roku 1992 [Belton, 1992]. Věnuje se především Spojeným státům americkým, přičemž reflektuje nejen poválečné období, ale i problematiku ustavení standardního formátu v počátcích kinematografie a v období nástupu zvuku. John Belton je uznáván jako jeden z největších světových odborníků nejen v oblasti kinematografických formátů, ale kinematografické techniky vůbec. Jako hostující editor a autor studií spolupracoval například na několika technicky zaměřených monografických číslech časopisu *Film History*.

John Belton nebyl první, kdo se snažil zabývat širokými formáty.²³ Jeho studie ale dochází nejdál v hledání kořenů nejen nestandardních formátů, ale také kinematografického standardu, vůči kterému se nové formáty vymezují, a zároveň identifikuje důvody a způsoby, jakým byly přijaty, a to nejen skrze tradičně přijímaný mechanismus rivality mezi starším a novým médiem (kinematografie a televize), ale také díky komplexnímu pohledu na poválečnou americkou společnost, její potřeby a směřování. Beltonova kniha zároveň nejlépe odpovídá přístupům tzv. *nové filmové historie* a vykazuje znalost vývoje v obecných dějinách techniky.

Nejprve se budu zabývat studii, které vznikly před Beltonovou *Widescreen Cinema* a vůči kterým se Belton v některých případech vymezuje. Vedle většinou kratších textů, které v úvodu ke své knize zmiňuje také Belton [Belton, 1992: 1-11], si zmínku zaslouží disertační práce Jamese Spellerberga *Technology and the Film Industry: the Adoption of CinemaScope* [Spellerberg, 1980]. Ta se zabývá třemi relativně nezávislými rovinami přístupu k širokoúhlým formátům, a to jednak skrze společensko-ekonomickou poptávku specifickou pro kinematografii, za druhé pohledem technického vývoje a za třetí optikou reprezentace techniky. Tyto tři roviny pak Spellerberg spojuje: „Konkrétní ekonomicko-průmyslová situace vytváří poptávku po technickém vývoji, a oba společně pak vyvolávají specifický způsob reprezentace techniky, kterým jsou také upravovány“ [5].

Mnohem větší vliv na následující vývoj myšlení a psaní o širokém filmu mělo monotematické číslo časopisu *The Velvet Light Trap*,²⁴ ve kterém se vedle textů Johna Beltona a Jamese Spellerberga objevily také texty Davida Bordwella nebo Douglase Gomeryho. Kromě překladu tří esejů André Bazina o širokoúhlém filmu přineslo číslo také chronologický přehled širokých formátů od počátků kinematografie, kasovní výsledky filmů natočených a uváděných v těchto formátech před rokem 1960, přehled techniky jednotlivých systémů a anotovanou bibliografii k tématu.

V roce 1988 vznikla kniha *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking* autorů Roberta E. Carra a R. M. Hayese [Carr – Hayes, 1988], která

²³ Jedním z prvních odborných textů věnovaných tomuto tématu je článek „CinemaScope: Before and After“ Charlese Barra z roku 1963 (*Film Quarterly*, 16, č. 4, s. 4-24). CinemaScope se věnovali také autoři v *Cahiers du cinéma*, v americkém prostředí pak zástupci kinematografického průmyslu od režisérů po producenty a finančníky (výběr z textů z let 1953-1954 nabízí Alberto Boschi (2003): On CinemaScope 1953-1954. *Cinegrafie*, 15, č. 16, s. 263-290). Pro dobovou recepci viz také Spellerberg, 1980.

²⁴ Číslo 21, léto 1985.

nabízí nejen základní technické údaje k jednotlivým formátům, ale také filmografie snímků natočených pomocí těchto formátů. Soustřeďuje se především na filmy distribuované na území Spojených států amerických – není ji tedy možné považovat za přehled světové tvorby. Zároveň neuvádí časové údaje o jednotlivých formátech – jejich vznik lze jen odhadovat podle dat produkce natočených filmů. Přesto je tato publikace prozatím nejkomplexnějším průvodcem ve světě nových kinematografických formátů.

Chronologicky po Beltonově knize se největší pozornosti dostalo novým formátům v roce 2003, kdy uplynulo 50 let od uvedení prvního cinemaskopického filmu. Filmoví historici a archiváři tuto skutečnost oslavili pořádáním festivalových přehlídek a vydáváním sborníků o dějinách a estetice širokého filmu. Z přehlídek je pravděpodobně nejzajímavější v několika dalších letech pokračující speciální sekce festivalu archivních filmů *Il cinema ritrovato*, důležitými sborníky jsou *Le cinémascope entre art et industrie – Cinémascope between art and industry* [Meusy, 2003] a šestnácté číslo časopisu *Cinegrafie*.²⁵ Také některé příspěvky filmologické konference v Udine v roce 2004 (s tématem „I cinque sensi del cinema – The Five Senses of Cinema“) byly věnovány kinematografickým formátům.

Zatímco jsou dějiny hollywoodského užívání širokých formátů zmapovány z několika možných úhlů (technického, ekonomického, estetického atp.), evropské a jiné světové kinematografie na alespoň přehledové dějiny nových formátů stále čekají. Byť v některých případech existují samostatné studie, nebo zmínky v dějinách národních kinematografií, málokdy je nástup nových formátů sledován s ohledem na různé aspekty kinematografie nebo širší společenský kontext. Prozatím nejpřínosnější počiny pro evropskou oblast představují studie shromážděné ve výše jmenovaném sborníku Jean-Jacques Meusyho [Meusy, 2003], několik dílčích článků (ovšem opět v převážné většině věnovaných širokoúhlé problematice ve Spojených státech) přinesl časopis *Film History*.²⁶

O stavu zkoumání dějin širokých systémů (a kinematografické techniky obecně) pro oblast střední a východní Evropy nejlépe svědčí fakt, že i pro základní informace o zavádění nových systémů v jednotlivých zemích existují spíše zmínky získané z archivů jiných států nežli ze studia domácích primárních pramenů [Bossenko, 2003].

Vedle specializovaných studií a monografických publikací věnují širokým formátům pozornost také publikace zabývající se primárně stylem, například *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* trojice Davida Bordwella, Kristin Thompsonové a Janet Steigerové [Bordwell – Thompson – Staiger, 1988], nebo *Film Style and Technology: History and Analysis* Barryho Salta [Salt, 1993]. Vzhledem k tomu, že široké formáty, stejně jako synchronní zvuk a přirozené barvy zaznamenávající film, patří mezi nejpatrnější technická „vylepšení“ černobílého němého kinematografického záznamu reality (uvažujeme-li o vývoji kinematografie v termínech lineárního směřování k větší podobnosti s realitou), zabývá se jím většina i starších přehledových publikací věnovaných kinematografické technice.

²⁵ Dvojazyčný časopis vychází jednou ročně při filmovém archivu Cineteca del Comune di Bologna, více méně jako doprovodný sborník k festivalu *Il cinema ritrovato*. Číslo z roku 2003 vyšlo pod titulem *CinemaScope. Più grande della vita – Larger than Life*.

²⁶ Například číslo věnované stereoskopickému filmu (číslo 3 roku 2004, ročník 16) nebo přímo širokoúhlému filmu (číslo 1 roku 2003, ročník 15).

Terminologie

Technika a/nebo technologie

Jedním z problémů, který se snaží ve svých metodologicky zaměřených textech opakovaně řešit Rick Altman, je terminologie – a to především ta nejzákladnější, spojená už se samotným pojmenováním oboru. Mluvíme o *technických* nebo *technologických* dějinách kinematografie? Zkoumáme *techniku* nebo *technologie*? Dle Altmana je nutné tyto dva termíny jasně rozlišit a striktně používat v souladu s definicí. Zmatení terminologie existuje v oboru už od počátků, především kvůli textům Jeana-Louise Comolliho *Téchnique et idéologie* a pracím tímto textem inspirovaným [Altman, 2001: 189; srov. také Altman, 1984].

V zahraničním kontextu je zmatení také podpořeno faktem, že jedním z prvních jevů, kterými se Comolliho a z něj vycházející texty zabývaly, byla hloubka ostrosti pole, které může být dosaženo pomocí dvou různých prostředků, z nichž jeden náleží do oblasti používaného vybavení (technika) a druhý do pracovních postupů (technologie). Altmanův závěr je jasný: rozlišování mezi pojmy technika a technologie není jen jednoduchou otázkou odborného slovníku, ale zásadním problémem v teorii dějin [srov. Altman, 1984: 112].

Česká terminologie, vycházející z německého použití obou termínů, tuto nejednoznačnost do jisté míry kopíruje. Oba termíny totiž vnímá rozdílným způsobem než například angličtina (a italština) a doslovným překladem tak může dojít ke zmatení. Z dostupných definic termínů totiž plyne, že zatímco *technologie* odpovídá spíše anglickému *technique*, tedy pojmu popisujícímu pracovní postupy, *technika* je mnohem obecnější termín, který jednak zahrnuje to, co je označováno anglickým *technology*, tzn. například přístrojové vybavení, ale také pracovní postupy, tedy samotnou *technologie*.²⁷ Podobně jsou na tom přídavná jména odvozená od obou pojmů. Zatímco ve slovníku se dočteme, že slovo *technologický* označuje věci vztahující se k technologii a *technický* naopak k technice, najdeme i použití slova *technologický* ve vztahu k technice.

Aby nedošlo k žádné záměně či nedorozumění, používám pojem technika tam, kde mluvím obecně o otázkách filmové techniky. Pojem technologie naopak užívám, pokud se jedná o pracovní postupy či procesy. Tam, kde by použití jednoho ze dvou pojmů mohlo být zavádějící, přikláním se k popisujícím slovním spojením.

Formát a širokoúhlý film

S poměrem výšky a šířky obrazu úzce souvisí pojem formát. Pojem lze dle Konigsberga chápat ve třech významech: zaprvé je to šířka filmového pásu v milimetrech, tedy např. 16 mm, 35 mm, 70 mm; zadruhé poměr stran filmového okénka a promítaného obrazu (aspect ratio); zatřetí žánrová forma konkrétního díla, obzvláště v televizní a rozhlasové tvorbě (např. komediální formát) [Konigsberg, 1997: 155]. Pro mé potřeby jsou relevantní první dva naznačené významy.

Podle Enticknapa jsou termínem formát označovány následující parametry: šířka filmového pásu (např. 35 mm); orientace (jak je filmový pás umístěn z hlediska strany podkladu a emulze pro použití v kameře, promítacím stroji, kopírovacím stroji apod.); rozměry, tvar a umístění perforací (děrování); rozměry, umístění a orientace (vertikální nebo horizontální) jednotlivých obrazových okének; *aspect ratio*, tedy poměr výšky a šířky obrazu

²⁷ Konzultace anglicko-českého slovníku, byť technického, v tomto smyslu nepomůže: překladem slova *technology* může být jak *technika*, tak *technologie*; překladem slova *technique* pak *technika* a *technologie*. Srov. Zahradníček, 2002: 395. Definice podstatných jmen technika a technologie jsou shrnutím z následujících slovníků: Kutinová, 1985: s. 401 a 408; Petráčková – Kraus, 1995: 749; Filipec, 2006: 445.

při projekci (obraz může být anamorfoticky deformován nebo stereoskopický); tzv. „pull-down“, tedy délka filmu, o kterou se musí pás krokovým pohybem posunout, aby se před okéníčku dostal nový obrázek (většinou se uvádí v počtu perforací); rychlost posunu filmu v kameře nebo promítacím stroji (udává se v počtu obrázků za vteřinu, tedy „frames per second“, fps); rozměry, umístění a typ zvukové stopy na filmovém pásu. Přitom všechny tyto parametry musí být stejné během výroby, duplikace a předvádění proto, aby mohlo být dosaženo dojmu pohybu ve stejné podobě, v jaké byl zaznamenán [Enticknap, 2005: 47].

Dosavadní česká terminologie²⁸ popisující různé existující poměry výšky a šířky promítaného kinematografického obrazu zcela neodpovídá potřebám přítomného textu a v některých případech jsem ji musela upravit.²⁹

Poměr 1:1,33 používaný jako standardní v období před nástupem synchronního zvuku budu označovat jako *standardní formát němého filmu*. Poměr 1:1,37, který se ustálil po nástupu synchronního zvuku, nazvu *akademický formát*. Oba formáty bývají chápány jako totožné a v některých případech jsou zaměňovány. Odlišovat jsem se je rozhodla proto, že náležejí do jiného období, ale také proto, že se neliší pouze poměrem výšky a šířky obrazu (tento rozdíl je navíc jen minimální), ale také umístěním obrazového okénka na filmovém pásu a vzhledem k jeho ostatním prvkům.³⁰

Poměry 1:1,66 a 1:1,85 budu označovat jako *rozšířený formát*, budu-li o nich mluvit souhrnně (vznikají podobným způsobem), bude-li nutné je odlišit, použiji stejný termín a připojím k němu číselný údaj. Poměry 1:2,35 a 1:2,55 budu označovat pojmem *širokouhlý* (oba používají anamorfotické předsádky), přičemž v případě nutnosti budu opět rozlišovat připojením číselného údaje. Konkrétní formáty existující v 50. letech budu označovat jejich oficiální dobovou značkou (např. CinemaScope, VistaVision, Todd-AO). Systémy založené na obklopení diváka obrazem a většinou nabízející obraz širší než u *širokouhlého formátu* budu označovat jako *panoramatické* (např. Cinerama, Kinopanorama).

Standardní systém používající 70mm široký filmový pás pojmenuji jako *70 mm*. Budu-li mluvit o všech nových systémech užívajících jiný poměr stran promítaného obrazu než 1:1,37, budu je souhrnně označovat jako *široké formáty* (viz také tabulku 2). Přitom budu-li mluvit o poměru stran promítaného obrazu, budu používat slovo *formát* (viz předchozí text) nebo *film* (např. panoramatický film). V některých případech, kdy se budu chtít kromě výsledného vzezření obrazu při projekci na plátně vyjádřit také k technice nutné k dosažení tohoto efektu (a např. také ve spojení s příslušnou technikou záznamu a reprodukce zvuku), použiji slovní spojení s pojmem *systém* (př. širokouhlý systém).

Ve sledované době se kromě širokých formátů objevily také jiné nové kinematografické systémy. Je to především *stereoskopický* film, který je v dobových textech označován také jako *plastický*, *trojrozměrný* nebo *tridimenzionální* (v zahraničí jako *3D*). Já budu používat pojem *stereoskopický*. Hlavně v počátcích byl pojem *plastický* používán k souhrnnému označení stereoskopických filmů a různých širokých formátů. Dělo se tak v

²⁸ Terminologie užívaná dobovým diskurzem (viz níže) a ve slovníkových publikacích: Gürtler, 1948; Levinský – Stránský, 1974.

²⁹ Za konzultace nad terminologií děkuji Jaromíru Blažejovskému a Petru Szczepanikovi. Úpravy se týkaly především termínů, které se v dosavadních publikacích neshodují, překrývají, nebo jsou užívány nesoustavně či nejasně.

³⁰ Standardní formát němého filmu má okénko umístěné ve středu filmového pásu, a téměř žádné obrazové dělení. V některých případech obraz zasahuje do děrování. Akademický formát posunul osu obrazového okénka vzhledem k ose filmového pásu kvůli umístění zvukové stopy mezi děrování a okénko. Obrazové dělení je tu mírně zvětšené, proto se poměr výšky a šířky okénka blíží standardnímu formátu němého filmu.

době, kdy byly obě skupiny zaměňovány a kdy se předpokládalo, že při jejich sledování divák vnímá trojrozměrný obraz.

Další skupinu tvoří československé vynálezy, Laterna Magica a Polyekran, a obdobné zahraniční systémy. Ty v některých případech využívaly *široké* formáty, ale v zásadě se od nich odlišovaly. Pro tyto formáty nebude zavádět souhrnný pojem. Naopak budu-li chtít mluvit o celé vlně všech výše zmíněných formátů ve sledovaném období, budu používat pojem *nové formáty*. Při popisu dobových dokumentů budu dodržovat jejich terminologii, a v takovém případě uvedu termín v uvozovkách (např. „plastický“).

Ve své práci se primárně zabývám širokoúhlými systémy, jejichž nejznámějším příkladem je CinemaScope. Tento systém vyžaduje, na rozdíl od rozšířených a 70mm formátů, použití zvláštního zařízení, tzv. anamorfotické předsádky, při snímání a pak při projekci filmu. Také je nutné stavebně upravit kina, přičemž tyto úpravy jsou rozsáhlejší než u rozšířených formátů. V našem prostředí a ve sledovaném období (podobně jako v jiných zemích) byly širokoúhlé formáty užívány ve větší míře než 70 mm a odlišným způsobem než rozšířené formáty.

Terminologie v období nástupu nových formátů je různorodá a prošla rychlým vývojem (např. v prvních několika letech se u nás pro všechny širokoúhlé formáty užívalo označení CinemaScope, v různých variantách zápisu). Budu-li citovat dobové texty, ponechám původní označení formátů. Přehled o formátech používaných v československé kinematografii v polovině 70. let, v době, kdy byla pozice širokoúhlého filmu a 70mm filmu v domácích kinech více méně ustálená, přináší v přílohách tabulka 3.

Ostatní terminologie

Další skupina termínů je do jisté míry spojená s koncepčními předpoklady přítomného textu. Jedná se za prvé o termín pro označení společenského zřízení ve sledovaném období a za druhé o podobu a strukturu popisovaného státního útvaru.

Abych se vyhnula nutnosti blíže vysvětlovat situaci, která jen minimálně ovlivňuje centrální problematiku přítomného textu, budu přebírat ekonomické termíny a k označení společenského zřízení v Československu používat slovo *socialistický*. Podobně budu postupovat i u ostatních států s vládoucí komunistickou stranou a směřujícími k socialismu. Ostatní státy budu označovat jako *kapitalistické*.

V názvu práce se objevuje přídavné jméno *český*. Situace na Slovensku nebyla předmětem mého zájmu a dostupné archivní materiály se až na výjimky týkaly českých krajů bývalého Československa. Na druhou stranu použitá přehledová literatura o národním hospodářství mluví téměř výhradně o Československu. Já budu terminologicky tuto situaci opisovat a používat *československý* tam, kde se bude jednat o celkové tendence nebo fenomény společné pro obě části státu. Označení *český* bude mít místo tam, kde bude naprosto jasné, že se jedná o dokumenty vztahující se právě k českým krajům. Sporné momenty se budu snažit srozumitelně popsat.

Technická inovace v klasickém socialistickém systému

Pro potřeby tohoto textu se zdá být účelné použít právě Kornaiův model *klasického socialistického systému* a řídit se jím nejen při rozboru chování celku národního hospodářství, ale také při analýze vrstvy podléhající národnímu hospodářství, v případě této studie tvořené dvěma soustavami tří organizací zapojených do zavádění širokoúhlého filmu v části veřejného předvádění domácí kinematografie. Obdobu tohoto systému je možné hledat i na

nižších stupních společenského uspořádání daného státu, nejen na úrovni celého hospodářství.

Příkladem může být celostátní síť kin. Kombinaci oficiální ideologie a vůdčí úlohy jedné strany tu odpovídá tendence k soustavné péči o síť kin, tj. chápání kinematografie jako důležitého nástroje propagace oficiálních myšlenek a výchovy obyvatelstva obecně, a z toho vyplývající důležitost rozšiřování, zahušťování a zkvalitňování této sítě v místech, která byla předchozími režimy zanedbávána (venkov a pohraničí). Státní vlastnictví je reprezentováno samotnou celostátní sítí kin, která je úzce propojená s dalšími strukturami na úrovni kinematografie i mimo ni. Oficiální ideologie a podoba sítě kin jsou tu úzce propojené a neoddělitelné. Na další úrovni by pak bylo možné sledovat centralizovanou administrativní byrokratickou soustavu, která se přirozeně vytváří s ohledem na požadavky a potřeby systému. Jako specifické chování jednotlivých částí systému vůči síti kin bychom mohli sledovat upřednostňování vysokého počtu kin nad jejich technickým vybavením, aplikaci celostátního plánu, pouze mírné omezení rozpočtem (kina měla být výdělečná, ale pokud zisk nevykazovala, neznamenalo to, že by systém uvažoval o jejich zrušení). Na poslední úrovni pak můžeme najít výčet fenoménů, které s předchozím uspořádáním úzce souvisejí. Můžeme mluvit o nuceném růstu (rozšiřování sítě kin), chronickém nedostatku (například promítacích strojů, jak se budu snažit ukázat v této práci, nebo filmů pro distribuci, jak by naznačovala jiná studie³¹), nebo o specifické úloze zahraničního obchodu (dovoz prvních širokoúhlých promítacích strojů poté, co domácí průmysl nebyl schopen rychle reagovat na novou změnu).

K doplnění základního a obecného Kornaiova modelu pro potřeby výzkumu zavádění nového technického systému v domácí kinematografii předkládaná studie používá přístupy STS. Například v kapitole „Přijetí širokoúhlého filmu na stránkách filmových časopisů“ se zabývá debatou o přijetí širokoúhlých formátů v domácím oborovém tisku. Jak se budu snažit ukázat, diskuse byla ukončena teprve v době, kdy byla existence alternativního kinematografického formátu odůvodněna způsobem přijatelným pro domácí společenské uspořádání. Pouze v momentě, kdy bylo nalezeno „dobré“ použití pro nový formát (jako opak ke „špatnému“ použití pro zisk v zemích kapitalistického světa), mohl tento formát být přijat. S podobnou rétorikou, ovšem více poplatnou ekonomickým a mezinárodněpolitickým možnostem státu nežli těm ideologickým, pracoval skrytý mechanismus rozhodování zodpovědných technických a vedoucích pracovníků ČSF a dalších zúčastněných organizací. Širokoúhlý film byl přijat až v době, kdy jej zaváděly i ostatní socialistické státy a kdy bylo možné zakoupit vzorky technických zařízení vyráběné v západoevropských státech, které byly levnější než původní americké řešení CinemaScope.

Širokoúhlý film je v domácím prostředí možné zkoumat jako součást většího celku Československého státního filmu, ale také např. uvnitř celku národního podniku Meopta. Přestože pracuji s úžeji definovaným technickým systémem, který se značně liší od těch nabízených u Hughese, domnívám se, že je účelné a možné použít některé termíny, které Hughes v souvislosti se systémy uvádí: technický systém, přenos techniky, zpětný výběžek nebo kritický problém.

ČSF v širokoúhlém formátu přebíral *technický systém*, který vznikl za určitých podmínek na určitém místě a v určitém čase. Jak se budu snažit ukázat, přijetí (*přenos*, u Hughese *transfer*) nebylo jednoduché a bezproblémové, a po jeho uskutečnění se výsledný produkt v lecčems lišil od přebíraného předobrazu, více méně dle předpokladu o přenosu

³¹ Výzkum Pavla Skopala započatý v roce 2007 *Americká a západoevropská kinematografie v Československu 1945-1989: kulturní a recepční dějiny*. Pavlu Skopalovi také děkuji za doporučení ekonomické teorie klasického socialistického systému Jánose Kornaie.

techniky jako převodu základní (genetické) informace do specifických podmínek, v nichž se teprve formuje výsledná a určující podoba přebírané techniky.

Dalším klíčovým pojmem je pro Hughese *zpětný výběžek*. V případě domácí kinematografie najdeme příklady zpětných výběžků v nedostatečně vybavené síti kin a v problematické spolupráci ČSF s průmyslem (obě okolnosti dobový diskurz identifikoval, a mohli bychom je tedy označit za definované *kritické problémy*). Jak uvidíme později, obou problémů si byli techničtí pracovníci ČSF vědomi a snažili se je řešit.

Pro propojení základního metodologického konceptu s výsledky archivního výzkumu je nutné zabývat se obecnými podmínkami domácího hospodářství. Jejich přehled, soustředěný především na formování nové poválečné struktury a rozvíjení nových způsobů organizace, řízení a plánování, uvádím v rámci následujícího kontextového oddílu.

Některé mechanismy a jevy, které Kornai popisuje na obecné rovině základního modelu, doložil ve svém výzkumu technické inovace v socialistickém prostředí NDR Raymond Stokes. Popisuje například snahy o alternativní způsoby získávání nových informací v prostředí uměle odděleném od celosvětového technického vývoje (technická turistika) nebo kopírování zahraničních výrobků jako základní postup ve výzkumu a vývoji.

Také v Československu měla technická turistika svou úlohu. Vzhledem ke zpoždění, se kterým se do rukou domácích pracovníků dostávaly zahraniční odborné publikace, byly návštěvy zahraničních podniků jedním z mála způsobů, jak se seznámit s nejnovějším vývojem v oboru. Jednotliví pracovníci také často uskutečňovali nákupy nezbytných vzorků nových přístrojů a zařízení, které zřejmě nebylo možné provést jiným způsobem.

Co se týče kopírování zahraničních výrobků, Stokes dokládá, že tato praxe většinou opravdu fungovala. U širokoúhlého filmu můžeme doslova o přebírání kapitalistického vynálezu. Ovšem zapojení tohoto vynálezu do domácích struktur a jeho využití pro potřeby systému (jak z pohledu technického, tak společenského) je možné považovat za skutečný proces inovace, který vyžaduje vysoké investice, předpokládá zapojení více domácích institucí a nakonec vytváří techniku charakteristickou pro místní podmínky. Na mechanické kopírování jako základní mechanismus zároveň navazovaly další postupy, směřující k vytváření nové podoby přebíraného systému a k uvádění nových inovovaných výrobků pro domácí trh a zahraniční obchod, především v rámci RVHP.

Přes umělé oddělení od ostatního světa musel jít technický vývoj v socialistických státech podobným směrem. Československu se možná nedařilo kapitalistické země dohánět či předhánět, ale vzhledem k příznivým počátečním podmínkám a tradici ve výrobě oboru optiky a přesné mechaniky mohly místní výtvoři alespoň držet krok.

A. Kontexty zavádění širokoúhlého formátu v české kinematografii

Stav hospodářství, jeho dlouhodobé směřování, charakter a výsledky vždy patří k prvořadým faktorům, které víc než ovlivňují, spíše profilují mnohé stránky společnosti, jejího života a pohybu. V komunistickém režimu to však platilo zvláště silně a ve značném rozsahu. Vyplývalo to ze vztahu politiky a ekonomiky, z podřízení ekonomiky politickým záměrům moci a ze systému, který takový vztah umožňoval [Kaplan, 2007: 95].

Kronika podniku mluví o lidech, kteří položili základ dobrého jména optického průmyslu a světové pověsti značky MEOPTA. Mluví o zručnosti dělníků, mistrů, o konstruktérech, technických a vědeckých pracovnících výzkumného a vývojového ústavu [Historie čs. optického průmyslu, 1968].

S rostoucí technickou vyspělostí státu jde ruku v ruce zároveň i kulturní úroveň lidu, což se projevuje zvýšenou poptávkou po zboží z našeho oboru.³²

Kinematografická technika dává novými technologickými postupy filmové tvorbě nové výrazové prostředky, jež zmohutní a zintensivní účinek filmu na diváka a zlepší tak kulturně politickou práci filmu.³³

Nelze se smiřovat se zaostáváním filmové techniky.³⁴

*If Zanuck's latest picture were the good old-fashioned kind,
There'd be no one in front to look at Marilyn's behind.
If you want to hear applauding hands resound
You've gotta have glorious Technicolor,
Breathtaking Cinemascope and
Stereophonic sound.³⁵*

³² NA, f. 935, k. 75, i. č. 117. Dokument o technickém rozvoji oboru optiky a jemné mechaniky.

³³ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, František Pilát: Perspektivní plán technického rozvoje Čs. státního filmu (2. prosince 1954), s. 26.

³⁴ M. Romm – E. Tisse – A. Šelenkov (1955): Nelze se smiřovat se zaostáváním filmové techniky. *Film a doba*, 1, č. 7-8, s. 324-328.

³⁵ Text písně Colea Portera *Stereophonic Sound* z filmu *Hedvábné punčochy*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Stereophonic_sound> (cit. 22. 7. 2007).

III. Podmínky domácího poválečného hospodářství

Ve třech kapitolách tohoto oddílu představím některé aspekty historického kontextu zavádění širokoúhlého filmu v domácí kinematografii. Nejprve se podívám na obecné podmínky, které poskytovalo domácí poválečné hospodářství. Budou mne zajímat úpravy struktury a způsobů řízení a plánování. Blíže se budu věnovat podniku Meopta, kde se postupně soustřeďoval celý obor optiky a přesné mechaniky, pod který spadá výroba kinematografických promítacích strojů. Posléze se podívám na československou síť kin, jejíž podoba a úloha v rámci kinematografie rozhodujícím způsobem ovlivňovaly způsob a průběh zavádění širokoúhlého filmu.

V období po druhé světové válce se československý stát stal „přímým nebo nepřímým vlastníkem všech podniků, bankovního a pojišťovacího sektoru, obchodních i komunálních organizací, družstev, kulturních a osvětových zařízení“ [Kaplan, 2007: 91]. Proces, který započal převedením některých hospodářských oborů už v roce 1945,³⁶ završila podle Karla Kaplana ústava z roku 1960, jíž se Československo stalo socialistickou republikou. Ekonomický vývoj byl v tomto období určován politickými zájmy domácího režimu („do hospodářství často vstupoval populismus sledující zvýšení popularity politických subjektů“ [Sirůček, 2007: 165]) a potřebami zemí tzv. sovětského bloku sdruženými v Radě vzájemné hospodářské pomoci (RVHP).

Zatímco po roce 1945 směřoval domácí vývoj k třísektorové ekonomice (současná existence státního a družstevního veřejného sektoru, malovýroby a limitovaného soukromého podnikání), únor 1948 znamenal novou vlnu znárodnování a postupný zánik soukromého sektoru. Přitom v následujícím desetiletí se organizace a systém řízení ekonomiky změnilы čtyřikrát. Uspořádání před rokem 1948 označuje Kaplan jako „hospodářskou demokracii“, v rámci které se uplatňovala kombinace centrálně určeného plánu a trhu,³⁷ po převratu mluví o „socialistickém podnikovém hospodářství (SPH)“ spočívajícím na vnitropodnikové samostatnosti jednotlivých dílen a závodů, od roku 1951 o zavádění sovětského modelu organizace a řízení směřujícího k byrokratické centralizaci celého systému,³⁸ a od roku 1956 o pokusech o opětovnou decentralizaci [Kaplan, 2007: 92-93].

Strukturální přestavbu celého hospodářství, k níž do roku 1960 došlo, Kaplan charakterizuje šesti základními rysy a s nimi souvisejícími důsledky. Zaprvé proběhla ve velmi krátké době, přičemž první polovinu padesátých let charakterizují hlavní změny a druhou polovinu stejného desetiletí snahy o korekci na základě některých negativních zkušeností. Za druhé tato přestavba nevyplývala z přirozeného vývoje a neodpovídala domácím možnostem, ale byla určována politickými rozhodnutími domácího establishmentu a vnějšími tlaky Sovětského svazu a států seskupených v RVHP. Za třetí se výsledek této

³⁶ „Prvním znárodnovacím dekretem, který prezident E.[dvard] Beneš podepsal, byl dekret o zestátnění kinematografie z 11. srpna 1945 (produkce, dovoz, vývoz a distribuce filmů). Toto opatření nepředstavovalo příliš sporné téma [...]. Poněkud jinak tomu bylo s přípravou rozsáhlého znárodnování průmyslu a bank“ [Sirůček, 2007: 169].

³⁷ Průmyslové podniky znárodněné koncem roku 1945 se následně slučovaly ve větší celky a vytvářely národní podniky: „Národní podniky měly postavení samostatných právnických osob a řídilo je představenstvo v čele s ředitelem. Stát je vybavil kmenovým jménem a rezervním fondem. Na státní rozpočet nebyly napojeny přímo, nýbrž přes účet na ministerstvu financí, na němž se shromažďovaly zisky podniků i dotace státu na investice, případně na úhradu bilančních ztrát. [...] Závody byly jen místními jednotkami národních podniků bez právní a hospodářské samostatnosti“ [Sirůček, 2007: 171].

³⁸ „Od roku 1951 zanikla generální ředitelství průmyslových odvětví a na jejich místo nastoupily hlavní správy a nová ministerstva – přímý orgán vlády. V dalších čtyřech letech se ministerstva měnila, slučovala a vznikala nová“ [Kaplan, 2007: 93].

rozsáhlé přestavby stal zdrojem výkyvů ve výrobě a plánech, a celkové nestability ekonomického vývoje. Za čtvrté se změna struktury netýkala jen hospodářství, ale dopadla také na společnost jako celek. Změnila sociální strukturu československé společnosti a ovlivňovala životní úroveň a každodenní podmínky obyvatel. Za páté měla vliv v politické oblasti, kde přispěla k izolaci od nesocialistického zahraničí a k závislosti domácí ekonomiky na socialistických zemích a tzv. zemích třetího světa. A za šesté se nejednalo o přestavbu původně agrární společnosti v průmyslovou (jako u ostatních socialistických zemí), ale o změny v již industrializovaném prostředí, které Československo vedly odlišným směrem než jiné průmyslové státy ve stejném období [Kaplan, 2007: 95-97].

RVHP vznikla v lednu 1949 a jejími členy se staly státy s velmi rozdílnou úrovní vývoje a celkovým charakterem ekonomiky. Domácí představitelé vytvoření Rady vítali a očekávali od něj koordinaci výroby a toku surovin mezi jednotlivými státy. Tuto funkci ale Rada začala plnit mnohem později (od konce 50. let, pod vlivem probíhající ekonomické integrace v ostatní Evropě). Do té doby mělo pro Československo členství v RVHP spíše nevýhody: muselo se například vzdát obchodu s kapitalistickými státy, nebo bezplatně předávat licence a výrobní technologie ostatním členským státům. Do poloviny 50. let si tak udržovalo pozici dodavatele strojního zařízení a investičních celků do ostatních států v RVHP. Od poloviny 50. let ale zájem ostatních států o československé výrobky značně poklesl. Jednak se snížilo dříve překotné tempo industrializace ostatních států RVHP, ale také začali některé stroje sami vyrábět a jiné nakupovat v kapitalistických zemích [Kaplan, 2000: 41-44].

Pod vlivem členství v RVHP byl tedy hlavní důraz při přestavbě domácího hospodářství kladen na těžké strojírenství³⁹ a zbrojní průmysl. Tyto obory byly Československu přiřknuty jako rozvinuté průmyslové zemi spolupracující s převážně agrárními zeměmi, které plánovaly rozsáhlou industrializaci a tedy zvýšenou potřebu výrobků těžkého průmyslu (důraz na zbrojení pak odpovídal mezinárodní politické situaci světa rozděleného studenou válkou). Vedoucí pozice těžkého strojírenství tedy nevznikla přirozeným ekonomickým vývojem, ale vlivem většinou politicky motivovaných administrativních zásahů, a vedla k monopolnímu postavení oboru v rámci domácího hospodářství, kde se jeho potřebám přizpůsobovala ostatní odvětví a celá ekonomika. S hlavní pozicí těžkého strojírenství souviselo protežování oborů poskytujících mu podmínky a suroviny, tedy těžby uhlí, rudného průmyslu, hutnictví a energetiky [Kaplan, 2007: 100]. Pozornost věnovaná úzkému profilu jednoho oboru a s ním souvisejících odvětví zároveň znamenala zanedbávání zbytku hospodářství: „Soustředění investic do těžkého průmyslu a pro armádu zabrzdilo modernizaci výroby a její technický vzestup“ [Kaplan, 2007: 102]. Zrychlilo se stárnutí strojního parku a postupně klesala jeho technická úroveň.

Vědeckotechnickým vývojem jako důležitou součástí ekonomického růstu se ÚV KSČ začal zabývat až v roce 1955, přičemž podnětem byl spíše podobný vývoj v Sovětském svazu nežli domácí iniciativa. Základní úloha byla přisouzena využití jaderné energie, a teprve mnohem později byl podobný důraz kladen na obory elektroniky a chemie, perspektivní z hlediska světového vývoje. Jako nejzávažnější brzdu technického vývoje Kaplan identifikuje koncepci řízení hospodářství, v rámci které podniky nebyly puženy k přizpůsobení se požadavkům zákazníka, změnám sortimentu, nebo zlepšování úrovně stávajících výrobků, protože vzhledem k monopolnímu postavení v rámci domácího prostředí

³⁹ Strojírenství byla přisuzována výjimečná úloha už v roce 1945. To odrazil i návrh prvního pětiletého plánu v roce 1947 předložený Klementem Gottwaldem vycházející z „reálné možnosti získat bývalé trhy Německa ve východní Evropě“ [Kaplan, 2000: 166].

měly zajištěný odbyt. Přitom ve výrobě strojů byl další brzdou neúměrně široký sortiment⁴⁰ a malé série výrobků. Zatímco rozsah sortimentu neodpovídal kapacitám domácích podniků a bránil rozvoji výzkumu a vývoje nových výrobků, malé série znemožňovaly zavádění nových automatizačních postupů zefektivňujících výrobu [Kaplan, 2007: 112; Kaplan, 2000: 169].

Tento vývoj vedl k zanedbávání potřeb obyvatel a ke krizi celého systému, která se projevila v letech 1953-1956 a po níž následovala opatření, jež měla původní koncepci sovětizace domácích struktur sladit s novými podmínkami, „především s politicky motivovanou nutností zajistit vzestup životní úrovně obyvatel“ [Kaplan, 2007: 113]. Stát jako celek sice vykazoval růst a rozvoj, ale společnost odpovídající růst nezaznamenala a relativně chudla [Kaplan, 2007: 116]. Nedostatek některých druhů zboží a místy nedostatečné zásobování obyvatel potravinami řešil režim například uvolněním některých kapacit strojírenského a zbrojního průmyslu a odpovídajícím rozšířením výroby spotřebního zboží [Kaplan, 2007: 117]. Dominantní pozice strojírenských a hutních oborů ale přetrvávala nadále [Kaplan, 2000: 164] a charakterizovala domácí hospodářství až do roku 1989 [Sirůček, 2007: 181].

Změnou prošel také systém plánování, který od konce čtyřicátých let směřoval ke stále většímu počtu ukazatelů výroby a spotřeby určených ústředně, plánovacím úřadem [Kaplan, 2000: 262]. Dvouletý plán na léta 1947 a 1948 byl vyhlášen v říjnu 1946 a jeho hlavním úkolem byla obnova válečným konfliktem poškozeného domácího hospodářství [Sirůček, 2007: 175]. Po něm měl následovat pětiletý (první střednědobý) plán na léta 1949-1953, jehož prioritou bylo „vytvoření podmínek pro růst životní a kulturní úrovně lidu“. V průběhu docházelo k úpravám tohoto plánu, především pod sovětským vlivem a v souvislosti s postavením Československa ve vznikající RVHP [Sirůček, 2007: 180-181]. Konec roku 1953 poznamenala již zmíněná krize hospodářství a stagnace životní úrovně obyvatel, které si vyžádaly dva roční konsolidační plány na 1954 a 1955 předcházející další pětiletce [Sirůček, 2007: 189]. Druhý pětiletý plán na léta 1956-1960 měl dokončit přechod k socialismu.

Vrátíme-li se k modelu *klasického socialistického systému* Jánose Kornaie, odpovídala mu podoba domácího hospodářství přibližně v letech 1951-1956. Před tímto obdobím byly zkušenosti předválečných zavedených podniků (Bařových závodů ve Zlíně a brněnské Zbrojovky [Kaplan, 2000: 261]) kombinovány s centrálním plánováním, po roce 1956 pak docházelo k revizi klasického systému a jeho decentralizaci.

Meopta: Soustředování oboru optiky a přesné mechaniky

Vedle oborů těžkého průmyslu (těžba rud a hutnictví) a těžkého strojírenství patřilo k preferovaným oborům přesné strojírenství (označované také jako přesná mechanika či jemná mechanika), a to minimálně od úprav prvního pětiletého plánu v letech 1950 a 1951 [Průcha, 1988: 59].

„Optikotechna, továrny jemné mechaniky a přesné optiky“, byla v Přerově založena v roce 1933 vyučujícím na místní průmyslové škole Aloisem Mazurkem a přerovským podnikatelem Aloisem Benešem. V roce 1935 podnik zakoupila Zbrojovka Brno, a. s. Praha a továrna fungovala dál pod stejným jménem. V předválečných letech vyráběla amatérské promítací kinematografické stroje pro 16mm a 8mm film (v roce 1938 OP 16, od roku 1939 i

⁴⁰ Sortiment činil téměř 80 % světové nomenklatury [Kaplan, 2000: 164]. Diskuse o zúžení sortimentu probíhaly od roku 1958, ale snahy o změnu byly neúspěšné, především kvůli postavení Československa v RVHP. Kromě toho domácí strojírenství dodávalo 85-90 % strojů pro domácí potřebu [Kaplan, 2000: 169].

jako zvukový, a od stejného roku OP 8). Zvukové aparatury dodávala Optikotechna i pro profesionální promítací stroje.⁴¹

V říjnu roku 1945 byl přerovský podnik Optikotechna znárodněn⁴² a od prvního ledna následujícího roku začleněn do nově vzniklého národního podniku „Meopta, spojené závody pro jemnou mechaniku a optiku“. Společně se závazky Optikotechny převzala Meopta také pražské Etu a firmu Srb a Štýs, firmu Löschner z Modřan u Prahy a Somet z Trnovan u Teplic-Šenova. V roce 1948 byly pod Meoptu začleněny další menší podniky, kromě jiných brněnská firma Suchánek. V následujících letech měnila Meopta často organizační uspořádání, byly k ní začleňovány a z ní vyčleňovány jednotlivé podniky, uvnitř docházelo k přesunům výrobních programů a delimitaci některých pracovišť. Například 10. října 1949 byla provedena reorganizace, která z dřívějších závodů podléhajících Meoptě vytvořila samostatné národní podniky, a byla provedena decentralizace finančních záležitostí z podnikového ředitelství na jednotlivé základní závody (v Přerově, v Praze-Nuslích, v Praze-Košířích a v Trnovanech u Teplic-Šenova). Následně, k 1. lednu 1950 byla firma „MEOPTA, spojené továrny pro jemnou mechaniku a optiku, národní podnik Přerov,“ přejmenována na „MEOPTA, národní podnik, základní závod Přerov“.⁴³

V organizačním řádu z roku 1958 (platném od počátku roku 1959) je možné se dozvědět, že podnik Meopta se sídlem v Přerově byl s účinností k 1. dubnu 1958 určen „vedoucím národním podnikem pro výrobní obor II. skupiny oborů přesné mechaniky a podřízen přímo ministerstvu přesného strojírenství“.⁴⁴ Byly mu podřízeny Meopta Praha, n. p., a Kovolit, n. p. (se sídlem v Modřicích u Brna). Základní výrobní program byl nadřízeným ministerstvem určen na: „fotopřístroje, promítací přístroje, snímací přístroje, amatérské a profesionální, zvětšovací přístroje, mikroskopy optické, theodolity, nivelační přístroje, optické přístroje laboratorní a kontrolní, dalekohledy, technické váhy, analytické váhy, refraktometry a speciální výrobu“. Podnik měl být řešen jako komplexní výrobně hospodářská jednotka (VHJ), v podstatě zahrnující celý výrobní obor, schopná samostatně řešit technický rozvoj a výrobu a v daném výrobním oboru odpovědná za dodávky pro potřeby národního hospodářství.

Těsně po válce se podniku podařilo navázat na některé předválečné obchodní styky se zahraničím (Optikotechna vyvážela své výrobky od roku 1934, podle jiných zdrojů od roku 1936),⁴⁵ které až do přelomu 40. a 50. let udržoval i s některými kapitalistickými státy.⁴⁶

⁴¹ ZAO Ol, f. Meopta II. Optický průmysl na Moravě, „Optikotechna“, spol. s r. o., Přerov.

⁴² Optikotechna byla znárodněna vyhláškou Ministerstva průmyslu ze dne 27. 12. 1945 č. 157 v Úředním listu republiky československé ze dne 24. 1. 1946, na základě Dekretu presidenta republiky ze dne 24. října 1945 o znárodnění dolů a některých průmyslových podniků (100/1945 Sb., částka 47). Odd. 1 § 1 mluví o znárodnění podniků „průmyslu kovodělného, elektrotechnického, jemné mechaniky a optiky, s více než 500 zaměstnanci podle průměru stavů ke dnům 1. ledna let 1942 až 1944“. Optikotechna měla podle Podnikové kroniky v roce 1942 1 604 dělníků a 384 úředníků, o dva roky později 1 930 dělníků a 400 úředníků. Viz Stručný přehled vývoje závodu Optikotechna, továrny jemné mechaniky a přesné optiky, Přerov. ZAO Ol, f. Meopta II, i. č. 214-6, e. č. 362, Podniková kronika.

⁴³ ZAO Ol, f. Meopta, i. č. 2, 3, 6, e. č. 118, u. č. 450 Přehledy vývozu, odběratelů 1946-1965. Dopis adresovaný „Našim obchodním přátelům“ z března 1950.

⁴⁴ ZAO Ol, f. Meopta, i. č. 1, 2, e. č. 29/30, u. č. 150 Organizační schéma. Organizační řád 1958 (duplikát), s. 1.

⁴⁵ Rok 1934: ZAO Ol, f. Meopta II. Optický průmysl na Moravě, „Optikotechna“, spol. s r. o., Přerov. Podle tohoto dokumentu, stručného nastínění historie Optikotechny do roku 1939, vyvážel podnik v roce 1934 do Itálie, v následujícím roce do Itálie a Jihoafrické unie, a od roku 1936 také do Spojených států amerických. Rok 1936: ZAO Ol, f. Meopta, i. č. 6, e. č. 118, u. č. 450. Přehledy vývozu, odběratelů 1946-1965.

⁴⁶ Mezi největšími zahraničními odběrateli za rok 1948 jsou (na prvních pěti místech) Švédsko, Francie, zóna pod správou USA v Německu, Brazílie a Sovětský svaz. S většinou západních zákazníků firma zcela přerušila styky v roce 1949, ale například do Dánska vyvážela až do roku 1951, do Holandska do roku

V roce 1947 odebíraly zboží v kategorii „26 – promítací kinematografické přístroje“ Belgie, Francie, Jugoslávie, Norsko, Švédsko, Švýcarsko, USA, Jihoafrická unie, Britská Indie, Argentina a Brazílie. Z celkového objemu vývozu téměř 20 milionů československých korun pak na kategorii 26 připadalo přibližně 3,2 milionů, to jest asi 16 % celkového vývozu. Metou podniku Meopta v počátečních plánech národního hospodářství bylo nahradit rozdělený a válkou ochromený německý podnik Zeiss, jak v produkci pro domácí potřeby, tak ve vývozu především v rámci evropského kontinentu.⁴⁷ Podnik Zeiss se ale během poválečného desetiletí vzmohl a v porovnání z roku 1958 už podle domácích pracovníků nabízel širší sortiment a kvalitnější výrobky než průmysl československý.⁴⁸ Zároveň dokázal úspěšně nabízet své výrobky v zahraničí, především díky speciálním výstavám a odborným přednáškám, které domácí průmysl považoval za vhodné do budoucnosti napodobovat.⁴⁹

Závod Meopta v poválečném období podléhal několika různým ministerstvům, vždy podle konkrétní struktury domácí státní správy. Ve sledované době bylo nejdůležitější Ministerstvo přesného strojírenství, které vzniklo v říjnu 1955 vyčleněním z Ministerstva strojírenství, zároveň s Ministerstvem těžkého strojírenství a Ministerstvem automobilového průmyslu a zemědělských strojů.⁵⁰ Do jeho působnosti spadala výroba zbraní a munice, slaboproudá elektrotechnika, optika a jemná mechanika, výroba letadel a výroba speciálních vozidel. Podílelo se také na výrobě polotovarů hutní výroby a výrobků z plastických hmot a mělo:

zajišťovat plnění státního plánu národního hospodářství na svém úseku, organizovat a řídit plánovaný technický a hospodářský rozvoj svěřeného úseku, vytvářet předpoklady pro soustavné zvyšování produktivity práce, zlepšovat sortiment a zvyšovat jakost výroby, upevňovat hospodářskou nezávislost na kapitalistických státech a přispívat ke zvyšování obranyschopnosti ČSR [Bernášková – Klasová, 1980].

Pod Ministerstvem přesného strojírenství byla Meopta součástí hospodářské skupiny 5 (přístroje a optika), její Ústav pro výzkum optiky a jemné mechaniky spadl pod hospodářskou skupinu 2 (slaboproud a optika). Ministerstvo kromě přímého řízení podniku a výzkumného ústavu vypracovávalo za jejich spolupráce dlouhodobé plány v souladu s celostátním plánem vědeckovýzkumné činnosti a rozvoje příslušné části národního hospodářství. Koordinovalo také účast jednotlivých podniků na domácích a zahraničních veletrzích (ve sledovaném období a ve vztahu ke sledované problematice například na brněnských veletrzích a především na světové výstavě EXPO v Bruselu).

V době působení Ministerstva přesného strojírenství (která se zároveň shoduje s dobou nástupu širokoúhlých formátů) obor optiky a jemné mechaniky dokončoval vlastní centralizaci a zároveň se začal zabývat dlouhodobějšími vývojovými plány do roku 1965. Pod Ministerstvo sice spadalo 90 % veškeré oborové domácí výroby, ale podniky náležející pod jiná ministerstva ztěžovaly spolupráci v rámci oboru. Obchodní vztahy s těmito podniky

1952, do Peru do roku 1950. ZAO Ol, f. Meopta, i. č. 6, e. č. 118, u. č. 450. Přehledy vývozu, odběratelů 1946-1965.

⁴⁷ Například inženýr Smečka se v podnikovém časopisu Meopty zmiňuje o „závodu Somet, který převzal vývojově i programově téměř celý Zeissův program dílenských měřicích a kontrolních přístrojů“. Smečka (1947): Připravujeme nové výrobky. *Meopta*, 1, č. 8, s. 1-2. Závod Somet byl součástí Meopty.

⁴⁸ NA, f. 935, k. 75, i. č. 117. Návrh dokumentu o rozvoji optického průmyslu v ČSR v letech 1957-1965, s. 10-11. Návrh vyhotovený v Meoptě, pravděpodobně v první polovině roku 1958.

⁴⁹ NA, f. 935, k. 75, i. č. 117. Návrh dokumentu o rozvoji optického průmyslu v ČSR. Rok 1957-1965, s. 31. Návrh vyhotovený v MPSt, 20. 12. 1957.

⁵⁰ Ministerstvo přesného strojírenství bylo zrušeno v říjnu 1958 sloučením s Ministerstvem automobilového průmyslu a zemědělských strojů v Ministerstvo všeobecného strojírenství [Bernášková – Klasová, 1980].

bylo nutné řešit přes nadřízená ministerstva, což neúměrně prodlužovalo jakékoliv vyjednávání.⁵¹

V rozporu se současnými analýzami domácího hospodářství (široký sortiment jako hlavní brzda vývoje) vnímali tehdejší zástupci oboru hlavní problém v nekomplexnosti sortimentu výrobků spotřebního charakteru. U některých výrobků se sice sortiment blížil širší nabídce, ale u jiných (a například také u profesionálních promítacích strojů) se omezoval pouze na základní typy. Zahraniční potřebu tak domácí průmysl nekryl vůbec a domácí jen u některých výrobků. Sortiment bylo z dobového pohledu nutné rozvíjet, ale neexistovaly pro to příznivé podmínky. Dokument o technickém rozvoji zmiňuje sedm důvodů: nízký počet vývojových pracovníků; odčerpávání značného množství jejich pracovní kapacity pro častý styk s dílnami; tlak na rychlé zavádění nových výrobků, který způsobuje, že do výroby jsou předávány nedostatečně odzkoušené prototypy, a tím se zároveň odčerpává další čas konstruktérů, protože jejich přítomnost je nutná při sériové výrobě; nemožnost laboratorně výrobky zkoušet pro malou kapacitu laboratoří; nedostatečný styk vývojových pracovníků se zahraničím; faktory spojené s plánováním (striktní dodržování plánovaných etap vývoje vázaných na prémie na úkor kvality práce, krátká doba plánovaná na vývoj nového výrobku, nevhodný způsob odměňování); nedostatečné množství počítačích strojů, které se stávaly nepostradatelnými především v optické výrobě.⁵²

Zmíněný dokument dále rozděluje domácí výrobky z pohledu jejich úrovně vzhledem k výrobkům zahraničním. Jako velmi opožděná je přitom hodnocena konstrukce profesionálních promítacích strojů, především kvůli chybějící možnosti promítat širokoúhlé filmy s vícekanálovým magnetickým záznamem zvuku.

Vzhledem ke svým základním charakteristikám měl obor optiky a jemné mechaniky výborné vyhlídky v případě vývozu. Pro některé výrobky bylo sice nutné dovážet suroviny ze zahraničí, na druhou stranu ale tohoto materiálu bylo málo: co se vyváželo a za co zahraniční zákazníci především platili, byla lidská práce. Do budoucnosti počítala zpráva s větším uplatněním našich výrobků v zahraničí, a do roku 1960 také se zvýšením produktivity, díky mechanizaci a automatizaci (zavedení pásové výroby u některých výrobků), zvyšování úrovně technologie výroby (pracovní postupy) a změnám v organizaci práce (zavádění chozrasčotu mezi jednotlivými pracovišti v rámci podniku). K zvyšování kvality mělo docházet hlavně díky neustálému doplňování kvalifikace zaměstnanců, a například také zavedením klubu zlepšovatelů při ÚVOJM.

Hlavní směr technického vývoje u domácích promítacích kinematografických strojů byl identifikován jako zavádění magnetického záznamu zvuku a širokoúhlého promítání. To mělo být nejprve provedeno rekonstrukcí stávajícího Meoptonu III podle vzoru německého stroje Dresden D 2.⁵³ Časový plán z března 1956 počítal se zavedením výroby ve čtvrtém čtvrtletí roku 1961. ÚVOJM, který měl na úkolu pracovat, požadoval dovoz vzorků ze zahraničí (např. čtyř celých promítacích strojů, lamp, reprodukčních a záznamových hlav pro magnetický záznam, anamorfotických předsádek, objektivů, zrcadel a zkušebních filmů natočených systémem CinemaScope).⁵⁴

⁵¹ Jednalo se např. o podnik Severočeské sklárny, n. p. Svor, jediného výrobce nedostatkového optického skla u nás. NA, f. 935, k. 75, i. č. 117. Návrh dokumentu o rozvoji optického průmyslu v ČSR. Rok 1957-1965 (20. 12. 1957), s. 29.

⁵² NA, f. 935, k. 75, i. č. 117. Dokument o technickém rozvoji oboru optiky a jemné mechaniky. Vypracovaný ve dnech 1. -11. 3. 1956 zástupci MPSt, jednotlivých závodů Meopty a ÚVOJM.

⁵³ Stroj uváděný v domácích materiálech také jako Dresden D II, Dresden 2 a v zahraničních také jako Dresden D 21. Viz obrázek 3.

⁵⁴ NA, f. 935, k. 75, i. č. 117. Dokument o technickém rozvoji oboru optiky a jemné mechaniky.

Československá síť kin

Po druhé světové válce bylo zařízení v československých kinech nově získaných znárodněním „z 85 % nezpůsobilé k řádnému provozu“⁵⁵ a síť kin, před válkou budovaná z iniciativy soukromých osob a s vyhlídkou komerčního úspěchu, byla z pohledu vedení Československé filmové společnosti nerovnoměrná. Dle zprávy profesora Bystřického byly ihned po znárodnění vytvořeny podklady pro vytvoření kinofikačního plánu – na území Československa mělo být zřízeno 2 000 nových kin, v „hrubých rysech“ měl tento plán být dokončen během pěti let.

V technické správě čs. filmové společnosti se sbíhají všechny nitky technického dění, soustřeďuje se zde nákup veškerého technického materiálu a strojů, stavební a technický dozor a údržba všech kin, jakož i ústřední plánování jejich sítě a tím byly dány předpoklady pro spravedlivé rozložení kin na celém území státu.⁵⁶

Hlavními překážkami pro vytvoření plánované sítě kin byly nedostatek finančních prostředků a nedostatečná domácí průmyslová výroba potřebného zařízení.

Protože péče o strojní vybavení a jeho průběžné obnovování nebyly v době německé okupace dostatečné, bylo zařízení kin těsně po válce zastaralé a opotřebované, ačkoliv na území Československa nedošlo k závažnějšímu poškození sítě kin důsledkem nedávno ukončeného válečného konfliktu.⁵⁷ Dokonce ještě v roce 1954 (tedy téměř deset let po převzetí sítě státními orgány) označil Albert Nesveda vybavení za nedostačující:

Dá se říci, že stav našich kin po stránce promítací techniky ani zdaleka neodpovídá požadavkům, které máme na promítání filmů jako diváci, tím méně pak požadavkům vývoje, chceme-li i našemu lidu umožnit, aby mu byly k dispozici nejnovější vymoženosti promítací techniky, jako je široká projekce, velkoplochá televise, plastický zvuk atd. [Nesveda, 1954: 1148].

Nesvedu dále trápil především „poměr aparátů na široký a úzký film v kinech ČSF“ [Nesveda, 1954: 1149]. V polovině roku 1954 tvořila kina pro 16 mm téměř 40 % (960 z celkových 2 420 stálých kin). Nesveda sice nepopírá důležitost 16mm formátu, zvláště pro osvětovou činnost, ale upozorňuje na nesporně nižší kvalitu obrazu promítaného z úzkého filmu, ještě patrnější u filmu barevného, a uzavírá: „je to nakonec otázka toho, jak daleko chceme divákům poskytovat skutečně dokonalý kulturní zážitek“ [Nesveda, 1954: 1149].

⁵⁵ NFA OPA, f. FITES, ka. FITES 1947, Ústřední ředitelství Čsl. filmu 1949. Referát prof. Jaroslava Bystřického „Zřizování kin a užití substandardních formátů pro veřejný provoz“ z 8. července 1947, určený pro mezinárodní sjezd filmových pracovníků v Mariánských Lázních.

⁵⁶ NFA OPA, f. FITES, ka. FITES 1947, Ústřední ředitelství Čsl. filmu 1949. Referát prof. Jaroslava Bystřického „Zřizování kin a užití substandardních formátů pro veřejný provoz“ z 8. července 1947, určený pro mezinárodní sjezd filmových pracovníků v Mariánských Lázních.

⁵⁷ V roce 1947 žádal V. (filmový) odbor Ministerstva informací o zálohu na válečné škody v celkové částce 73 993 200 Kčs. Z toho přibližně 11 milionů vzniklo požárem založeným oddíly SS v barrandovských ateliérech během povstání v roce 1945, téměř 46 milionů za škody způsobené během války na budovách a vybavení kin v českých a moravskoslezských krajích a zbytek za poničená kina a jejich vybavení na Slovensku. Viz NA, f. 861 Ministerstvo informací, i. č. 192, k. 195, Spis č. 84.297 1947 Záloha na válečné škody v oboru zestátněného filmu.

Oproti tomu například polská kina byla válkou poznamenána značně, alespoň podle zprávy Jerzyho Toeplitze československému FITES: „Předválečná polská kinematografie byla po technické stránce na velmi nízké úrovni, a to ve všech svých odvětvích, zároveň i po stránce výrobní a po stránce exploatační. [...] Léta války a okupace dovedly tento skrovný předválečný zůstatek k celkovému zničení. Park kinový byl okupantem zbaven technického zařízení, a léta intenzivní práce a nedůstatku konservace aparatur naše sály kinové velmi opotřebovaly. Všechna výrobní střediska jak laboratorní, tak i atelierová, byla zničena v době obklíčení a varšavského povstání.“ Viz NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1946-1947. Dokument podepsaný Jerzy Toeplitzem, pod názvem „Technická výchova filmových pracovníků v Polsku“.

Zřizování stálých kin s 16mm projekcí začalo právě po válce – menší formát, méně nákladný (z hlediska zavedení i následného provozu) a od počátku nehořlavý, umožnil zakládat kina právě v těch oblastech, které byly předválečnými podnikateli opomíjeny. Zpočátku sice musela být domácí kina vybavována 16mm projektory zahraniční výroby, ale relativně spolehlivý a v dostatečném počtu vyráběný československý výrobek byl k dispozici velmi brzy, nebo alespoň dříve než projektory na 35 mm.⁵⁸

Hlavní příčinu nedostatečně vybavené sítě kin viděl Nesveda především v neschopnosti *průmyslu* dodat dostatečný počet kvalitních promítacích strojů. Zatímco státní film v roce 1948 plánoval dodávky na příštích pět let po 250 kusech promítacích strojů ročně (celkem tedy 1 250 kusů), ve skutečnosti obdržel, podle Nesvedy, celkem 307 přístrojů. Tuto situaci pak hodnotí slovy:

[výrobní programy a plány vyrábějících závodů] nedovolovaly závodům soustředit potřebné úsilí ani na výrobu projektorů, ani na práce vývojové. To je případ závodu ETA v Nuslích, který měl již v roce 1949 připraven prototyp promítacího stroje „ETA-8“, vhodného pro střední kina, a který měl státnímu filmu dodat v roce 1950 celkem 450 těchto promítacích přístrojů. Od roku 1952 však tento závod na promítacích přístrojích nepracuje a z plánovaného počtu bylo státnímu filmu dodáno pouze 85 přístrojů. Rovněž je dobře znám problém promítacích přístrojů MEOPTON III, který je vhodný pro malá a střední kina. Prototypy těchto přístrojů byly v závodě Meopta v Přerově hotovy v roce 1950, stroje I. serie byly dodány však až letos, bohužel nebyly pro podstatné technické závady převzaty.

Podobným způsobem zanikly práce na zjednodušeném a lehčím provedení promítacího stroje Evroplex (Hovorčovice), ETA 7, Prometa (býv. Kleinhampl) a pod. Jsou dokonce známy případy, že po zastavení výroby promítacích přístrojů byly přípravy a hotové součástky odevzdány do šrotu [Nesveda, 1954: 1150].

V pozadí neschopnosti průmyslu vyhovět požadavkům zestátněné kinematografie byl pravděpodobně samotný proces znárodnování podniků a snaha slučovat je ve větší celky. Tak se například stalo, že bývalé podniky Eta a Optikotechna se ocitly ve společném národním podniku Meopta, přičemž Eta již měla zavedenou výrobu 35mm projektorů a Optikotechna (později Meopta) s ní teprve začínala. V roce 1952 pak Eta změnila výrobní program, který už nezahrnoval promítací kinematografické stroje, a byla převedena pod podnik Regula. Nebo původně pražská firma Kinoelektrik Em. Prexler (pracující na návrzích promítacího stroje) byla v průběhu roku 1948 přestěhována do Valašského Meziříčí a začleněna do národního podniku Tesla. Se stěhováním a organizačními změnami souvisely také časté změny výrobního programu, někdy dokonce ještě před předáním plánů prototypů do výroby. Výroba v jednotlivých podnicích byla navíc natolik vázána na domácí prostředí (především do specifických výrobních procesů, se zřejmým napojením na konkrétní personál jednotlivých podniků), že jednotlivé výrobky nebylo možné, nebo bylo přinejmenším velmi náročné, přesouvat mezi podniky.

Většina předválečného vybavení československých kin byla zahraniční výroby,⁵⁹ profesionální kinematografické promítací přístroje se u nás sice vyráběly,⁶⁰ ale domácí

⁵⁸ Zvukové projektory na 16 mm OP 16 byly v přerovské Meoptě vyráběny už před válkou, od roku 1938. Po válce patřily k prvnímu vyváženému zboží, a to už od roku 1946. V roce 1949 pak Meopta začala vyrábět nový typ velmi populárních profesionálních 16mm projektorů Meopton (typ Meopton I a později Meopton II). Srov. Kubín, 1983.

⁵⁹ Nesveda uvádí čísla z roku 1954, která odrážejí i předválečnou situaci v československých kinech: „V červnu letošního roku měli jsme v provozu celkem 60 různých typů promítacích přístrojů na 35mm film (vedle 6 typů projektorů na 16mm film). Tento velký počet typů je obrovskou překážkou při údržbě, nahrazování součástek a pod. Největší počty máme u typu Evroplex (270 ks), Ernemann I (386 ks), Ernemann II (264 ks), AEG Successor (199 ks) a AEG Triumphator I (161 ks). Ostatních 55 typů se vyskytuje v našich kinech v průměrném množství po 20-30 ks. Od některých typů máme třeba jen 2 přístroje. (Na př. je[n])

produkce zřejmě nebyla schopná pokrýt poptávku. Snaha zaměřit se po druhé světové válce na podporu domácí výroby zcela odpovídala obecné snaze dovážet ze západních evropských zemí suroviny, které nebyly k dispozici v socialistických zemích, a hotové výrobky pouze vyvážet, nejlépe do zemí východního bloku [Kaplan, 1995: 29].⁶¹ Do doby, než byl k dispozici v dostatečném počtu stroj domácí výroby, soustředila se většina sil technického zázemí ČSF na udržování stávajícího zařízení:

Je třeba, aby tisíce promítacích strojů, jež nemohou býti obnovovány zatím tempem, jak pokračuje naše kinofikace, byly co nejlépe udržovány a opravovány, aby byla prodloužena jejich životnost a kvalitní služba. [...] Dobrá technika přispívá nemálo k úspěchu kinematografických představení. Špatná technika může zmařit účinek a dobré uplatnění filmového díla [Nesveda, 1954: 1150].

Situaci⁶² se ČSF snažil řešit pomocí Filmového technického sboru, ustaveného koncem roku 1946. Přibližně rok po svém založení FITES zvažoval vypsání soutěže na sestrojení nového projektoru 35 mm středního typu (pro menší a střední kina, která tvořila většinu sálů československé sítě).⁶³ Ta byla vypsána na začátku roku 1948,⁶⁴ a během první poloviny téhož roku se Sbor zabýval hodnocením výsledků. Soutěž nevedla k okamžitému žádoucímu započítí výroby vítězného stroje a ještě několik dalších let řešil československý film nedostatek přístrojového vybavení (jak je patrné z citovaného textu Alberta Nesvedy). Přesto je průběh soutěže a jednání probíhající mezi ČSF a průmyslovými podniky po jejím skončení zajímavým důkazem o problémech strojní výroby pro kinematografii po druhé světové válce.

Poválečná síť československých kin byla sjednocena pod Československou filmovou společností, později Československý státní film a od r. 1957 pak v rámci Československého filmu pod jednotlivé krajské filmové podniky. Byla příliš malá na to, aby bylo možné převzít postupy a zvyklosti ze Sovětského svazu [srov. Nesveda, 1958; Bláha, 1955], a nerovnoměrná pro potřeby kulturního a osvětového působení dle představ poválečného politického režimu. Síť představovala jeden z největších problémů domácí kinematografie, zvláště pokud chtěl mladý státní film držet krok se zahraničním vývojem, promítat barevné filmy a eventuálně v průběhu 50. let zavádět nové způsoby promítání (stereoskopický film, velkoplošná televize, širokoúhlý a panoramatický film).

namátkou: Aga Baltik, Fermini, Radione, Gaumont, dále Prévost 3 ks, Pion 6 ks, Nitsche Matador 8 ks, Viktoria 7 ks, Philips EP 5 10 ks atd.)“ [Nesveda, 1954: 1150]. Jiná stopa pro rok 1950, kdy byl prováděn průzkum světelných vlastností promítacích strojů v domácích kinech, uvádí, že 86 % ze sledovaných 435 kusů bylo zahraniční výroby. NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1950, příloha k Zápisu 58. schůze promítací komise ze dne 15. 5. 1950.

⁶⁰ Mezi nejrozšířenější domácí předválečné výrobky patřily zřejmě přístroje Prometa firmy Projekce. Viz Roznětínský, 1945: 187.

⁶¹ Tato strategie byla uplatňována přibližně do roku 1949, později se výměna omezila na rámeček RVHP, kam bylo vyváženo hotové zboží a odkud byly získávány suroviny a potraviny [Kaplan, 2007: 98].

⁶² Výše jsem se pokusila popsat poválečnou situaci v oblasti technického vybavení státních kin. Ze zápisů FITES se zdá, že ani situace technického vybavení výroby a laboratorního zpracování nebyla ideální, ale minimálně počtem strojů a tedy i potřebnými finančními náklady byla méně problematická než situace v distribuci. Jednoduše, počet promítacích strojů potřebných v celém Československu byl mnohonásobně větší než počet kamer či laboratorního zařízení [srov. Enticknap, 2005]. Z této myšlenky vychází také předpoklad, že obecně měla technika ve filmové distribuci mnohem větší vliv na vývoj kinematografie než technika filmové výroby – prostě proto, že početně a finančními náklady byla mnohem rozsáhlejší.

⁶³ Podle sledování z roku 1947 mělo z 1 630 sálů pouhých 110 délkou přes 30 m (přičemž 42 m bylo maximum), 240 kin délkou 25-30 m, 760 kin 18-25 m, a 520 mělo délkou pod 18 m. Tj. téměř 80 % všech sálů bylo kratších než 25 metrů. NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1950, Zápis 60. schůze promítací komise ze dne 19. 6. 1950.

⁶⁴ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1948-1950, Zápis o usneseních 1. schůze komise FTS pro vypsání soutěže dne 7. 1. 1948.

Zatímco kina na 35mm film, který byl v té době vyráběn jen na vysoce hořlavém podkladu z nitrátu celulózy, měla přísnější předpisy pro stavební úpravu celého kina, jeho vybavení, podobu promítací místnosti a vyžadovala přítomnost dvou promítacích strojů, v kinech na 16 mm postačoval jeden přístroj a filmová surovina byla vyráběna z daleko bezpečnějšího acetátu celulózy. Pomineme-li tedy nedostatek u nás vyráběných promítacích strojů 35 mm, zařídit nové kino v menší obci či v podnikovém klubu bylo mnohem úspornější s využitím 16mm profesionálních strojů. Řada kin také byla převáděna z 35 mm na 16 mm, většinou kvůli nedostupnosti nových projektorů a z nedostatku finančních prostředků pro náročné bezpečnostní úpravy.

Těsně po válce je tak možné zaznamenat vysoký nárůst počtu stálých kin na 16 mm a v celém sledovaném období mírně klesá počet stálých kin na 35 mm. Od roku 1947 se začala objevovat putovní kina a od 50. let registrované projektory odborových a jiných organizací (tabulka 6). Celkový počet stálých kin i občasných promítacích zařízení se neustále zvyšoval a mohli bychom předpokládat, že síť státních kin byla zahušťována právě tam, kde byla z kulturně-výchovného hlediska řidší. Ale s úbytkem 35mm kin a jejich nahrazováním 16mm projekcí se zároveň snižovala celková kvalita sítě.

IV. Poválečná spolupráce Československého státního filmu s průmyslem

V této kapitole se soustředím na domácí výrobu promítací kinematografické techniky v období od konce druhé světové války do počátku 60. let. Právě v tomto období se ustálila jednak struktura provázanosti mezi oborem kinematografie a strojírenskými podniky dodávajícími přístroje (*průmysl*) a za druhé vnitřní uspořádání technického zázemí Československého státního filmu. Kapitola by měla poskytnout přehled o situaci ČSF před nástupem nových formátů, o základních mechanismech fungování jeho technického zázemí a o napojení na ostatní struktury v rámci československého národního hospodářství. Je založena na výzkumu dostupných archivních pramenů.

Zavádění nových systémů v kinosálech je obecně mnohem nákladnější než ve studiích. Jednak proto, že pro výrobu je třeba mnohem méně přístrojů než pro předvádění, ale také proto, že zavádění vyžaduje v oblasti kin nejen nové nebo upravené přístroje, ale leckdy také rozsáhlé stavební úpravy. Požadavek jednoduše a s nevelkými náklady zavést nové technické vybavení do kinosálů stojí například za neúspěchem raných pokusů o synchronizaci promítaného obrazu se zvukem, nebo malým rozšířením barevné kinematografie před nástupem tříbarevného Technicoloru [srov. Enticknap, 2005].

Při studiu promítací techniky jsem se podrobněji věnovala promítacímu stroji, přesněji jeho součástí určeným k reprodukci obrazové složky filmu. Toto vymezení jsem zvolila jednak proto, že záznam zvuku pro kinematografii (tady zavádění magnetického a stereofonního záznamu a reprodukce zvuku) má vlastní dějiny, které se jen v některých momentech kříží s dějinami záznamu pohyblivého obrazu (tady širokouhlých formátů). Zadruhé tomuto rozhodnutí odpovídá uspořádání Československého státního filmu,⁶⁵ ale také podniků národního hospodářství.⁶⁶ V rámci reprodukce obrazu se pak zaměřím především na mechanické a optické řešení promítacích strojů, a nechám stranou problematiku elektrického vybavení a relativně důležitou otázku světelných zdrojů.⁶⁷ Těmito problémy (stejně jako problematikou zvuku) se budu zabývat tam, kde to bude nezbytně nutné.

FITES a soutěž o promítací stroj střední velikosti

Vypsání a průběh soutěže (leden-srpen 1948) o kinematografický promítací stroj střední velikosti je prvním poválečným příkladem snahy o koordinaci mezi ČSF jako odběratelem strojního vybavení a podniků, které je vyráběly a dodávaly. Během soutěže se zároveň formovala struktura nově organizovaného národního hospodářství, která spolupráci ztěžovala. Klíčovou úlohu měl při organizaci soutěže a rozhodování o jejích výsledcích

⁶⁵ Poradní orgán ČSF, Filmový technický sbor (FITES), měl samostatnou komisi promítací, pro otázky reprodukce obrazu, a komisi pro záznam a reprodukci zvuku a otázky akustiky. Podobně VÚZORT (Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky) se oběma problémy zabýval v různých odděleních.

⁶⁶ Zatímco celý promítací stroj dodával na sklonku sledovaného období (kdy předpokládám, že systém uspořádání národního hospodářství přibližně odpovídal byrokratickým plánům) podnik Meopta, zvuková zařízení vyráběla Tesla. To odpovídá ideji monopolizace v jednotlivých odvětvích klasického socialistického systému [Kornai, 1992].

⁶⁷ V případě elektrické instalace v kinosálech by opět bylo nutné brát v úvahu velké množství jiných institucí, například Elektrotechnický svaz československý (EŠČ). Světelné zdroje pak, podobně jako budiče zvuku, vyráběly různé národní podniky, kromě jiných opět Tesla, nebo byly dokonce samostatně dováženy ze zahraničí a montovány na domácí stroje.

Filmový technický sbor, přičemž jeho postavení v rámci formující se byrokratické struktury řízení a rozhodování je v průběhu soutěže dobře patrné. Důležité jsou také události následující po skončení soutěže, spojené s výrobou některých soutěžních návrhů a další komunikací mezi kinematografií a podniky.

V poválečné československé kinematografii, podobně jako v ostatních kulturních a hospodářských oborech, se soutěžilo. Zapojení řadových pracovníků do inovačního procesu v rámci zlepšovateľského hnutí, stejně jako obecnou ideu socialistického soutěžení, můžeme přitom chápat jako mechanismus typický pro klasický socialistický systém, do jisté míry nahrazující mechanismy fungující v kapitalistickém společenském uspořádání (např. tržní mechanismy) [Kornai, 1992; Stokes, 2000]. Většina vypsání akcí v oblasti kinematografie se týkala námětů pro celovečerní hranou tvorbu. Byla ale vyhlášena také Soutěž na tři základní typy kin⁶⁸ a Soutěž na konstrukci projektoru 35 mm pro malá a střední kina, která, jak už bylo řečeno, tvořila valnou většinu sálů v síti ČSF.⁶⁹ Směrnice pro zhotovení stroje FITES schválil na své 25. schůzi 14. ledna 1948, jako „Směrnice pro konstrukci promítacího stroje lehčího typu na 35mm film“.⁷⁰

Filmový technický sbor, nejprve zkracovaný jako FTS, velmi záhy ovšem jako FITES, byl zřízen 18. září 1946 výnosem ministra informací č. 83.952/46 jako poradní orgán Ministerstva informací a hospodářsky byl přičleněn k ČSF. FITES měl předsedu (František Pilát), tajemníka (František Gürtler) a členy – ti byli jmenováni z řad zástupců různých institucí (např. zainteresovaná ministerstva, části ČSF, správní celky, sbor požární bezpečnosti, armáda). Scházel se jednak v plenární schůzi a pak také v jednotlivých komisích, z nichž každá měla předsedu. Komise a plenum se scházely podle potřeby, přitom nejaktivnější byl FITES v počátcích své existence, přibližně do roku 1952. Komise byly vytvářeny z počátku tak, aby pokryly celou problematiku technického zázemí domácí kinematografie, později spíše dle konkrétních aktuálních potřeb.

Například koncem roku 1950 existovaly komise pro příjem a reprodukci zvuku, pro promítání, pro úzký film, pro ateliérovou techniku, pro filmovou fotografii, pro laboratorní zpracování filmu, pro barevný film, pro školení zaměstnanců, pro kreslený film, pro názvosloví, pro novelizaci předpisů, komise televizní a komise muzejní.⁷¹ Naopak v roce 1961 to byly komise k tématům: filmové kamery, měření kamer, kopírovací stroje, stříhací stůl, vyvolávací stroje, optika kopírek, magnetické nosiče – výroba Gottwaldov, magnetický záznam zvuku ve výrobě i promítací technice, promítací stroje, DIA, 70mm film, školní film, rozvoj služeb amatérům, filmové materiály, SENCOMET, čisticí zařízení filmů, měřicí filmy (zvlášť pro obraz a zvuk) a titulkování leptáním.⁷²

Již před druhou světovou válkou u nás existovala omezená výroba profesionálních kinematografických promítacích strojů, a i po jejím skončení bylo možné najít několik podniků schopných vyrobit profesionální promítací stroje pro 35mm film. Dva přístroje už vyráběny byly: Evroplex (podniku Bratři Bradáčové, obrázek 10) a Eta 47 (nebo také Eta 7, stejnojmenného podniku, obrázek 10). Oba ale byly těžšího typu a nehodily se pro malá a

⁶⁸ NA, f. 861 Ministerstvo informací, i. č. 187, k. 195 Soutěže. Viz také Hilmera, 1998: 75-78.

⁶⁹ Také mimo ČSF byly vypisovány soutěže týkající se kinematografického strojního vybavení. Spojenými závody pro optiku a jemnou mechaniku Meopta byla například vypsána soutěž na profesionální promítací stroj pro formát 16 mm. NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1946-1949, Zápis o usneseních ustavující komise FTS pro substandardní formáty dne 15. XI. 1946. Další soutěže se týkaly pomocného přístrojového vybavení, jako byla např. lepička nebo převíjecí stůl.

⁷⁰ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1949, Zpráva o činnosti Filmového technického sboru za r. 1947 a 1948 pro interní ročenku Československého státního filmu.

⁷¹ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1950-1951.

⁷² NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1949-1951, 1961-1964.

střední kina. Po vypsání soutěže rozeslal FITES směrnice pro konstrukci stroje pěti podnikům vně ČSF: firmě Projekce v Krásné Lípě,⁷³ firmě Lloyd v Praze,⁷⁴ Meoptě v Přerově (přičemž do soutěže byl přizván i pražský podnik Eta, v té době již součást národního podniku Meopta), firmě Kinoelektrik ve Valašském Meziříčí⁷⁵ a firmě Bří Bradáčové v Hovorčovicích.⁷⁶ Komunikaci s firmami i jejich práci na soutěžních návrzích komplikovalo probíhající znárodnování a související organizační změny spojené s úpravami výrobního programu, stěhováním, či začleňováním jednotlivých podniků do větších hospodářských celků.

V řádném termínu zadaném soutěži (přelom dubna a května 1948) byly doručeny pouze návrhy obou součástí národního podniku Meopta (stroj Eta 48 z pražského podniku Eta a M I z přerovské Meopty). Valašskomeziříčský Kinoelektrik jménem jednoho z konstruktérů (a bývalého člena FITES) Jana Plesníka požádal o prodloužení termínu,⁷⁷ které mu bylo umožněno.⁷⁸ Návrh stroje označený Kinoelektrik 61-351 pak dostal FITES v prodlouženém termínu. Návrh firmy Projekce nebyl projednáván, „protože nebyly ve stanovené lhůtě předloženy ani výkresy, ani vzorek, ač k tomu byla firma vyzvána výslovně přípisem technické správy státního filmu ze dne 21. I. 1948 č.j. 1404, ani požádáno o prodloužení lhůty k předložení návrhu.“⁷⁹ Firma Lloyd se soutěže nezúčastnila.⁸⁰

Na schůzích promítací komise FITES byly tedy projednávány všechny tři došlé návrhy, stroje Eta 48 (nebo také Eta 8) a M I (později označovaný jako Meopton III) z obou podniků sloučených pod Meoptou na 23. schůzi promítací komise FITES 7. května 1948. Návrh Kinoelektrik na následující schůzi promítací komise 24. května 1948. Komise hodnotila návrhy především s ohledem na vydané směrnice, přičemž zvláštní pozornost věnovala třem faktorům: snadnosti obsluhy, bezpečnosti při promítání a původnosti řešení a vzhledu. Ačkoliv směrnice udávaly maximální částku za pořízení celého stroje, při soutěži cena jednotlivých strojů nebyla zvažována, protože návrhy obsahovaly jen nezávaznou cenu. „Rovněž bylo upuštěno od posuzování spolehlivosti v provozu, která může býtji zjištěna teprve po vyzkoušení prototypu.“⁸¹ 26. schůze 4. června 1948 porovnávala a ohodnotila došlé

⁷³ Původně firma majitele Kleinhampla, 27. června 1948 začleněna pod přerovskou Meoptu. Viz Zkl- (1948), Meopta – závod Krásná Lípa se představuje. *Meopta*, 2, r. 1947-1948, č. 12, s. 7-9, s. 7. Podle citovaného článku vyráběla Kleinhamplova firma Projekce první promítací stroje domácí výroby, Prometa 555 (z roku 1919). Podle Františka Roznětinského měla továrna Projekce sídlo ve Staré Boleslavi [Roznětinský, 1945: 227].

⁷⁴ O firmě Lloyd se zmiňuje zápis zvláštní komise FITES pro přípravu průmyslového memoranda ze dne 6. dubna 1950: „Rovněž je zde fa Lloyd s určitou konstrukcí a dobrými techniky, která se dává ČSF k dispozici.“ Viz NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1948-50.

⁷⁵ Do Valašského Meziříčí byla původně pražská firma Kinoelektrik Em. Prexler (s označením „Továrna kinematografických zvukových strojů“ a adresou na Dlouhé třídě) přestěhována počátkem roku 1948, kde byla začleněna pod národní podnik Tesla.

⁷⁶ Hovorčovická firma bratří Bradáčů byla začleněna do Meopty v rámci 2. etapy znárodnování menších firem v roce 1948. ZAO Ol, f. Meopta, s. p. Přerov, podniková kronika.

⁷⁷ Dopisem z 5. května 1948: „Na základě směrnic schválených na 25. schůzi filmovým technickým sborem dne 14. I. 1948 přikročili jsme ke konstrukci 35mm projektoru. Při dokončování této konstrukce vyskytly se nám možnosti úpravy, zjednodušení a zlevnění. Úprava a nové provedení některých konstrukčních elementů si vyžadá ještě dalších několik dnů na dohotovení. Žádáme Vás tímto, abyste laskavě vzali na vědomí naši snahu a prosíme Vás o prodloužení termínu do 12. t.m.“ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1948-1950.

⁷⁸ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1948-1950. Soutěžní návrh nakonec Kinoelektrik odeslal společně s průvodním dopisem 15. května 1948.

⁷⁹ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1946-1947. Zápis o usneseních 26. mimořádné schůze komise promítací Filmového technického sboru pověřené usnesením 30. schůze plena FITES dne 2. června 1948 zhodnocením soutěžních návrhů na promítací stroj lehčího typu na 35 mm film podle směrnic FITES ze dne 18. XII. 1948 [1947], která se konala 4. června 1948 v 15. hodin.

⁸⁰ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1948-1950. Zápis 23. schůze promítací komise ze dne 7. května 1948.

⁸¹ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1948-1950. Zápis 23. schůze promítací komise ze dne 7. května 1948.

návrhy a vyhlásila vítěze. Výsledky soutěže byly sděleny Ministerstvu informací dopisem z 12. července 1948, opětovným přípisem z 26. srpna pak FITES požádal o finanční odměnu pro zúčastněné konstruktéry.⁸²

Ke všem návrhům měla komise jisté výhrady, přesto konstatovala celkovou vysokou úroveň všech konstrukcí a chvályhodnou snahu přinést nové konstrukční prvky. Kladně byla hodnocena také schopnost všech soutěžících reagovat velmi rychle na zadání (směrnice byly vydány v lednu a soutěž byla uzavřena v květnu, konstruktéři tedy měli přibližně čtyři měsíce na veškeré práce). Komise rozhodla takto:

Ze nejlepší považuje návrh M I, který spojuje splnění směrnic s jednoduchostí konstrukce a novým pojetím.

Na druhém místě klasifikuje návrh KINOELEKTRIK, který přináší sice nejvíce původních myšlének, ale není bez obsáhlých vývojových zkoušek zralý pro okamžitou průmyslovou výrobu.

Jako třetí umísťuje návrh ETA přidržující se běžného konstrukčního pojetí, při čemž splňuje požadavky směrnic.⁸³

Do průmyslové výroby měl být (s určitými úpravami) zařazen vítězný návrh, přičemž i projektor Eta 48 byl označen jako „způsobitelný výrobou“. Podniku Kinoelektrik komise doporučila pokračovat ve vývojových pracích, které by ověřily nové konstrukční prvky.

Spolupráce ČSF s průmyslem

Ještě v roce 1950 ovšem nebyl vítězný návrh Meopty vyráběn (zatímco Eta 48 byla Československému státnímu filmu dodávána od roku 1949),⁸⁴ probíhaly na něm zkoušky, které prováděla jak přerovská Meopta, tak ČSF v rámci svého Technického výzkumu a zkušebny (TVaZ). Když mělo být koncem roku rozhodnuto o výrobě promítacích strojů pro rok 1952, rozhodl se FITES v rámci své promítací komise (a potvrzením rozhodnutí v plénu) pro stroj Meopton III. Na svém rozhodnutí trval i poté, co v polovině roku 1951 Technické oddělení správy kin pražského kraje podalo protest.⁸⁵ Meopton III měl lepší (byť stále nedostatečné) světelné vlastnosti než Eta 48 a pražská Eta měla být začleněna do národního podniku Regula a její výrobní program změněn tak, že by výrobu promítacích přístrojů, pokud by se ČSF pro ně rozhodl, převzala přerovská Meopta. Tak jako tak měl být příští promítací stroj vyráběn v Přerově a zástupci FITES usoudili, že kvalitnější výsledky lze předpokládat u výrobku, se kterým jsou zaměstnanci podniku seznámeni.

Hlavní nedostatek dosud u nás vyráběných strojů představovala optika – jak lampové skříně a především jejich zrcadla, tak používané objektivы domácí výroby neumožňovaly dostatečně kvalitní osvětlení promítacího plátna. To způsobovalo problémy především při

⁸² NA, f. 861 Ministerstvo informací, i. č. 187, k. 195, Spis č. 84526 1948 ve věci Soutěž na konstrukci lehkého promítacího stroje 35 mm (12. července 1948) a tamtéž, Spis č. 85353 1948 ve věci Soutěž na konstrukci projektoru 35 mm (26. srpna 1948).

⁸³ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1946-1947, Zápis o usneseních 26. mimořádné schůze komise promítací Filmového technického sboru, pověřené usnesením 30. schůze pléna FITES dne 2. června 1948 zhodnocením soutěžních návrhů na promítací stroj lehčího typu na 35 mm film podle směrnic FITES ze dne 18. XII. 1948 [1947], která se konala 4. června 1948 v 15. hodin.

⁸⁴ Eta 48 mohl být uveden do sériové výroby v tak krátkém čase především proto, že jeho konstrukce vycházela z předchozího těžšího modelu Eta 47 – nejednalo se tedy o zcela nový konstrukční návrh.

⁸⁵ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1949-1950, Opis dopisu Technického oddělení – správy kin „Zkušenosti z provozu s montáží projektoru ETA 48“.

příležitostných promítáních ve velkých prostorách, například v rámci oslav výročí, stejně jako při promítání barevných filmů.⁸⁶

Zkoušky Meoptonu III prováděné v průběhu roku 1950 svědčily v jeho prospěch z pohledu mechanických a bezpečnostních vlastností, ale ani při nejlepším seřízení stroj neposkytoval dostatečně intenzivní a rovnoměrné osvětlení promítací plochy.

Přestože zástupci Meopty nebyli schopni pro rok 1952 zaručit zlepšení světelných vlastností svých projektorů, FITES objednávku Meoptonů doporučil. Do budoucna pak chtěl na výrobce vyvíjet nátlak tak, aby pracoval na zlepšení lampové skříně a projekčních objektivů.⁸⁷ Předseda FITES František Pilát na schůzi pléna prohlásil: „Rozhodnutí o Meoptonech III bylo vynuceno situací. [...] ČSF bohužel nese nezaviněně důsledky.“⁸⁸ Ještě v roce 1954, po zkušenostech s první sérií Meoptonu III, považovali zástupci filmu za nutné provést revizi konstrukce přístroje a odstranit některé závady.⁸⁹

Československý státní film skrze svůj poradní orgán, podřízený přímo spravujícímu ministerstvu, Filmový technický sbor stále vyjadřoval naději na ustálení domácí výroby přístrojového vybavení pro kina. A to i přes to, že výše popsané zkušenosti ze spolupráce s průmyslem není možné označit jako ideální a že si i zástupci průmyslu občas stěžovali na spolupráci s filmem. V zájmu národního hospodářství bylo, aby přístroje potřebné v tak velkém množství byly vyráběny u nás a pokud možno s použitím doma dostupných surovin a součástek.⁹⁰ To se shoduje i se záměry nákupní výpravy československých filmových techniků do Spojených států amerických v roce 1947:

V zásadě jde jen o zakoupení vzorků a prototypů. Jen u zařízení, kterého je třeba jen několik kusů, které by nebylo zde možno hospodárně vyrobiti, jde o zakoupení minimálního množství potřebného k provozu. Filmový technický sbor považuje dovoz těchto předmětů za nezbytný z důvodů naléhavé nutnosti zdokonalení čs. filmové výroby a jejího přizpůsobení světové úrovni s ohledem na příští technický rozvoj a konečně, že celá řada zakoupených zařízení ušetří výrobě obrovské hodnoty a umožní zaměstnání našich ateliérů v Praze zahraničními produkcemi, které shledávají dnešní stav jako zastaralý. Dovezené prototypy budou dále našemu průmyslu optiky a jemné mechaniky cenným vodítkem pro zdokonalování a nové konstrukce vlastních výrobků.⁹¹

Jedno z řešení nedostatečně fungující spolupráce mezi ČSF a výrobními podniky, které se nabízelo počátkem 50. let, bylo také úplné vyčlenění veškeré výroby kinematografických zařízení z dosavadních podniků a její sloučení pod Československým státním filmem. První návrhy se objevovaly už koncem 40. let, kdy některé podniky se

⁸⁶ „[Gürtler] upozorňuje na nepřijatelný stav projekce ve Veletržním paláci u příležitosti oslav výročí Říjnové revoluce, kde byly promítány barevné filmy s tak nízkým jasnem, že většinou nebylo zřejmo, zda jde o barevný film.“ NFA OPA, f. FITES, k. 1950-1951, Zápis 65. řádné schůze promítací komise 14. [?] listopadu 1950.

⁸⁷ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1949-1950, Zápis 76. schůze promítací komise FITES ze dne 11. června 1951.

⁸⁸ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1949-1950, Zápis 66. schůze pléna FITES dne 3. VII. 1951.

⁸⁹ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1952, Zápis z porady o vývoji promítací techniky, pořádané hlavní správou Čs. státního filmu 19. I. 1954 ve Filmovém klubu.

⁹⁰ Filmový technický sbor například ostře protestoval proti dovozu maďarských promítacích strojů na 16mm film v rámci poválečných reparačních náhrad (viz NA, f. 861 Ministerstvo informací, i. č. 466, k. 228, Spis č. 82655 1947 ve věci: Dovozy filmových projektorů z Maďarska na účet reparací). Vzhledem k nedostatku nezelezných kovů, jako závažnému problému poválečné domácí ekonomiky [srov. Kaplan, 1995: 21-22], byly hliníkové součástky 16mm projektoru Meopton I ke konci roku 1950 nahrazeny součástkami ocelovými (NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1950-1951, Zápis 65. řádné schůze promítací komise 15. listopadu 1950).

⁹¹ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1947, Dopis Filmového technického sboru Ústřednímu ředitelství Československé filmové společnosti z 29. V. 1947.

zaměstnanci zkušenými ve výrobě kinematografické techniky měnily své výrobní programy. ČSF se snažil získat alespoň některé z těchto pracovníků. Při úvahách o vlastním technickém zázemí přitom fungovaly nejen negativní zkušenosti ze spolupráce s domácími podniky a hrozba ztráty kvalifikovaných pracovníků, ale také příklad Sovětského svazu a Polska, kde byl technický průmysl pod filmový obor začleněn. Situaci shrnuje dopis FITES generálnímu řediteli ČSF Macháčkovi:

Filmový technický sbor na 44. schůzi konstatuje, že čs. průmysl jemné mechaniky nesleduje dosti pružně požadavky státního filmu. Tak od revoluce nebyly vyřešeny ani lepičky, ani převíjecí ani stahovací stoly a j. a j. přes četné požadavky vznášené na průmysl. Vzhledem k rozsáhlému výrobnímu programu našich kovodělných závodů, zařízených vesměs na velké serie hromadných výrobků, nelze očekávat valnou nápravu ani přes nabídku Povážských strojren, které chtějí převzít část programu od Meopty. Zejména nelze očekávat, že průmysl bude pracovat dosti intenzivně na vývojových problémech filmové techniky.

Řešení by mohl přinést pomocný průmysl, který by přímo podléhal filmu. Tato přímá spojitost kinotechnického průmyslu s filmem by se projevila kladně i v kvalitě výrobků nehledě k urychlené kinofikaci a zlepšení technického vybavení našich studií a laboratorních pracoven. Tato praxe se plně osvědčuje jak v SSSR, tak v Polsku, kde film vlastní kinotechnický průmysl.

FITES proto doporučuje, aby ČSF zvážil možnost převzetí kinotechnických továren do vlastní správy. FITES bude takovou snahu ČSF podporovat.⁹²

Přitom z problému ve vzájemné spolupráci nebyl viněn pouze průmysl. V projevu na konferenci pracovníků optického a jemněmechanického průmyslu v Praze v květnu 1956 se Engelbert Keprt (ředitel ÚVOJM) vyjádřil ke stavu domácí výroby promítacích strojů a vztahu s monopolním domácím odběratelem, ČSF:

V profesionálních 16mm a 35mm projektorech je situace stále nevyjasněna, přestože právě v těchto přístrojích bylo v posledních letech uděláno nejvíce. Vždyť byl vyvinut Meopton I a II pro 16mm film, Meopton III pro 35mm film, Eta 7 a 8 pro 35mm film a v poslední době ve Státním filmu těžký 35mm projektor. Rychlý rozvoj v zahraničí a snad ve velké míře i neujasněná linie čs. státního filmu způsobily, že již při rozběhu seriových výrob vyžaduje státní film nové úpravy a nové příslušenství. Důkazem toho je například širokoplochá projekce. Státní film širokoplochou projekci vůbec nepředvídal, a proto ji také ani nezařadil do svého výhledového plánu do roku 1960. Dnes však již vyžaduje, aby Meoptony III v roce 1957 byly dodávány s úpravou pro širokoplochou projekci.⁹³

Také František Pilát na jedné ze schůzí FITES kritizoval „těžkopádný postup ČSF“.⁹⁴ ČSF sice v následujících letech získal vlastní technické zázemí v podobě Filmového technického průmyslu, nikdy ale zcela nepřevzal veškerou domácí výrobu kinematografických zařízení. Jednalo se především o výrobky potřebné ve větších sériích a vyvážené do zahraničí, které nadále zůstávaly v původních podnicích (např. profesionální promítací stroje v Meoptě, zesilovače a usměrňovače v Tesle atp.). Přitom i výzkumná a

⁹² NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1949, Dopis Filmového technického sboru Československému státnímu filmu, generálnímu řediteli Macháčkovi, ze dne 8. prosince 1949, ve věci „Kinotechnický průmysl v ČSR“. Viz také NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-, Sdělení Plánování ČSF FITESu ze dne 7. ledna 1950, ve věci styku s průmyslem: „Největší potíže máme s průmyslem s výrobou promítacích strojů. Již od roku 1947 upozorňovali jsme průmysl, že potřebujeme malé lehké a levné promítací stroje na normální film, neboť pro veliké a těžké stroje nemáme vyhovující kabiny.“

⁹³ ZAO Ol, f. Meopta, u. č. 101, i. č. 11, e. č. 17, ÚVOJM – Výběr z písemností 1952-59, Cestovní zpráva tuzemské, Závěrečná zpráva z konference pracovníků optického a jemněmechanického průmyslu, konaná ve dnech 10. a 11. května 1956, Engelbert Keprt: Technická úroveň čs. optických výrobků, s. 5-6.

⁹⁴ NFA OPA, s. FITES, k. FITES 1946, 1950, Zápis ze 48. schůze plena Filmového technického sboru dne 29. III. 1950.

vývojová pracoviště zůstávala nadále v průmyslových podnicích vně ČSF a jen málokdy se dařilo vztahy mezi ČSF a podniky koordinovat ke spokojenosti všech zúčastněných. Ve sledovaném období došlo k jedinému případu užší spolupráce mezi ČSF a průmyslem na konkrétní podobě promítacího stroje, u FTP 1, kdy byla výroba po první sérii z Filmového technického průmyslu ČSF předána vnějšímu dodavateli, Jihočeským strojárnám ve Velešíně (o stroji FTP 1 blíže v kapitole V.).

Problémy a směřování československé výroby kinematografické techniky

Nedostatek 35mm promítacích strojů a dalšího nutného vybavení řešil ČSF v krajních případech nákupy v zahraničí (například v době nástupu širokoúhlého filmu). Vzhledem k obrovským finančním částkám potřebným pro úpravu celé sítě se ovšem nevzdával naděje na budoucí dostatečnou domácí výrobu. Kromě obnovení stávajícího vybavení kin bylo důležité také jeho sjednocení. Velký počet různých typů strojů od různých výrobců neúměrně zvyšoval náklady na údržbu starého zařízení. Československý film tak směřoval k zavádění jediných dvou typů promítacích strojů, těžšího pro větší kina a lehčího pro menší a střední kina. Přitom bylo žádoucí, aby i tyto jediné dva typy přístrojů měly alespoň některé společné náhradní součástky.⁹⁵

Na příkladu vyhlášení soutěže o promítací stroj pro malá a střední kina a následujícím dnem, kdy byl jako první průmyslově vyráběn přístroj, který se umístil jako poslední, vítěz soutěže se sériové výroby nedočkal ještě čtyři roky a plány na konstrukčně nejzajímavější přístroj nebyly nikdy realizovány, jsem se snažila poukázat na problematickou spolupráci ČSF s domácím průmyslem.

Zdráhám se mluvit o zlé vůli či nechuti spolupracovat na kterékoliv ze dvou zúčastněných stran. Problémy byly pravděpodobně způsobeny poválečnou reorganizací národního hospodářství a teprve vznikajícími mechanismy centralizovaného řízení a plánování. Národní podniky nejprve vznikaly sloučením větších podniků, později do nich byly začleňovány menší nově znárodněné firmy – v podstatě bylo nutné dvakrát upravit a nově uspořádat celou infrastrukturu. V některých případech se podniky stěhovaly, v jiných měnily výrobní program – v obou to pak znamenalo ohrožení stability podniku a problematické přeškolení či předávání odborných a vyškolených kádrů.

Dalším problémem mohl být nekompatibilní „rytmus“ obou typů institucí. V běžném průmyslovém podniku trvala cesta od výzkumu a návrhů nového přístroje k zhotovení prototypu a první série i několik let. Československý film potřeboval nové přístroje bezprostředně, a často pod vlivem služebních cest do zahraničí, po zkušenostech s novými zahraničními přístroji či po setkání se zahraničními odborníky měnil požadavky na hotové výrobky. FITES měl sice za úkol vypracovávat směrnice pro výrobu i pro zkoušky při přebírání hotových výrobků, cesta od pracovní verze k hotové směrnici ale v některých případech trvala déle, než si mohly průmyslové podniky dovolit čekat.

Extrémním příkladem může být výroba těžkých strojů Evroplex a Eta 47, které oba vznikly bez konzultací se státním filmem, a později i výroba Eta 48 a Meoptonu III, které musel film přebírat přesto, že neodpovídaly ani zdaleka některým jeho požadavkům.

Jedním z možných řešení několik let trvající nepříznivé situace byla mezinárodní spolupráce v rámci RVHP a rozdělení výrobního programu mezi jednotlivé státy. Ačkoliv

⁹⁵ V době nástupu širokoúhlých formátů tak měly být vyráběny jen FTP 1 jako těžší typ a Meopton IIIa, případně Meopton IV jako lehčí typ. Když se počátkem 60. let začalo jednat o zavádění 70mm filmu alespoň do některých velkých kin, měl místo FTP 1 převzít nový univerzální promítací stroj pro 70 i 35 mm vyrobený v Meoptě, UM 70/35.

státní film byl už od konce 40. let v relativně intenzivním kontaktu s filmem polským a domácí techničtí pracovníci nezdědka cestovali do Sovětského svazu, tyto vztahy fungovaly spíše na bázi předávání si zkušeností a nezahrnovaly skutečnou koordinaci výroby. V rámci fondu Filmový technický sbor jsem se se zmínkami o koordinaci výrobních programů setkala až v roce 1961.⁹⁶

Jako další řešení viděli zástupci filmu založení vlastní průmyslové výroby či převedení existujících podniků nebo jejich částí pod ČSF. Nejextrémnější plány zahrnovaly vyčlenění veškeré kinematografické výroby a všech kvalifikovaných pracovníků ze stávajících podniků a založení nové továrny, včetně zázemí v podobě ubytovacích kapacit pro nové pracovníky. Nakonec se ale technická oddělení ČSF zabývala spíše vývojem, eventuálně přestavbou či výrobou těch strojů, které nebyly potřebné ve větších počtech (např. vybavení filmových studií nebo laboratoří). V případě stroje FTP 1, jehož prototyp a první série byly vyrobeny ve Filmovém průmyslu na Barrandově a posléze byla výroba předána do Jihočeských strojíren ve Velešíně, se nejednalo o zkonstruování zcela nového přístroje, ale o úpravy na starším výrobku Eta 47.

Výsledky rozboru poválečné situace ve spolupráci ČSF a podniků dodávajících technické zařízení odpovídají vývoji v celku domácího hospodářství a některým tendencím, které identifikoval János Kornai v rámci modelu klasického socialistického systému. Byrokratická koordinace mezi jednotlivými částmi systému, která buduje spíše vztahy podřízenosti než vztahy mezi rovnocennými partnery a předpokládá vertikální tok informací a příkazů, zdržuje komunikaci mezi dvěma částmi systému na stejné úrovni. Přitom byrokratický způsob řízení se konstituuje jako přirozená součást systému založeného na ideologii komunistické strany a eliminaci soukromého vlastnictví. Při neexistujícím tržním způsobu řízení se jedna část systému řídí požadavky jiné části systému. Průmyslové podniky nenabízejí kinematografii nové vybavení (lepší, levnější, současnější), ale čekají na požadavky ze strany kinematografie. Přitom téměř každý z průmyslových podniků drží monopol na daný druh zboží, a není tedy puzen konkurencí k lepším výkonům. Cena hotového produktu a doba, za kterou je podnik schopen jej dát svému zákazníkovi k dispozici, sice do jisté míry ovlivňují původní střednědobé a dlouhodobé centrálně určené plány, ale nezávisí na nich přežití podniku: „nevypatí se pokusy o snižování cen, zlepšování kvality, nebo představení nových výrobků za účelem získání zákazníků, protože prodej je tak jako tak zajištěn“ [Kornai, 1992: 301].

Uspořádání národního hospodářství v klasickém socialistickém systému upřednostňuje menší množství větších podniků. Ty je nejen jednodušší centrálně řídit, ale odpovídají také tendenci socialistického systému k budování větších systémů. K uspořádání do jednotlivých velkých podniků podle vyráběného zboží směřoval také domácí průmysl – jak bylo vidět na začleňování menších poválečných výroben kinematografické techniky pod národní podnik Meopta (eventuálně pod jiné výrobní podniky).

Centrálně přidělované prostředky znemožňují rychlou reakci na nově vzniklé podmínky nebo problémy, které nepředvídal plán. Tento problém se v mnohem větší míře projevil v době nástupu nových širokouhlých formátů než v předcházejícím období. Po roce 1945 ČSF počítal s nutností investovat do špatně vybavené sítě kin a zdá se, že ve státním rozpočtu za tímto účelem byly k dispozici dostačující prostředky. Při rozhodnutí zavést

⁹⁶ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1961-62, Zápis z porady o „Delimitaci výroby Filmového průmyslu“, konané dne 4. ledna 1962 na Ústřední správě Čs. filmu. Podle zápisu informoval František Pilát o jednáních mezi Polskem, NDR a Československem ve Varšavě.

širokoúhlý formát ale vyjádřil požadavek mimo původní pětiletý plán a Meopta, která byla na plánu závislá nejen co do přidělených finančních prostředků, ale také výzkumných a výrobních kapacit, mohla reagovat jen velmi pomalu. Podobně první kina přestavovaná na nový formát byla upravována díky prostředkům přiděleným ČSF dodatečně a mimo původní plán.

Síť kin, nedostatečně hustá a špatně stavebně a technicky vybavená, byla potenciálním nejvýraznějším zpětným výběžkem při zavádění nové kinematografické techniky. A v rámci sítě to byly především promítací stroje, jejich množství a kvalita, které způsobovaly největší problémy. Kvůli nedostatečně fungujícím vztahům mezi průmyslem a kinematografií se zdálo být především zpočátku téměř nemožné vyrábět stroje, které by našly dlouhodobé uplatnění.

Zároveň se ale ukázalo, že vedení ČSF a jeho poradní sbor FITES si byly celé situace vědomy a snažily se ji řešit. Síť kin byla identifikována jako kritický problém a její zahušťování a technické zlepšování bylo nejen ambiciózním cílem vedení ČSF, ale především vycházelo z potřeby systému, který v kinematografii identifikoval jeden ze základních nástrojů ideologického působení na domácí obyvatelstvo.

V. Širokoúhlý film ve světě

Píseň Cola Portera z amerického muzikálu *Hedvábné punčochy*⁹⁷ opěvuje nádherný Technicolor, dech beroucí CinemaScope a stereofonní zvuk. V době, kdy může film být barevný, širokoúhlý a stereofonní, chtějí ho diváci vidět právě takový, a je úplně jedno, kolik jiných tradičních lákadel nabízí – byť by to byly vnady Marilyn Monroe. Ne poprvé v dějinách kinematografie je to technika, která se stává „hvězdou“. Navíc to není jediný technický vynález, ale balíček všech tří, které teprve spolu nabízejí ten pravý a neopakovatelný zážitek.

V této kapitole bych ráda shrnula dějiny širokoúhlých systémů, přičemž budu klást zvláštní důraz na formát CinemaScope. Jako základ uvedu nástup nových formátů ve Spojených státech amerických v 50. letech minulého století, přičemž se budu krátce věnovat i dějinám standardního formátu, oproti kterému se širokoúhlé systémy vymezují, a neúspěšným pokusům o jejich zavedení v předchozích obdobích kinematografie. Vzhledem k větší důležitosti evropského kontextu, a specificky kontextu socialistických evropských zemí pro potřeby této studie, pak navážu krátkým shrnutím o rozšiřování nových systémů na starém kontinentě. Jak by mělo vyplynout z poslední části kapitoly věnované současným výzkumům širokoúhlého filmu, studií věnovaných evropským kinematografiím je k dispozici velmi omezený počet, a tím bohužel trpí i tato souhrnná kapitola.

Konec čtyřicátých let byl v americké kinematografii poznamenán dramatickým poklesem návštěvnosti. Tato skutečnost bývala kdysi připisována novému konkurenčnímu médiu, televizi, dnes je obecně přijímaným faktem, že spíše než nástup nového média měla na dramatické změny v tomto období vliv mnohem obecnější 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 [Belton, 1992: 69-74].

Kromě jiných změn, které musel hollywoodský filmový průmysl přijmout, aby přežil, poznamenal 50. léta minulého století nástup nových širokoúhlých formátů. S novými formáty se světová kinematografie seznámila už na přelomu 20. a 30. let minulého století, v souvislosti s nástupem zvuku. Investice do vybavení kin spojené s pořízením nových zvukových aparatur ovšem zastavily jakékoliv další úvahy o utrácení peněz (zvláště vezmeme-li v úvahu probíhající hospodářskou krizi, tento fakt zdaleka nepřekvapí).

Na konci roku 1952 uvedl Lowell Thomas první představení systému Cinerama, film *This Is Cinerama*, slovy:

Obrazy byly od počátků omezené v prostoru. Malba je sevřená ve svém rámu. [...] Tradiční filmy jsou omezeny na úzké plátno. [...] Film připomíná dívání se skrze klíčovou díрку. Cinerama rozbíjí strany běžného plátna, a rozsahem se velmi blíží běžnému vidění a slyšení [Belton, 1992: 1].

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.

⁹⁷ Výňatek z textu je uveden na první straně tohoto oddílu.

Zážitek z filmu přiblížila mnohem více k pólu atrakce, vzdalujíc ho od klasické hollywoodské narace, a přitáhla nebývalý počet diváků.⁹⁸

Hollywoodská studia reagovala bleskově. V prosinci 1952 nakoupilo 20th Century Fox práva na anamorfotický proces Hypergonar Francouze Henriho Chrétiena. Spíše než o nákup know-how, na které se v té době už nevztahoval patent, šlo o nákup konkrétních předsádek, které byly v zápětí používány při natáčení prvních filmů novým systémem nazvaným CinemaScope. Ten se měl velikostí promítaného obrazu a stereofonní reprodukcí zvuku blížit Cineramě, ale byl méně náročný na úpravy v kinosálech, mnohem levnější a *zpětně kompatibilní*.⁹⁹ CinemaScope a jemu příbuzné (a často s ním kompatibilní procesy) se začaly šířit do světa [Belton, 1992: 138-157].

Podle Johna Beltona kopíruje vývoj širokoúhlých formátů v lecčems vývoj kinematografie jako celku – obojí se z technické novinky (novelty) vyvinulo v běžný výrazový prostředek (norm) [Belton, 1992: 12] – mohli bychom jej vysledovat i u jiných kinematografických technických prostředků a vynálezů, a velmi pravděpodobně i v jiných technických oborech. Kinematografii jako celek a širokoúhlé formáty bychom mohli z tohoto pohledu porovnávat i na úrovni preferovaných námětů. Stejně jako v počátcích kinematografie, oblíbeným žánrem prvních filmů systému Cinerama byl tzv. *travelogue*, který později převzaly i první evropské širokoúhlé a 70mm filmy.¹⁰⁰ Stejně jako kinematografie v období ustavování délky celovečerního filmu prožila období historických spektaklů,razil si CinemaScope cestu k divákům anticko-biblickým snímkem *Roucho*, mezi důležitými ranými 70mm filmy pak najdeme *Spartaka*.

V době širokého nástupu v 50. letech 20. století nebyly širokoúhlé formáty žádnou technickou novinkou. Většina formátů má své předchůdce už v počátcích kinematografie a znovu se filmovému průmyslu připomněla v době nástupu synchronního zvuku na přelomu 20. a 30. let minulého století. Jak připomíná John Belton, v souvislosti s širokoúhlými formáty je důležité sledovat také dějiny standardu, od kterého se odlišují.

Vezmeme-li jako standardní formát 35 mm široký filmový pás se čtyřmi perforacemi po každé straně obrazového políčka a s poměrem stran tohoto políčka přibližně 3:4, setkáme se s ním, s menšími odlišnostmi, už v počátcích kinematografie a neopustí nás do dnešní doby. V úplných počátcích kinematografie to byl formát Kinetographu a Kinetoscopu Thomase Alvy Edisona a jeho hlavního inženýra W. K. L. Dicksona. V této době pracovali různí vynálezci s různými (a vzájemně nekompatibilními) formáty, ale pravděpodobně díky komerčnímu úspěchu Edisonovy firmy se nakonec jeho formát prosadil jako standard. Konkrétní důvody pro tento vývoj nejsou zcela jasné, a nejsou ani předmětem této práce. Různými hypotézami a náznaky se zabývá například John Belton [Belton, 1992: 12-19].

Snad největší krizí prošel tento standardní formát v době nástupu synchronního zvuku. Zatímco existovaly i systémy využívající synchronizace promítaného filmového pásu se zvukovým záznamem na desce (tzv. *sound-on-disc*), později úspěšnější rodina systémů *sound-on-film* používala umístění zvukové stopy na filmovém pásu. Místa bylo na pásu málo, a snad právě proto se objevilo několik systémů využívajících větší šířky než 35 mm, horizontálního umístění obrazového políčka (podobně jako u fotografie), a s novým řešením

⁹⁸ První film systému *This Is Cinerama* byl promítán přes 122 týdnů a jen při newyorském uvedení vykázal tržbu 4,7 milionů dolarů [Belton, 1992: 114].

⁹⁹ Tzn. že v kinech vybavených pro CinemaScope bylo možné nadále promítat i filmy běžného formátu.

¹⁰⁰ V domácím prostředí je první cinemaskopický film *V proudech* označován dobovou terminologií jako „sportovní“, více méně se ale odehrává na divoké řece slovenských Tater, v pravděpodobně nejexotičtějším přírodním prostředí tehdejšího Československa, a mohli bychom ho tedy také označit jako *travelogue*.

přišel také Henri Chrétien, který využil anamorfotického zkreslení obrazu při záznamu na film a při pozdější reprodukci v rámci projekce.

Podobně jako se Chrétienův Hypergonar stal v 50. letech minulého století základem pro nový systém CinemaScope, vyprodukovala doba nástupu zvuku předchůdce i ostatním pozdějším formátům. Například 70mm filmový pás využíval systém Fox Grandeur, se třemi synchronizovanými kamerami a projektory (později charakteristickými pro Cineramu) natočil Abel Gance film *Napoleon*, systémem pojmenovaným Polyvision. V tomto období se ale žádný z nových formátů neprosadil a zvuková stopa se usadila na 35 mm po jedné straně obrazového políčka, přičemž mírné zvětšení obrazového dělení umožnilo zachování přibližně němého poměru stran obrazového okénka.¹⁰¹

Dlouhá doba, po níž se v kinematografii udržel jediný profesionální formát, který byl jen na přechodnou dobu ohrožen nástupem zvuku, je důkazem důležitosti standardizace v oblasti kinematografie. Jediný formát kinematografického filmu, s nezměněnými rozměry a umístěním obrazového políčka a perforace, je možné promítnout v kterémkoliv standardně vybaveném promítacím stroji kdekoliv na světě. Techniku užívanou pro promítání filmů, kamery, stříhací a stahovací stoly, lepičky a další zařízení je levnější vyrábět ve větších sériích, přičemž následné dokupování náhradních dílů je mnohem hospodárnější než zakoupení nového stroje nebo nákladná individuální oprava.¹⁰²

Široké systémy sice narušily nadvládu jednotného formátu, ale i mezi několika nekompatibilními systémy měly delší životnost 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. Dle Leo Enticknapa 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 a byl zcela zpětně kompatibilní [Enticknap, 2005: 60].

Na zavádění nových formátů ve Spojených státech amerických se kromě výzkumných pracovišť hollywoodských studií podílely také různě velké firmy vyrábějící techniku. Klíčovým úkolem bylo u nových systémů překonat základní technické problémy, spojené především s nebyvalým zvětšením obrazu při projekci (především světelnost a rozlišení). Důležité výzkumné práce probíhaly například ve firmě Mitchell, která většině systémů dodávala snímací kamery, v nizozemské firmě Phillips, která vyvinula 70mm promítací stroj, nebo v Eastman Kodak, kde pracovali na vylepšení negativních filmových materiálů. S novými formáty se začala prosazovat firma Panavision, která je dnes většinovým poskytovatelem natáčecí kinematografické techniky [Bordwell – Staiger – Thompson, 1985: 359].

Po roce 1959 začala návštěvnost ve Spojených státech opět klesat, a tuto tendenci si udržela až do 80. let minulého století. Úspěch nových formátů tedy netrval dlouho, ale podařilo se mu navždy změnit poměr stran filmového plátna. Příchod multiplexů s větším

¹⁰¹ Zatímco Edisonův formát využíval pro obraz plochu o rozměrech 24,89 x 18,67 mm, tedy poměr stran 1:1,33, akademický formát (*academy ratio*), využíval plochu o velikosti 22 x 16 mm a poměr 1:1,37.

¹⁰² Příkladem vítězství pásové výroby nad manufakturní organizací produkce je model kamery 2709 americké společnosti Bell & Howell, vyráběný v letech 1912-1958. Díky pásové výrobě většího počtu kusů snížila společnost cenu tohoto výrobku a levný servis a prodej náhradních dílů umožnil dlouhodobé udržování jednou zakoupené kamery, namísto jejího nahrazení jiným modelem [Enticknap, 2005: 33-34]. Opačný extrém, kdy se malí výrobci nejsou schopni prosadit na trhu, popisuje na příkladu Itálie Alberto Friedemann [Friedemann, 2006]. K důležitosti standardizace v kinematografii viz také Staigerová, 1987.

počtem menších sálů pak znamenal také zmenšení plátna, a převahu poměru stran 1:1,85 [Belton, 1992: 212-214].¹⁰³

Cesta do Evropy

Nestandardní formáty se na evropském kontinentu vyskytovaly v počátcích kinematografie a také během nástupu zvuku. Masivní zavádění v oblasti výroby a předvádění ovšem přinesl až CinemaScope, propagovaný především společností 20th Century Fox. Zatímco v případě Spojených států je možné vnímat živelný přechod k novým formátům jako snahu odlišit filmové představení od stále populárnější televize, v Evropě nemůžeme ještě počátkem 50. let mluvit o krizi návštěvnosti či rozvoji nového média, který by ohrožoval film [UNESCO, 1981: 24-29 a 84-87; Vincendeau, 1995: 466].

Přestože v případě evropského kontinentu není možné beze zbytku aplikovat výzkumy prostředí ve Spojených státech, kde pokles návštěvnosti nastal ještě před nástupem televize a z větší části kvůli demografickým změnám a odlišnostem v preferovaných volnočasových aktivitách, můžeme předpokládat, že kromě nástupu televize existovaly také v Evropě i jiné důvody pro úbytek návštěvnosti kin. Vzhledem k absenci studií reflektujících tuto problematiku blíže se prozatím musíme spokojit s odůvodněním v podobě úzkého vztahu mezi rostoucím počtem televizních obrazovek a klesajícím počtem filmových diváků (viz tabulku 4).

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.

Ve Francii byla v říjnu 1953 pro CinemaScope vybavena čtyři pařížská kina, osm dalších mimo hlavní město, a 23 kinosálů pro promítání rozšířených maskovaných formátů. Ve stejné době bylo ve Velké Británii 420 fungujících širokoúhlých kin a v dalších 350 probíhaly úpravy; ve Spojených státech ve stejné době fungovalo přibližně 1 000 kin pro nové formáty [Crisp, 1993: 131].¹⁰⁴ Na konci roku 1958 pak bylo pro projekci CinemaScope vybaveno 84,5 % amerických kin, 83 % britských, ale pouze 45,4 % francouzských [Crisp, 1993: 131].¹⁰⁵

Přitom ve druhé polovině 50. let ve Francii existovali tři výrobci anamorfotické optiky kompatibilní se systémem CinemaScope, a 84 % z celkového počtu širokoúhlých celovečerních filmů natočených ve Francii v 50. a 60. letech používalo právě tyto domácí značky [Rousseau, 2003: 107]. Byly to systémy Cinépanoramic (později ve vylepšené verzi

¹⁰³ Ve Spojených státech měly klasické kinosály mezi dvěma a pěti tisíci sedadel a v 50. letech se velikost pláten pro nové formáty pohybovala mezi 5,5-6 metry na výšku a 12-15 metry na šířku. Běžná kapacita sálu v multiplexu je 150-200 míst, a velikost pláten se pohybuje mezi 3,4-4,5 metry na 7,8-10,5 metrů [Belton, 1992: 213-214; Belton uvádí rozměry pláten ve stopách, které jsem při převodu na metry zaokrouhlila].

¹⁰⁴ Crisp přitom neuvádí, kolik z celkového počtu britských a amerických kin bylo vybaveno pro CinemaScope a kolik pro maskované formáty.

¹⁰⁵ Crisp zdůvodňuje menší procento cinemascopických kin tím, že francouzská výroba filmů v novém formátu byla mnohem menší a investice do nového kinematografického vybavení byly malé a o poznání pomalejší než v ostatních zemích.

pod názvem Franscope), DyaliScope a Totalvision (ve Francii méně úspěšný, ale v Itálii velmi rozšířený pod názvem TotalScope) [Rousseau, 2003].¹⁰⁶

V Itálii zakončila první cinemaskopická projekce benátské Biennale 4. září 1953 [Vitella, 2004: 89]. Federico Vitella dělí období zavádění, respektive vyjednávání společnosti 20th Century Fox s domácími provozovateli kin, na tři základní fáze. Jsou to fáze *předvedení*, přibližně od února do října 1953, fáze *vyjednávání* od listopadu 1953 do července 1954 a fáze *redefinice* základního balíčku CinemaScope od srpna 1954 do září 1956 [Vitella, 2004: 84]. Italští provozovatelé kinosálů se snažili, podobně jako majitelé kin ve Spojených státech, vyjednat především rozdělení původního balíčku na optickou a zvukovou část a možnost pořídit pouze optickou část.

Původní balíček CinemaScope tvoří obraz promítaný s poměrem stran 1:2,55 a stereofonní zvuk reprodukováný ze čtyř magnetických zvukových stop zaznamenaných na filmovém pásu. Vybavení kinosálu v rámci zakoupení balíčku pak obsahovalo nejen nové, vysoce odrazivé široké plátno a promítací techniku pro anamorfoticky deformovaný obraz, ale také magnetický budič zvuku, sérii předzesilovačů a zesilovačů a několik reproduktorů umístěných za plátnem a po obvodu sálu. Přitom jen zvukové vybavení představovalo přes 60 % ceny celého balíčku [Vitella, 2004: 89]. Pod tlakem nejen evropských, ale i domácích provozovatelů kin přišla 20th Century Fox s omezeným balíčkem, tzv. druhým CinemaScopem, s poměrem stran promítaného obrazu 1:2,35 a optickým záznamem zvuku na filmovém pásu. Vybavení i kopie filmů pak byly k dispozici ve dvou různých verzích.

Od roku 1955 se do Itálie začaly dostávat filmy systému CinemaScope vyrobené i jinými společnostmi než 20th Century Fox. Postupně, s přibývajícím systémy kompatibilními se CinemaScope, bylo také možné zvolit jiného výrobce vybavení pro kinosály, eventuálně začít s domácí produkcí širokoúhlých snímků [Aprà, 2004: 491-493].

V padesátých letech byla italská síť kin velmi stabilní a hustá. V roce 1955 tu připadalo devět obyvatel na jedno sedadlo ve stálém kině, v roce 1959 bylo v celé Itálii 10 503 kin s pravidelnou projekcí. Kromě systémů využívajících anamorfotického zkreslení obrazu při záznamu a reprodukci byly zaváděny i jiné nové formáty, přičemž konkrétní volba pro jeden z nich byla většinou ve vztahu k poloze a důležitosti kina. Zatímco malá předměstská nebo maloměstská kina většinou užívala maskované formáty, střední kina zaváděla anamorfotické systémy projekce, v některých případech se stereofonní reprodukcí zvuku, a největší premiérová kina se přikláněla k formátu 70 mm Todd-AO. Formáty užívající k záznamu více kamer a při reprodukci více projektorů (především Cinerama) pak tvořily vlastní okruh [Vitella, 2007: 78-79].

CinemaScope a SSSR

Pro rozvoj kinematografické techniky a sledování nástupu nových formátů ve východní části politicky rozdělené Evropy je důležitější sledovat přístup Sovětského svazu k zavádění než například vývoj ve Spojených státech amerických či evropských kapitalistických zemích. Ambivalentní postoj sovětské kinematografie a zástupců státu k novým kinematografickým formátům pomůže do jisté míry osvětlit přístup československých představitelů kinematografie a faktory, které je mohly ovlivnit.

Organizace kinematografie a jejího technického zázemí v Sovětském svazu sloužila (společně s organizací kinematografie v Polsku) jako příklad hodný následování, alespoň pro

¹⁰⁶ Především, že právě anamorfotické předsádky francouzské výroby byly pro výrobu filmů využívány v počátcích širokoúhlých formátů u nás.

zástupce Filmového technického sboru na konci 40. a počátku 50. let minulého století.¹⁰⁷ Technický pokrok v oblasti kinematografie vnímali domácí pracovníci právě skrze zkušenosti se sovětskou technikou a technologickými postupy. A ačkoliv měli přístup k informacím ze západních zemí Evropy a ze Spojených států (byť omezený a někdy dokonce s několikaletým zpožděním), nejednou se přikláněli k hodnocení sovětského pokroku jako rychlejšího a zdařilejšího. Příkladem může být fakt, že nehledě na technickou komplikovanost a nákladnou realizaci sovětského způsobu stereoskopického promítání inženýra Ivanova¹⁰⁸ byl tento vždy považován za nadřazený způsobům užívaným v jiných zemích (blíže kapitola VII.). To, že se zástupci Československa přiklonili k zavádění nových kinematografických systémů relativně pozdě, bylo pravděpodobně ovlivněno podobně laxním, či přinejmenším nerozhodným přístupem ze strany velkého východního souseda.

Dostupná studie o zavádění širokoúhlého filmu v Sovětském svazu zmiňuje už úvahy Sergeje Ejzenštejna o *dynamickém čtverci*, tedy jakémisi proměnlivém poměru šířky a výšky promítaného kinematografického obrazu, který by poskytoval více tvůrčích možností než standardní němý formát [Bossenko, 2003]. V období experimentování s novými formáty při nástupu synchronního zvuku pak sovětský odborný tisk například informoval o Chrétienově Hypergonaru či o Ganceově filmu *Napoleon*.¹⁰⁹

Hypergonar byl předveden sovětské delegaci 4. srpna 1952, tedy téměř jeden rok před prvním evropským představením systému CinemaScope, v témže pařížském kině Rex. Henry Chrétien nabídl sovětským zástupcům ke koupi 1 200 anamorfotických předsádek Hypergonar za cenu 300 dolarů za kus a technickou pomoc s následnou výrobou v zemi kupujícího. Vyjednávání ovšem neskončilo nákupem.¹¹⁰

První širokoúhlá kina se v Moskvě objevila až v roce 1955. Ve stejném roce byly také natočeny první krátké širokoúhlé filmy se stereofonním zvukem, s použitím techniky vyvinuté v NIKFI (Naučno issledovatelskij kinofotoinstitut). Současně začalo natáčení prvních celovečerních filmů užívajících stejného systému a francouzských předsádek značky Dyaliscope. Podle Bossenka je zajímavé, že o natáčení novým kinematografickým systémem v jeho počátcích neprojevíli zájem mladší tvůrci, ale generace režisérů období němému filmu [Bossenko, 2003: 127].

Ve Wysotského přehledu širokoúhlých formátů a techniky stereofonního zvuku v kinematografii [Wysotsky, 1971]¹¹¹ je možné se dočíst, že „širokoúhlý systém používaný v SSSR je výsledkem pečlivé analýzy výhod a nevýhod jiných širokoúhlých systémů“ [152]. Tento systém používal 35mm film, anamorfotické předsádky se stejným poměrem zkreslení

¹⁰⁷ Viz *sovětský efekt* v předcházející kapitole, podle Kornai, 1992: 373-375. I v následujícím textu budu SSSR vnímat spíše pohledem dobového československého politického vedení, tedy ne jako konkrétní zemi, jejíž ekonomická situace (a např. také situace ve vybavení sítě kin) by byla skutečně lepší než ta domácí, ale jako diskurzivní konstrukt, v rámci ideologie fungující jako příklad a nástroj pro odůvodnění některých politických a organizačních rozhodnutí.

¹⁰⁸ Ivanovův systém byl v Československu chráněn patentem číslo 82890, od roku 1954. Srov. <<http://spisy.upv.cz/Patents/FullDocuments/82/82890.pdf>> (cit. 5. 6. 2008).

¹⁰⁹ Informace přitom sovětský tisk přebíral z francouzských zdrojů [Bossenko, 2003: 124]. I v Československu padesátých let můžeme sledovat zvýšené kontakty s Francií v době zavádění širokoúhlého filmu (služební cesty technických pracovníků, koprodukční spolupráce na prvním československém širokoúhlém filmu).

¹¹⁰ Tuto informaci, stejně jako podrobnosti o vyjednávání mezi sovětskou stranou a francouzským vynálezcem, získal Bossenko od Jean-Jacques Meusyho, z archivu Henriho Chrétiena. Také proto se neodvážil než spekulovat o důvodech odmítnutí Chrétienovy nabídky.

¹¹¹ Publikace je překladem ruského originálu, ale bohužel neuvádí původní titul či údaje potřebné k identifikaci (pravděpodobně se jedná o knihu: Michail Z. Vysockij (1966): *Bol'shije kinoèkrany i stereofonija*. Moskva: Isskustvo). V bibliografii uvádím také starší autorovu knihu (1957) na stejné téma.

zobrazení jako CinemaScope (1:2) a třikanálový stereofonní nebo monofonní záznam zvuku, přičemž celý systém byl zcela kompatibilní se CinemaScopem. Zatímco normy ISO uvádějí dvě možná uspořádání zvukové stopy a z nich vyplývající šířku obrazu (1:2,35 a 1:2,55, viz výše a také obrázek 9), sovětští technici shledali dvojí normu jako nevhodnou a přiklonili se k jednotnému poměru stran promítaného obrazu 1:2,35 [152].

Širokoúhlá revoluce vlastně nebyla tak docela revolucí. Zatímco zvukový film zcela vytlačil původní němé médium a barva poněkud pomaleji, ale nakonec celkem suverénně vystřídala černobílý obraz, nové formáty rychle přišly a po několika letech začaly opět ustupovat. Pro televizi a později video jako většinová místa pro sledování filmů byl přijatelnější poměr stran 1:1,85 (v Evropě to byl převážně 1:1,66), který převzaly také multiplexy. V roce 2003 John Belton uvedl, že z přibližně 450 celovečerních filmů každoročně natáčených ve Spojených státech je zhruba 10-12 % širokoúhlých s využitím anamorfotického zkreslení obrazu (tedy s poměrem stran 1:2,35). Toto procento se ale v posledních několika letech nenápadně ale přitom rovnoměrně zvyšuje, díky možnosti uplatnění nových filmů na stále se rozšiřujícím médiu DVD a digitální televize [Belton, 2003: 253].

B. Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii

V sále pomalu hasnou elektrická světla. Umlká mnohohlasný šum několika set lidí. Uplyne několik minut a jasný proužek světla proniká temnotou a dopadá na velkou plochu projekčního plátna. Ozývají se tóny bojového pochodu. A již letí nad rubínovou hvězdou kremelské věže letadla, kolem míjí mohutná lokomotiva „Josef Stalin“, sovětští metalurgové bez únavy nakládají směs do tavicích pecí, po nekonečných kolchozních polích se pohybuje kombajn. Začíná filmové představení. Na plátně se objevuje číslo populárního sovětského filmového týdeníku „Novosti dňa“ [Fedorov – Grigorjev, 1950: 5].

Velká řada širokoúhlých projekčních technik, které se v posledních letech objevily vedle klasického filmového formátu, je přísně prověřována praxí. Jsou postupně vylučována všechna tzv. široká plátna, která se pro technickou nedokonalost a těžkopádnost a často samoučelný protáhlý formát (tam, kde vznikl jen výřezem a porušením kompozice normálního obrazu) stala pouhou módní atrakcí. Tento proces však není zdaleka ukončen. Technikou, která se již vžila a pro jednoduchý provoz je nejvíce rozšířena, je tzv. systém Cinemascope, zaváděný dnes do kin našich větších měst. Tento systém i jeho několik variací je na hranici současných možností širokoúhlého obrazu, přijímaného i promítaného jedním objektivem [OK, 1958: 368].

Jaká je situace v širokoploché kinematografii v ČSR? Nedostatečný dovoz odborné literatury a mizivý počet cest technických pracovníků do zahraničí způsobil, že první informace o širokoploché kinematografii k nám pronikly teprve koncem roku 1954 a začátkem roku 1955, a to ještě v určitém směru skresleně. Teprve hlubší poznání fyziologicko-psychologických efektů a lavinovitý rozvoj Cinema Scopu v západních státech upozornil, že nejde o pouhou reklamní atrakci, nýbrž o metodu, která dává divákům dokonalejší požitek. Proto se začalo uvažovat o zavedení této metody u nás. Je přirozené, že při velmi omezeném počtu technických pracovníků nemohou být potřebná vlastní složitá zařízení pro natáčení filmů a jejich promítání vyvinuta v mimořádně krátké lhůtě, takže z počátku bude nutno promítat dovezené filmy na dovezených promítacích strojích.¹¹²

¹¹² Květuše Hotaříková (1956): Širokoploché promítání v kinematografii. *Jemná mechanika a optika*, 1, č. 3, s. 102.

VI. Přijetí širokoúhlého filmu na stránkách filmových časopisů

První zmínky o širokoúhlých formátech v českém periodickém tisku jsou veskrze negativní. 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“.¹¹³ Co se stalo mezi lety 1953 a 1955?

V následující kapitole se budu zabývat reflexí nových formátů na stránkách filmových časopisů v období od jejich počátků ve Spojených státech amerických (konec roku 1952) až po rozhodnutí o postupném zavádění v československých kinech, články o prvních kinech a dovezených filmech i o filmech připravovaných pro domácí výrobu (konec roku 1956). Budu přitom sledovat především hlavní linii diskurzu, tj. chápání širokoúhlého filmu jako technického systému vynalezeného v kapitalistickém zahraničí, a základní argumentační fáze, kterými diskurz prošel od odmítnutí k souhlasu.

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 výdělečnost kulturní sféry [Knapík, 2006: 332]. Podobný vývoj ve vztahu domácího režimu k technické novince v oblasti médií identifikoval Jiří Knapík také u televize:

Zajímavý vývoj ale tehdy prodělal např. výzkum v oblasti televizního vysílání. Zatímco na počátku 50. let ministr Alexej Čepička vydal příímý zákaz prací na vývoji televize v národním podniku Tesla a všichni odborníci měli být převedeni na výrobu radiolokační techniky, Československý rozhlas na vzdory tomu a na jiné půdě sledoval cíl zahájit vysílání do konce první pětiletky. V první polovině roku 1952 však došlo v obratu. Státní i stranické instituce začaly vývoj televize z ne příliš známých důvodů opět podporovat [Knapík, 2006: 196].

Nejvíce pozornosti jsem věnovala časopisům *Film a doba* a *Kino*. V obou se vyskytuje větší počet textů věnovaných novým formátům a zároveň jsou určeny široké veřejnosti. Časopis *Film a doba* vycházel od roku 1952 v tiskovém a propagačním oddělení Československého státního filmu jako pokračování informačního bulletinu *Film v přehledu časopisů a literatury* a byl určený především zaměstnancům ČSF. Jako měsíčník určený širší veřejnosti začal vycházet v roce 1955 v nakladatelství Orbis. Zpočátku soustřeďoval texty přejaté ze zahraničí, ať už v podobě celých článků nebo krátkých notic, později uváděl především původní texty. O nových formátech se ve *Filmu a době* psalo jak v delších článcích, tak v rámci rubrik věnovaných krátkým zprávám. Většina zmínek v časopisu *Kino* tvořila součást krátkých aktualit na začátku nebo na konci každého čísla čtrnáctideníku.¹¹⁴

Dalším periodikům jsem věnovala omezenou pozornost, většinou proto, že byly určeny specializované odborné veřejnosti. *The Czechoslovak Film* je jednou z jazykových

¹¹³ Vladimír Vlček (1955): Široké plátno nastupuje ... *Film a doba*, 1, č. 9-10, s. 433.

¹¹⁴ Podle údajů z roku 1957 vycházelo *Kino* v počtu 20 tisíc výtisků a *Film a doba* ve 4 tisících. Srov. Havelka, 1962: 205.

mutací měsíčníku určeného k propagaci domácí kinematografie v zahraničí. Zmínky o nových formátech v něm najdeme teprve v souvislosti s domácím Mezinárodním filmovým festivalem v Karlových Varech v roce 1956 a uvnitř článků o jednotlivých domácích širokoúhlých filmech, tedy především po skončení sledovaného období. *Filmová práce* (s podtitulem „Měsíčník Československého státního filmu pro kulturně masovou práci s filmem“) vycházela pouze v roce 1954¹¹⁵ a zmínek o sledovaných systémech je v ní minimum. *Filmový technik*, měsíčník pro technické zaměstnance distribuce (především vedoucí kin a promítače), byl vydáván od roku 1953 do roku 1961, kdy změnil název na *Filmovým objektivem*.¹¹⁶ Časopis *ZOR* (Zvuk – Obraz – Reprodukce) vydával Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky (VÚZORT) a podařilo se mi jej získat pouze nekompletní pro ročníky 1954-1957. Měsíčník *Jemná mechanika a optika* vycházel v přerovském Ústavu pro výzkum optiky a jemné mechaniky (ÚVOJM) od roku 1956.

Psaní o nových kinematografických technických systémech budu vnímat jako součást obecnějšího trendu – zvýšeného zájmu o technické pozadí vynálezu v jeho počátcích.¹¹⁷ 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* kinematografického díla se projevoval 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 Kinopanoramou a československé Laternu Magiku a Polyekran (a ke konci 60. let také Kinoautomat). Na druhou stranu ale připomínám, že přes zvýšenou četnost technicky zaměřených článků se tradiční úvahy o tématech filmů a cílových diváckých skupinách nikdy nedostaly do pozadí zájmu sledovaných časopisů.

Domnívám se, že přijetí širokoúhlých formátů na konci sledovaného období, byť 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“ [Stokes, 2000: 195]. Mezi základní směry vývoje techniky v polovině 50. let patřily především mechanizace, automatizace a jaderná energie.¹¹⁸ Pokusím se identifikovat některé tendence ve vnímání těchto oborů v dobové literatuře, které jak doufám, vysvětlí vzorec vývoje uvažování o nových kinematografických systémech a jejich konečné přijetí v domácím prostředí.

¹¹⁵ Týdeník se stejným názvem se objevil už v květnu 1945 a vycházel do konce roku 1946, oba roky ovšem výrazně předcházejí sledované období.

¹¹⁶ Pro seznam filmových časopisů vydávaných v letech 1945-1964 viz Havelka – Hrbas, 1965: 252-255.

¹¹⁷ Běžnému divákovi je technické pozadí pohyblivých obrazů neviditelné a dostává se do popředí pouze „když se něco pokazí“ [srov. Allen – Gomery, 1985: 109 nebo Enticknap, 2005: 1-2] nebo v obdobích zavádění nových technických systémů. Podobná pozornost byla věnována kinematografii v jejich počátcích.

¹¹⁸ Viz Stokes, 2000: 180. Tyto tři směry byly vysloveny na 3. konferenci SED (Jednotná socialistická strana Německa) v roce 1956. Vzhledem k nedostatku studií věnovaných domácímu prostředí budu předpokládat, že tyto cíle, alespoň rámcově, sdílely i ostatní státy tak zvaného východního bloku, tedy i Československo. V domácí kinematografii se o mechanizaci a automatizaci mluví např. v „Perspektivním plánu technického rozvoje Čs. státního filmu“ z konce roku 1954 (NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959): vedle přechodu na barevný nebo bezpečný film, či užití stereoskopického filmu a magnetického záznamu zvuku, plán mluví také o „mechanisaci a automatisaci různých pracovních postupů a zařízení výrobních i zařízení pro promítání filmů“ [3 a 24-25].

Mechanizace, automatizace a jaderná energie. Technika v kontextu poválečné mezinárodní situace

„Technika není dobrá ani špatná, není ani neutrální,“ praví první ze šesti zákonů techniky Melvina Kranzberga.¹¹⁹ Komunistická doktrína přijala techniku za neoddelitelnou součást socialistického zřízení a dle projevu Zdeňka Nejedlého byla technika považována za nejdůležitější státotvornou sílu:

A přišel **Stalin**. Stalin, který techniku vůbec učinil středem všeho. Má-li socialismus zvítězit, musí mít nejlepší a největší techniku. [...] Sovětský svaz dohonil nejprůmyslovnější zemi světa, Ameriku a v mnohém i předešel. Zrovna v těchto dnech přišla zpráva, že Sovětský svaz našel nový, další a ještě lepší způsob rozbití atomu.¹²⁰

Zatímco kapitalistický svět se dle Nejedlého idealisticky vzhlíží ve vědě a k technice se obrací jen pro větší výdělky, progresivní socialistické zřízení uznává důležitost techniky a vidí její využití pro dobro mas a lidstva. Na některé otázky a problémy existuje technická odpověď – měl-li Hitler během světové války množství tanků a letadel, bylo možné nad ním zvítězit jedině větším množstvím tanků a letadel. Do takové války se zapojovaly továrny a celé závody,

a dělník, který stál u svého stroje, neohlížeje se na čas, pracovní dobu, nepohodlí, na nic a pomáhal vyrábět více tanků a lepších tanků, a více letadel a lepších letadel – ten nakonec rozhodl a vyhrál tuto válku.¹²¹

Technickým oborem, který rozdělával svět na pokrokové socialistické státy, jež používají techniku pro dobro lidstva, a kapitalistické zpátečníky, kteří hledají jen vlastní prospěch, se od druhé poloviny 40. let měla stát jaderná energie. Ta nabízí jasné rozlišení mezi špatným použitím pro válečné účely a dobrým použitím v době míru pro výrobu elektrické energie. A ačkoliv byla první sovětská jaderná elektrárna připojena k síti až v roce 1954,¹²² už ve výše zmiňovaném Nejedlého projevu se dočteme o „novém, dalším a ještě lepším způsobu rozbití atomu“.

Podobně i kinematografie byla nahlížena jako „nejmocnější zbraň, kterou možno obrátit v dobro i zlo“ [Aleksandrov, 1949: 8]. Srovnání mezi dobrým a špatným použitím kinematografie pak podle Aleksandrova nabízely mezinárodní filmové festivaly. Na jednom z benátských mezinárodních setkání „pesimistické, egoistické, banditské a mystické buržoasní filmy zvláště silně zdůraznily charakteristické rysy životodárného, ušlechtilého a čistého sovětského filmového umění“ [59].

Nové kinematografické technické systémy (v druhé polovině 40. let především barevná kinematografie) patřily mezi výrazové prostředky použitelné stejně jako jaderná energie a technika obecně dobrým nebo špatným způsobem. Při použití dichotomie oddělující obsah a formu tvořila kinematografická technika součást formy filmového díla. Ale jak

¹¹⁹ Wikipedia (online): Kranzberg's Laws of Technology. <http://en.wikipedia.org/wiki/Kranzberg%27s_laws_of_technology> (cit. 22. 1. 2008).

¹²⁰ Zdeněk Nejedlý (1949): Stalin a technika (Z projevu na oslavě techniků 17. XII. 1949). *Var* 2, č. 20 (21. 12. 1949), s. 627-630. Zvýraznil Z. N.

¹²¹ Zdeněk Nejedlý (1949): Stalin a technika (Z projevu na oslavě techniků 17. XII. 1949). *Var*, 2, č. 20 (21. 12. 1949), s. 627-630. Právě extrémní nasazení lidských sil a podpora zvyšování výkonnosti jednotlivce ve stopách stachanovského hnutí tvořily základ alternativního systému inovace v zemích východního bloku [Stokes, 2000: 32].

¹²² World Nuclear Association (online): Nuclear Power in Russia. <<http://world-nuclear.org/info/inf45.htm>> (22. 1. 2008).

zaznělo při návštěvě Léona Moussinaca¹²³ a Bély Balásze na pražské FAMU v roce 1949, hledání nových výrazových prostředků v sobě ještě nenese nebezpečný formalismus. Formalismem je filmová technika používaná špatným způsobem, kdežto při vytváření pokrokových filmů „potřebujeme největší zásobu výrazových prostředků, abychom mohli ukázat nové podoby reálného života v celé šíři“.¹²⁴ Ze záznamu návštěvy obou teoretiků ve *Varu* rovněž vyplynulo spojení mezi formalismem a kapitalismem a nutnost osvobodit umění od kapitalismu.

Padesátá léta přinesla, kromě dalšího rozvoje v oblasti jaderné energie, rozkvět raketové techniky a techniky řízených střel, nových oborů mechanizace a automatizace a s nimi související vesmírné lety. Socialistický tábor vnímal nové technické obory jako přirozeně vlastní [viz Stokes, 2000: 195] a vypuštění sovětského Sputniku v roce 1957 přispívalo k faktu, že „z pohledu konce 50. let se sen o potvrzení převahy socialismu nad kapitalismem zdál dosažitelný, i když možná neobyčejně ambiciózní a optimistický“ [Stokes, 2000: 53]. Vesmírné soutěžení se stalo nedílnou součástí mezinárodní politiky ve světě rozděleném studenou válkou [srov. McDougall, 1985] a vynikající výsledky v ostatních výše zmiňovaných technických oborech byly nezbytností pro centrálně řízené ekonomiky východního bloku. Mechanizace a automatizace patřily k hlavním tématům také v kinematografické technice, především v souvislosti se zaváděním nových postupů v technologii promítání.

Pokud je technika, a obzvláště vyspělá moderní technika jednoznačně socialistická, pak jí musí být i kinematografická technika. A vzhledem k tomu, že noví socialističtí umělci jsou schopni rozeznat nebezpečí formalismu a vyhnout se mu, mohou používat nové kinematografické postupy bez obav a tím správným způsobem. Nezáleží na původu vynálezu, může-li sloužit k dosažení lepších zítřků. Využijí-li domácí umělci CinemaScope správným tvůrčím způsobem, nebude záležet na jeho původu.

K tomuto typu argumentace se pak ještě připojila teorie o mezinárodním spiknutí a krádeži. Podobně jako se o jaderné zbrani psalo jako o evropském vynálezu, vytvořeném evropskými vědci nuceně internovanými ve Spojených státech, tak i původ CinemaScopu (a jiných širokých a stereoskopických kinematografických systémů) byl nakonec v domácím tisku definován jako evropský.

Reflexe nástupu širokoúhlých formátů v dobovém filmovém tisku

Jak už jsem zmínila, technicky orientované články se na stránkách domácích časopisů (zastupovaných především *Filmem a dobou* a v dřívější době také časopisy *Kino* a *Kinorevue*) objevovaly ve větší míře především v obdobích nástupu nových kinematografických technických systémů. Například v polovině 30. let uveřejnil časopis *Kinorevue* několik článků o barevné kinematografii v souvislosti s natáčením prvních celovečerních filmů třibarevným systémem Technicolor a počátkem 40. let psal o prvních německých snímcích systému Agfacolor. V poválečném období už se mohl domácí tisk soustředit na místní barevnou produkci, eventuálně na výrobu sovětských barevných snímků v barrandovských ateliérech.

Podobně se od poloviny 40. let tu a tam objevovaly zmínky o stereoskopických kinematografických systémech, přičemž větší pozornosti se stereoskopii dostalo s nástupem širokých formátů. Přitom zpočátku byly obě kategorie slučovány jako systémy imitující

¹²³ Filmový kritik a ve sledované době ředitel francouzské filmové školy IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques).

¹²⁴ Léon Moussinac (1949): O dalším rozvoji výrazových prostředků filmu. *Var*, 2, č. 11-12 (1. 8. 1949), s. 374-378.

vnímání reálného světa, stereoskopie skutečnou přítomností třetího rozměru, široké formáty pak „nepravým“ třetím rozměrem, vyplněním většiny divákova zorného pole kinematografickým záznamem.

Splývání a nerozlišování mezi stereoskopickými a širokými systémy v jejich počátcích zaznamenal i James Spellerberg: „Ve většině případů byl zpočátku zmatek v různých systémech, které začaly být rozlišovány teprve po veřejném předvedení“ [Spellerberg, 1980: 205]. Spellerberg sledoval psaní o CinemaScopu v prvních letech uvádění nového systému (do roku 1956) ve Spojených státech. Všiml si, že zatímco v počátcích byl CinemaScope chápán jako systém přidávající dvojrozměrnému záznamu reality dojem hloubky (podobně jako stereoskopický film), po větších zkušenostech s filmy se „diskurz sám opravil“ a nahradil představu o dojmu hloubky představou o *pohlčení* (engulfment) [Spellerberg, 1980: 255].

Vzhledem k tomu, že v následujícím textu sleduji diskurz o širokých systémech převážně ještě předtím, než začala v domácím prostředí vznikat první přizpůsobená kina, předpokládám, že se mnohem častěji při popisu nových systémů setkám s tvrzeními převzatými ze zahraničního tisku nežli získanými vlastní diváckou zkušeností. O nových systémech se v Československu několik let pouze mluvilo a psalo, a teprve posléze bylo možné je také vidět.

První kontakt (1953)

Během roku 1953 se o nových systémech psalo téměř výhradně v souvislosti se stereoskopickým filmem a obě skupiny byly řazeny do kategorie „plastického“ nebo „stereoskopického“ filmu. V některých textech byly dokonce zaměňovány. První články se na stránkách domácích periodik začaly objevovat poměrně brzy.¹²⁵ V prvním čísle čtrnáctideníku *Kino* za rok 1953 se objevil krátký informační anonymní článek,¹²⁶ a ve druhém čísle *Filmu a doby* za rok 1953 shrnul některé informace o nových systémech Jaroslav Brož.¹²⁷

Článek „Nová vlna spekulace s plastickým filmem v USA“ je uveden tvrzením, že v Sovětském svazu se se stereoskopickým filmem experimentovalo už před druhou světovou válkou a že po skončení války bylo v Moskvě otevřeno první stereoskopické kino, čehož si ovšem západní tisk nevšiml, přestože sovětský systém byl založen na optickém principu, který nevyžadoval použití polarizačních nebo filtračních brýlí na straně diváka. A zatímco sovětský systém jistě jednou přejde do obecného užívání v rámci oboru kinematografie, ve Spojených státech jsou podobné systémy vždy jen senzací, určenou pro rychlé vydělání peněz, a nikdy se nemohou zcela ujmout, protože dosud všechny vyžadují použití obtížných brýlí. Přibližně v polovině článku se pak objevuje zpráva o novém systému plastického filmu nazvaném Cinerama:

Newyorští spekulanti a finančníci filmového průmyslu, kteří budoucnost filmového obchodu vidí černě, investovali už miliony do této nové sensace s plastickou kinematografií a věří, že na čas uchraní filmové podnikání od hrozícího krachu.¹²⁸

Dále se článek stručně zmiňuje o nutných stavebních úpravách pro filmové sály systému Cinerama, přičemž už samotná instalace tří oddělených a synchronizovaných

¹²⁵ Vezmeme-li v úvahu, že první představení Cineramy proběhlo 30. září 1952 a že zprávy ze světa pravděpodobně neputovaly do našich končin přímo a rychle.

¹²⁶ Nová vlna spekulace s plastickým filmem v USA (1953). *Kino*, 8, č. 1, s. 2.

¹²⁷ Jaroslav Brož (1953): Horečka plastického filmu zachvátila Ameriku. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 257-258.

¹²⁸ Nová vlna spekulace s plastickým filmem v USA (1953). *Kino*, 8, č. 1, s. 2.

promítacích kabin by prý stavebnímu průmyslu zajistila milionové zisky. Anonymní autor pak uzavírá:

Zbývá jen otázka, mohou-li se americkému filmovému průmyslu tyto investice rentovat, jestliže pro plastické promítání budou k dispozici zase jen hollywoodské zmetky, kterých je divák už dávno přesycen nejenom z normálních kin, ale i z televizních programů.¹²⁹

Brožův článek „Horečka plastického filmu zachvátila Ameriku“ se objevil o něco později, ve druhém čísle *Filmu a doby*, který jako informační bulletin pro zaměstnance Československého státního filmu vycházel šestkrát ročně. Článek otevírá krátký odstavec informující o současném obecném stavu zaoceánského filmového průmyslu:

Krise, kterou prochází americký filmový průmysl a která je jen z části způsobena konkurencí televise, poněvadž její vlastní příčiny tkví v rostoucí únavě zejména dospělých diváků z filmů běžné produkce, omílajících v šablonovitých konstrukcích stále tytéž nicotnosti, přiměla hollywoodské filmové podnikatele k usilovnému hledání radikálního řešení. A to má podle jejich přesvědčení přinést film plastický.¹³⁰

Brož popisuje začátky obchodní exploatace nových kinematografických formátů jako lítý konkurenční boj, v rámci kterého se každý z výrobců snaží uvést vlastní systém. Srovnává přitom zavádění s počátky zvukového filmu. Obě přechodná období jsou poznamenána snahou dosáhnout co největšího rozšíření vlastního systému. Pozoruhodný je Brožův postřeh: „má-li dojít obecného rozšíření, [musí] být všem kinům přístupný“ [257]. Proces standardizace a konečný úspěch jednoho, nebo několika málo maximálně kompatibilních systémů je nevyhnutelný, a viditelný i v domácím prostředí.

Brož dále identifikuje dva základní principy plastického filmu, přítomné v americké kinematografické praxi:

Jde jednak o **plastické filmy ve vlastním slova smyslu**, to jest o filmy, které při promítání působí na diváka dojem opravdové trojrozměrnosti, **jednak o filmy prostorové**, kde dojem plastičnosti si divák sám ve svých představách teprve vyvolává [257, zvýraznila A. B.].

Zatímco první systém je jednoduše identifikovatelný nutností použít polarizační brýle, u druhého systému je dojem prostorovosti vyvolán „speciální úpravou projektoru a promítací plochy“. Jako příklad uvádí Brož dva systémy, Cineramu a CinemaScope. Oba vynálezy jsou evropského původu, Cinerama vychází z anglického „Tri-Opticonu“, podle Brože předvedeného v roce 1951 na londýnském festivalu, CinemaScope využívá „Hypergonar“ Francouze Henriho Chrétiena. Zatímco Cinerama má „široké, konkavně rozevřené projekční plátno“ o velikosti tří běžných pláten, za současného užití „stereoskopického zvuku“, CinemaScope je založen na aplikaci „speciálních čoček u přijímacích kamer i projekčních přístrojů a vyduté promítací plochy v kinech“. Autor zmiňuje řadu dalších nových systémů, většinou v souvislosti se studiem či společnostmi, které je uvádějí. Článek je zakončen podobně jako předchozí zmíněný: „Velkým otazníkem však i nadále zůstává, vyvede-li plastický film Hollywood z té krise, do níž svou vinou zapadl a v níž již po několik let tak hluboko vězí“ [258].

Později v tomtéž roce se objevily obsáhlejší a informovanější články, jednak třídílný článek Jaroslava Brože pro *Kino*¹³¹ a koncem roku překlad zprávy vypracované Vysokou technickou komisí kinematografickou ve Francii ve *Filmu a době*.¹³²

¹²⁹ Nová vlna spekulace s plastickým filmem v USA (1953). *Kino*, 8, č. 1, s. 2.

¹³⁰ Jaroslav Brož (1953): Horečka plastického filmu zachvátila Ameriku. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 257-258.

¹³¹ Jaroslav Brož (1953): Plastický film uhranul Hollywood I. – III. *Kino*, 8, č. 11, s. 173-174; č. 12, s. 188-189; č. 13, s. 204-205.

V třídílném článku na pokračování Jaroslav Brož navazuje na svou dřívější klasifikaci systémů plastického filmu. Situaci v americkém filmovém průmyslu, která vedla k přijetí nových formátů, přirovnává k dřívějšímu zavádění zvukového filmu. Stejně jako zvuk začaly být nové formáty zaváděny v situaci nebezpečně strmého poklesu návštěvnosti,

tak jako vynález zvukového filmu ležel v zásuvkách amerických filmových podnikatelů již drahnou dobu před tím, než se v roce 1928 rozhodli jej na široké bázi obchodně exploítovat, jsou i různé pokusy s plastickým filmem dávno známy z let dřívějších. Jestliže o jejich obchodní využití dlouho nebyl potřebný zájem, bylo tomu tak jen proto, že americký filmový průmysl vystačil se zvukem a barvou.¹³³

Konkrétní zavádění v době největší krize návštěvnosti pak probíhalo zcela bez rozmyslu a živelně. Přitom využívalo ve většině případů vynálezů pocházejících z Evropy, „které [americký filmový průmysl] prostě vykoupil“. Ani zde nechybí zmínka o jednoznačném světovém prvenství pro sovětskou kinematografii, která uvádí stereoskopické filmy podle Ivanovovy metody v běžné distribuci jednoho moskevského kina již od roku 1945. Dále se Brož v prvním dílu série věnuje tak zvaným systémům 3-D (třídílným), mezi kterými vybírá a podrobněji popisuje systém Natural-Vision. Kromě jiného cituje reakci zástupce západoněmeckého sdružení majitelů kin na film *Bwana, d'ábel džungle*: „Pokud nebudou tři-dimenzionální technikou dosaženy žádné nové dramatické efekty a pokud bude mít děj podružnou roli, podrží si plně ‚dobrý plošný film‘ své existenční oprávnění“ [174]. V závěru článku slibuje Brož věnovat pozornost v příštím čísle systémům Cinerama a CinemaScope.

V následujícím čísle *Kina* zveřejnil Brož druhé pokračování článku, s podtitulem „Panoramatický film největší atrakcí plastické podívané“.¹³⁴ Článek hned v úvodu opakuje jeden z hlavních argumentů předešlých textů: nové systémy nemohou zachránit americký filmový průmysl, nezmění-li se také obsah produkovaných filmů.

Cinerama a CinemaScope podle Brože „počítají s nezvyklým dojmem, vyvolaným projekcí filmového obrazu na široké panoramatické plátno, které do jisté míry obklopuje diváka a které ho tedy přitahuje k obrazu“ [189]. Původ obou systémů identifikuje autor už v počátcích kinematografie – v atrakci s kruhovým plátnem Louise Lumiéra a v Cinéoramě předvedené na světové výstavě v Paříži v roce 1900. Precedens jiného typu pak nabídl film *Napoleon* Abela Ganceho, s některými scénami natáčenými třemi synchronizovanými kamerami a posléze promítanými na tři plátna. Tento komplikovaný systém, který bylo téměř nemožné instalovat ve většině běžných kin, však stál také za neúspěchem Ganceova vynálezu: „Pokud si vzpomínáme, byl Ganceův ‚Napoleon‘ promítán i u nás na tři plátna jen v pražském kinu Avion (dnešní Letka) a v několika málo dalších kinech“ [189]. Zbývající prostor článku je věnován technickému popisu systému Cinerama se zdůrazněním jeho omezení vyplývajících z velkých rozměrů celé instalace uvnitř sálu kina, z komplikované organizace filmového představení a z nemožnosti některých typů záběrů při natáčení (detaily, prolínačky a trikové záběry).

Dokončení trilogie ve třináctém čísle *Kina* nese podtitul „Komerční využití objevu zneuznaného francouzského vynálezce“.¹³⁵ Jaroslav Brož se nejprve věnuje popisu a osudům vynálezu Francouze Henriho Chrétiena, Hypergonaru, systému čoček, který umožňuje při

¹³² Panoramatiké a plastické filmy a stereofonický zvuk (1953). *Film a doba*, 2, č. 6, s. 914-919.

¹³³ Jaroslav Brož (1953): Plastický film uhranul Hollywood I. *Kino*, 8, č. 11, s. 173-174.

¹³⁴ Jaroslav Brož (1953): Plastický film uhranul Hollywood II. Panoramatiký film největší atrakcí plastické podívané. *Kino*, 8, č. 12, s. 188-189.

¹³⁵ Jaroslav Brož (1953): Plastický film uhranul Hollywood III. Komerční využití objevu zneuznaného francouzského vynálezce. *Kino*, 8, č. 13, s. 204-205.

„zamontování“ do kamery „sražení“ širokého obrazu na běžné filmové políčko a při projekci opět jeho „rozvinutí“ na široké plátno. K systému se po letech dostala americká studia a byl veřejnosti předveden mezi ostatními novými formáty:

Poněvadž však uvádění těchto novinek se dalo překotně, bez patřičné přípravy a poněvadž se záhy ukázalo, že po obsahové stránce jsou tyto filmy ještě stupidnější než filmy ploché, zájem o ně rychle upadá [205].

Brož dále mluví o neúspěchu filmu *Bwana, d'ábel džungle* při uvádění na evropském kontinentě a předvídá brzký konec nové senzační podívané. Zdůrazňuje také sovětské prvenství v oblasti stereoskopického filmu a pilnou práci na postupném zdokonalení systému profesora Ivanova. Jediný důvod, proč je systém provozován jen v omezeném počtu kin, je odlišný pohled na kinematografii: „V Sovětském svazu není film předmětem obchodní spekulace, ale kulturním statkem – uměním nejdůležitějším a nejmasovějším“ [205]. Brož celý seriál uzavírá:

A můžeme [si] být jisti, že sovětsí umělci, kteří si jsou dobře vědomi vysoké náročnosti sovětského diváka, ani v plastickém filmu nikdy nebudou s americkými ‚d'ábly džungle‘ chtít soutěžit [205].

Článek, který měl na konci roku 1953 shrnout a osvětlit předchozí debaty o nových kinematografických formátech na základě pečlivého a nestranného rozboru jednotlivých z nich, se objevil v šestém čísle *Filmu a doby*,¹³⁶ s krátkým úvodem pro domácího čtenáře:

Ve snaze ukázat věcně stav vývoje nových technických objevů, horlivě propagovaných Američany v západních kinematografiích, přetiskujeme tu souhrn[n]ou zprávu, kterou na základě podrobného studia jednotlivých systémů panoramatického a plastického filmu vypracovala nezávislá Vysoká technická komise kinematografická ve Francii. Tato obsažná zpráva, určená pro širší veřejnost filmovou a vyhýbající se proto technickým podrobnostem při popisu jednotlivých systémů, je současně varovnou výzvou, adresovanou filmovým podnikatelům. Je vedena snahou dojít co nejdříve i v oblasti panoramatického a plastického filmu k mezinárodní normalisaci jednotlivých systémů [914].

Text stručně popisuje dosavadní systémy, z panoramatických Cineramu a CinemaScope, u plastických porovnává systémy pro vnímání trojrozměrného obrazu pomocí brýlí (Natural Vision) a bez brýlí (sovětský Ivanovův systém a francouzský systém „pana Bonneta“). Krátce se věnuje také stereofonii.

Film a doba byl v roce 1953 stále ještě cyklostylovaným interním periodikem Československého státního filmu. Nabízel převážně překladové články, u článků domácí produkce se jednalo, kromě jiných, o texty filmových praktiků. Je možné předpokládat, že jako interní tiskovina nebyl časopis v té době zcela přístupný široké veřejnosti. *Kino* je ale zcela jistě možné označit za populární a široce přístupné periodikum. A články, které v něm za rok 1953 byly otištěny (především Brožova trilogie v číslech 11 až 13), přehledně informovaly nejen o zahraničním vývoji, ale také o nahlížení na něj v domácím prostředí.

Na prvních člancích je patrné, že vycházejí ze zahraničních zdrojů, které prozatím nepřinášejí takové informace o jednotlivých systémech, z nichž by bylo možné vyvodit jejich skutečnou podobu, fungování a dojem, který vyvolávají na straně diváka. Domácí zmínky tedy kopírují počáteční zmatení, patrné např. i v americkém tisku, v období, kdy se o jednotlivých systémech převážně mluvilo a psalo, ale nebylo možné se s nimi konkrétně seznámit z pozice diváka [srov. Spellerberg, 1980]. Na Brožově trilogii, ale především na

¹³⁶ Panoramatické a plastické filmy a stereofonický zvuk (1953). *Film a doba*, 2, č. 6, s. 914-919.

přehledovém článku ve *Filmu a době*, už je patrné ujasnění si rozdílů nejen mezi jednotlivými systémy, ale také v účinku, jaký mohou mít na diváka.¹³⁷

Príznačné jsou opakující se odkazy na lepší systémy stereoskopického filmu v Sovětském svazu, na evropský původ všech úspěšnějších vynálezů a na náznaky o jejich ziskuchtivém ukořistění ze strany Američanů. Teprve přehledový článek přeložený z francouzštiny ale přináší podrobnější popis Ivanovova systému (a podobného principu využívajícího francouzského stereoskopického systému).¹³⁸ Zcela netradičně pak také jmenuje nevýhody sovětského systému („každý divák si musí po zahájení promítání vyhledat polohu, která mu umožňuje přesné vidění trojrozměrného obrazu. V této poloze musí setrvat po celou dobu promítání“, s. 918).

Článek, který zmínky pro rok 1953 uzavírá a má působit nanejvýš nestranně, je překladem francouzského originálu,¹³⁹ ilustrace k Brožově trilogii pochází z „italského pokrokového týdeníku ‚Vie Nuove‘“. ¹⁴⁰ Domácí tisk tak jako by nestál proti novým nesmyslným vynálezům Američanů sám, také pokroková část západní Evropy je přijímá s nechtí. Brožův seriál „Plastický film uhranul Hollywood“ a přehledový článek „Panoramatické a plastické filmy a stereofonický zvuk“ ve svém přístupu částečně předjímají následující fázi, kterou nazvu „odsouzení“ a která se projevuje především v roce 1954.

Odsouzení (1953-1954)

V roce 1954 se v časopisu *Kino* neobjevil žádný delší článek o nových formátech. Pouze v rubrikách kratších článků („Bude vás zajímat“ a „Kino se dívá po světě“) se objevilo několik zmínek, jedna o novém stereoskopickém filmu v Sovětském svazu¹⁴¹ a tři, pro danou periodu příznačnější, články o nových formátech ve vztahu ke Spojeným státům americkým.¹⁴² Domácí periodikum nové formáty odsuzuje (především stereoskopický film) a odvolává se přitom na západoevropský tisk, amerického profesionála (který nezpochybňuje nové technické systémy jako takové, ale jejich novost ano) a v podstatě apeluje i na zdravý rozum a vkus domácího čtenáře/diváka. Už samotné titulky jednotlivých článků jsou oproti dřívějším titulkům, popisným a více méně neutrálním, výrazně proti novým formátům:

¹³⁷ Připomínám, že jde především o uvědomění si, že široké formáty ve skutečnosti nevzbuzují dojem trojrozměrnosti, ale spíše šířkou, která vyplňuje téměř celé zrakové pole diváka, působí větším dojmem skutečnosti než akademický formát filmového obrazu.

¹³⁸ Ve sledované době u nás byly k dispozici především publikace přeložené z ruštiny. Např. B. T. Ivanov (1953): *Plastický film*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury.

¹³⁹ S Francií, zdá se, domácí kinematografie spolupracovala hlouběji, například právě v oblasti širokoúhlého filmu. Viz cyklostylovanou zprávu Novotný – Kulič – Černý, 1956. V úvodu zprávy se píše: „Účelem zájezdu bylo poznání zařízení k natáčení širokoúhlého filmu systému Cinemascope se stereofonním zvukem, návštěva francouzských atelierů a laboratoří, návštěva firem vyrábějících filmové přístroje a shlednutí filmů, natočených systémem Cinemascope.“

Velký počet prvních širokoúhlých filmů v domácích kinech byl francouzského původu (srov. *Filmový přehled*, 1956, č. 33; pro distribuci v roce 1957 viz *Filmový přehled*), první širokoúhlý domácí film *V proudech* byl natočen v koprodukcii s Francií, speciální anamorfotická předsádka pro *Sen noci svatojánské* Jiřího Trnky byla vyrobena v Paříži, kam také bylo nutné posílat k vyvolání denní práce na materiálu Eastmancolor (srov. „Zajímavosti okolo ‚Snu noci svatojánské‘“. *Filmový přehled*, 29. VIII. 1959).

¹⁴⁰ Jaroslav Brož (1953): *Plastický film uhranul Hollywood II*. Panoramatický film největší atrakcí plastické podívané. *Kino*, 8, č. 12, s. 188-189. Týdeník *Vie nuove* s podtitulem „Settimanale di orientamento e di lotta politica“ (Týdeník politické boje a orientace) vycházel v Itálii od září 1946, na přelomu 50. a 60. let v něm působil například Pier Paolo Pasolini. Časopis byl komunistický, ale nebyl oficiálním stranickým tiskem.

¹⁴¹ Nový stereoskopický film v SSSR (1954). *Kino*, 9, č. 7, s. 98.

¹⁴² Jsou to chronologicky: Neslavné konce trojrozměrných filmů v USA (1954). *Kino*, 9, č. 14, s. 211; Široké plátno není nic nového – říká King Vidor (1954). *Kino*, 9, č. 22, s. 339; Nová technika, starý obsah (1954). *Kino*, 9, č. 24, s. 370.

„Neslavné konce trojrozměrných filmů v USA“, „Široké plátno není nic nového – říká King Vidor“ a „Nová technika, starý obsah“.

Časopis *Film a doba* uvedl ve třetím čísle roku 1954 (číslo vyšlo v červenci) text kameramana Jana Stallicha „Nové cesty filmové techniky“, ¹⁴³ který je ve sledovaném období výjimečný a v podstatě předznamenává další vývoj a konečné přijetí nových formátů. V úvodu článku se píše, že kameraman Stallich byl požádán, aby přístupnou formou seznámil domácí kinematografické pracovníky s novými systémy,

poněvadž s těmito problémy filmové techniky bude třeba se dříve nebo později zabývat v praxi také u nás. [...] Včasná informovanost filmových pracovníků je zde jistě plně na místě, zejména když je nám známo, že se také u nás již experimentuje s plastickým obrazem a zvukem [531].

Stallich vychází z předpokladu, že kinematografie je po šedesáti letech své existence velmi technicky a umělecky vyspělý obor a poskytuje dokonalý obraz, zvuk a barvu. Pokud je ohrožována poklesem návštěvnosti (nejvíce ve Spojených státech), musí se pustit novými technickými směry, aby diváky přilákala zpět. Jednou z možností je stereoskopický film, který ovšem není nový, a jeho rozšíření se vždy potýkalo s různými technickými problémy. Řešení nabízí změna stávajícího formátu, se kterou pracují systémy Cinerama a CinemaScope, jimž se Stallich dále ve svém textu věnuje.

Jeho popis obou systémů nabízí mnohem více technických detailů než všechny předchozí články v domácím tisku. Jedná se například o informace o umístění a rozměrech jednotlivých prvků na používaném filmovém pásu, tedy obrazového okénka, zvukových stop a perforací. Kromě toho se zmiňuje o zázemí vzniku a dalšího vývoje systémů, které mohly ovlivnit jejich domácí přijetí. Například o Cineramě:

Původní myšlenka této novinky vznikla za druhé světové války a bylo jí použito v americkém vojenském středisku pro výcvik střelců bombardovacích letadel. Pro tento účel byla zkonstruována ohromná projekční plocha zaoblená horizontálně i vertikálně, takže divák měl dojem, že jest součástí prostoru [531].

Původní použití systému pro válečný výcvik Stallich nijak nehodnotí. Přesto je snadné si představit, jak by mohl technický kinematografický systém založený na válečné technice Spojených států být přijat v zemi s vládnoucí komunistickou stranou v době studené války.

Systém CinemaScope je podle Stallicha rozšířen ve Spojených státech a v Evropě, kde přizpůsobené sály existují ve všech hlavních městech. Zatímco Cinerama je technicky náročný systém, prozatím existující jen v několika nákladně přizpůsobených kinosálech, CinemaScope se šíří do světa. Přestože otázka definitivního nového standardního formátu není dosud vyřešena, Stallich se domnívá, že nové systémy nejsou jen něčím přechodným:

Myslím, že v blízké budoucnosti se projekční plocha zvětší nejen do šířky, ale i do výšky a že zmizí tradiční černé ohraničení projekční plochy a promítaný obraz bude divák vnímat všude tam, kam jeho oko dohlédne. Vzhledem k velikému rozšíření a oblibě tohoto nového filmového pojetí bude nutno se i u nás zabývat tímto problémem, zvláště máme-li zájem o export našich filmů do zahraničí [534].

Po zvláštním oddílu věnovaném stereoskopickému filmu svůj článek Stallich uzavírá: „Nebylo by ovšem správné přezírat tento vývoj a považovat jej za jakýsi výstřelek módy“ [535].

Krátké články v časopisu *Kino* naznačují, že když už byla tématu stereoskopických a širokých formátů věnována pozornost, pak jedině v rámci menších zpráv, jako něčemu

¹⁴³ Jan Stallich (1954): Nové cesty filmové techniky. *Film a doba*, 3, č. 3, s. 531-535.

marginálnímu a přechodnému. Oproti tomu Stallichův článek opět shrnuje hlavní aspekty všech důležitých systémů, dokonce přidává nové informace, převážně technického rázu. Zmínky o nezvratnosti vývoje kinematografické techniky směrem k novým formátům a o možnosti jejich zavedení v domácí kinematografii jsou pak v kontextu dosavadního psaní o nich překvapivé. Můžeme je ovšem připsat již zmíněnému dosud malému rozšíření periodika, určeného pracovníkům kinematografie. Zatímco filmoví pracovníci měli být připraveni na eventuální přijetí a zavedení, široké veřejnosti ještě nebyly nové systémy slibovány, naopak byla nabádána k ostražitosti a skepsi.

Evropeizace a souhlas (1955)

V roce 1955 se v *Kinu* objevilo větší množství krátkých článků, které zaznamenávaly vývoj nových formátů ve Spojených státech a jejich postup uvnitř evropského kontinentu. Článků byly necelé dvě desítky¹⁴⁴ a vzhledem ke čtrnáctidenní periodicitě *Kina* tak zajistily, že o nových formátech byli čtenáři informováni více méně pravidelně. Přitom četnost těchto krátkých notic se mírně zvýšila ve druhé polovině sledovaného roku.

Delší články se věnovaly domácímu stereoskopickému filmu: „Rozhovor o filmu zítřka“¹⁴⁵ s inženýrem Jiřím Struskou, který se podílel na vývoji domácí stereoskopické techniky, článek o stereoskopickém promítání v pražském kině Praha „Díváme se trojrozměrně“,¹⁴⁶ nebo „Poznáte se na plátně“,¹⁴⁷ věnovaný spartakiádě a jejím kinematografickým záznamům, z nichž některé byly pořízeny stereoskopickou kamerou domácí výroby.

Časopis *Film a doba*, který začal vycházet pro širší veřejnost v nakladatelství Orbis (v prvním roce vyšlo šest dvojčísel), se v roce 1955 širokoúhlému formátu věnoval možná méně často nežli *Kino*, ale především ve druhé polovině roku pravidelně a zevrubně. První článek, „Po plastickém i panoramatický film“,¹⁴⁸ začíná odkazem na zahájení provozu pražského stereoskopického kina a posléze se věnuje především systému vycházejícímu z vynálezu anamorfotické předsádky Francouze Chrétiena, tedy CinemaScopu. Velmi překvapivě, především v porovnání s rétorikou některých dosavadních textů, autor článku píše:

[široké plátno] slouží většinou jen k stupňování laciných sensací, na nichž založili Američané své dominantní postavení ve světě. Nemělo by ovšem smysl a nebylo by ani správné odmítat paušálně systém projekce na široké plátno jen proto, že jej zatím monopolně ovládají Američané [183].

Následuje zpráva o tom, že na natáčení prvního širokoúhlého filmu *Ilja Muromec* se chystá i sovětská kinematografie, a autor uzavírá:

Také naši filmoví technici stojí před odpovědným úkolem využít všech těchto zkušeností a rozvíjet nové objevy filmové techniky ku prospěchu uměleckého růstu naší národní filmové tvorby. Na stránkách tohoto časopisu chceme proto těmto problémům nové filmové techniky věnovat častěji pozornost a připoutat k spolupráci odborníky, kteří se o věci mohou informovaně vyslovit [183].

K novým formátům se ovšem časopis vrátil až později, opět krátkým článkem „Panoramatický film klade nové nároky na kinofikaci“.¹⁴⁹ Text se v úvodu věnuje především

¹⁴⁴ Podle rejstříku *Kina* se v roce 1955 novým formátům věnovalo 18 článků. Některé z nich byly delší a doprovázené fotografiemi.

¹⁴⁵ Rozhovor o filmu zítřka (1955). *Kino*, 10, č. 5, s. 74-75, 79.

¹⁴⁶ -hů- (1955): Díváme se trojrozměrně. *Kino*, 10, č. 11, s. 172-173.

¹⁴⁷ Poznáte se na plátně... (1955). *Kino*, 10, č. 15, s. 244-245.

¹⁴⁸ bž. (1955): Po plastickém i panoramatický film. *Film a doba*, 1, č. 3-4, s. 182-183.

¹⁴⁹ -ro- (1955): Panoramatický film klade nové nároky na kinofikaci. *Film a doba*, 1, č. 7-8, s. 379.

problematicke adaptace kin pro nové formáty, od druhé poloviny pak řeší estetické problémy tvorby pro široké plátno. Autor soudí, že „intimní rámeček dnešního standardního formátu“ zcela vyhovuje některým typům záběrů a že nový široký formát bude opravdu umělecky použitelný jedině, pokud bude možné mezi oběma formáty „pozdolným rozevíráním jako náhlým otevřením“ přecházet.

Přelomovým se zdá být článek Vladimíra Vlčka „Široké plátno nastupuje...“¹⁵⁰ z konce roku 1955. Autor píše o zkušenostech se širokými filmy z filmového festivalu v Cannes 1954, jako nejpůsobivější přitom hodnotí francouzské filmy.¹⁵¹ Soudí, že v roce 1955 už je široké plátno samozřejmostí – například v Sovětském svazu už vzniklo 50 kin a chystá se natáčení prvních celovečerních filmů v novém formátu. A na Světovém festivalu mládeže ve Varšavě se i polští filmaři pochlubili hotovým filmem pro široké plátno. Při popisu filmu vyjádřil Vlček názor o vhodnosti některých žánrů a typů záběrů:

Na širokém plátně také mnohem silněji působila přehlídka polské armády i manifestace varšavských pracujících. Znovu se potvrdilo, že jsou náměty, které přímo volají po tomto způsobu filmového ztvárnění. Nelze ovšem tento systém používat na všechny látky. Rozhodně se na příklad nehodí na komorní psychologický film, který pracuje hodně s detaily a velkými detaily.

Jako příchod barevného filmu, tak v mnohem větší míře nástup širokého plátna bude znamenat i jiný způsob filmové montáže. Předpokládá co nejdelší záběry a co nejmenší střídání detailů, které nevypadají zatím výtvarně příliš krásně. Prázdná, neostrá prostora po obou stranách – zatím co uprostřed širokého plátna je ostrý velký detail – není jistě výtvarně nijak působivá. Bude třeba zřejmě používat spíš dvojdetailů, když bude nutno přiblížit co nejvíce herce divákovi. Také při sledování velkých bitev trvá někdy chvíli, než najdeme hrdinu, o němž vypráví děj.

Celý článek Vladimír Vlček uzavírá provoláním:

Škoda, že u nás ještě takový film nemáme. S radostí jsme slyšeli proto zprávu, že už byly povoleny investice na zavedení tohoto způsobu filmové práce i u nás. **Pozdě, ale přece** [zvýraznila A. B.].

Ve stejném čísle *Filmu a doby* vyšel překlad článku Alberta Wilkeninga (produkčního ředitele Studia hraných filmů Defy) s názvem „Otázky plastického a širokoúhlého filmu“.¹⁵² Wilkening rozděluje problematiku nových formátů na technické a umělecké otázky. Zavedení technických novinek do filmové praxe je dle Wilkeninga proveditelné teprve tehdy, „když jsou natolik technicky vyvinuté, že lze do daleké budoucnosti pracovat s dosavadním zařízením“. Z pohledu zpětné kompatibility pak autor rozebírá různé nové systémy, z nichž jako nejlépe realizovatelný hodnotí CinemaScope. Z pohledu uměleckého je podle Wilkeninga rozhodnutí složitější. Ne všechny žánry jsou totiž pro široké plátno vhodné:

Bylo by možno z toho učinit závěr, že je zapotřebí přizpůsobit formát filmovému žánru. Filmy, kde se pracuje většinou s celky, působily by snad silněji v rozšířeném formátu, kdežto filmy, které se více soustřeďují na interiéry – tudíž na detaily a velké detaily – jsou naproti tomu působivější v dosavadním formátu. To by byla jedna možnost. Jiná cesta by spočívala v tom, že by se v průběhu promítání formát měnil [439].

¹⁵⁰ Vladimír Vlček (1955): Široké plátno nastupuje. *Film a doba*, 1, č. 9-10, s. 433. Vladimír Vlček, kterého databáze *Národní autority ČR* popisuje slovy „filmový režisér a scénárista, publikace z oboru sovětské kinematografie“, natočil např. barevný film *Zítřka se bude tančit všude* a první širokoúhlý film *V proudech*.

¹⁵¹ Opět upozorňuji na výjimečnou pozici Francie v období zavádění širokoúhlého filmu v Československu.

¹⁵² Albert Wilkening (1955): Otázky plastického a širokoúhlého filmu. *Film a doba*, 1, č. 9-10, s. 438-439.

Všechny tři citované články hovoří o nevhodnosti nových širokých formátů pro některé typy záběrů (a potažmo pro některé filmové žánry). Všechny se shodují v možnosti vyřešit problém změnou šířky plátna v průběhu filmu, dle estetických potřeb konkrétní scény. Tím se v podstatě vrací k úvahám Sergeje Ejzenštejna o tzv. *dynamickém čtverci*¹⁵³ z období zavádění synchronní reprodukce zvuku v kinematografii. Vladimír Vlček se pak zmiňuje o nutnosti měnit kompozici záběru a zpomalit rychlost střihu ve filmech nových systémů. Ani tato úvaha není nijak ojedinělá.¹⁵⁴

V posledním dvojčísle *Filmu a doby* za rok 1955 se objevily další dva články reflektující problematiku nových formátů: článek Jana Soukupa k 60. výročí prvního kinematografického představení bratří Lumiérů nazvaný „Od Lumiéra k širokému plátnu“¹⁵⁵ a krátký text „Ne každý film je široký“.¹⁵⁶

Soukup vnímá nástup nových formátů jako důležitý mezník v dějinách kinematografie: „Jsme na předělu, který lze v krátkých dějinách filmového umění přirovnat jen k nástupu zvukového filmu před čtvrt stoletím“ [545]. Po rekapitulaci zásluh domácích pionýrů pak uzavírá článek zvoláním: „kéž by mohl s toužou hrdostí vyzdvihnout československý podíl na prahu nového údobí filmového umění a techniky!“ [546]. Druhý citovaný článek pak varuje domácí veřejnost před neblahou praktikou „přizpůsobování“ filmů natočených ve standardním formátu novým širokým formátům v západních zemích, rozšířenou především kvůli nedostatku programu pro nově vybavená kina:

Je jisté, že ani naše obecnost nesmí být trvale připraveno o toto obohacení filmového výrazu: nesmí však být ani šizeno, neboť ne každý film je filmem širokým a s dobrým svědomím nemůže být za široký vydáván! [567-568]

Široké formáty byly v roce 1955 rozšířeny i v Evropě, a to nejen v její západní části. Zřejmě pod vlivem zpráv o vývoji v zahraničí a v souvislosti se zavedením stereoskopické projekce v prvním pražském kině došlo k částečnému oddělení problematiky stereoskopického a širokého filmu, přičemž oba systémy byly napříště vnímány jako rozdílné. Podobně se mezi širokými formáty začalo dostávat největší pozornosti systému CinemaScope jako prozatím nejrozšířenějšímu a nejvhodnějšímu z hlediska urychleného zavádění a zpětné kompatibility promítací kinematografické techniky. Na konci roku už z časopiseckých článků bylo možné tušit, že i Československo se po stereoskopickém kině dočká také širokoúhlého promítání a natáčení vlastních filmů. Československý státní film dokonce vydal cyklostylovaný soubor materiálů určených pro domácí kinematografické pracovníky.¹⁵⁷

Ve zmínkách a člancích, hovořících o nemožnosti detailu v novém formátu či nutnosti zpomalit střih, se stále projevuje omezená zkušenost domácích filmových pracovníků s konkrétními filmy natočenými v novém formátu. Jak uvidíme, mnohem fundovaněji se o

¹⁵³ Anglický překlad: Sergei Eisenstein (1982): *The Dynamic Square*. In: Týž: *Film Essays and a lecture*. Princeton: Princeton University Press, s. 48-65.

¹⁵⁴ K dobovému vnímání problematiky střihu ve filmu barevném, o kterém se zmiňuje Vlček, viz např. Kl. (1956): Střih v barevném filmu. *Film a doba*, 2, č. 6, s. 353-354. K dobovým zahraničním textům o formátu CinemaScope viz Boschi 2003a a 2003b, Meneghelli 2003. O dobových názorech amerických filmařů, kteří se báli rychlého střihu při použití CinemaScopu, jenž by při zvětšené velikosti plátna zahltil diváky přemírou nových informací, mluví také David Bordwell [Bordwell, 2003: 218]. Přitom ale také poukazuje na fakt, že jen několik prvních filmů formátu CinemaScope mělo skutečně v průměru delší záběry než filmy natočené ve stejné době v akademickém formátu.

¹⁵⁵ Jan Soukup (1955): Od Lumiéra k širokému plátnu. *Film a doba*, 1, č. 11-12, s. 545-546.

¹⁵⁶ bž. (1955): Ne každý film je široký. *Film a doba*, 1, č. 11-12, s. 569-570.

¹⁵⁷ *Problémy projekce na široké plátno I.* (1955). Praha: Československý státní film, Tiskové a propagační oddělení.

možnostech širokoúhlého filmu začali domácí pracovníci (většinou praktici) vyjadřovat v následujícím roce.

Přijetí (1956)

V roce 1956 se ještě zvýšila četnost krátkých informačních článků v časopise *Kino*. Často se o novém formátu psalo v souvislosti s konáním Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech, na kterém byla projekce anamorfotického formátu poprvé představena široké veřejnosti,¹⁵⁸ a ke konci roku, kdy bylo v Praze otevřeno první širokoúhlé kino Alfa.¹⁵⁹ V rubrikách věnovaných informacím ze světa se nadále množily zmínky o postupu nového formátu Evropou. Na rozdíl od předchozího roku, který zaznamenal spíše pozitivní zmínky, se v roce 1956 našlo i několik článků hovořících o širokých systémech kriticky.

Větší množství článků uveřejnil také časopis *Film a doba*. Texty lze rozdělit do několika kategorií. Jednak jsou to krátké zprávy (např. v rubrice „Poznámky a záznamy“), věnující se dění v zahraničí a později v souvislosti s konáním festivalu v Karlových Varech i domácímu vývoji. Zmínku o novém formátu je možné najít také v obsáhlé zprávě Jiřího Hrbase o festivalovém dění.¹⁶⁰ Druhou kategorií tvoří dva články přeložené ze sovětského časopisu *Iskusstvo kino*,¹⁶¹ a třetí kategorie textů ke sledovanému tématu zahrnuje tři rozhovory s domácími filmovými pracovníky.¹⁶²

Oba překladové články vycházejí z prvních zkušeností se sovětskými pokusnými dokumentárními širokoúhlými filmy. Přitom první článek je ještě uveden přehledem technických vlastností a požadavků širokoúhlého filmu a stereofonního zvuku. Oba se shodují na několika základních možnostech kompozice nového formátu. Panoramatické záběry nejen že jsou oproti původnímu předpokladu možné, ale dokonce působí monumentálněji než na plátně běžném. Podobně masové scény přinášejí zcela novou zkušenost:

Na normálním filmu se tváře účastníků přehlídky nedaly rozpoznat a kameramani je proto museli natáčet ve velkých detailech. Nyní však divák může pozorovat podle své volby kteréhokoliv účastníka přehlídky.¹⁶³

Podle stejného článku má rozhodující úlohu v práci se širokým plánem četnost a kompozice plánů, plastičnosti obrazu je pak možné dosáhnout zdůrazněním perspektivy kompozicí scény v jednotlivých plánech a zdůrazněním plánu prvního. Zatímco autoři Venžer, Gordejčuk a Ščekutěv se pro nedostatek zkušeností ještě zdráhají vyslovit k použitelnosti velkého detailu v novém formátu, Kaplan na použití v prvních dokumentárních snímcích ukazuje, že i jediný detail tváře je možný a užití několikanásobného detailu, na úzkém plátně nedosažitelné, působí obzvláště monumentálně.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Událost se dočkala dokonce zachycení v kreslené anekdotě. Viz obrázek 17.

¹⁵⁹ Pražské kino Alfa bylo v dobových materiálech před přestavbou na širokoúhlý formát označováno jako Alfa nebo Alfa Praha, po přestavbě jako Alfa Panorama nebo Panorama Alfa. Já budu kromě citací, kde název kina ponechám v původním tvaru, označovat kino jako Alfa.

¹⁶⁰ Jiří Hrbas (1956): Karlovarská filmová soutěž. *Film a doba*, 2, č. 7-8, s. 525-539.

¹⁶¹ I. Venžer – L. Gordejčuk – N. Ščekutěv (1956): Nové možnosti filmového umění. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 115-118; M. Kaplan (1956): Otázky komposice. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 119-122.

¹⁶² Jaroslav Brož (1956): Rozhovor s Otakarem Vávrou o širokém plátnu. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 123-125; Týž (1956): Eduard Hofman o možnostech a vyhlídkách širokoúhlého filmu. *Film a doba*, 2, č. 4, s. 271-272; Týž (1956): Rozhovor s Jiřím Trnkou. *Film a doba*, 2, č. 5, s. 350-352.

¹⁶³ I. Venžer – L. Gordejčuk – N. Ščekutěv (1956): Nové možnosti filmového umění. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 115-118, s. 117.

¹⁶⁴ M. Kaplan (1956): Otázky komposice. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 119-122.

Oba články se také odvolávají k podobnosti širokého filmu s realitou, nebo přinejmenším k podobnosti vnímání širokého filmu a okolního světa v běžném životě: „Protože obraz zabírá celé zorné pole, divákovi se zdá, že zmizela stěna s plátnem a že se děj filmu rozvíjí přímo před ním“;¹⁶⁵ nebo: „Široký obraz se svou rozmanitou a rozvinutou kompozicí nejenom že neztěžuje naše vidění, ale naopak organicky odpovídá normálním optickým dojmům ve skutečnosti“.¹⁶⁶ Dle Kaplana také není nutné omezovat se jen na určitý typ žánru nebo záběrů – dosavadní zkušenosti dokazují, že i intimní lyrická scéna na širokém plátně vyniká. V článcích přeložených z *Iskusstva kina* se zároveň široký formát stává formátem revoluce:

Kompozice nového plátna – to je kompozice velikých obrazů, monumentálních forem, širokého, epického ladění. Velkolepý rozvoj událostí, zvětšené formy interiérů, architektury, krajiny – to je pravý živel širokého plátna. Sřetenutí velkých lidských charakterů, bojové scény, epos revolučních let, široká plátna historických událostí – to vše může být jedinečně zachyceno na širokém plátnu [122].

Jaroslav Brož v roce 1956 uvedl tři rozhovory s domácími filmovými pracovníky: s Otakarem Vávrou, Eduardem Hofmanem (ředitelem Studia hraných filmů ČSF) a s Jiřím Trnkou. Všichni tři dotazovaní patřili k pracovníkům s alespoň pasivními zkušenostmi se širokým filmem – Otakar Vávra byl na filmovém festivalu v Benátkách a „měl možnost zhlédnout celou řadu filmů natočených na široký formát a [...] nad novými tvůrčími možnostmi s tím spojenými mohl [se] důkladněji zamyslet“;¹⁶⁷ Eduard Hofman „[je] jistě jedním z nejpovolanejších, neboť při svých zájezdech za hranice si mohl své theoretické názory a znalosti o širokouhlém filmu na mnoha příkladech ze současné kinematografické praxe sám ověřit a hlouběji promyslet“;¹⁶⁸ a Jiří Trnka „byl nedávno pověřen úkolem připravit k natáčení loutkový film, vhodný k vyzkoušení širokouhlé natáčecí techniky a čtyřkanalového prostorového zvuku“.¹⁶⁹ Zatímco se Vávra vyjadřuje k tradiční problematice střihu a detailu v novém formátu, Hofman nechává nahlédnout do budoucích plánů výroby v ČSF a Trnka sděluje první zkušenosti s přípravou scénáře širokouhlého loutkového filmu.

Podobně jako sovětské články ze stejného roku i domácí tvůrci vidí v novém formátu především příležitost pro kinematografii přiblížit se ještě více realitě: „Zvuk, barva, prostor – to je cesta, kterou prochází film ve svém moderním vývoji směrem ke zvýšení realistického účinku“.¹⁷⁰ Vávra v rozhovoru potvrzuje, že použití detailu v širokém filmu není nemožné, stejně jako by neměl být problém v novém formátu pracovat s vertikální kompozicí. Vše je nakonec především otázkou zvyku. Rozhovor pak uzavírá úvahou nad možnostmi použití širokého filmu na domácí půdě:

má-li náš film v budoucnosti úspěšně pronikat i za hranice, bude třeba i s naší strany se přizpůsobit dnes obecně již známé skutečnosti, že velká premiérová kina i hlavní kina na předměstích a ve venkovských městech jsou všude velmi rychle adaptována pro potřeby projekce na široké plátno. [...] Ostatně dnes je již obecně známo, že sovětská kinematografie přechází na výrobu filmů na široké plátno, a tak by se nám mohlo stát, že bychom nejenom

¹⁶⁵ I. Venžer – L. Gordejčuk – N. Ščekutěv (1956): Nové možnosti filmového umění. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 115-118, s. 115.

¹⁶⁶ M. Kaplan (1956): Otázky kompozice. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 119-122, s. 119.

¹⁶⁷ Jaroslav Brož (1956): Rozhovor s Otakarem Vávrou o širokém plátnu. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 123-125, s. 123.

¹⁶⁸ Jaroslav Brož (1956): Eduard Hofman o možnostech a vyhlídkách širokouhlého filmu. *Film a doba*, 2, č. 4, s. 271-272, s. 271.

¹⁶⁹ Jaroslav Brož (1956): Rozhovor s Jiřím Trnkou. *Film a doba*, 2, č. 5, s. 350-352, s. 350.

¹⁷⁰ Jaroslav Brož (1956): Eduard Hofman o možnostech a vyhlídkách širokouhlého filmu. *Film a doba*, 2, č. 4, s. 271-272, s. 272.

své filmy, natočené na starý formát, nemohli nikam vyvézt, ale že bychom byli zbaveni také možnosti uvádět ve svých kinech všechny významnější filmy zahraniční.¹⁷¹

I Hofman trvá na nutnosti postupného zřizování kin pro široké formáty v Československu, a mluví dokonce o tom, že u nově natáčených filmů na Barrandově se počítá s možností, že budou v zahraničních kinech falešně rozšířeny – zamaskováním spodního a horního okraje filmového okénka při projekci. Na Brožovu narážku: „Často se u nás zapomíná, že právě rozvoj nových filmových technik jde jinými cestami v kapitalistických státech a jinými u nás“, Hofman odpovídá:

v zemích mírového tábora – tedy v Sovětském svazu, tak jako u nás – jde sice rozvoj nových filmových technik vpřed mnohem pomalejším tempem než v kapitalistické cizině, přitom je však mnohem uváženější a je nesen větším smyslem pro odpovědnost.¹⁷²

Jiří Trnka pak po úvahách o dojmu ze sledování širokého filmu jako blízkému běžnému vnímání reality a o nevyhnutelnosti použití nového formátu právě a jen tam, kde je jeho použití dramaturgicky odůvodněné, mluví o konkrétní práci na připravovaném snímku *Sen noci svatojánské*:

Film je již ve scénáři řešen vědomě a důsledně na široké plátno, ovšem ne tak, že by všechny dějové výstupy byly prostě mechanicky rozvíjeny do šíře. Domnívám se totiž, že není důvodů, aby tam, kde toho dramatická situace vyžaduje, nebyla akce soustředěna jen do určité části široké plochy obrazu, odstíněná do stran do neurčita, anebo zaplněná stranou od prostoru vlastní dějové akce statickou kulisou, ornamentální výzdobou či barevně sladěnou jednotnou plochou, anebo prostě zatemněná, a tím úplně odpoutané od divákovy pozornosti. A jakmile se pak dějová akce opět vnitřně rozvine, není jistě důvodů, proč by znovu nemohla zabrat celou šíři plochy filmového obrazu. Při výtvarném řešení tohoto filmu bych chtěl zároveň využít širokého plátna i k rozvinutí paralelních dějových akcí formou triptychu.¹⁷³

V roce 1956 také vyšla přehledová publikace Bohumila Brejchy [Brejcha, 1956] určená pro širokou veřejnost a shrnující základní informace o nových formátech. Svým charakterem znamenala symbolické ukončení debaty.

S konáním Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech v červenci 1956 a především s otevřením prvního širokoúhlého kina Alfa v Praze skončilo období, kdy se o širokém filmu psalo na základě zpráv ze zahraničního tisku nebo zkušeností několika málo tvůrčích a technických pracovníků ČSF, kteří se s projekcemi nových formátů setkali v zahraničí. Relevantní články začaly z *Filmu a doby* a z *Kina* pomalu mizet, a koncem 50. a začátkem 60. let ani v některých recenzích domácích širokoúhlých filmů nebylo zmínky o formátu. Širokoúhlé formáty byly vystřídány prvními interaktivními a multiekranovými systémy, československou Laternou Magikou a Polyekranem.

Paradoxně se tak o širokém filmu psalo nejvíce v době, kdy o nich domácí tvůrci, stejně jako pisatelé článků a jejich čtenáři (potažmo diváci) věděli jen málo. V následujících letech ale téma širokého filmu přetrvávalo na stránkách odbornějších periodik, ve *Filmové technice* v souvislosti s technickým vybavením kin (novými promítacími stroji, magnetickými budiči zvuku a anamorfotickými předsádkami), v *Jemné mechanice a optice* ve zprávách ze zahraničních průmyslových veletrhů a v podobě zpráv o domácím výzkumu na anamorfotické optice či nových a lepších zdrojích světla pro kinematografické promítání. *The Czechoslovak Film* v roce 1956 informoval zahraniční čtenáře o možnosti přihlásit

¹⁷¹ Jaroslav Brož (1956): Rozhovor s Otakarem Vávrou o širokém plátnu. *Film a doba*, 2, č. 2, s. 123-125, s. 125.

¹⁷² Jaroslav Brož (1956): Eduard Hofman o možnostech a vyhlídkách širokoúhlého filmu. *Film a doba*, 2, č. 4, s. 271-272, s. 271.

¹⁷³ Jaroslav Brož (1956): Rozhovor s Jiřím Trnkou. *Film a doba*, 2, č. 5, s. 350-352, s. 352.

vlastní širokoúhlý film na karlovarskou festivalovou soutěž, o rok později už se chlubil prvními produkty domácí širokoúhlé tvorby a propagoval je jako vývozní produkt světové kvality.

Již v úvodu této kapitoly jsem se zmínila, jak sledované články naznačují, že domácí průmysl byl ochoten přijmout nové kinematografické techniky, teprve když byly známy ty „správné“ způsoby jejich použití, zároveň potvrzené zaváděním nových formátů v socialistických zemích. Z manýry skomírající hollywoodské továrny, z „injekce, vstříknuté do vyschlých žil chorého těla filmového podnikání,¹⁷⁴ se podle názoru zástupců domácí kinematografie stal nový a svébytný výrazový prostředek, který právě kinematografie zemí socialistického tábora dokázaly využít nejlépe. Byť k novému formátu přistupovaly socialistické země opatrněji a potažmo pomaleji, jejich užití, „v boji za mír, za nového člověka, za dokonalejší lidstvo“,¹⁷⁵ bylo považováno za jediné správné.

Zatímco zpočátku byla debata o nových formátech vedena na rovině paušálního odmítnutí či o něco později ojedinele v termínech nevyhnutelného budoucího přijetí některého z nich, v posledních dvou letech se více méně omezila na širokoúhlý film, jako na nejrozšířenější z nových formátů a začala se zabývat možnostmi a omezeními, které s jeho použitím souvisely. I chápání výhod a úskalí tvůrčího využití nového formátu pak zaznamenalo vývoj. Zatímco počáteční úvahy o nemožnosti velkého detailu či rychlého střihu vycházely spíše z představ o dosud neviděném a nezakoušeném, poučenější a smířlivější názory je možné u sovětských i domácích tvůrců nalézt relativně brzy po první divácké zkušenosti či spolupráci na prvních filmech.

Zajímavé je také sledovat vývoj pojmenování nového širokoúhlého formátu. Velmi dlouhou dobu bylo používáno slovo CinemaScope, v různých obměnách zápisu, pro všechny formáty kompatibilní s původní americkou značkou. Koncem 50. let se postupně ustálilo označení „širokoúhlý film“. Zdá se, že pojem CinemaScope byl používán přibližně do doby, kdy se psalo i o jiných širokých kinematografických systémech, tedy do rozhodnutí o konečném zavedení formátu využívajícího anamorfózy jako druhého standardu.

¹⁷⁴ bž. (1953): Panoramatický a plastický film v dnešní fázi svého rozvoje. *Film a doba*, 2, č. 6, s. 911.

¹⁷⁵ Titul zvláštní publikace vydané k příležitosti VII. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech v roce 1952: *Film v boji za mír, za nového člověka, za dokonalejší lidstvo* (1952). Praha: Československý státní film, Tiskové a propagační oddělení.

VII. Nástup širokoúhlého filmu a opatření Československého státního filmu

V této kapitole se budu chronologicky zabývat jednotlivými krátkými etapami zavádění nových formátů – od perspektivního plánu z roku 1954 až k prvním pokusům o plnění definitivního plánu na přelomu let 1956 a 1957.¹⁷⁶ Některými dostupnými dokumenty se budu zabývat podrobněji: perspektivním plánem z roku 1954, nerealizovaným plánem zavedení nových formátů v roce 1955, cestovní zprávou pracovníků ČSF do Francie z roku 1956 a plánem zavádění z roku 1956.

Na perspektivním plánu můžeme sledovat, jaké informace měla domácí kinematografie v úplných počátcích, a následná jednání ukazují, jak se vyvíjel náhled na možnosti zavádění. Dokumenty související s prvním požadavkem nadřízeného ministerstva a centrálního plánovacího úřadu (Státní úřad plánovací) dávají nahlédnout do mechanismu, jakým probíhalo vytváření, vyjednávání a schvalování plánu v oblasti kulturních služeb. Cestovní zpráva shrnuje zkušenosti domácích pracovníků s novými formáty, z nichž některé byly klíčové pro průběh zavádění v Československu. Konečný plán ukazuje rozsah nutných úprav ve strojním vybavení kinematografie (nejen v kinech, také v dalších částech ČSF), připomíná míru závislosti domácí kinematografie na výrobcích dovážených ze zahraničí a naznačuje strukturu podniků a jejich jednotlivých oddělení zapojených do procesu zavádění širokoúhlého filmu.

Posléze se budu věnovat skutečnému průběhu zavádění v několika prvních letech po vzniku definitivního plánu. Bude mne zajímat průběh prvních projekcí na území Československa, úpravy těžkého promítacího stroje FTP 1 uvnitř ČSF, velmi stručně se budu věnovat výrobě domácích širokoúhlých filmů, a nakonec se pokusím identifikovat hlavní problémy a překážky v prvních letech zavádění.

Vedle ČSF jsou dalšími dvěma vrcholy sledovaného trojúhelníku podléhajícího celku národního hospodářství příslušné ministerstvo a výzkumný ústav (viz obrázek 1). Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky (VÚZORT) se zabýval především technikou pro natáčení širokoúhlých filmů (technika pro promítání spadala pod ústav náležející výrobnímu podniku Meopta, ÚVOJM), a pro sledování promítací techniky je tedy spíše nepodstatný.

1954-1955: Perspektivní plán

O zavedení nového formátu ČSF uvažoval, jak se zdá, přibližně od konce roku 1954. V prosinci 1954 vytvořil František Pilát „Perspektivní plán technického rozvoje Čs. státního

¹⁷⁶ Přelomovým rokem pro širokoúhlý film v Československu byl rok 1956. Kromě jiného byl vyroben první film s jiným než akademickým poměrem stran, *Hra o život*. Nebyl ještě vyroben systémem s anamorfotickou předsádkou, ale s použitím maskování horního a dolního okraje filmového okénka při promítání (rozšířený formát). *Filmový přehled* uvádí, že tvůrci si byli už při natáčení vědomi toho, že film bude mít odlišný formát. Mohl být promítán v novém formátu (v kinech k tomu vybavených) i ve formátu tradičním. Viz „Hra o život“ na širokém plátně, *Filmový přehled*, č. 46 (24. 11. 1956), s. 2. Rok 1956 je důležitý mezník i pro jiné oblasti, než je kinematografická technika. Vzhledem ale k tomu, že jsem prozatím nezískala informace nasvědčující, že by politický nebo širší společenský vývoj měl hlubší vliv na kinematografickou techniku, nebudu se tímto širším kontextem na tomto místě zabývat.

filmu – Užití nových technologií“,¹⁷⁷ který se na šestadvaceti strojopisných stránkách zabýval problematikou přechodu na barevný film, na bezpečný film, k „plastickému“ filmu a k magnetickému záznamu zvuku, spoluprací a koordinací mezi filmem a televizí a mechanizací a automatizací některých pracovních postupů v rámci ČSF.

V úvodu materiálu Pilát hodnotí zahraniční stav zavádění nových technických systémů – zdůrazňuje především kontrast mezi zbrklým zaváděním nových systémů v kapitalistických zemích, v rámci konkurenčního boje s televizí, a pečlivým systematickým výzkumem stereoskopického filmu, který už patnáct let probíhá v Sovětském svazu. Sovětský film už také v podstatě přešel k barevnému filmu, zatímco v kapitalistických státech je stále více než šedesát procent výroby uměleckých filmů na černobílém materiálu. Předkládaný perspektivní plán tak vychází především ze sovětských zkušeností. Předpokládá přitom pomoc SSSR a koordinaci výzkumu a stálou spolupráci s ostatními socialistickými státy. Důraz klade na účelné provádění normalizace, vedoucí k zlepšení reprodukce obrazu a zvuku, a na nutnost rovnoměrného vývoje televize a filmu, „ve správných proporcích“.

František Pilát také identifikuje nejslabší článek systému zestátněné kinematografie, kterým je síť kin:

Nejhorší je stav kin, jejichž zařízení, z valné části z dob němého filmu, zabraňuje kvalitnímu promítání barevného filmu. Výroba technického zařízení pro kinematografii je zřizována teprve od r. 1945 a nemá dosud takový rozsah, aby mohla krýt všechny potřeby [3].

Důležitost domácí sítě kin pro stav kinematografie jako celku a pro zavádění nových technických systémů vyplývá z početní převahy přístrojového zařízení potřebného k vybavení sítě oproti několikanásobně menšímu množství ve výrobě či laboratorním zpracování filmů (srov. výše). Při omezené výrobě domácích snímků a rozsáhlosti a hustotě sítě by se bez příjmu ze zahraničních snímků národní kinematografii nedostávalo finančních zdrojů. Přizpůsobení této sítě případným zahraničním trendům bylo tedy existenčně důležité. Podle Rudolfa Bláhy bylo možné jen u velmi atraktivních filmů domácí výroby dosáhnout výnosu (tj. pokrytí výrobních nákladů) za přibližně dvojnásobek exploatační doby,¹⁷⁸ a to kvůli třem základním faktorům: malé exploatační základně, nízkému vstupnému a vysokým výrobním nákladům.

Perspektivní plán v rámci spolupráce televize a filmu počítá se zaváděním velkoploché televize v kinech a jiných shromažďovacích sálech střední velikosti a s žánrovým rozdělením budoucích produktů. Zatímco televize by měla přebírat např. dokumentární pořady či komorní filmy s menším počtem herců, v kinech by měly zůstat „umělecké hrané filmy monumentální povahy“, u kterých lze také předpokládat přechod k novým formátům obrazu a stereofonní reprodukci zvuku.¹⁷⁹

Plán na zavedení velkoploché televize se dostal i do obecného rozboru stavu domácí sítě kin Alberta Nesvedy [Nesveda, 1954: 1148]. Nesveda uvádí, že vzhledem k tomu, že podle perspektivního plánu je vývoj tohoto systému v Sovětském svazu ukončen, jeho zavedení je otázkou vyžádání si technické dokumentace. Už v roce 1954 považuje za možné počítat s existencí asi 50 takto vybavených kin pro zpravodajský a dokumentární film.

¹⁷⁷ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959. František Pilát: Perspektivní plán technického rozvoje Čs. státního filmu – Užití nových technologií (2. prosince 1954).

¹⁷⁸ Pod pojmem exploatace se rozumí uvedení v celé síti československých kin; např. při 20 kopiích je 35mm film vyexploatován za 18 měsíců [srov. Bláha, 1955].

¹⁷⁹ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959. František Pilát: Perspektivní plán technického rozvoje Čs. státního filmu – Užití nových technologií (2. prosince 1954), s. 9.

Oproti tomu o systémech širokého a stereoskopického filmu plán nemá zcela jasnou představu. O obou typech systémů se hovoří v jedné kapitole, nazvané „Přechod k plastickému filmu“. Široký film je tu označován jako „pseudoplastický“, dosahující prostorového vjemu promítáním filmu na velmi širokou a válcově zakřivenou promítací plochu, „která diváky v kině částečně obklopuje a která lépe odpovídá tvaru zrakového pole“, přičemž při připojení „plastického“ zvuku pak vzniká dojem „hloubkového děje“.¹⁸⁰

Pilát se domnívá, že zavedení širokého filmu je nutné, pokud chce ČSF v budoucnosti uplatnit vlastní filmy v zahraničí a pokud chce v domácích kinech promítat zahraniční filmy: „U širokoúhlého filmu je pro naši kinematografii velké nebezpečí z prodlení. Proto je třeba co nejrychleji začít se zaváděním do výroby i kin“ [12]. Okamžitému zavedení ale stojí v cestě několik překážek – předně je to dosud neexistující normalizace formátu a systémů širokého filmu. Přesto se zdá, že formát s poměrem stran obrazu 1:2,55 je dosud nejrozšířenější, dokonce i v Sovětském svazu probíhá natáčení dvou filmů v tomto formátu. Dosud také není zcela vyjasněna otázka patentních práv: „Americké koncerny snaží se zavádět systém licencí s vysokými poplatky za metr filmu. Je třeba bedlivě sledovat zahraniční i domácí patenty a přihlášky“ [13].

Nejen zřazení širokých formátů pod plastický film a zavádějící představy o trojrozměrném dojmu při jejich sledování lze usuzovat, že František Pilát při sestavování plánu vycházel z ne zcela informovaných zdrojů. Identifikuje použití anamorfotické předsádky jako základní technický prvek systému, stejně jako z toho vyplývající horší ostrost obrazu ve vodorovném směru, dále mluví o odstraňování tohoto problému užíváním „dvojnásobné šíře obrazu při vodorovném posunu filmu v kameře, z čehož vyplývá rychlost posunu 48 obrázků za vteřinu“ [13]. Identifikujeme-li dle poměru stran 1:2,55 systém, o kterém Pilát mluví jako širokoúhlý (CinemaScope), pak horizontálnímu průběhu filmového pásu ve speciálně upravené kameře by odpovídal systém VistaVision, a zrychlenému posunu filmového pásu systém Cinerama. Přitom podle Piláta by kamera používající rychlosti 48 okének za vteřinu a horizontálního posunu pásu odpovídala stroji užívanému u Ivanovova sovětského systému stereoskopického filmu.

Zdá se tedy, že o nových systémech užívaných ve Spojených státech a v omezené míře také v západní Evropě byly v Československu k dispozici jen omezené informace. Spojení či předpokládaná kompatibilita s Ivanovovým systémem pak mohou znamenat, že tyto informace pocházely ze sovětských zdrojů.

Přitom pro výrobu navrhuje Pilát zakoupení francouzských anamorfotů, neboť „tuzemský vývoj nebyl by při malém počtu objektivů odůvodněn“ [13]. Konkrétní údaje pro zavádění jsou pak opraveny v nedatovaném dvoustránkovém dokumentu „Opravy a doplňky k perspektivnímu plánu technického rozvoje Čs. státního filmu – Užití nových technologií“.¹⁸¹ V roce 1955 (později opraveno na 1956) měly být dovezeny první anamorfotické objektivy a vyrobeny pokusné snímky, v roce 1956 (opraveno na 1957) měl být natočen první pokusný širokoúhlý film, souběžně s filmem normálním. V roce 1955 pak mělo být pro širokoúhlé promítání upraveno první kino v Praze, přičemž podmínkou je dovezení vhodného širokoúhlého filmu a osmi až deseti (později opraveno na deset) promítacích strojů Dresden 2 z NDR. Text „rovněž budou dovezeny příslušné objektivy“ je později opraven na „anamorfotické objektivy budou dovezeny z NDR po zahájení výroby“ [14, resp. 1].

¹⁸⁰ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959. František Pilát: Perspektivní plán technického rozvoje Čs. státního filmu – Užití nových technologií (2. prosince 1954), s. 12.

¹⁸¹ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959.

Vzhledem k tomu, že v domácí síti kin převládají kina podélného tvaru, měla být pro širokoúhlý film upravována především přírodní kina, a to v roce 1956 kina v přírodě ve všech krajských městech a dalších asi deset kin v účelových budovách ve velkých městech. Měly v nich být použity projektory a hlavice pro stereofonní reprodukci zvuku dovezené ze zahraničí a zesilovače domácí výroby [15].

V roce 1955 pak měla začít úprava těžkého projektoru pro širokoúhlý a stereoskopický film a stereofonní zvuk, a to z výchozí konstrukce projektoru ETA 47. V původní verzi plánu měla výroba v nulté sérii probíhat v roce 1956 v národním podniku Meopta Modřany, a v témže roce také výroba nulté série zesilovačů pro stereofonní reprodukci. Podle pozdější úpravy se měl těžký promítací stroj vyrábět ve Filmovém technickém průmyslu v Michli a zesilovače měly být k dispozici až o rok později.

Zajímavý náhled na dobovou představu o širokém formátu představuje pokračování plánu ve věci stereoskopického filmu: „Skutečným řešením plastického filmu jsou na rozdíl od filmu širokoúhlého takové způsoby řešení, které užívají oddělených obrazů pro pravé a levé oko“ [16]; „Pokládáme-li užití širokoúhlého filmu jen za přechodovou etapu před skutečným plastickým filmem, je žádoucí provádět rozvoj obou systémů současně v souladu s vývojem v SSSR“ [17]. A zatímco první verze plánu mluví o tom, že „stereoskopický film dává možnost široké projekční plochy, tedy spojení obou způsobů“ [19], v upravené verzi se tato věta škrtá.

Bylo-li možné při sestavování plánu vycházet pouze ze zkrslých představ o nových systémech převzatých ze zahraničí, které pravděpodobně popisovaly široký film jako jeden ze způsobů navození dojmu trojrozměrného prostoru, méně dokonale než skutečný stereoskopický film, pak nepřekvapí, že Pilát počítá se širokým filmem jen v rámci přechodu k pravé stereoskopii.

V závěru František Pilát uvádí, že zavádění nových systémů je podmíněno „především prováděním řádné obnovy a normální investiční politiky“ [26], dále pak zvýšením počtu vysoce kvalifikovaných technických pracovníků a doplňováním kvalifikace u stávajících technických pracovníků ČSF, a v neposlední řadě také spoluprací se Sovětským svazem a ostatními socialistickými státy.

Perspektivní plán byl projednáván na dvou schůzích FITES počátkem roku 1955: nejprve 27. ledna problematika barevného filmu, vztahu s televizí a přechodu k plastickému filmu, 10. února pak magnetický záznam zvuku, bezpečný film a témata mechanizace a automatizace.¹⁸² Při prvním setkání kritizoval Jaroslav Bouček, že se perspektivní plán „nevyrovnává s tím, že technický vývoj nebyl u nás plynulý. Mezi dnešním stavem technologie a navrhovaným je nevyplněná mezera“. A Jan Stallich navrhl, aby před projednáváním nových technologií „byli o nich členové vhodně informováni“. Nabádal přitom k opatrnosti při jejich zavádění, neboť „přehled v záplavě konkurenčních systémů je skutečně obtížný“.

11. února 1955 je pak datována další zpráva Františka Piláta nazvaná „Širokoúhlý film“,¹⁸³ ve které autor rozděluje různé formáty širokého filmu, přičemž u každého shrnuje hlavní vlastnosti, výhody a nevýhody, a připojuje komentář, například k rozšíření daného systému ve světě. Přitom uvádí, že z uměleckého hlediska jsou nejperspektivnější a nejtvarnější způsoby s proměnnou nebo ve skocích se měnící šířkou obrazu. Dále pak shrnuje:

¹⁸² Viz NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis o 86. schůzi Filmového technického sboru dne 27. ledna 1955, respektive tamtéž, Zápis o 87. schůzi Filmového technického sboru dne 10. února 1955.

¹⁸³ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, František Pilát: Širokoúhlý film (11. února 1955).

Celkově všechny systémy širokoúhlého filmu jsou poměrně snáze řešitelné ve výrobě filmů než při promítání filmů. Nevýhodné tvary mnoha našich kin vylučují užití širokých projekčních ploch. Naproti tomu u kin v přírodě lze projekční plochy lehce širokoúhlému filmu přizpůsobit.

Z řazení materiálů ve fondu Filmového technického sboru není zcela jasné, zda byla zpráva přednesena na některé ze schůzí, nebo zda byla mezi jednotlivé členy šířena jiným způsobem. Dle záznamů ve fondu se po únorové schůzi konalo další mimořádné setkání FITES až 9. června 1955, a to ve Filmovém technickém průmyslu na Barrandově, ve věci těžkého promítacího stroje FTP (stroj je v některých materiálech označován jako FP, do výroby se pak dostal s označením FTP 1).

K zavádění nových technických systémů se pak FITES znovu dostal až na plenární schůzi dne 28. září 1955, v rámci které hlavní inženýr ČSF Pilát přednesl zprávu o zavádění nových systémů v zahraničí a v domácí kinematografii:

V posledních měsících je tempo přechodu na širokoúhlý film v zahraničí zrychleno. Přírůstek kin je asi 900 měsíčně, přechod v produkcích je téměř naprostý. Největší podíl, odhadovaný [na] 90 % má systém Cinemascope, u Vistavision, Perspektasound a dalších systémů je situace nejasná. Zvláštní linií jde šíření Cineramy jako exklusivní[ho] zařízení, nenahrazující[ho] širokoúhlý film. Zajímavý je v poslední době neúspěch zařízení TOD 1 s širokým filmem a trojitou optickou soustavou. Pokusy se zaváděním širokého filmu 65 a 70 mm jsou v samých začátcích. Rozšířilo se nouzové šíření širokoúhlého filmu u malých kin zvláště v Německu, Rakousku a Francii s užitím objektivů s krátkými ohniskovými vzdálenostmi a projekcí na formát 1:2. U nás je toto řešení třeba respektovat při výrobě nových filmů. Naproti tomu byla přerušena výroba stereoskopických filmů. V Polsku a NDR jsou první pokusy s natočením širokoúhlého filmu, v Sovětském svazu je již otevřeno první kino na širokoúhlý film a zřizuje se 20 kin. Ve výrobě jsou dva filmy.¹⁸⁴

Jako charakteristické označil Pilát značné investice do jednotlivých systémů a jen nepatrnou míru normalizace. Pro mezinárodní normalizaci prý má prozatím předpoklad pouze CinemaScope. Dále Pilát zmínil „přerušeni FITES“, což by potvrzovalo několikaměsíční prodlevu po prvním perspektivním plánu. V této době prý vypracoval ČSF zprávu o stavu technického vývoje určenou pro vědeckou radu Ministerstva kultury,¹⁸⁵ která byla projednávána společně se zprávami z jiných průmyslových odvětví a stala se „účinnou pomůckou k úpravě investičních kvot, kvot pracovních sil i k zlepšení pohledu na celou techniku v Čs. státním filmu“.

Pilát mluví také o komplexní zprávě vypracované Ministerstvem kultury za spolupráce ČSF k zajištění rozvoje československé kinematografie, ve které by měly být zachyceny v podstatě všechny úkoly ze dříve jmenované technické zprávy. Tento státní plán pak ukládá natočení prvního pokusného širokoúhlého filmu, otevření prvního širokoúhlého kina v posledním čtvrtletí roku 1956 a „pokračování v natáčení a promítání stereoskopických filmů a spolupráci při vývojovém stadiu velkoploché televise“ ve třetím čtvrtletí 1956.

Mezi opatřeními pro zajištění úkolu Pilát jmenuje povolení dovozu vzorového projekčního zařízení, které má být později použito na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech a po jeho skončení umístěno v některém ze stálých kin, dovoz zařízení pro záznam, zpracování a reprodukci stereofonního magnetického záznamu zvuku, dovoz vzorových projekčních anamorfotických předsádek a dvou kamer Super Parvo. V rámci

¹⁸⁴ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis plenární schůze Filmového technického sboru ze dne 28. září 1955.

¹⁸⁵ Ačkoliv se Pilát zmiňuje, že zpráva byla předložena členům FITES, ve sbírce se mi ji nepodařilo dohledat, respektive identifikovat. Prozatím marné bylo také hledání ve fondech příslušného ministerstva.

Ministerstva strojírenství byl zajištěn a přijat úkol vyvinout čtyřkanálový zesilovač, magnetický budič a reproduktor, a to v podnicích Tesla a Meopta. Dále byl přijat vývojový požadavek na anamorfotické promítací předsádky, vývoj projekčních objektivů s krátkými ohniskovými vzdálenostmi, vývoj účinných zrcadel pro projekční lampy a vývoj obloukových lamp pro projektory těžkého typu. Výroba by měla být započata v roce 1958 nebo 1959.

Filmový průmysl pak dostal úkol konstrukčně vyvinout projektor těžkého typu (v roce 1955 funkční prototyp a v roce následujícím dalších deset kusů), jehož výrobu by později mělo převzít Ministerstvo strojírenství, a to v počtu 300 kusů do roku 1960. Do té doby by potřeba promítacího zařízení pro širokoúhlý film měla být kryta dovozem 288 projektorů Dresden 2 a v letech 1956-1958 po deseti stereofonních zvukových zařízeních. Do roku 1960 by na území Československa mělo vzniknout 50 širokoúhlých kin. Tento počet se ovšem Pilátovi zdá neúnosně nízký.

Diskusi, ve které se vyjádřil Miroslav Jahoda ke státním úkolům technického rozvoje kinematografie na rok 1956 a Jan Stallich k problematice barevného systému pro natáčení širokoúhlých filmů, uzavřel František Pilát „konstatováním, že byly učiněny přípravy pro zavedení nových kinematografických technik v Československu. Je však třeba soustředit všechny síly, aby určité zaostání v technice bylo co nejdříve vyrovnáno“.¹⁸⁶

Ve dnech 6.-13. října 1955 se František Pilát a Jaroslav Bouček zúčastnili zájezdu na VII. Mezinárodní kongres filmové techniky a V. Mezinárodní výstavu techniky v Turíně.¹⁸⁷ Jejich referát z cesty obsahuje především zprávu dr. ing. Baratolla, prezidenta italského národního svazu majitelů kin, o rozšíření kin systému CinemaScope ve světě (tabulka 5). Pilát s Boučkem také navštívili širokoúhlá kina Reposy a Corso v Turíně a Capitol v Miláně.

Ve dnech 10. a 16. listopadu 1955 se pak konala další plenární schůze FITES,¹⁸⁸ na které nejprve František Pilát přednesl referát o nejběžnějších systémech širokoúhlého filmu, o nichž se posléze ve schůzi diskutovalo. Ke konci zasedání se k možnosti zavedení širokoúhlého filmu v Československu FITES usnesl:

1. Zajistiti předpoklady pro zavedení širokoúhlého filmu s anamorfotickým meziobrazem pro natáčení omezeného počtu uměleckých filmů s vhodnou tematikou, kde zvětšená šířka obrazu ve spojení se stereofonním zvukem najde plné umělecké opodstatnění a využití.

Pro promítání širokoúhlých filmů doporučuje adaptovati omezený počet kin, kde jsou dobré architekturní předpoklady, že široký obraz i stereofonní zvuk se plně uplatní. Pro záznam zvuku doporučuje užití čtyřkanálového magnetického zvukového záznamu, reprodukováného 3 kanály za projekční plochou, a 4. kanálem v protisměru.

2. Zřídití neprodleně vývojové pracoviště pro techniku barevného snímku, jehož prvním úkolem bude ve spolupráci s vývojovými pracovišti pro zpracování filmu a pro promítací techniku a VÚZORT provést systematická měření celého procesu od materiálu přes snímek, zpracování a projekci s hlediska kvality obrazu (zejména ostrosti).
3. Aby nové filmy byly natáčeny s hlediska možnosti promítání na široké plátno s poměrem stran 1:1,85. K úpravě na rozšířené plátno doporučuje připustiti bez výjimky jen ta kina, kde jsou splněny veškeré technické předpoklady: vhodné rozměry sálu, rozmístění

¹⁸⁶ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis plenární schůze Filmového technického sboru ze dne 28. září 1955.

¹⁸⁷ Srov. NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zpráva o zájezdu delegace filmových techniků a vysokoškolských pracovníků na VII. Mezinárodní kongres filmové techniky a V. Mezinárodní výstavu techniky v Turíně (ve dnech 6.-13. 10. 1955).

¹⁸⁸ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis plenární schůze Filmového technického sboru ze dne 10. listopadu 1955 a ze dne 16. listopadu 1955.

sedadel, správná poloha promítací plochy a především potřebný světelný tok a kvalitní projekční objektiv. FITES důrazně upozorňuje, že nesplnění těchto předpokladů by mohlo nový proces zdiskreditovati. Zásadně nesmí být na široké plátno promítány filmy, které nebyly pro široké plátno speciálně natočeny.

FITES konstatuje, že při zavádění širokoúhlého filmu, zejména v nedokonalé formě, jakou představuje t. zv. široké plátno, dochází sice k obohacení výrazových prostředků, děje se to však využíváním technických možností do krajnosti, takže drobné nedokonalosti, které jsou snesitelné u dosavadního způsobu promítání se stávají nepříjemnými na širokém plátně. Týká se to zejména ostrosti obrazu, kde není vyloučeno, že nebude možno úspěšně užívatí dosavadního snímkového i kopírovacího barevného materiálu. Ale i v černobílém filmu vynutí si nová technologie promítání pravděpodobně odlišnou technologii výroby. Proto doporučuje při zavádění těchto postupů značnou obezřetnost.

Po zájezdu do zahraničí, kde se Pilát seznámil s novými kinematografickými formáty osobně, začal mezi nimi rozlišovat, ale především byl schopen střízlivě posoudit možnosti jejich zavádění v domácí kinematografii. V následujících měsících FITES opět přerušil na nějakou dobu práci a teprve v červnu následujícího roku se sešel nad novým plánem Františka Piláta, vypracovaným v květnu 1956. Mezitím se počátkem roku uskutečnil zájezd tří vybraných pracovníků ČSF do Francie, kameramana Vladimíra Novotného, architekta Bohuslava Kuliče a mistra zvuku Františka Černého.¹⁸⁹

Zkušenosti ze zahraničí

Výprava tří domácích pracovníků, uskutečněná ve dnech 23. ledna – 6. února 1956, byla pravděpodobně plánována narychlo. Vzhledem k nedostatečné předběžné přípravě musel „dosavadní příležitostný zástupce Čs. státního filmu“ Suchánek (pravděpodobně pracovník československého zastupitelského úřadu ve Francii) v prvních dnech pobytu delegace teprve dojednat návštěvy jednotlivých podniků. Natáčení v širokoúhlém formátu (hlavní cíl cesty) pak naši zástupci vůbec neviděli, protože se v žádném ze studií v době jejich pobytu tímto způsobem nepracovalo.

Naši pracovníci navštívili tři pařížské filmové ateliéry (v Boulogne-Billancourt, Francefilm v Joinville-le-Pont a firmy Éclair v Épinay-sur-Seine), pokud k nim náležely laboratoře či výroba vlastní techniky, prohlédli si také ty. Kromě dalších laboratoří a výrobců filmové techniky navštívili firmy Totalvision a Satec-DyaliScope vyrábějící anamorfotické předsádky, nebo firmy André Debrie a Éclair, od kterých v té době ČSF odebíral snímací kamery (Super Parvo Debrie, respektive Cameflex). Zřejmě v prvních dnech pobytu, kdy očekávali vyřízení návštěv v jednotlivých podnicích, navštěvovali delegáti v hojné míře pařížská kina vybavená novými způsoby projekce:

Zatímco s. Suchánek žádal pro nás povolení vstupu k jednotlivým firmám, seznamovali jsme se s památkami Paříže. [...] Večer jsme navštěvovali kina, která promítala na Cinemascope, Vistavision [Novotný – Kulič – Černý, 1956: 21].

Podle soupisu Františka Černého viděli jedenáct filmů ve formátu CinemaScope (pravděpodobně byly alespoň některé z filmů v jiném kompatibilním širokoúhlém formátu), jeden VistaVision, první program Cineramy *This Is Cinerama* (dvakrát, protože napoprvé dostali vstupenky na balkon vedle střední promítací kabiny, odkud nebylo možné dostatečně systém posoudit) a jeden film na „široké“ plátno (rozšířený formát).

¹⁸⁹ Viz Novotný – Kulič – Černý, 1956. Úvod zprávy informuje: „Účelem zájezdu bylo poznání zařízení k natáčení širokoúhlého filmu systémem Cinemascope se stereofonním zvukem, návštěva francouzských atelierů a laboratoří, návštěva firem vyrábějících filmové přístroje a zhlédnutí filmů, natočených systémem Cinemascope.“ Zprávu o zájezdu také publikoval *Filmový technik*: Vladimír Novotný (1956): Zájezd do Paříže. *Filmový technik*, 4, č. 4, s. 83-85.

Ve svých zprávách se každý ze členů výpravy zaměřil na vlastní obor. Zatímco Vladimír Novotný se věnoval natáčecí technice a v některých případech vybavení ateliérů a podrobně rozebíral použití nových formátů ve spojení s pohyby kamery, velikostmi záběrů a stříhem u jednotlivých filmů, Bohuslav Kulič nejvíce komentoval pracovní postupy při stavbě dekorací v ateliérech a řešení jednotlivých kinosálů a Františka Černého zajímaly zvuková záznamová technika (magnetofony a mikrofony), vybavení pro zpracování zvuku (mix, postsynchron, dabing) a ve filmech pak použití stereofonie.

Ve zprávě všichni tři účastníci přistupují k pojmenování CinemaScope (které se ve zprávě vyskytuje v několika variantách zápisu), jako by označovalo všechny širokoúhlé formáty používající anamorfotickou předsádku. Tak například firma Totalvision vyrábí „optické předsádky anamorfotické pro příjem i projekci Cinemascope“ [7], ačkoliv ve skutečnosti jde o kompatibilní systém prodáváný pod značkou Totalvision (v Itálii TotalScope).

Dle názoru domácí výpravy obě francouzské firmy vyrábějící anamorfotické předsádky (Totalvision a DyaliScope) nabízely oproti jiným firmám nízké ceny a nepožadovaly za použití svých výrobků licenční poplatky z vyrobených filmů [Novotný – Kulič – Černý, 1956: 7]. Firma Totalvision dokonce slíbila zcela zdarma zapůjčit předsádky pro snímání i projekci na čtrnáct dní k vyzkoušení, a v případě zájmu z československé strany byla ochotná upravit optiku pro projektory tak, aby bylo možné ji použít i na malé vzdálenosti, v malých domácích kinech [27].

Všichni účastníci zájezdu se netajili nedůvěrou k produktům západních kinematografií a několik z nich zcela odsoudili. Zároveň byli ale schopní ocenit nápadité či povedené použití nového formátu. U projekce systémem Cinerama se všichni shodli na „naprosto plasticky věrném“ [54] a velmi působivém stereofonním zvuku, obraz ale vnímali jako spíše nedokonalý, především kvůli viditelným hraničním tří promítaných obrazů a zkreslení vodorovných linií blízko horního a dolního okraje plátna. „Použití pro jiné účely než tyto ukázky Cinerama nemá, zvláště ne pro hraný film“ [54]. I celkový nástup nových formátů se dočkal kritiky:

Při obědě jsme měli delší rozhovor s technickým řed.[itelem] studia [Éclair] M. A. P. Richardem. Potvrdil, že při zavádění Cinemascope je to v první řadě obrovský nátlak amerických filmových koncernů při prosazování nové techniky, často bez ohledu na skutečné potřeby filmového umění i dnešních možností techniky.

Množství nových systémů při natáčení i promítání vnáší do veškerého světového film.[ového] průmyslu velký chaos a nejistotu z budoucího vývoje. Je jisto, že evropská filmová technika stojí nyní bezradně před těmito skutečnostmi bez možnosti nějakého zásahu. Speciálně u Cinemascope se vyjádřil celkem shodně s našim názorem (který jsme si již utvořili po shlédnutí mnoha filmů), že to rozhodně není ideální řešení směru, kterým se musí film.[ová] technika ubírat. Nemá sám dosud jasno, kdy se ustálí tento překotný vývoj [50].

Se skeptickým názorem na nový formát a pochybnostmi o budoucím vývoji filmové techniky se českoslovenští pracovníci setkali i ve firmě CTM Levallois (kde si prohlíželi stříhací stoly, oscilografy pro viditelnou reprodukci a kontrolu magnetického zvuku a podvodní 16mm kameru s pérovým pohonem): „Firma nebude vyrábět stříhací stoly pro Cinemascope, protože nevěří v delší trvání tohoto systému“ [7].

Ve zprávě se ale objevují i pozitivní a pro pozdější vývoj širokoúhlého filmu u nás zřejmě mnohem důležitější závěry. Všichni pracovníci zvolili Eastmancolor jako nejlepší barevný systém používaný ve spojení s novými formáty. Zjistili, že velikost záběrů, jejich délka a pohyby kamery při širokém natáčení se nemusí nutně lišit od filmů v akademickém formátu, jen jejich kompozice se mírně mění. Seznámili se s různými způsoby záznamu a

reprodukce stereofonního zvuku a jako diváci byli schopní posoudit vhodnost použití stereofonie při různých příležitostech. A konečně se přesvědčili, že to nejmenší, co by domácí kinematografii mělo dělat starost, chce-li se vyrovnat západnímu světu, je její specifická síť kin:

Se zavedením Cinemascope do kin se nedělají žádné problémy, jak možno vyčíst z popisu kin. Podle zahraničních zkušeností lze do každého kina zavést promítání Cinemascope. Proto by bylo omylem tvrdit, že snad naše některá kina se pro Cinemascope nehodí.

Pro vysoce kvalitní předvádění v našich kinech (hlavně premiérových) je třeba však se držet určitých zásad.

Obrazový a zvukově stereofonní účín je tím větší, čím větší je plátno. Účín se ještě zvyšuje, je-li prostor tak architektonicky vyřešen, aby plátno zabíralo celou stěnu kina mezi postranními stěnami a mezi podlahou a stropem. [...]

Velikost plátna je u nás přirozeně omezena možností ostrosti používané filmové suroviny. Doporučuji délku plátna asi 10 m z toho důvodu, že rozlišovací schopnost stereozvuku má hranici kolem 9 m délky plátna. Pod tuto hranici zvuk ze třech amplionů za plátnem splývá v jeden už v 15[.] řadě hlediště [26-27].

V úvodu zprávy mistra zvuku Františka Černého, kde hodnotí význam a užitečnost celé cesty, pak najdeme vyjádření:

Je nutno zdůraznit, že touto naší cestou tří pracovníků Čs. státního filmu, [...] bylo konečně umožněno našim technicko-tvůrčím pracovníkům poznávat práci a zkušenosti i ve filmových atelierech na západě. Je třeba ocenit opravdový zájem a snahu všech vedoucích pracovníků ČSF, kteří se zasadili o uskutečnění cesty. Jsme přesvědčeni, že shrnutí našich poznatků pomůže při zavádění nové technologie obrazu a zvuku i v naší filmové práci [45].

Z existence cestovních zpráv uložených v knihovně NFA je možné soudit,¹⁹⁰ že v následujících letech se uskutečnilo několik dalších cest do západní Evropy, většinou spojených s návštěvami veletrhů, podniků vyrábějících barevnou filmovou surovinu, nebo na pracoviště užívající nové způsoby záznamu zvuku a obrazu. Cesty do zemí socialistického bloku (především do Sovětského svazu a Německé demokratické republiky) byly soustavně uskutečňovány i v předchozích letech.

1956: Definitivní plán

Zavedení širokoúhlého filmu do sítě československých kin se mohlo teoreticky uskutečnit už v průběhu roku 1956.¹⁹¹ Ministerstvo kultury s ním počítalo v rámci svého plánu na „Zvýšení rozsahu kulturních služeb v roce 1956“,¹⁹² který reagoval na požadavek Státního úřadu plánovacího (SÚP) na zvýšení tržeb v jeho podnicích. Zatímco SÚP

¹⁹⁰ Např. zpráva z Fotokiny [Gürtler – Malina – Pechar – Taraba, 1958], fotografického veletrhu, který se konal jednou za dva roky v Kolíně nad Rýnem (zástupci ČSF: František Gürtler, hlavní technolog Filmových laboratoří; Zdeněk Malina, hlavní inženýr Ústřední půjčovny filmů; Jaroslav Pechar, vědecký vedoucí optického oddělení VÚZORT; Vilém Taraba, ředitel Filmového průmyslu); zpráva z cesty do Itálie [Gürtler – Kratochvíl, 1957], kde členy československé delegace byli František Gürtler a Miloslav Kratochvíl, vedoucí cechu denních prací ČSF. V souvislosti se zaváděním širokoúhlého filmu se uskutečnila také cesta do Sovětského svazu kameramana Rudolfa Stahla: „Moje studijní cesta do SSSR měla za účel obeznámit se s technikou na studiu Mosfilm, získat zkušenosti při natáčení cinemascopických filmů, vidět již natočené sovětské filmy širokoúhlé, a poznat technické novinky“ [Stahl, 1958: 3].

¹⁹¹ Sliboval to například časopis *Filmový technik*, na konci roku 1955: Širokoúhlá projekce u nás. *Filmový technik*, 3, č. 10, s. 167.

¹⁹² NA, f. 867, k. 39, i. č. 116. Spis č. 14.172 1956 ve věci „Zvýšení rozsahu kulturních služeb v roce 1956“. Spis informuje o požadavku SÚP z 19. ledna 1956 na základě vládního usnesení ze dne 2. prosince 1955, a dále obsahuje návrh ČSF z 21. ledna 1956 „Předpoklad pro zvýšení tržeb u vstupného v kinech ve filmové distribuci na r. 1956“.

požadoval nárůst v kinech o 25 milionů korun, který by odpovídal zvýšení návštěvnosti o 10 milionů diváků, Ministerstvo navrhlo zvýšení tržeb v kinech o necelých 17 milionů korun s tím, že by toto navýšení bylo zajištěno zavedením širokoúhlého filmu a zvýšením vstupného o 1 korunu na tato představení, rozšířením hracího profilu kin (zvýšení počtu představení týdně v některých kinech), zavedením speciálních rozšířených programů, a zrušením slevy pro příslušníky armády. Největší podíl na zvýšení tržeb mělo mít rozšíření hracího programu (7,5 milionů), zavedení širokoúhlého filmu mělo přispět částkou znatelně menší (4,86 milionů).

Ministerstvo se přiklonilo k rozšíření hracího profilu na úkor „pouhého“ zvýšení návštěvnosti při stávajícím počtu představení s odůvodněním, že zvýšení návštěvnosti bylo podmíněno zvýšením podílu hracích termínů filmů západní produkce z dosavadních 16 % na 20-25 %, čímž by došlo k narušení kulturně-politických úkolů filmové distribuce.

Zatímco ostatní opatření navrhovaná Ministerstvem kultury na zvýšení návštěvnosti nevyžadovala příliš velké investice (většinou mzdy pracovníků kin spojené s vyšším počtem představení), zavedení širokoúhlého filmu mělo stát přijít na něco málo přes 4 miliony korun. Plán počítal s deseti kiny na širokoúhlý film v provozu už ve druhém čtvrtletí roku 1956, a s přírůstkem 20 kin za následující čtvrtletí až do konce roku 1956 tak, aby v tomto období bylo v provozu celkem 50 širokoúhlých kin. Požadované investice měly pokrýt náklady na materiál pro zřízení širokého plátna (1,28 milionů), na stavební a technické úpravy v kinech (1 milion), na dovoz 150 objektivů z kapitalistických států (150 tisíc) a tří kompletních zařízení pro širokoúhlý film (450 tisíc), dále náklady na zvýšení mzdových nákladů pro pracovníky při přestavbách kin, pracovníky při šití pláten, promítače se zvýšenou kvalifikací a dvoučlennou komisi pro výběr širokoúhlých filmů. Kromě toho film žádal o dovoz kamer z kapitalistických států v hodnotě 400 tisíc korun pro zvýšení kvality domácí kinematografické produkce.

ČSF (jménem ústředního ředitele Jiřího Marka) byl tedy ochoten přistoupit na zvýšení tržeb o 16,86 milionů korun, ale podmiňoval je uvolněním nákladů v hodnotě 11,14 milionů. Víme, že k zavedení širokoúhlého filmu přibližně v rozsahu navrhovaném v tomto materiálu došlo až v následujícím roce a v roce 1956 proběhlo jen několik širokoúhlých představení na festivalu v Karlových Varech a ke konci roku pak v prvním širokoúhlém kině v Praze. A ze statistických údajů lze usuzovat, že ani zbytek navrhovaného řešení ČSF nebyl uskutečněn,¹⁹³ naopak došlo k mírné změně ve složení představení v distribuci, navýšením počtu představení z jiných zemí než z tábora lidových demokracií a zvýšením počtu dlouhých hraných filmů na úkor pásem krátkých filmů a nehraných dlouhých filmů [Havelka, 1965: 48].

Zavádění širokoúhlého filmu se oproti výše popsanému plánu o jeden rok opozdilo, a více méně probíhalo podle „Plánu technického rozvoje, zavádění nových technologií“¹⁹⁴ předsedy FITES a hlavního inženýra ČSF Františka Piláta z 31. května 1956, který byl projednáván na plenární schůzi FITES 20. června 1956.¹⁹⁵ Plán byl vypracován za české kraje a měl tyto tři části:

¹⁹³ V roce 1955 došlo k nárůstu počtu představení o 6 % vzhledem k roku předchozímu, v roce 1956 pouze o 1 % oproti roku 1955. Zatímco návštěvnost roku 1955 stoupla o 13 % oproti návštěvnosti 1954, rok 1956 zaznamenal nárůst jen o necelé jedno procento [FSÚ, 1985: 396].

¹⁹⁴ NFA OPA, f. Pilát František, k. 1, i. č. 4.

¹⁹⁵ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis o schůzi plena Filmového technického sboru dne 20. června 1956. Kromě plánu byly na programu schůze zprávy o maďarské a západoněmecké filmové natáčecí technice (které ovšem neobsahují zmínky o širokoúhlém filmu), o připravované schůzce filmových techniků na IX. Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech (účelem schůzky byla příprava konference technických pracovníků lidově demokratických států o zavádění nových technologií) a konečně téma odevzdání kin národním výborům.

- Přechod k magnetickému záznamu a reprodukci zvuku ve filmu [2-28].
- Přechod na stereofonní magnetický záznam a reprodukci [29-38].
- Širokoúhlý film anamorfotického způsobu snímání, zpracování a promítání v kinech [39-55].

Blíže se budu věnovat poslední z nich. František Pilát tu nejprve definuje rámcový úkol v oblasti širokoúhlého filmu: v roce 1956 natočit první krátký pokusný širokoúhlý film a posléze zahájit normální výrobu rozdělenou tak, že v roce 1957 bude vyroben jeden, v roce 1958 dva, v roce 1959 tři a v roce 1960 čtyři celovečerní hrané filmy. Souhrnem jde tedy o výrobu deseti širokoúhlých celovečerních hraných filmů. Přitom výroba ostatních druhů filmů (loutkových, kreslených, vědecko-populárních a zpravodajských) v novém formátu nebyla ještě v době vzniku plánu stanovena. Do konce roku 1960 pak mělo být také zřízeno 40 širokoúhlých kin se stereofonní reprodukcí zvuku. Přitom navrhované časové rozdělení počítalo s jedním kinem v roce 1956 a deseti kiny v každém z následujících roků. V letech 1957-1958 měla být kina vybavována zařízením dovezeným z NDR, v následujících letech pak domácími přístroji. Pilát dále stručně popisuje širokoúhlý formát, přičemž uzavírá:

Ve vývoji bude dále sledována otázka užití velké plochy negativu, především systém s vodorovným posunem 35mm pásu a otázka využití širokého filmu, a to v souladu se světovým vývojem v SSSR a LDS [40].¹⁹⁶

Potřebná technická zařízení pak Pilát řadí do deseti kategorií¹⁹⁷ a následně se každé z nich podrobně věnuje. Popisuje současný stav domácího vybavení, určuje pravděpodobnou potřebu a navrhuje, jak ji uspokojit. Na konci celého plánu pak ještě rozděluje všechny dříve zmíněné úkoly mezi jednotlivé části ČSF a přidružené organizace.

Již v době vytvoření plánu měla domácí kinematografie k dispozici sadu natáčecích objektivů Satec Dyaliscope, zapůjčený objektiv Agascope 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). Informace o těchto a dalších objektivích a předsádkách podle Piláta zcela nedostačovaly, aby bylo možné rozhodnout o dalším nákupu. Proto měly ve VÚZORT probíhat zkoušky všech zakoupených či zapůjčených zařízení. Pro nové objektivy a předsádky bylo také nutné upravit stávající kamery. Kromě toho byl schválen dovoz nových kamer, například dvou kamer „Arriflex s anamorfotickými objektivy dánské výroby“ [42] pro cestovatele Jiřího Hanzelku a Miroslava Zikmunda nebo ručních kamer pro zpravodajský film. Rozšiřovat ještě více dováženou techniku plán nedoporučuje – prozatímní plán výroby je zajištěn a zvyšovat ho v době, kdy není zcela jasné, kudy povede další vývoj, by bylo nerozumné.

Pod nadpisem Kamery plán navrhuje dovést dva typy Super Parvo Color, jednu běžnou a jednu odlehčenou, které by měly pokrýt potřebu pro léta 1956 a 1957, v dalších letech je možné dovést více kamer. V podstatě je ale třeba upravovat stávající kamery. V oblasti kamer pro VistaVision a pro 70mm film Pilát doporučuje (podobně jako v úvodu) sledovat vývoj v socialistických zemích a prozatím nezačínat s vlastní výrobou. U úzkého filmu (16 mm) mají být provedeny zkoušky s předsádkami dovezenými v roce 1957.

Pod hlavičkou filmová surovina se plán zabývá především barevným filmovým materiálem. Dosud užívaný Agfacolor nesplňuje požadavky pro širokoúhlý film optimálně,

¹⁹⁶ První jmenovaný systém odpovídá řešení, které používá například VistaVision, druhý 70mm filmu (v té době především systém Todd-AO).

¹⁹⁷ Jsou to: 1) Objektivy či předsádkové optické soustavy pro anamorfotické natáčení, 2) kamery, 3) filmový materiál, 4) stroje a zařízení pro laboratorní zpracování filmu, 5) anamorfotické předsádkové objektivy pro promítání, 6) projekory, 7) osvětlovací stroje, 8) promítací plochy, 9) zdroje stejnosměrného proudu, 10) standardní projekty novostaveb kin a projekty úprav kin.

„ale jen na spodní hranici užitelnosti“ [45]. Vzhledem k množství kopií potřebných pro domácí distribuci se nevyplatí uvažovat o zavedení „hydrotipního pozitivního procesu“ (Technicolor). Naopak je potřeba se soustředit na použití nejlepších dostupných vícevrstvých materiálů a na zdokonalení procesu laboratorního zpracování osvětleného filmu. Především mají být provedeny zkoušky na materiálech Agfa, Sovcolor, Eastman, Gevaert a Ferrania.¹⁹⁸ Ze zkoušek měly být učiněny závěry pro dovoz barevného materiálu. V oblasti zlepšování procesu laboratorního zpracování se mělo uplatnit domácí výzkumné pracoviště VÚZORT, především vývojem měřicích přístrojů.

V oblasti laboratorního zařízení byla pozornost věnována především kopírkám a titulkovacím strojům. Potřeba kopírek pro širokoúhlý formát měla být kryta dovozem a dále objednániím vývojových prací ve VÚZORT, které měly přispět k zlepšení ostrosti kopií a barevného podání. U stávajících strojů bylo nutné provést některé drobné úpravy – změnit rozměry zoubků transportních válečků a drapaků pro menší perforace formátu CinemaScope (kromě kopírek také u automatických vyvolávacích strojů a dalšího zařízení) a upravit rozměry okeniček. Vzhledem k nízké jakosti ražených titulků měla být zavedena metoda leptání, díky plánovanému dovozu nového titulkovacího stroje ze Švédska.

Úkol zajistit anamorfotické předsádky pro promítání širokoúhlého filmu byl prostřednictvím Ministerstva přesného strojírenství zadán přerovskému ÚVOJM. Pro ten byly zajištěny vzorky zahraničních předsádek a udělen souhlas s vývojem hranolové předsádkové soustavy. Do zahájení výroby domácích předsádek měla být potřeba kryta dovozem z NDR.

U projektorů pro anamorfotické promítání se stereofonní reprodukcí zvuku Pilát zmiňuje ukončený vývoj „těžkého typu projektoru 35 mm“ [48]. Jedná se o stroj FTP 1 (v plánu ještě označovaný jako FP 1),¹⁹⁹ vycházející ve své konstrukci ze starších strojů Eta 47 a 48. Funkční prototyp stroje byl dokončen počátkem února 1956 (vývoj byl započat už v roce 1955), nultá série deseti projektorů měla být k dispozici koncem roku 1956. Poté měl být stroj předán k výrobě některému z průmyslových podniků spadajících pod Ministerstvo přesného strojírenství (viz níže).

Pro použití v menších a středních kinech měl být upraven projektor Meopton III, jediný 35mm promítací stroj vyráběný v Československu v době vzniku plánu. K projektoru bylo možné připojit magnetickou hlavu pro reprodukcii magnetického záznamu zvuku, pro použití se širokoúhlým filmem bylo ale nutné stroj upravit. Kromě úprav promítací hlavy se jedná také o vylepšení obloukové lampy. ČSF podal požadavek na rekonstrukci stroje s tím, že první upravené stroje žádá v roce 1958 (k úpravám viz kapitolu VI.).

Světelné zdroje pro širokoúhlý film řešil plán také jako zvláštní bod. Jednalo se o nové obloukové lampy k použití s upraveným strojem Meopton IIIa. ČSF také podal požadavek na vývoj nových vysokotlakých xenonových výbojek. Kromě toho se plán zabývá osvětlením pro natáčení. Úpravy byly nutné i u promítacích pláten, zejména tam, kde šířka plátna měla přesáhnout 8,5 metrů: „je třeba promítacích ploch s účelně řízenou směrovou odrazivostí, tedy ploch z plastických hmot, s optickými čočkovými rastry a metalisovaným povrchem“ [50]. VÚZORT se úkolem zabýval už od roku 1953, v době vzniku plánu byla zahájena výroba neprůzvučné bílé PVC plochy barvené titanovou bělobou, a pokusně byly vyrobeny vzorky s cylindrickým rastroem a hliníkovým povrchem. Další výzkum byl ale

¹⁹⁸ Všechny tyto materiály v podstatě vycházely z uspořádání jednotlivých vrstev u Agfacoloru, jak byl používán v období druhé světové války v Německu. S několika úpravami přišel v roce 1950 Eastmancolor, který měl jednak pozmeněné pořadí jednotlivých vrstev, a především ve dvou z nich používal barevné maskování (např. na dnešních negativních filmech pro fotografii viditelné jako oranžové zabarvení celého filmu), které přispívalo k lepší reprodukcii barev na kopírovacích prvcích [srov. Enticknap, 2005: 92].

¹⁹⁹ FP jako Filmový průmysl, FTP jako Filmový technický průmysl.

přerušen odchodem odpovědného pracovníka z VÚZORT.²⁰⁰ Požadované zvýšené světelné toky u promítacích strojů si také vyžádaly nové usměrňovače, zdroje stejnosměrného proudu. Požadavek na vývoj byl předán národnímu podniku Křižík.

Plán v oblasti širokoúhlého filmu uzavíraly standardní projekty novostaveb a úpravy kin. Pilát považoval za nutné vytvořit závaznou směrnici pro novostavby, která by určovala rozměry projekční plochy a umístění řad sedadel, poloměr zakřivení a jas projekční plochy, její výšku od podlahy, stoupání hlediště, základní rozměry a vybavení promítárny a dobu dozvuku v nových sálech. Pro přestavbu stávajících kin měla být vypracována pravidla s mírnějšími hodnotami než pro novostavby. Podle směrnic by pak měly být navrženy ideální typové projekty kin s 500 a 1 000 místy.

Úkoly si měly podle plánu rozdělit jednotlivé části ČSF (Ústřední ředitelství, Studio hraných filmů, zahraniční oddělení distribuce, správa kin, Filmový průmysl, Laboratoře, Krátký film a VÚZORT), a některé měly být svěřeny institucím mimo ČSF.

Plán byl projednáván na plenární schůzi FITES 20. června 1956.²⁰¹ František Pilát při jeho předložení oznámil, že podrobně je dosud propracovaný na roky 1956 a 1957, pro další léta bude potřeba ho průběžně přizpůsobovat konkrétním požadavkům vývoje. Prozatím je projednáván s účetními jednotkami ČSF. Inženýr Šimko měl po schůzce s ostatními techniky vytvořit obdobný plán také pro Slovensko. Jaroslav Bouček upozornil, že nový plán počítá s jiným přechodovým obdobím než plán původní, který mluvil o dočasném zavádění maskované projekce. Současné natáčení na nový i starý formát považuje za neúměrně nákladné a „neschůdné z hlediska skladby filmu“ a lepší řešení by přineslo natáčení pouze v novém formátu a následné použití desanamorfózy pro výrobu kopií pro normální kina.

Nato František Pilát upřesnil, že s dvojitým natáčením se počítá pouze u prvního pokusného filmu. Chybou plánu pak je, že nepočítá s dostatečnou exploatační základnou pro nový formát (mluví pouze o padesáti širokoúhlých kinech). Ve skutečnosti ale prý bude širokoúhlých kin mnohem více. Při zkoušení procesu desanamorfózy se zjistilo, že při něm nedochází k větším ztrátám kvality a je možné jej použít pro výrobu normálních kopií původně širokoúhlých filmů. Nakonec se FITES usnesl:

FITES v zásadě souhlasí s plánem technického rozvoje zavádění nových technologií, jak jej vypracoval hlavní inženýr ČSF, s připomínkami uvedenými v diskusi. Doporučuje však ověřit jednotlivé termíny realizace a provést potřebné úpravy.²⁰²

Na stejné schůzi řešil FITES předání kin národním výborům k 1. lednu 1957. V úvodu diskuse k této problematice František Pilát uvedl, že v Maďarsku se správa kin národními výbory zcela osvědčila – stoupla návštěvnost a národní výbory projevují programovou iniciativu. Přitom investiční politika zůstala centralizovaná, a problematika techniky nebyla zcela vyřešena: „[F. Pilát] vyslovuje obavy, že kdyby u nás nebylo včas zajištěno technické jednotné vybavení kin, došlo by brzo v průměru k poklesu technické úrovně kin.“²⁰³

V následující diskusi se mluvilo o nebezpečí narušení naplánovaného rozvoje nových formátů, o nevyřešené otázce oprav promítacích strojů a problematice uplatnění absolventů

²⁰⁰ Při chronickém nedostatku kvalifikovaných pracovníků se mohlo stát, že na řešení dílčího problému pracoval pouze jeden člověk, byť v rámci většího týmu. Při jeho odchodu pak nebylo možné na předchozí práci navázat a výzkum tak byl ukončen, nebo přinejmenším odložen.

²⁰¹ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis o schůzi plena Filmového technického sboru dne 20. června 1956.

²⁰² NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis o schůzi plena Filmového technického sboru dne 20. června 1956.

²⁰³ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis o schůzi plena Filmového technického sboru dne 20. června 1956.

technické větve školy v Čimelicích (protože nadále bude personální zajištění chodu jednotlivých kin v kompetenci národních výborů). Jaroslav Bouček spatřoval ve vyčlenění kin nebezpečí narušení rovnováhy mezi jednotlivými složkami ČSF a soudil, že je nutné zachovat alespoň jednotné řízení technické výstavby a obnovy kin. Závěr FITES zněl:

FITES doporučuje naléhavě, aby při odevzdání kin národním výborům v zájmu dalšího rozvoje techniky promítání ČSF si vyhradil jednotné technické vedení kin, řízení vývoje nových zařízení, schvalování projektů a prototypů nových zařízení, normalisaci a typisaci zařízení, jakož i zavádění nových technologií.²⁰⁴

V říjnu 1956 pak předložil Jiří Marek, generální ředitel Československého státního filmu,²⁰⁵ kolegiu Ministerstva školství a kultury „Zprávu o zřizování cinemaskopických kin a podpoře kinofikace“.²⁰⁶ K zasedání kolegia byl Marek přizván společně s Františkem Pilátem. Ve zprávě se sice hovoří o 50 kinech, která mají být vybavena pro širokoúhlý film do roku 1960 (z toho 40 v českých krajích a 10 na Slovensku), ale také o tom, že tento počet je nedostatečný, a proto ČSF navrhuje do roku 1960 zřízení dalších 100 kin (z toho 20 na Slovensku). Růst počtu kin vybavených pro nový formát probíhá v socialistických zemích mnohem rychleji a „nedostatečný rozvoj cinemaskopických kin u nás by omezil využití našich i zahraničních filmů na široké plátno a tím i celkový rozsah a kvalitu kulturních služeb obyvatelstvu“.²⁰⁷

Zpráva informuje, že prozatím bylo dovezeno jedno promítací zařízení pro širokoúhlý film (stroje Bauer B12 z Německé spolkové republiky), které bylo použito na MFF v Karlových Varech a v současnosti je instalováno v pražském kinu Alfa. V dalších letech mají být dováženy další přístroje z NDR a postupně mají být kina vybavována stroji domácí výroby. Pro rok 1957 bylo vybráno 12 kin pro přestavbu na širokoúhlý film: „Při výběru jednotlivých míst byla vzata v úvahu jak hlediska kulturně-politická, tak zejména technická a jednotlivé případy byly projednány s příslušnými politickými činiteli krajů.“²⁰⁸ Navrhované úpravy sice vyžadují značné zvýšení stavebních investic pro rok 1957, ale také

zaručují návštěvníkům kin kvalitní promítání obrazu i jakostní reprodukci zvuku. Čs. státní film nedoporučuje, aby úpravy kin na cinemascop byly prováděny nekvalitním způsobem, byť i levněji, neboť v průběhu doby, jak ukazují zahraniční zkušenosti, projekce neuspokojuje návštěvníky a je nutno přikročit k dalším novým nákladnějším investicím. [...]

Pokud jde o zavádění technologie t. zv. falešného širokého plátna, t.j. způsobu, kde formát obrazu je 1:1,85 (pomocí masky projektoru), nedoporučuje Čs. státní film tento systém vzhledem ke světovému vývoji a k výsledkům konference DEFY v NDR a navrhuje, aby úpravy kin byly prováděny zásadně jako kina cinemaskopická se stereofonní reprodukcí, případně s jednonálovým magnetickým zvukem.

Přitom podle zprávy už bylo upraveno patnáct kin v českých krajích pro promítání filmů s poměrem stran 1:1,85 a mají zde být promítány právě filmy vytvořené s ohledem na tento formát, které budou jinak promítány v kinech normálních.

²⁰⁴ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis o schůzi plena Filmového technického sboru dne 20. června 1956.

²⁰⁵ Stal se jím v červenci 1954, ve funkci vystřídal Oldřicha Macháčka, a zůstal zde do roku 1959. Srov. Knapík, 2006: 241-243.

²⁰⁶ NA, f. Ministerstvo školství a kultury, Zasedání kolegia ministra 1956-1966, kolegium č. 41.

²⁰⁷ NA, f. Ministerstvo školství a kultury, Zasedání kolegia ministra 1956-1966, kolegium č. 41.

²⁰⁸ Přestavba se měla týkat kin: Alfa Praha (které mělo být uvedeno do provozu už koncem roku 1956), kina Pohraniční stráž v Českých Budějovicích, Svět v Plzni, Svět v Chebu, Hraničář v Ústí nad Labem, Lípa v Liberci, Jas v Hradci Králové, Svět v Pardubicích, Svět v Jihlavě, Radost v Brně, Pohraniční stráž v Olomouci, Velkého kina v tehdejší Gottwaldově a kina Vesmír v Ostravě. Například v brněnském kině Radost adaptace na širokoúhlý formát nikdy neproběhla.

Kolegium zprávu schválilo, včetně rozšíření počtu kin určených k úpravě pro širokoúhlý formát. Zpráva pak byla předložena politickému byru Ústředního výboru Komunistické strany Československa, které ji vzalo na vědomí a schválilo navýšení počtu upravených kin.²⁰⁹

Plnění plánu

Klíčovým dokumentem pro konečné rozhodnutí o zavádění širokoúhlého formátu u nás je pravděpodobně Usnesení politického byra ÚV KSČ z 12. března 1956, vycházející ze zprávy ČSF. Některé ukázky ze Zprávy a některá usnesení a úkoly uložené vedení ČSF byly uveřejněny ve *Výroční zprávě ČSF za rok 1956*:

Zastaralé technické vybavení kin a jejich špatný stavební stav je rovněž podstatnou překážkou kvalitního provozu kin. [...]

Při tom je třeba uvážit, že právě v této době prodělává film na celém světě zásadní technologické změny, vyplývající z přechodu na širokoúhlý film, spojený s plastickým zvukem, který spolu s barevným obrazem přináší podstatné zlepšení výrazových prostředků filmového umění. Bude proto i u nás třeba obnovit zastaralé zařízení, odstranit nahromaděné nedostatky v technickém vybavení a urychleně připravit podmínky k zavedení nové technologie širokoúhlého a stereofonního filmu [Havelka, 1961: 54].

Politické byro pak kromě jiných stanovilo úkoly:

- vypracovat perspektivní plán dalšího rozvoje kinofikačních zařízení pro širokoúhlý film;
- zřídit vývojovou složku zvukové techniky, barevného filmu, zvláštních technik, techniky fotografického zpracování filmu, osvětlovací techniky a techniky promítání;
- zavést výrobu a promítání širokoúhlých filmů se stereofonním záznamem zvuku [56].

Zavádění širokoúhlého filmu v československé kinematografii podle plánu Františka Piláta mohlo být na jednu stranu ulehčeno vyšším přidělem prostředků na investice od roku 1955, na druhou stranu ohroženo organizačními změnami, kterými měl Československý státní film (respektive Československý film) projít v letech 1956-1957.

Podle „Zprávy o technice v Čs. filmu“²¹⁰ bylo díky vyššímu finančnímu zabezpečení v letech 1955-1956 možné obnovit podobný, ne-li větší, počet technických zařízení jako v desetiletí 1945-1954. Například v prvních deseti letech zestátněné kinematografie bylo obnoveno 405 projektorů 35 mm, zatímco v následujících dvou letech už 647, a obnova pokračovala stejným tempem i v roce 1957 (obnovou se zde pravděpodobně míní nahrazení starého zařízení novými promítacími stroji a příslušenstvím). „Obnova kin pokročila velmi rychlým tempem a byly odstraněny již ty nejhrubší závady v zastaralých projektorech. Obnova zvukového zařízení je již téměř úplná“ [2].²¹¹

Na druhou stranu stejná Zpráva zmiňuje negativní vliv organizačních změn v rámci oboru kinematografie, například decentralizace technických služeb, kdy z dřívější technické správy se samostatnými složkami (Filmový průmysl, Filmoprojekt, Výzkumný ústav filmové techniky, krajské technické služby a Vyšší průmyslová škola v Čimelicích) byl vytvořen na hlavní správě Československého filmu útvar hlavního inženýra s několika odděleními (hlavní inženýr, zástupce hlavního inženýra pro vojenskou filmovou techniku, hlavní technolog,

²⁰⁹ NA, f. Ministerstvo školství a kultury, Zasedání kolegia ministra 1956-1966, kolegium č. 41.

²¹⁰ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959. Zpráva není přesně datována, pouze rokem 1957. Podle zmínek uvnitř zprávy vznikla nejpozději počátkem května 1957, a tuto domněnku potvrzuje i umístění Zprávy uvnitř fondu FITES.

²¹¹ Do kin bylo v letech 1955-1956 dodáno: 647 projektorů 35 mm, 188 projektorů 16 mm, 422 zesilovačů, 537 reproduktorových soustav a 546 usměrňovačů.

hlavní mechanik, normalizátor, referát pro vynálezy a zlepšovací náměty, hlavní bezpečnostní technik, hlavní energetik, referent pro vědecko-technickou spolupráci) [15].

Podle Zprávy „tím, že chyběla zařízení pro zavádění nových technologií magnetického záznamu zvuku a širokoúhlého filmu, nastalo zpoždění za světovým vývojem“ [1], ale „velkým rozsahem dovozu i tuzemskými dodávkami zvýšil se a zkvalitnil stav technických zařízení na světovou výši. Studio je vybaveno pro zavádění nových technologií“ [2].

Rychlost úprav kin na širokoúhlá skutečně probíhala mnohem rychleji, než jak požadoval Pilátův květnový plán. Informace o skutečném počtu upravených kin se ale v různých zdrojích liší. Zatímco Albert Nesveda mluví o 52 kinech ke konci roku 1957 [Nesveda, 1958: 64], *Výroční zpráva* Jiřího Havelky mluví o celkovém počtu 55, z nichž 7 mělo být letních [Havelka, 1962: 169], a jeho *Film v číslech a událostech* o 41 stálém kině a 7 kinech letních [Havelka, 1965]. Přesto může být jisté, že kin bylo v českých krajích více než původně plánovaných deset.

První projekce

Už během roku 1955 byly provedeny „montážní a zkušební práce na širokoúhlou projekci v kinu Květen“ v Praze [Havelka – Síla, 1958: 229]. O projekcích pro pracovníky ČSF a další odborníky a novináře se zmiňuje více zdrojů.²¹² Je možné, že technické vybavení použité při projekci bylo „vzorové promítací zařízení pro širokoúhlý film se stereofonním záznamem (za 139.400 Kčs)“ [Havelka – Síla, 1958: 43] dovezené koncem roku z NDR.

Na jaře 1956 se uskutečnilo další širokoúhlé promítání na výstavě výrobků německé firmy Zeiss Jena v pražském Domě energetiků:

V promítací síni výstavy měli návštěvníci poprvé příležitost vidět ukázkou širokoúhlé projekce, dále diaprojektor pro barevnou plastickou projekci, úplnou dokumentační soupravu, projektor pro roentgenový film a řadu projektorů obvyklých typů.²¹³

První projekce pro širší neobornou veřejnost, a pravděpodobně první projekce komerčních kinematografických filmů vůbec na našem území, se uskutečnila v rámci IX. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech v létě 1956. Už při vyhlášení soutěže pro rok 1956, ve 3. čísle anglické mutace měsíčníku *The Czechoslovak Film*, znělo jedno z pravidel následovně: „Prints submitted must be 35 mm. Apart from these, films for wide-screen projection with stereophonic sound recording may be entered.“²¹⁴ Následující měsíc přinesl časopis informace o nově budovaném letním kině v Karlových Varech:

Apart from the Festival Cinema at the Grand Hotel (formerly the Hotel Pupp), an open air cinema will be specially adapted for the showing of wide screen films with stereoscopic sound, according to plans drawn up by Karel Fišer, an architect engaged at Filmprojekt, the Designing Department of the Czechoslovak State Film.²¹⁵

Článek dále informuje o velikosti hlediště (určeného pro 3 500 diváků, z nichž 500 mělo sedět pod krytou tribunou), promítací plochy (22 m široké a 8,5 m vysoké) a počtu

²¹² Např. Miloslav Hůrka píše: „Koncem roku 1956 se zaplňovalo hlediště kina Květen známými tvářemi filmových pracovníků s výrazem očekávání. Budou promítnuty ukázky nového systému obrazové a zvukové projekce CinemaScope“ [Hůrka, 1991: 270]. Údaje se liší o jeden rok a více váhy lze pravděpodobně připisat dobové *Výroční zprávě* nežli spíše vzpomínkové publikaci vydané s pětaticetiletým odstupem.

²¹³ J. Němec (1956), Výstava Zeissových přístrojů v Praze. *Jemná mechanika a optika*, 1, č. 1, s. 35-36.

²¹⁴ IXth International Film Festival at Karlovy Vary, July 12th-29th 1956. *The Czechoslovak Film*, 9, č. 3, s. 1.

²¹⁵ Preparations for the IXth International Film Festival at Karlovy Vary in Full Swing. *The Czechoslovak Film*, 9, č. 4, s. 9. Odtud také obrázek 11 znázorňující karlovarské letní kino.

reproduktorů (z celkových jedenácti měly být 3 umístěny za plátnem). I v pozdějších článcích v československém tisku byly tyto informace opakovány – letní kino v Karlových Varech bylo nejen prvním zařízením pro projekci širokoúhlých filmů, ale také jedním z největších kinematografických zařízení u nás.

O výstavbě nového „festivalového“ kina v Karlových Varech (v té době ještě neširokoúhlého) se jednalo už v roce 1954. Zároveň s velkým reprezentativním sálem měl být vystaven ještě jeden menší sál pro 600 diváků. Dosavadní karlovarská kina zcela nevyhovovala stále se rozrůstajícímu festivalu. Vedení ČSF si navíc bylo vědomo, že mezinárodní akce podobného charakteru potřebuje alespoň dva až tři více méně reprezentativní kinosály. V roce 1956 byla k dispozici dvě možná umístění nového festivalového kina a jim odpovídající architektonické alternativy. Samotná výstavba měla probíhat v letech 1960-1961.²¹⁶

Karlovarský festival ovšem nemohl čekat na širokoúhlé kino do roku 1961, a tak ke konci roku 1955 bylo rozhodnuto o přestavbě kina letního. Úprava otevřeného amfiteátru byla pravděpodobně mnohem levnější než úprava stávajících karlovarských zařízení, či dokonce urychlená výstavba nového kina. Do konce roku 1955 měl být vypracován projekt a do konce června 1956 dokončeny veškeré práce na přestavbě tak, aby 17. července mohl být zahájen festival se širokoúhlou projekcí.²¹⁷

Festivalu v Karlových Varech se tradičně věnoval domácí oborový tisk, v roce 1956 pak přibyly články o novém formátu.²¹⁸ Jednalo se především o první postřehy o odlišnosti širokého plátna a stereofonní reprodukce zvuku od filmů „normálních“. Ne všechny ohlasy přitom byly pozitivní. Jako příklad vybírám článek s názvem „Co ukázaly filmy na široké plátno v Karlových Varech“²¹⁹ z *Filmu a doby*, který se ve stejném periodiku dočkal o několik čísel později odpovědi.²²⁰ Autor uvádí svůj příspěvek tvrzením, že „široké plátno je středem zájmu všech, kdo mají rádi film“. Dále se zmiňuje, že někteří možná mluví o revoluci ve filmu, kterou přirovnávají k nástupu zvuku, ale že širokoúhlý film v podstatě nepřináší nic nového:

Celkově možno říci, že by film i při normálním formátu promítacího plátna ztratil sotva co na své ceně a přitažlivosti. [...] Zásadně dojem, kterým na diváka při prvním zhlédnutí široké plátno působí, je mocný. Šířka je imposantní, překvapivá. Ale velmi rychle si člověk zvykne a asi v polovině prvního filmu, který vidí, má jaksi nejasný dojem, že to není nic nového, že tohle vlastně viděl vždycky. [...] Vcelku tedy je široké plátno novinka, která jistě není k zahození. Mluvit však o nějaké revoluci ve filmovém umění – to je, myslím, při systému Cinemascope při nejmenším značně přehnané.²²¹

V odpovědi byla autorovi J. K. vytýkána jednostranná a omezená argumentace a celkově nesprávný názor:

²¹⁶ NA, fond 867 Ministerstvo kultury, i. č. 124, ka. 53. Posouzení navrhovaných staveníšť pro výstavbu kina v Karlových Varech.

²¹⁷ Tamtéž. Informační zpráva k usnesení vládní komise pro řízení akce úpravy a zvelebení vzhledu měst a obcí ze dne 18. října 1955, bod č. 1. Především odstavec b) Adaptace letního kina v Karlových Varech. Viz také tamtéž, Doplněk k informační zprávě o projektové přípravě výstavby festivalového kina v Karlových Varech ze dne 24. 6. 1955.

²¹⁸ Kromě článků zmíněných níže např. –fs- (1956): MFF. *Filmový technik*, 4, č. 7, s. 97-99.

²¹⁹ J. K. (1956): Co ukázaly filmy na široké plátno v Karlových Varech. *Film a doba*, 2, č. 11, s. 787.

²²⁰ -dv- (1956): V čem tkví novátorství širokoúhlého filmu. *Film a doba*, 3, č. 2, s. 137-138.

²²¹ J. K. (1956): Co ukázaly filmy na široké plátno v Karlových Varech. *Film a doba*, 2, č. 11, s. 787.

Především není možno používat jako měřítka projekce v přírodním kinu. [...] jedině správným východiskem pro hodnocení širokoúhlé projekce mohou být zkušenosti z uzavřeného, sálového kina.²²²

Navíc to, že si divák na široké plátno rychle „zvykne“, přece není argument proti, ale pro nový formát: „široké plátno je průkopnické v tom, že ještě více než normální formát přizpůsobilo filmovou projekci přirozenosti lidského oka.“ Ale co je nejdůležitější, J. K. zcela zapomněl na stereofonní zvuk, který je nedílnou součástí CinemaScopu a představuje skutečnou revoluci ve filmové technice, protože

nesmírně podporuje dojem životní reality. A na to neměl J. K. zapomenout, protože jinak jednostranně zkreslil význam širokoúhlého filmu jako dalšího, významného kroku k realitě filmového obrazu.²²³

Pro promítání v Karlových Varech, stejně jako v prvním stálém širokoúhlém kině Alfa v Praze, byly používány promítací stroje Bauer B12 se zvukovým zařízením Klang, dovezené z NSR. Nešlo jen o stejný typ, ale o totožné přístroje, které byly po skončení festivalu převezeny do Prahy a namontovány v kině Alfa, kde měly projekce začít už v listopadu 1956.

Technické úpravy v kině, stejně jako změny ve vybavení uvnitř sálu a v přilehlých prostorách, popisoval časopis *Filmový technik*.²²⁴ Kino Alfa bylo prý vybráno po zralé úvaze – jako „největší pražské kino, s širokým hledištěm a tím bylo již předurčeno stát se kinem se širokým plátnem“.²²⁵ Přitom bylo rozhodnuto, že kromě úpravy pro nový formát dojde také k celkové přestavbě kina. Kromě nové elektroinstalace, která znamenala úpravy ve všech prostorách kina, bylo změněno původní uspořádání sedadel v hledišti, byla vyměněna dosavadní sedadla a byly zrušeny postranní lóže v přízemí. Zvukopropustná promítací plocha byla rovná („Poslední zkušenosti ukázaly, že pro velikosti ploch v našich kinech možné, je lepší promítací plocha napnutá rovně, bez zakřivení“), při maximální výšce obrazu 5,1 metru a šířce 13 metrů. Veškeré projekční vybavení bylo pořízeno nové (kromě dvou strojů Bauer B12 se zvukovým zařízením Klang to bylo například šest usměrňovačů Tesla 50).

Rekonstrukce, protože se svým rozsahem vymyká nad obvyklé změny v kinech, je sledována denním tiskem a veřejností. Svědčí o tom zájem různých závodů, které si již nyní zajišťují vstupenky pro své zaměstnance [115].

Kromě fotografií stavebních úprav doprovází článek také objednávka („jedna z mnohých“) na 900 vstupenek do nového kina. Druhý článek přináší už fotografie hotových prostor určených pro návštěvníky – pokladny, foyer, šaten, bufetu a kuřárny, a konečně samotného sálu, při pohledu z balkonu a od promítací plochy. Přestavbu hodnotí jako „pěknou ukázkou, jak bychom měli přistupovat ke všem rekonstrukcím státních kin“ [4-5]. Zprávy o novém kinu se dostaly i do měsíčníku *The Czechoslovak Film*, do rubriky „News in Brief“:

One of the largest Prague cinemas, the Alfa, has been adapted for the projection of wide-screen films with stereophonic sound reproduction. The first feature to be shown was the French „The Best Part“.²²⁶

²²² -dv- (1956): V čem tkví novátorství širokoúhlého filmu. *Film a doba*, 3, č. 2, s. 137-138.

²²³ -dv- (1956): V čem tkví novátorství širokoúhlého filmu. *Film a doba*, 3, č. 2, s. 137-138.

²²⁴ -Jap- (1956): Kino Alfa. Kino pro širokoúhlé promítání. *Filmový technik*, 4, č. 8, s. 113-115; -fs- (1957): Kino Panorama Alfa. *Filmový technik*, 5, č. 1, s. 1-6.

²²⁵ -Jap- (1956): Kino Alfa. Kino pro širokoúhlé promítání. *Filmový technik*, 4, č. 8, s. 113-115.

²²⁶ *The Czechoslovak Film*, 9, č. 11, s. 10. Srov. také např.: jl (1956), Kino Alfa – první pražský cinemascop. *Svobodné slovo*, 4. 8. 1956, s. 24; Panorama Alfa zahajuje (1956). *Večerní Praha*, 1956, č. 266, s. 1; Kino Alfa a široké plátno (1956). *Večerní Praha*, 1956, č. 277, s. 3; Kino Alfa se připravuje pro širokoúhlý

Během následujících let pak probíhala přestavba dalších kin, a to v mnohem větším počtu, než bylo původně plánováno (viz výše).

FTP 1: Univerzální promítací stroj pro nejistou budoucnost

Jedna z mála doložených schůzí Filmového technického sboru za rok 1955 se konala mimořádně ve Filmovém technickém průmyslu na Barrandově a jejím předmětem byla rekonstrukce těžkého promítacího stroje FTP (obrázek 12).²²⁷ Úkolem porady bylo posoudit a eventuálně dát připomínky k návrhu přestavby těžkého promítacího stroje Eta 47 na stroj s vysokým světelným tokem, přizpůsobený novým formátům, jmenovitě stereoskopickému filmu a širokouhému filmu se stereofonním čtyřkanálovým magnetickým záznamem zvuku. K zahájení výroby stroje mělo podle zápisu porady dojít už v roce 1956.

Dle plánu Františka Piláta²²⁸ byl funkční prototyp dokončen k 1. 2. 1956 a do konce roku měl Filmový průmysl podle upravené dokumentace vyrobit dalších deset prototypů. Poté měla být v součinnosti se zaměstnanci přesného strojírenství vypracována výrobní výkresová dokumentace a předána do průmyslové výroby. Předběžná dohoda ukládala přesnému strojírenství výrobu dvou až tří prototypů v roce 1957, v roce 1958 nultou sérii dvaceti kusů a v letech 1959 a 1960 po sto kusech nových promítacích strojů.²²⁹ Plán také zmiňuje všestrannost nového stroje, který měl promítat:

- 1) normální filmy 1:1,37 s fotografickým záznamem zvuku,
- 2) normální filmy 1:1,37 s jednocanálovým magnetickým záznamem zvuku,
- 3) filmy maskované s formátem 1:1,65 a 1:1,85 s fotografickým nebo jednocanálovým mg záznamem zvuku,
- 4) filmy anamorfotické s poměrem stran 1:2,55 se 4-kanálovým mg záznamem zvuku, nebo filmy anamorfotické s poměrem stran 1:2,35 s fotografickým či jednocanálovým mg záznamem zvuku,
- 5) filmy plastické, způsob promítání na dvou projektorech mechanicky spojených,
- 6) filmy, u nichž zvukový záznam (např. 7-kanálový) je na druhém pásu. Užívá se opět mechanického spojení projektorů [48].

Novému stroji domácí výroby se nejednou věnoval *Filmový technik*, který obecně soustavně informoval domácí technické pracovníky v distribuci (promítače) o všech strojích používaných v domácích kinech, se zvláštní pozorností k domácím výrobkům. Ve třetím čísle v roce 1956 se objevil krátký popis stroje, který zdůrazňoval vysoký světelný tok, jehož konstruktér Jan Bradáč dosáhl

použitím vzduchové trysky, která obepíná kladný uhlík blízko kráteru. Oblouk je vzduchovým proudem vrhán proti uhlíku zápornému. Výsledkem je neobyčejně velká světelná intenzita a naprosto klidné hoření uhlíků.²³⁰

Následující číslo přineslo nejen obrázek stroje na obálce (dosud bez magnetického budiče zvuku a anamorfotické předsádky), ale také několik dalších informací a fotografií stroje uvnitř čísla.²³¹ Kromě základního popisu vnějšího vzezření stroje se článek zmiňuje o

film (1956). *Rudé právo*, 1956, č. 180, s. 2; Kino Panorama Alfa slavnostně otevřeno (1956). *Obrana lidu*, 8. 11. 1956, s. 27. Za francouzský film *Nejlepší část* získal jeho režisér v roce 1956 ocenění na MFF v Karlových Varech.

²²⁷ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959, Zápis o mimořádné poradě dne 9. června 1955 v 8 hodin na Barrandově v FTP ve věci těžkého projektoru FTP.

²²⁸ NFA OPA, f. Pilát František, k. 1, i. č. 4. Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií.

²²⁹ Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií, s. 48.

²³⁰ -fs- (1956): Nový promítací stroj FTP 1. *Filmový technik*, 4, č. 3, 3. strana obálky.

²³¹ Čs. promítací stroj FTP 1. (1956). *Filmový technik*, 4, č. 4, s. 55-57.

tom, že rozložení součástek v promítací hlavě se příliš neliší od původního stroje Eta 47, se kterým byli domácí promítači obeznámeni.²³²

V čísle 9 byl potom uveřejněn ještě podrobnější článek samotného konstruktéra stroje Jana Bradáče.²³³ Ten podle vlastních slov použil při konstrukci některé skupiny a osvědčené prvky ze stroje Eta 47:

jistě není správné při každé konstrukci nového projektoru vše dřívější zavrhovati a začít znovu, když na konec příkladně strhovací mechanismus a transport filmu zůstává u všech strojů stále stejný až na malé neb větší změny na základě poznatku z předchozího provozu a koncepci nového stroje [134].

Při promítání stereoskopických filmů bylo nutné používat oba promítací stroje v kabině současně, a proto byl stroj opatřen mnohem většími bubny, až pro 1 360 metrů filmového pásu. Právě tím byla podle Bradáče ovlivněna celá stavba projektoru: dolní buben, vzhledem ke své velikosti, byl řešen jako součást vlastního stojanu stroje. Kolem středové osy natáčecí cívky bubnu bylo také možno naklánět celý stroj, což se u starších strojů dělo nakláněním promítací hlavy společně se stolem nesoucím lampovou skříň. Veškeré další součásti byly montovány právě na otáčivý dolní buben.

Stůl byl tvořen skříňovým odlitkem, ve kterém byl umístěn elektrický rozvod a všechny součástky obsahující magnety. Ve stolu stroje byly v dostatečné vzdálenosti od probíhajícího filmu, a nemohly tedy ovlivnit magnetickou stopu širokoúhlých filmů. Plně uzavřená skříňová promítací hlava byla opatřena bezpečnostním zařízením (pro případ vznícení filmu) a systémem chlazení filmové dráhy dutými součástkami s protékající vodou a soustavou vzduchových trysek. Celé zařízení, zdá se, bylo velmi výkonné:

Při zatěžkávacích zkouškách se závěrková komora a filmová dráha po hodinovém provozu s největším světelným tokem nezahřívala. Filmový pás průhledný se po několikaminutovém prosvětlení největším světelným tokem nevznítí a černý filmový pás se pomalu vyškvaří jen v místě masky [136].

Již zmiňovaná lampová skříň byla vybavena zrcadlem o průměru 35,6 centimetrů. Exhaustory byl na jedné straně do oblouku vháněn vzduch k dosažení větší intenzity svícení, na druhé straně bylo chlazeno zrcadlo a byly odsávány horké plyny přímo do komína nad lampovou skříň. Posuv uhlíku v lampě byl automatický. Mezi lampou a rotační závěrkou byla umístěna kondensorová čočka. Dle tvrzení Jana Bradáče hořel oblouk zcela klidně beze změn intenzity světla. Při zkouškách v trvalém provozu bylo docíleno světelných toků 12 900 lumen pro formát CinemaScope a 9 970 lumen pro normální formát.²³⁴

Další popis stroje se do *Filmového technika* dostal až ve třetím čísle v roce 1959.²³⁵ Podle popisu se skládá z částí: základní litá deska, podstavec, dutý stůl, hlava projektoru, vysokointenzitní oblouková lampa včetně lampové skříně, horní a spodní buben a magnetický budič zvuku. Váha projektoru byla 230 kg, při rozměrech 2 070 mm (výška) x 530 mm (šířka) x 1 690 mm (délka). Dále kromě údajů, o kterých psal už Jan Bradáč, článek uvádí

²³² Eta 47 byl stroj těžkého typu, a byl tedy většinou používán ve větších kinech. Do domácích kin bylo dodáno 24 kusů stroje, mnohem rozšířenější byl tedy v této kategorii Evroplex (rovněž domácí výroby) s 252 kusy (srov. NFA OPA, f. FITES, k. FITES Komise triková, kreslená 1947; 1958-1959. Komplexní přehled dodávek a požadavků promít. strojů od roku 1945 do roku 1965). V čísle 5 ročníku 1955 o stroji informoval i *Filmový technik* (Promítací stroj ETA 47. (1955). *Filmový technik*, 3, č. 5, s. 89-92).

²³³ Jan Bradáč (1956): Popis stroje FTP 1. *Filmový technik*, 4, č. 9, s. 134-138.

²³⁴ Rozdíl je ovlivněn velikostí okénka, kterým světlo prochází. Zatímco u CinemaScopu je to 18,3 x 23,3 milimetrů, u starého formátu 15,2 x 20,9 mm. Srov. Jan Bradáč (1956): Popis stroje FTP 1. *Filmový technik*, 4, č. 9, s. 134-138, s. 137.

²³⁵ -fb- (1959): Stručný popis stroje FTP 1. *Filmový technik*, 7, č. 3, s. 47-48, celostránková fotografie na 4. straně obálky.

některé podrobnosti k údržbě – například o čištění oleje, které je prováděno sedimentací a magnetickým a mechanickým filtrem. V posledním odstavci článek zmiňuje prototyp a nultou sérii vyrobenou v dílnách Filmového technického průmyslu na Barrandově a probíhající sériovou výrobu v národním podniku JIHOSTROJ (Jihočeské strojírny) ve Velešíně. Na obrázku na zadní straně obálky stejného čísla je na rozdíl od dřívějších fotografií stroj vybaven jak magnetickým budičem zvuku (mezi promítací hlavou a horním bubnem), tak anamorfotickou předsádkou.²³⁶

Zatímco funkční prototyp stroje byl k dispozici skutečně brzy,²³⁷ v následujících letech se s vývojem vyskytly problémy a ještě v roce 1956 uváděla *Výroční zpráva ČSF* „dokončení rekonstrukce projektoru Eta 47“ mezi nově zařazenými úkoly ve Filmovém průmyslu.²³⁸ V ročence 1957 pak najdeme zmínky o „zvýšené práci na kompletaci těžkých projektorů FP 1“ a o tom, že „práce na 10 ks prototypu projektoru FP 1 se prodloužily pro nesplnění kooperace Jihočeských strojíren ve Velešíně“ [Havelka, 1962: 306]. A jak bylo patrné z předchozího odstavce, o stroji jako sériově vyráběném mluvil *Filmový technik* až počátkem roku 1959.²³⁹

Oproti plánu nebyl stroj dodáván ještě v roce 1958 a zdá se, že v nově zřizovaných širokoúhlých kinech jej nahrazoval východoněmecký Dresden 2.²⁴⁰ Těžké stroje FTP 1 byly vyráběny až do roku 1961, kdy bylo rozhodnuto o jejich postupném nahrazování novými stroji UM 70/35 (obrázek 12) z přerovské Meopty (od roku 1963), určenými pro všechny užívané formáty 35mm filmu a nově zaváděný 70mm film.

Výroba filmů

Vzhledem k primárnímu zaměření této práce jsem neměla možnost získat podrobnější informace z oblasti výroby. Podle souhrnných tabulek výroby [Havelka, 1965] a porovnáním údajů v katalogích NFA *Český hraný film* je ale možné soudit, že minimálně v oblasti celovečerních hraných filmů probíhala domácí výroba podle plánu. V roce 1956 byl skutečně vyroben pokusný krátký širokoúhlý film (podle Havelky dokonce dva krátké filmy) a vznikl film pro tzv. široké plátno (tj. formát v upravených kinech maskovaný na poměr stran 1:1,65 nebo 1:1,85; prvním filmem takto promítaným byla *Hra o život*). V roce 1957 byl vyroben první celovečerní hraný film a v následujících letech až do roku 1960 vždy o jeden film více než v předchozím roce, tedy celkem 10 celovečerních širokoúhlých filmů v letech 1957-1960 (z toho v roce 1959 byl jeden film loutkový, Trnkův *Sen noci svatojánské*).

Údaje k výrobě prvních filmů jsem získávala především z domácího oborového tisku, v případě konkrétní použité techniky je možné odvolat se na počáteční titulky filmů a

²³⁶ Podle fotografie se pravděpodobně jedná o předsádku vyráběnou v přerovské Meoptě a dodávanou také se stroji Meopton IIIa (viz obrázek 6).

²³⁷ „Před dokončením je konstrukce a provedení funkčního prototypu těžkého projektoru, který má dodat min.[isterstvo] přesného strojírenství v počtu 300 kusů do konce r. 1960.“ [Havelka – Síla, 1958: 32]

²³⁸ Srov. Havelka, 1961: 263. Na téže straně: „Pro nedostatek strojní kapacity nebylo dosaženo předpokládaného stupně rozpracovanosti u těžkého projektoru FP I.“

²³⁹ Ve fondu FITES bohužel nejsou k dispozici tabulky se skutečnými počty dodaných strojů FTP 1, pouze předpokládané počty pro období 1959-1965 (NFA OPA, f. FITES, k. FITES Komise triková, kreslená 1947; 1958-1959. Komplexní přehled dodávek a požadavků promít.[acích] strojů od roku 1945 do roku 1965). Podle návrhu dodávek mělo být v těchto letech vyrobeno a dodáno celkem 200 kusů stroje.

²⁴⁰ NFA OPA, f. FITES, k. k. FITES Komise triková, kreslená 1947; 1958-1959. Komplexní přehled dodávek a požadavků promít.[acích] strojů od roku 1945 do roku 1965.

v několika případech jsem ve fondu Filmový technický sbor objevila výrobní listy filmů předávané Komisi pro hodnocení technické kvality filmů.²⁴¹

Díky plánu Františka Piláta víme, jaké vybavení bylo k dispozici v roce 1956, a je možné předpokládat, že právě toto vybavení bylo také používáno. Tak například ke *Sen noci svatojánské*, který byl natáčen už od roku 1956, je možné najít informace o užívání nejprve speciálně vyrobené předsádky pro vzdálenost až 12 cm, a později na objednávku dodané soustavy objektivu s předsádkou (v české terminologii „kupláž“, jinde „monoblok“).²⁴² Byť se Pilátův plán o žádné takové optické soustavě nezmiňuje, je pravděpodobné, že byla vyrobena francouzskou firmou Totalvision, která už v roce 1956 dodala ČSF předsádky pro vzdálenosti od 75 cm.²⁴³

Podle informace v titulcích byl první domácí širokoúhlý celovečerní hraný film, koprodukční československo-francouzský snímek *V proudech*, vyroben systémem Franscope (kameramanem byl účastník pařížského zájezdu z počátku roku 1956 Vladimír Novotný), dle výrobních listů byly u filmů *Smrt v sedle* (natáčeném i na normální formát) a *Občan Brych* používány předsádky Totalvision. Krátký pokusný film *Sváteční den* z roku 1956 byl natočen systémem Agascope.

Už Pilátův plán také zmiňuje nekvalitní barevný materiál Agfacolor. Pro širokoúhlý film jej bylo použito při natáčení *Smrti v sedle* (a při projekci na nevelké plátno pražského kina Ponrepo v roce 2006 bylo skutečně možné sledovat viditelné zrna fotografického obrazu a sníženou ostrost). *Sen noci svatojánské* byl natáčen na Eastmancolor, byť v té době u nás neexistoval způsob, jak materiál vyvolat, a proto musely být denní práce posílány ke zpracování do Francie.²⁴⁴ V následujících letech pak převažují černobílé širokoúhlé snímky nad barevnými a u barevných bývá používán Eastmancolor.

Teprve podrobná analýza technického vybavení užívaného při natáčení ve všech studiích Československého státního filmu (a později Československého filmu) by umožnila činit závěry o užívané technice, eventuálně ve spojení s analýzou konkrétních filmů o vlivu této techniky na konečnou podobu domácí produkce.

Problémy zavádění: Síť kin a distribuce

V cestovní zprávě z Paříže architekt Bohuslav Kulič vyjádřil názor, že není třeba si dělat starosti s přestavbou domácích kin. Sice nejsou svými rozměry ideální, ale jak ukazují zkušenosti ze zahraničí, nakonec každé kino je možné upravit pro promítání CinemaScope [Novotný – Kulič – Černý, 1956: 26-27]. Domácí kina byla většinou malá a podlouhlého tvaru. Sál podlouhlého tvaru je pak typický pro kina před nástupem nových formátů.²⁴⁵

První domácí kina určená k přestavbě patřila k reprezentativním sálům ve větších městech, ve kterých bylo zároveň možné provést úpravy pro nový formát s menšími stavebními zásahy, a tedy s vynaložením menších finančních obnosů.²⁴⁶ Postupně k nim ale přibývala další kina, pravděpodobně stavebně a dispozičně méně vhodná. Přitom jen některá

²⁴¹ NFA OPA, f. FITES, k. Zápisy filmového technického sboru 1961. Jsou zde výrobní listy k širokoúhlým filmům *Sen noci svatojánské*, *Smrt v sedle* a *Občan Brych*.

²⁴² Zajímavosti okolo „*Sen noci svatojánské*“. (1959). *Filmový přehled*, 29. 8. 1959.

²⁴³ NFA OPA, f. Pilát František, k. 1, i. č. 4. Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií, s. 41.

²⁴⁴ Zajímavosti okolo „*Sen noci svatojánské*“. (1959). *Filmový přehled*, 29. 8. 1959.

²⁴⁵ Srov. např. Saetervadet, 2006. Viz také obrázek 16, porovnání staršího typu kina ve tvaru tzv. krabice na boty a kina pro projekci systému CinemaScope.

²⁴⁶ NA, f. Ministerstvo školství a kultury, Zasedání kolegia ministra 1956-1966, kolegium č. 41. Viz také výše.

z kin byla uzpůsobena jak širokoúhlé projekci, tak pro stereofonní reprodukci magnetického záznamu zvuku. Například v roce 1958 z přibližně 80 širokoúhlých kin bylo pouze 14 vybaveno pro stereofonní reprodukci zvuku,²⁴⁷ koncem března 1961 bylo v provozu 270 širokoúhlých kin, z nichž jen 52 mělo reprodukci čtyřstopého magnetického záznamu zvuku.²⁴⁸

Cílem domácí kinematografie, podle Pilátova plánu z roku 1956, byl přitom úplný přechod na magnetický záznam zvuku ve výrobě a reprodukci v kinech.²⁴⁹ Tento požadavek odpovídá tomu, že magnetický záznam a následná reprodukce byly kvalitnější než dosud užívaný fotografický záznam, a je v souladu s vnímáním širokoúhlého filmu jako technického systému složeného nejen ze širokého obrazu, ale také ze stereofonního záznamu zvuku.²⁵⁰ Jako příklad dobové reakce lze uvést část textu Jaroslava Bočka:

Nejsilnější umělecký zážitek, který jsem ze širokoúhlého filmu měl (nemám na mysli zážitek spjatý s fabulí, s kresbou charakterů, s hereckým podáním, ale zážitek přímo spjatý s režijním využitím širokoúhlé techniky a stereofonního zvuku), byl podmíněn především akusticky. Jde o scénu zobrazující střelbu do lidu o Krvavé neděli roku 1905 v sovětském filmu režiséra E. Dzigana „Prolog“. Viděl jsem tuto scénu dvakrát. Po prvé na klasickém formátu s „normálním“ zvukem. A po druhé na širokém plátně se zvukem stereofonním. Theoreticky jde o dvě verze ve dvou různých technikách, ale prakticky o dvě různá umělecká díla. Scéna na klasickém formátu celkem nevzrušovala, byla jaksi obyčejná, všední, taková, jakých jsme viděli ve filmech již mnoho. Do této vrcholné scény pracoval pouze se třemi zvukovými kanály (a tedy i s třemi reproduktory) a teprve ve chvíli, kdy kolektivní dění na plátně dosáhlo vrcholu, zapojil zbývající čtvrtý kanál. Účinek je ohromující. Ze všech čtyř stran zaplavuje diváka zvukový vjem. Křik raněných, znění zvonů, povely, výstřely. Divák obklopený zvukem má dojem, že je uprostřed samého dění. Spoluúčast se tak neobyčejně zvyšuje. Jak jsem již řekl, je to ohromující, je to mocné a silné...²⁵¹

Na druhou stranu, ani v zahraničí nebyla všechna kina vybavena magnetickou reprodukcí stereofonního zvuku. Původní balík CinemaScope dodávaný kinům studiem 20th Century Fox sice vyžadoval zavedení kompletního nového formátu, včetně magnetického záznamu zvuku, ale vzhledem k rezistenci kin byl postupně omezen na optickou část systému, jen některé distribuční kopie byly dodávány se čtyřmi magnetickými stopami a nakonec od magnetického zvuku studio upustilo zcela [srov. Belton, 1992; Vitella, 2004: 84].

Lpění na kvalitnější, byť o poznání finančně nákladnější magnetické stereofonní reprodukci zvuku bychom mohli vidět jako jedno ze specifik širokoúhlého filmu u nás, nebo alespoň požadavků na něj a názoru na jeho základní funkci. Technika přebraná ze zahraničí (viz *transfer techniky* v kapitole II.) je tu přizpůsobovaná domácím podmínkám, ve kterých je kinematografie oficiálním nástrojem výchovy mas, a ne primárně komerčním podnikem, a je do ní tedy možné investovat a učinit ji tak přitažlivější, byť na úkor výdělečnosti.

Současně se zaváděním nového formátu mělo navíc v domácí síti kin dojít k reorganizaci. Se začátkem roku 1957 měla být kina předána do správy krajských národních

²⁴⁷ O československých kinech. (1958). *Filmový technik*, 6, č. 3, s. 45-46.

²⁴⁸ NFA OPA, f. FITES, k. Zápisy Filmového technického sboru 1961. Ústřední půjčovna filmů: Zpráva o plnění vývojových úkolů za I. čtvrtletí 1961.

²⁴⁹ Třetí etapa přechodu k magnetickému záznamu a reprodukci zvuku: „Kopie filmu jsou opatřeny magnetickým záznamem zvuku a reprodukovány v upravených kinech. Splnění III. etapy znamená vyloučení fotografického záznamu zvuku z příjmu i reprodukce zvuku.“ NFA OPA, f. Pilát František, k. 1, i. č. 4. Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií, s. 2.

²⁵⁰ Srov. reakci na článek hodnotící širokoúhlou projekci na festivalu v Karlových Varech jako „nic nového“: -dv- (1956): V čem tkví novátorství širokoúhlého filmu. *Film a doba*, 3, č. 2, s. 137-138.

²⁵¹ Jaroslav Boček (1957): Široké plátno. Humbuk nebo revoluce ve filmu? *Květen. Literatura – umění – život*, 3, č. 1 (září 1957), s. 30-36, s. 34. Za poskytnutí článku děkuji Jaromíru Blažejovskému.

výborů. Československý film usiloval o udržení kontroly nad technickým vybavením sálů, schvalováním projektů nových zařízení a stavebních úprav a nad typizací, normalizací a zaváděním nových technických zařízení.²⁵² K tomu mělo přispět také vytvoření a vydání norem pro širokoúhlá kina.²⁵³

Návrh směrnice z 15. listopadu 1956 vypracoval F. Janda (normalizátor ústředního ředitelství ČSF) a byl projednáván na plenární schůzi FITES 28. prosince 1956.²⁵⁴ Úseková norma byla vydána v roce 1957, s platností od 1. listopadu 1957 do vydání normy ČSN.²⁵⁵ Konečná verze normy se měla vztahovat na všechna kina, která měla odpovídat požadavkům pro nový formát: „Při projektování nových kin i při úpravách kin stávajících musí být přihlíženo k požadavkům nových promítacích technologií. Kina musí vyhovovat pro promítání širokoúhlých filmů“ [Předpisy pro projektování nových kin..., 1957: 8]. I návrh prozatímní směrnice pak vyžadoval nejen dobrou viditelnost v širokoúhlých kinech, ale takové uspořádání promítací plochy a sedadel, „aby divák měl při pozorování promítaného obrazu dojem, že je přítomen skutečnému ději“.²⁵⁶

Aby divák tento dojem měl, musí být zachovány podmínky normálního vidění, což z hlediska vnitřního uspořádání a vybavení kina znamenalo, že musí sedět pohodlně bez nutnosti zaklánět hlavu, a v kině musí být promítán ostrý, kontrastní a jasný obraz, v případě barevného filmu s co možná nejvěrnějším podáním barev. Nejvhodnější tvar hlediště nabízí půdorys přibližně lichoběžníkovitého tvaru, kde se ramena sbíhají směrem k plátnu [Předpisy pro projektování nových kin..., 1957: 15]. V souladu s dobovým přesvědčením norma uvádí, že „celkový účinek se u širokoúhlého filmu podstatně zvyšuje použitím stereozvuku“ [8].

O nových požadavcích na úpravy kin na širokoúhlá informoval odbornou veřejnost inženýr architekt Karel Fišer, článkem ve *Filmovém techniku*.²⁵⁷ Zatímco v dřívější době bylo možné stavět kina podobná divadelním sálům, rychlý vývoj techniky si žádá pokus o samostatný výtvarný projev kina. Zvětšením, zakřivením a snížením promítaného obrazu u širokoúhlého filmu vznikají nové požadavky „a z divadelního vzoru dřívějších dob vzniká kino prostorové“ [81]. Kromě zvýšených akustických nároků a nároků na světelně technické a barevné řešení kina stoupají i nároky na viditelnost a pohodlí diváků. Stejně jako normy i Fišer mluví o promítací ploše, která by měla zabírat celou čelní stěnu kina, stát se tak přímou součástí prostoru a diváky tak vyzvat k spoluúčasti na ději:

Tomuto požadavku odpovídá nejlépe amfiteatrální prostor, tedy prudce stoupající hlediště ve tvaru čtvrtkruhu kolem promítaného obrazu. Hlavní úkol spočívá v tom, aby divák byl pokud možno vytržen z vlivu okolního prostředí tak, aby se vžil do děje předváděného na obraze, který by vnímal jako skutečnost [81].

Takové kino je mnohem jednodušší získat ve zcela nové účelově zřízené budově. Požadavek na zřízení velkého počtu kin upravených pro nový formát v relativně krátkém čase

²⁵² NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959. Zápis o schůzi plena Filmového technického sboru dne 20. června 1956.

²⁵³ Vydání takové normy, respektive vytvoření standardních projektů novostaveb kin a projektů pro úpravy kin bylo také součástí Pilátova plánu. NFA OPA, f. Pilát František, k. 1, i. č. 4. Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií, s. 40.

²⁵⁴ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959. Plenární schůze Filmového technického sboru konaná dne 28. 12. 1956.

²⁵⁵ *Předpisy pro projektování nových kin a úpravy kin stávajících*. (1957). Úseková norma (ÚN) 73 5191. Praha: Hlavní správa Československého filmu.

²⁵⁶ NFA OPA, f. FITES, k. FITES 1951-1959. Plenární schůze Filmového technického sboru konaná dne 28. 12. 1956. Návrh prozatímní směrnice pro kina na širokoúhlý film, s. 4. Stejná věta je i v konečné verzi předpisů, na s. 8.

²⁵⁷ Karel Fišer (1958): Výstavba širokoúhlých kin. *Filmový technik*, 6, č. 6, s. 81-85. Článek je v úvodu časopisu, nadepsaný „Pro techniky K. F. P.“, tedy Krajských filmových podniků.

ale vyžaduje, aby byla především upravována stávající kina. Úkolem pracovníků filmu je pak vyhledat právě ty sály, které jsou pro přestavbu nejvhodnější.

Norma, která byla vypracována a podle které je nutno se řídit, nebyla sestavena proto, aby zřizování kin na širokoúhlé promítání brzdila, ale proto, aby diváku zaručila kvalitu obrazu, zvuku a dobré podmínky pro jeho pozorování [81].

Fišer se dále věnuje jednotlivým předpisům a vysvětluje jejich vztah k základnímu požadavku plátna jako součásti prostoru kina a divákova vnímání děje na plátně a reprodukováného stereofonního zvuku jako ve skutečnosti. Podrobně se přitom zabývá problematikou zvuku, který klade mnohem vyšší nároky na vnitřní řešení sálu – stereofonní reprodukce vyžaduje kratší dobu dozvuku a je mnohem více rušena ozvěnou, stojatými vlnami a soustředěním zvuku v částech sálu [84-85]. Pokud lze soudit z porovnání poválečné stavební historie pražských kin, některé požadavky odpovídaly obecným poválečným trendům (tvar amfiteátru), jiné předznamenávaly vývoj v následujícím desetiletí [srov. Hilmera, 1998].

Zdá se, že oproti stavebním úpravám kin, které probíhaly nejen podle základního Pilátova plánu, ale i podle později navýšených požadavků, mnohem větší problém představovala domácí výroba technického vybavení pro kina. Těžký stroj domácí výroby byl k dispozici mnohem později, než ukládal plán, a ani dodávky strojů pro menší a střední kina nebyly bez problémů (viz kapitolu VI.). Podobně jako v poválečném vývoji domácí sítě kin i v době zavádění širokoúhlého filmu lze označit strojní vybavení kinosálů za *zpětný výběžek*, který brzdil vývoj celého systému. To si vedení ČSF (pro naše účely reprezentované poradním sborem FITES) uvědomovalo a tento *kritický problém* se snažilo řešit.

Další problém související se zaváděním nového formátu představovala filmová distribuce: „Každý měsíc se u nás zvyšuje počet kin se širokým plátnem – a s každým nově otevřeným kinem se stává naléhavější otázka: co v nich hrát?“²⁵⁸ Jak dále informuje článek, jehož název jsem vybrala i pro celou přítomnou práci, domácí kinematografie prozatím poskytuje průměrně dva filmy ročně, v ostatních lidově demokratických státech výroba v novém formátu pokulhává ještě znatelněji a ani v Sovětském svazu nejsou diváci zcela uspokojováni.

V období zavádění nového způsobu promítání, pro které je nutné obstarávat odlišné kopie než pro kina normální, nabádá Albert Nesveda k opatrnosti:

Při plánování počtu takových filmů je třeba přihlídnout k tomu, že pro první dobu, kdy nových kin je dosud málo, musí se při nákupu filmů v zahraničí postupovat obezřetně a hospodárně, protože při dnešním způsobu obchodu za pevné částky není ekonomické, aby se film hrál jen v několika málo kinech, i když jeho hospodářské výsledky v těchto kinech jsou pro nespornou atraktivnost (jako u každé novinky) velmi uspokojivé. Monopolní právo však platí ode dne uvedení filmu a je obava, že film při jeho skončení nebude ještě dokonale distribučně využit [Nesveda, 1958: 62].

Po několika příkladech nakládání s kopiemi filmů v praxi Nesveda uzavírá, že do doby, než bude existovat dostatečný počet kin na nový formát, pro která se vyplatí nakupovat více filmů a vyrábět od nich více kopií, je nutné připravovat základní programové plány velkých kin ústředně, ve spolupráci s kraji [65]. Podle údajů Jiřího Havelky byly v roce 1956 v domácí distribuci dva celovečerní širokoúhlé filmy (od listopadu 1956 je promítalo kino Alfa v Praze), v následujícím roce se počet zvýšil prudce na 14, ale pak nárůst ustal a teprve v roce 1961 se počet filmů v novém formátu dostal přes dvacet (přesně 25, z celkových 209 celovečerních programů v distribuci) [Havelka, 1965].

²⁵⁸ -tak- (1960): Na širokém plátně klid. *Film a doba*, 6, č. 2, s. 125.

Návratem k textu Jaroslava Bočka se dozvíme, že v létě 1957, po necelém roce širokoúhlého promítání, se „i fronty před pokladnou kina v pasáži Alfa v posledních čtyřech týdnech poněkud zkrátily,“ že „sance se již trochu okoukala, že se objevilo první zklamání, prostě že vlna nadšení opadla“ [Boček, 1957: 30]. V době, kdy už samotná technika nemohla být dostatečným lákadlem, bylo nutné zajistit pestrou a dostatečnou programovou nabídku pro nově upravovaná kina.

Budoucnost širokoúhlého filmu?

Po roce 1956 a ještě výrazněji od počátku 60. let existoval širokoúhlý film v československé kinematografii vedle akademického formátu a rozšířených formátů 1:1,66 a 1:1,85 (pro poměry stran používané v domácí kinematografii v roce 1974 viz tabulku 3 nebo Levinský – Stránský, 1974: 211). 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 [Havelka, 1965: 50].

Dle přehledové publikace o technice v poválečném Československu byl obojetný přístroj UM 70/35 vyráběn do roku 1973 a nebyl vystřídán žádným přístrojem pro oba formáty. Meopton IV byl vyráběn do roku 1963, kdy jej nahradil model Meopton IVA (podle některých údajů Meopton IV X) vyráběný do roku 1978 a ještě později Meo 5X, který v upravené podobě nabízí podnik Meopta dodnes [Folta, 2003: 1090-1091]. S posledním zmíněným projektorem je také možné se setkat ve většině dosud fungujících jednosálových kin, do multiplexů jsou dodávány promítací stroje zahraniční výroby.

Podle *Studie dlouhodobého rozvoje filmové techniky* Františka Piláta z roku 1972 bylo z celkového počtu 2 043 kin na 35mm film (3 400 kin, počítáme-li i 16mm kina) 944 širokoúhlých. Přitom ale tato kina soustřeďovala 64 % tržeb celé sítě kin. Pilát tedy označil širokoúhlá kina za stále důležitá pro celkovou ekonomiku domácí kinematografie, přitom ale poznamenal, že v zahraničí počet nově vyrobených širokoúhlých filmů poslední dobou klesá, především kvůli sníženým možnostem uplatnění takových snímků na televizní obrazovce [Pilát, 1972: 2a]²⁵⁹.

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:

V budoucnosti by měla být technologie výroby jednotlivých filmů (normální nebo širokoúhlý film) stanovena politickým pohledem s uvážením významu dané dramatické látky pro společnost. Tento pohled určuje budoucí exploatace filmu v kinech, televizi i ve výuce a osvětě. 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 normálními technologiemi.

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 technologiemi 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 [2-3].

²⁵⁹ Číslování začíná pro každý oddíl dokumentu od jedničky.

Zpráva také uvádí, že nadále nebude docházet k adaptacím stávajících kin pro širokoúhlý formát. Nadále mu měly být přizpůsobovány pouze novostavby. Magnetický záznam a reprodukce zvuku měly být zcela, podle celosvětového trendu, zastaveny.

Co se týče výroby domácích širokoúhlých filmů, ta pokračovala do roku 1960 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 (počet krátkých širokoúhlých filmů se nezvyšoval; třináct jich vzniklo v roce 1958, v následujících letech pak nikdy víc než deset, a v roce 1963 dokonce pouze dva) [Havelka, 1965: 42; Urbanová, 2001; Urbanová, 2004]. 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.

Společně s proměnou postavení širokoúhlého filmu v nutný (protože výdělečný), ale z ideologického hlediska postradatelný luxus se změnilo i postavení kinematografie jako celku:

Vedle problémů technických, které převažovaly v minulosti, v době prudkého vývoje filmové techniky, vyrostly dnes zásadní a důležité problémy umělecké, tvůrčí, divácké.

Jsou zde problémy distribuční závislé jednak na rozdělení pozornosti diváků mezi sledování rozšiřující se nabídky televizního vysílání a návštěvou kina. Mění se i způsoby využívání volného času v důsledku zkrácení pracovní doby a rozvoje automobilismu do širokých vrstev obyvatelstva. Vznikají tak nové možnosti aktivního odpočinku a kulturního vyžití zejména v letních měsících a o víkendech.

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 [Folvarčný, 1976: 26].

Podobně jako osud širokoúhlého formátu, ani dějiny kinematografie jako volnočasové aktivity nejsou pro socialistický systém specifické. Rozdílný je ovšem způsob, jakým se ústředně řízené hospodářství s poklesem návštěvníků v kinech, nástupem nového média a změnou struktury preferovaných volnočasových aktivit vypořádalo.

Zatímco tato kapitola nabídla popis zavádění širokoúhlého filmu na úrovni plánů vytvářených ČSF a schvalovaných nadřízenými ústředními orgány, následující a poslední kapitola se bude zabývat způsobem, jakým systém řešil úpravy a výrobu nového promítacího stroje pro tento formát, ve více méně krizové situaci narušující čerstvě schválený pětiletý plán a stále vykazující nesoulad v komunikaci mezi kinematografií a průmyslovými podniky, charakteristický pro předcházející období.

VIII. Na cestě k promítacímu stroji pro širokoúhlý film

V této kapitole se budu věnovat nástupu širokoúhlého filmu z perspektivy domácího průmyslu dodávajícího technické zařízení pro československou kinematografii, především profesionální kinematografické promítací stroje formátu 35 mm. Úprava stroje Meopton III v nový stroj přizpůsobený novým formátům bude sloužit jako příklad přizpůsobení plánování, řízení a rozdělení kompetencí v klasickém socialistickém systému v období vynucené a urychlené adaptace na vnější změnu. Vracím se tu do období druhé poloviny 50. let.

Jako hlavní činitelé v této oblasti působily tři složky: přerovský podnik Meopta, zajišťující výrobu optických a jemněmechanických přístrojů a ve sledované době téměř monopolní domácí výrobce profesionálních promítacích strojů, Ministerstvo přesného strojírenství, existující v letech 1955-1958, kterému Meopta podléhala, a Ústav pro výzkum optiky a jemné mechaniky (ÚVOJM) podléhající přímo ministerstvu, v roce 1953 vyčleněný z Meopty a v roce 1959 opět přičleněný zpátky.

V celé kapitole vycházím z materiálů získaných v rozsáhlém a nezpracovaném archivním fondu Meopty, ze zmínek v dobových časopisech (podnikový časopis *Meopta*, v Ústavu pro výzkum optiky a jemné mechaniky vydávaná *Jemná mechanika a optika* a *Filmový technik* vydávaný Ústřední půjčovnou filmů) a z výročních publikací Meopty, které měly většinou propagační (spíše než informativní) ráz a účel. Především sbírku Meopta, s. p. Přerov, nebylo možné vzhledem k rozsahu a chybějícím archivním pomůckám zpracovat celou. Při prohledávání dobového kartičkového katalogu fondu jsem se tedy soustředila na části spadající do sledovaného období, které názvem napovídaly o vztahu k výrobě promítacích strojů, a části věnující se výzkumnému ústavu ÚVOJM. Z rozsáhlého výrobního programu Meopty, který pokrýval v podstatě celou domácí potřebu optických a jemněmechanických výrobků, jsem se věnovala až na výjimky profesionálním promítacím strojům a jejich jednotlivým součástem.

Ve sbírce Meopta II jsem získala fotografie promítacích strojů Meopton III, IIIa a IV a detailů jejich důležitých částí, zároveň jsem ale zjistila, že u strojů Meopton IIIa a IV se některé fotografie zcela shodují. Skutečný rozdíl mezi oběma stroji se mi nepodařilo spolehlivě určit ani studiem dobových manuálů a návodů k obsluze a montáži obou strojů. Zdá se, že Meopton IIIa nebyl alespoň z počátku standardně dodáván s magnetickým budičem zvuku, ale jen se silnější obloukovou lampou a anamorfotickou předsádkou, kdežto Meopton IV přinesl některé úpravy v mechanickém řešení promítací hlavy, nový typ anamorfotické předsádky, standardně dodávaný magnetický budič zvuku a ještě o něco silnější obloukovou lampu.²⁶⁰

Promítací stroj pro širokoúhlý film

Základní schéma profesionálního promítacího stroje vybaveného pro širokoúhlou projekci obrazu a reprodukci magnetického záznamu zvuku je představeno v přílohách (obrázek 4). Jeho autor Jiří Koluch připomíná, že nevystihuje skutečnou konstrukci stroje, která zahrnuje další řídicí a ochranné prvky, a že se jeho podoba u konkrétních strojů může lišit [Koluch, 1969: 49]. Schéma je důležité pro doplnění a upřesnění následujícího textu. V tom se budu zabývat úpravami základní konstrukce promítacího stroje nutnými pro přizpůsobení širokoúhlému filmu s magnetickým záznamem zvuku.

²⁶⁰ Problematice jsem se věnovala v Batistová, 2007, viz zejména s. 106.

Když se ve zprávě o rozvoji domácího optického a jemněmechanického průmyslu mluvilo o nedostatečnosti konstrukce promítacího stroje Meopton III pro současné požadavky kinematografie, bylo to vždy kvůli jeho nekompatibilitě s novými formáty.²⁶¹ Meopton III byl od počátků považován za výborný pro svou mechanickou konstrukci (pomineme-li občasné připomínky k malému maltézskému kříž²⁶²), ale nedostatečný kvůli málo výkonné obloukové lampě a objektivům pohlcujícím při promítání velké množství světla. Tím přístroje ztěžovaly, ne-li znemožňovaly promítání barevných filmů. Navíc i všechny nové kinematografické systémy měly jedno společné: vyžadovaly silnější světelné zdroje.²⁶³

Mezi další požadavky patřila přizpůsobivost různým kinematografickým systémům. Nové stroje měly být schopné snímat a reprodukovat optickou i magnetickou zvukovou stopu (u magnetické s různými počty stop) a promítat různé velikosti obrazového okénka zaznamenaného na filmu s různými požadavky na objektivy a anamorfofickou předsádku, ale také s různě umístěnou optickou osou. Zatímco je totiž u akademického formátu optická osa posunutá vzhledem ke středu filmového pásu (kvůli umístění zvukové stopy), u systému širokoúhlého filmu se čtyřmi magnetickými stopami (1:2,55) prochází optická osa středem filmu, podobně jako u standardního formátu němého filmu (viz obrázek 9).

Podrobněji se budu zabývat těmi úpravami na promítacím stroji Meopton III, které byly v kompetenci Ústavu pro výzkum optiky a jemné mechaniky v Přerově, jehož existence je v jubilejní publikaci Meopty shrnuta a odůvodněna následovně:

Každý nový přístroj, každá inovace, vyžadovala zvýšení parametrů a v souladu se světovým trendem rostla náročnost na výzkum a vývoj. Zabezpečení úkolů v této oblasti se ujal ústav pro výzkum optiky a jemné mechaniky – ÚVOJM [Kubín, 1983].

Ústav získal novou budovu a dlouho byl vnitřně organizován a připravován jako samostatná jednotka, která měla zabezpečovat výzkum pro celou oblast optiky a jemné mechaniky.²⁶⁴ V roce 1956 vznikla při ÚVOJM redakce časopisu *Jemná mechanika a optika*, který vychází dodnes. K 1. lednu 1959 byl ovšem ÚVOJM přičleněn zpět k Meoptě (kde byl podřízen přímo řediteli) a jeho pozdější výzkumný program se více soustředil na potřeby samotného podniku [Kubín, 1983].

Jak jsem popsala v předcházející kapitole, spolupráce ÚVOJM byla součástí plánů ČSF pro zavádění širokoúhlé projekce. Některé úkoly, jako například přestavbu těžkého promítacího stroje pro systém CinemaScope (úprava stroje Eta 47 na stroj FTP 1), si ale ČSF ponechal, přestože takové zařízení spadalo pod Ministerstvo přesného strojírenství, jako výzkumný úkol pod ÚVOJM a jeho následná výroba pod přerovskou Meoptu. Nesoulad mezi skutečným rozdělením úkolů a centrálně plánovanou strukturou a oblastmi zájmu naznačuje zápis o jednání zástupce KOVO Vachulky s pracovníky ÚVOJM z 2. srpna 1955.²⁶⁵

Předmětem jednání byly požadavky KOVO²⁶⁶ na ÚVOJM pro rok 1956 a došlo k němu na základě rozhodnutí Ministerstva poté, co byly zjištěny rozpory v plánu obou

²⁶¹ NA, f. 935, k. 75, i. č. 117. Dokument o technickém rozvoji oboru optiky a jemné mechaniky.

²⁶² Maltézský kříž je součástka sloužící k převodu plynulého pohybu na pohyb krokový. Používá se především v promítacích strojích, u kamer a jiných kinematografických přístrojů je možné najít i jiné systémy krokového pohybu.

²⁶³ H. Hermann (1958): Široké plátno a konstrukce promítacích strojů. *Filmový technik*, 6, č. 5, s. 71-72.

²⁶⁴ O důležitosti výzkumného ústavu hovoří i fakt, že v roce 1958 zde byl uveden do provozu jeden z prvních samočinných počítačů v republice, určený především pro výpočty geometrie optického skla. Viz Protokol o převzetí samočinného programově řízeného počítače Z 11/6. ZAO, OI, f. Meopta n. p. Přerov, u. č. 101, i. č. 11, e. č. 17, ÚVOJM – Výběr z písemností, 1952-59.

²⁶⁵ ZAO OI, f. Meopta, u. č. 101, i. č. 11, e. č. 17, ÚVOJM – Výběr z písemností, 1952-59.

²⁶⁶ Podnik zabezpečující obchod se zahraničím pro obor strojírenství.

institucí, KOVO jako zadavatele a ÚVOJM jako řešitele. Kromě jiného Vachulka požadoval, aby ÚVOJM pracoval na profesionálním projektoru 35 mm pro velké sály vybaveném pro projekci širokoúhlých filmů s magnetickým záznamem zvuku. Zástupci ÚVOJM Vachulku informovali, že úkolem se zabývá ČSF a že ÚVOJM pracuje na magnetickém budiči a výkonné obloukové lampě. Na to Vachulka uvedl, že výroba promítacích strojů spadá pod Ministerstvo strojírenství, pod které ÚVOJM náleží, a že nesouhlasí s tím, aby byly vyvíjeny pouze některé části budoucího stroje, ale požaduje, aby současně probíhaly vývojové práce na stroji celém tak, aby příprava jeho výroby byla ukončena v roce 1956 a stroj mohl být dodáván od počátku roku 1957. Podotkl také, že konkurenci domácímu průmyslu tu tvoří nejen kapitalistické státy, ale také Polsko a Jugoslávie, které stroje pro širokoúhlý film exportují, „i když jejich optický průmysl není na takové výši jako v Československu“.

V závěru jednání zástupce KOVO uvedl, že:

vyřešení úkolů [...] je naprosto nutné a v co nejkratším termínu, jelikož zahraniční obchod musí mít k dispozici konkurenčně schopné a moderní přístroje a stroje, mají-li být zajištěny vysoké úkoly, které jsou na něj kladeny. Konkurence dodává na světový trh ročně řadu nových a dokonalých přístrojů a strojů, kterým nemůže se stávajícími výrobky zahraniční obchod konkurovat, a nebudou-li tyto úkoly řešeny, lze očekávat snížení vývozu v tomto sortimentu. Konkrétně projektory Meopton III dnes pzo [podnik zahraničního obchodu] Kovo vyváží pouze tam, kde nejsou prostředky k nákupu strojů Cinemaskop od konkurenčních firem, nebo kde z různých, na př. politických důvodů není možno spolupracovat. Vzhledem k tomu, že system Cinemaskop se šíří značnou měrou, je otázka exportu strojů Meopton III již v tomto roce problematickou, a nebude-li v dohledné době k dispozici dokonalý moderní stroj, bude muset být vývoz omezen nebo vůbec zastaven.²⁶⁷

Přes naléhání zástupce KOVO Vachulky se ÚVOJM nepustil do úpravy celého stroje těžkého typu, ale zabýval se dále některými jeho součástmi a přistoupil k úpravě stroje středního typu Meopton III. Naopak ČSF ve svém Filmovém průmyslu dokončil přeměnu těsně poválečného těžkého stroje Eta 47 v univerzální FTP 1. Výroba veškerých profesionálních promítacích strojů se do přerovské Meopty vrátila až s obojetným strojem UM 70/35, který jako těžký stroj pro velká kina po několika letech nahradil FTP 1.

Anamorfotická předsádka je součástí promítacího stroje pro širokoúhlý film, která tento formát nejvíce odlišuje od ostatních. Anamorfotické zobrazení je takové, „při němž se obraz úmyslně deformuje tak, že má v různých směrech různé zvětšení“.²⁶⁸ U širokoúhlého systému umožňuje stlačení fotografovaného širokého obrazu do obrazového okénka běžného kinematografického filmu 35 mm²⁶⁹ a jeho opětovné roztažení při projekci tak, že „zvětšení optické soustavy v horizontálním směru [je] dvakrát větší než ve vertikálním směru“²⁷⁰ (viz obrázek 14). Tohoto efektu lze dosáhnout třemi různými optickými soustavami, a to pomocí válcových čoček, válcových zrcadel nebo optických hranolů. Ty jsou většinou uspořádány do tzv. anamorfotické předsádky, která se umísťuje před hlavní objektiv kamery, respektive promítacího stroje. V některých případech tvoří objektiv a anamorfotické zařízení jednu optickou soustavu.

V případě řešení konkrétních anamorfotických předsádek je nutné brát v úvahu nejen teorii optiky, ale také výrobní možnosti daného období a v případě požadavku pro komerční

²⁶⁷ ZAO Ol, f. Meopta, u. č. 101, i. č. 11, e. č. 17, ÚVOJM – Výběr z písemností, 1952-59.

²⁶⁸ Jaroslav Polášek (1957): Anamorfotické zobrazení a optika v kinematografii. *Filmový technik*, 5, č. 10, s. 152-154.

²⁶⁹ Poměr smrštění je 1:2. Vyfotografovaný obraz má na filmu poloviční šířku, ale výška zůstává stejná.

²⁷⁰ Otakar Studeník (1956): Anamorfotické předsádky pro širokoploché promítání. *Jemná mechanika a optika*, 1, č. 4, s. 133-134.

uplatnění také existující a patentem chráněná zahraniční řešení. Například pracovník ÚVOJM Otakar Studeník uvádí, že

daný problém lze řešit soustavou tvořenou plochami torickými místo ploch kulových, t. j. plochami, které nejsou rotačně symetrické vzhledem k optické ose. Tento způsob je však výrobně prakticky neúčinný pro téměř nepřekonatelné potíže technologického rázu.²⁷¹

Jak Studeník dále píše, problém byl naopak řešitelný (teoreticky i technologicky) pomocí válcových čoček nebo válcových zrcadel, jejichž soustavy v horizontálním směru působí jako normální čočky omezené kulovými plochami, ale ve vertikálním směru nemají optickou účinnost. Podobného efektu lze dosáhnout vhodnou kombinací a orientací dvou optických hranolů. Studeník si také všímá konkrétních způsobů provedení těchto základních typů anamorfotických předsádek, především z hlediska možností korekce optických vad a náročnosti výroby, a následně shrnuje:

Při souhrnném hodnocení všech tří základních druhů vidíme, že v každém případě znamená použití anamorfotické soustavy snížení jasu obrazu proti normální projekci, že však lze dosáhnout prakticky ekvivalentní rozlišovací schopnosti s rozlišovací schopností při normální projekci, zejména u soustav hranolových a u soustav tvořených válcovými čočkami. Rozhodující otázkou pro výrobce bude tedy především technologie výroby, která se s hlediska současného stavu v ČSR jeví nejvýhodnější u anamorfotů hranolových.²⁷²

Také pražský VÚZORT se zabýval možnostmi anamorfotických předsádek, jak je zřejmé z článku jeho pracovníka Jana Eigla pro časopis *Filmový technik*.²⁷³ Eigl uvádí, že válcových čoček se při anamorfotickém zobrazení užívá nejméně, a zmiňuje se o zkouškách hranolových a válcových předsádek ve VÚZORT.

Podle jiného zdroje, „Dokumentu o technickém rozvoji oboru optiky a jemné mechaniky“²⁷⁴ z března 1956, měl ÚVOJM požadovat dodání čtrnácti kusů anamorfotických předsádek (sedm různých značek po dvou kusech) z obou částí rozděleného Německa, Velké Británie, Spojených států amerických a Nizozemí, v celkové hodnotě 56 tisíc korun československých. O dovoz vzorků anamorfotických předsádek a dalších součástí promítacích strojů (nebo dokonce celých strojů) pro širokouhlý film usiloval ÚVOJM již dříve, přinejmenším od roku 1955. Naznačuje tomu dopis datovaný 14. června 1955 a k němu připojený nákupní seznam adresovaný zástupci technické správy Ministerstva strojírenství, který se chystal na služební cestu do NDR. Zástupce ÚVOJM v něm kromě jiného žádá o nákup anamorfotických objektivů, reprodukcí hlav pro čtyřstopý magnetický záznam zvuku, xenonovou výbojku pro promítací stroje, obloukovou lampu a asférická zrcadla pro obloukové lampy, promítací objektivy, nebo 600 metrů filmu natočeného systémem CinemaScope. Pod kolonku „Promítací stroje a příslušenství“ je zahrnut také požadavek na

²⁷¹ Otakar Studeník (1956): Anamorfotické předsádky pro širokoploché promítání. *Jemná mechanika a optika*, 1, č. 4, s. 133-134. Při zmiňované schůzce zástupce KOVO s pracovníky ÚVOJM zaznělo, že domácí průmysl nemá dosud vyřešenou technologii výroby válcových ploch optických soustav a podle zahraniční literatury dává soustava hranolová obraz podstatně nižší kvality. Má-li tedy ÚVOJM pracovat s hranolovými předsádkami, potřebuje především dovést vzorky ze zahraničí a provést na nich patřičné zkoušky. ZAO Ol, f. Meopta, u. č. 101, i. č. 11, e. č. 17, ÚVOJM – Výběr z písemností, 1952-1959.

²⁷² Otakar Studeník (1956): Anamorfotické předsádky pro širokoploché promítání. *Jemná mechanika a optika*, 1, č. 4, s. 133-134.

²⁷³ Jan Eigl (1956): Optické systémy v širokouhlém filmu. *Filmový technik*, 4, č. 7, s. 110-112.

²⁷⁴ NA, f. 935, k. 75, i. č. 117, Dokument o technickém rozvoji oboru optiky a jemné mechaniky.

celý promítací stroj pro širokoúhlý film „SH 99“ firmy Frieseke a Hoepfner²⁷⁵ nebo Ernemann X [10] firmy Zeiss Ikon.²⁷⁶

V technicko-hospodářském hodnocení ÚVOJM za rok 1956 je pod úkolem 082 „Vývoj předsádkové anamorfotické optické soustavy“ popsán stav prací na předsádkách. Zpráva uvádí, že byl vyroben a vyzkoušen prototyp hranolové předsádky, a že byl zároveň porovnán se zahraničními výrobky, přičemž kvalita domácích výrobků byla hodnocena jako srovnatelná s výrobky ze SRN a Velké Británie. Vyvinutí vlastních předsádek prý znamená po technické stránce vyrovnání na světovou úroveň a po stránce hospodářské je důležité pro ušetření devizových prostředků. Do budoucna je ale nutné řešit kolizi současného řešení se zahraničními patenty, která znemožňuje vývoz předsádky do zahraničí. Zpráva dále uvádí, že ČSF zastoupený hlavním inženýrem Františkem Pilátem poděkoval ÚVOJM za rychlý a úspěšný vývoj předsádky,²⁷⁷

kteří při provádění prvních zkoušek vykazala mimořádně malé světelné ztráty, dobrou barevnou korekci i dobrou ostrost promítaného obrazu. Předsádková soustava dává výsledek srovnatelný se zahraničními výrobky.²⁷⁸

Pracovníci ÚVOJM nakonec zvládli připravit i původní hranolovou anamorfotickou předsádku, kterou bylo možné přihlásit k průmyslové ochraně a pokusit se pro ni získat patenty i v zahraničí. Květuše Hotaříková a Vilém Smejkal přihlásili 21. dubna 1958 patent pod názvem *Anamorfotická předsádka pro kinematografické přístroje* [Smejkal – Hotaříková, 1958]. Předsádku řešili jako soustavu tří hranolových členů, z nichž dva jsou tvořeny stmelením dvou optických hranolů a jeden je jednoduchý. Soustava byla doplněna jednou kulovou čočkou, které se používá pro zaostření dle vzdálenosti promítací stěny (obrázek 6). Vynález měl také odstraňovat některé nedokonalosti předchozích řešení předsádky.

V některých plánech technického rozvoje ÚVOJM za rok 1956 je úkol 082 popsán jako „Vývoj zařízení pro širokoploché film podle dovezeného vzorového zařízení, zejména vývoj anamorfotické předsádkové optické soustavy“,²⁷⁹ kde součástí úkolu je také vyvinout magnetický budič zvuku pro stroj Meopton III. Předsádka měla být podle plánu vyřešena do konce roku 1956, magnetický budič zvuku do konce června 1957. Vývojové práce probíhaly podle plánu, jak naznačuje krátký článek ve *Filmovém techniku*, který vyvrací omyl uveřejněný v jednom z předchozích čísel o prvenství magnetického budiče zvuku připojeného ke stroji FTP 1:

První čs. budič pro čtyřstopý záznam byl vyřešen v roce 1956 v Ústavu pro výzkum optiky a jemné mechaniky v Přerově. Výroba prototypu a zkoušky s tímto budičem proběhly v první polovině roku 1957. Dne 26. června byl prototyp budiče předveden zástupcům ÚPF i Hlavní správě, dále zástupcům VÚT, Kovo a také zástupcům n. p. Meopta Přerov. Budič byl

²⁷⁵ Jednalo se o stroj FH 99 západoněmecké firmy Frieseke a Hoepfner (nebo Höpfner). Popis stroje byl uveřejněn ve *Filmovém techniku* v čísle 8/1956 (s. 139-140).

²⁷⁶ ZAO Ol, f. Meopta, u. č. 101, i. č. 11, e. č. 17 ÚVOJM – Výběr z písemností 1952-1959. Dopis Josefu Zahálkovi, technická správa Ministerstva strojírenství ze 14. června 1955, ve věci „Opatření vzorků z NDR“. Nákupní seznam připojený k dopisu obsahoval také laboratorní přístroje, počítačové stroje, vzorky fotografických komor apod. Zajímavé je, že v seznamu jsou u jednotlivých položek odkazy na čísla západoněmeckého časopisu *Kino-Technik*, ročník 1954.

²⁷⁷ Pro vzezření předsádky a způsob připevnění na promítací stroj viz obrázek 6.

²⁷⁸ ZAO Ol, f. Meopta, i. č. 101, u. č. 11, e. č. 19 ÚVOJM – technický rozvoj, normalizace, ZN, vynálezy, patenty (1950-1959). Úkoly TR a plnění (1956). Technicko-hospodářské hodnocení činnosti ústavu pro výzkum optiky a jemné mechaniky Přerov za rok 1956.

²⁷⁹ ZAO Ol, f. Meopta, i. č. 101, u. č. 11, e. č. 19 ÚVOJM – technický rozvoj, normalizace, ZN, vynálezy, patenty (1950-1959). Úkoly TR a plnění (1956). Seznam úkolů TR řešených v r. 1956.

vyzkoušen, proměřen, bez připomínek schválen a téhož dne předán do výroby n. p. Meopta Přerov.²⁸⁰

Článek se dále zmiňuje o umístění budiče na stroj Meopton IV, na kterém bude také předveden na světové výstavě v Bruselu, společně s anamorfotickou předsádkou také vyřešenou v ÚVOJM, a novou lampovou skříní, „která zcela změnila vzhled Meoptonu III“ (viz obrázek 13). Domácím čtenářům také slibuje, že celý stroj by měl být k vidění na výstavě k 60. výročí československé kinematografie.

Zatímco magnetické hlavičky byly zpočátku dovážené, domácí průmysl se snažil řešit alespoň mechanickou část nového magnetického budiče zvuku. Hlavní mechanický problém je tu velmi podobný jako u optického budiče zvuku. Aby nedošlo ke zkreslení zvuku při reprodukci záznamu, je nutné zajistit minimální kolísání rychlosti posunu filmového pásu v místě, kde film prochází přes magnetickou hlavičku (u magnetického budiče) nebo před optickou štěrbinou (u optického budiče). Toho bývá dosahováno pomocí tzv. *mechanických filtrů* a zdá se, že výzkumné pracoviště ÚVOJM se při práci na budiči věnovalo především této problematice a že při jejím řešení mělo podobně jako u sestrojování anamorfotické předsádky k dispozici vzorky zahraničních přístrojů.²⁸¹

Magnetickému budiči zvuku se sledované technicky zaměřené časopisy (*Filmový technik, Jemná mechanika a optika*) věnovaly o poznání méně než anamorfotické předsádce. Podobně se širší veřejnosti určená periodika věnovala méně stereofonnímu zvuku nežli širokému obrazu u širokoúhlého filmu. I tato práce se zaměřila především na optickou část celého systému. Přesto na tomto místě stojí za to připomenout důležitost spojení obou typů vjemů pro vytvoření žádaného efektu, který měl širokoúhlý film svým divákům přinést a kterým se měl odlišit od malé černobílé televizní obrazovky s monofonním zvukem, a také důležitost, již spojení a současnému působení obrazové a zvukové složky celého systému připisovali pracovníci ČSF.

Meopton IIIa

Ačkoliv se Meopta přihlásila v roce 1948 do soutěže o návrh nového promítacího stroje 35 mm a její návrh v soutěži zvítězil, o přípravách stroje Meopton III se kronika Meopty zmiňuje až v roce 1952 a o započetí jeho výroby až v roce 1955.²⁸² Reklamní publikace vydaná k 50. letům založení podniku sice už pro rok 1949 mluví o tom, že „v tomto roce byly vyrobeny první profesionální promítací stroje Meopton“ [Kubín, 1983], velmi pravděpodobně se ale jednalo o profesionální 16mm projektory Meopton I. Širokoúhlý promítací stroj Meopton IIIa byl do výroby předán v roce 1958.²⁸³ V této kapitole se soustředím na stroj Meopton IIIa, evidentně přechodovou fází od jednoformátového Meoptonu III k Meoptonu IV vybavenému pro projekci formátů, které se po několika letech promítání širokoúhlých filmů v domácích kinech ukázaly jako perspektivní. Meopton IIIa měl být, podobně jako FTP 1, „univerzálním“ přístrojem – byl například vybaven také pro promítání stereoskopických filmů (v případě, že kabina byla vybavena dvěma takovými stroji).

Meopta a její ÚVOJM měly na vývoji nového přístroje, stejně jako na všech předchozích zakázkách oboru kinematografie, spolupracovat s Československým státním filmem. Jejich spolupráce ale nebyla bezproblémová (viz výše). Meopta měla pro své

²⁸⁰ -fs- (1958): „Na přední straně obálky...“. *Filmový technik*, 6, č. 2, 2. a 4. strana obálky.

²⁸¹ S. Chytil (1958): Řešení mechanických filtrů, používaných u budičů zvuku promítacích strojů, pomocí elektrické analogie. *Jemná mechanika a optika*, 3, č. 1, s. 3-7, č. 2, s. 49-52.

²⁸² ZAO Ol, f. Meopta II, i. č. 214-6, e. č. 362, Podniková kronika. Viz také Nesveda, 1954.

²⁸³ ZAO Ol, f. Meopta II, i. č. 214-6, e. č. 362, Podniková kronika.

kinematografické promítací stroje zákazníky i v zahraničí, přesto výrobu, výzkum a vývoj do značné míry řídila požadavky jediného zákazníka – Československého státního filmu. Přístroje Meopty (nejprve Eta z pražského závodu a později i Meopton z Přerova) byly pravidelně testovány na domácích mezinárodních filmových festivalech,²⁸⁴ František Pilát jako náměstek ČSF pro techniku a předseda FITES pravidelně do Přerova dojížděl a se zástupci a pracovníky podniku jednal. Přesto zástupci Meopty vnímali připravenost ČSF pro nové úkoly v kinematografické technice (a širokoúhlou projekci obzvláště) jako nedostatečnou.

Zpráva Františka Piláta²⁸⁵ počítala v polovině roku 1956 s dodávkami upraveného Meoptonu III v roce 1956 a 1957, a to v počtu 300, respektive 200 kusů. V následujících letech už měl být dodáván rekonstruovaný Meopton IIIa, po 350 kusech v letech 1958 a 1959 a 400 kusech v roce 1960. ČSF zareagoval na změny ve způsobu předvádění celkem pozdě. O to rychleji se tedy musel přizpůsobovat novým podmínkám, chtěl-li náskok okolního světa dohnat. Vývoj promítacího stroje Meopton III, od prvních nákrešů k první sérii pro běžné užití v kinech, trval sedm let, přesto stroj stále zcela neodpovídal představám objednavatele. K zavedení širokoúhlého promítání, alespoň v několika kinech, ovšem mělo dojít během jednoho či dvou let. Proto měly být z počátku spíše přizpůsobovány stávající stroje a teprve výhledově konstruovány stroje nové.²⁸⁶

V úplných počátcích zavádění také nebylo zcela jasné, kterému formátu by se kina měla přizpůsobovat. Ještě o několik let dříve se mluvilo o stereoskopickém filmu, teď tu byl širokoúhlý film (prozatím s největším počtem kin na světě), ale budoucí vývoj se stále mohl ubírat několika směry – například k ještě kvalitnějšímu obrazu zaznamenanému na 35mm film, ovšem horizontálně (typ VistaVision), nebo na dvojnásobně širokém 70mm pásu. Stroj FTP 1 (a částečně i Meopton IIIa) odpovídal tomuto nerozhodnému stavu – bylo na něm možné promítat téměř vše.²⁸⁷

Jedním z důvodů, proč byl širokoúhlý film nakonec úspěšný, byla jeho vysoká zpětná kompatibilita. Aby bylo možné širokoúhlé filmy promítat na běžných strojích pro standardní 35mm film, bylo nutné změnit minimum: připojit anamorfotickou předsádku a magnetický budič zvuku, pozměnit rozměry transportních válečků, velikost okeničky a její vycentrování vzhledem k filmovému pásu. Další změny se týkaly kvality promítaného obrazu a reprodukováného zvuku, ale nebyly bezpodmínečně nutné. Požadavky širokoúhlého systému

²⁸⁴ Bajer – Paul – Tůma (1947): Promítací stroj „ETA 47“ na II. Filmovém festivalu v Mariánských Lázních. *Meopta*, 1, č. 10, s. 9. V článku se píše, že zvukovou aparaturu a usměrňovače pro obloukové lampy dodala firma Kinoelektrik. Promítací kabinu během festivalu navštívili nejen filmoví technici Slavík, Jahoda a Brychta, ale také cizí delegáti kongresu filmových techniků, a po projekci filmu *Poslední mohykán* také ministr informací Kopecký, zástupce Sovexportu Lebeděv, přednosta filmového odboru ministerstva informací Nezval, a ústřední ředitel Československé filmové společnosti Linhart.

²⁸⁵ NFA OPA, f. Pilát František, k. 1, i. č. 4. Plán technického rozvoje, zavádění nových technologií.

²⁸⁶ Podle Jenö Ferencyho je nutno se pro zachování a vylepšování stávající konstrukce nebo pro konstrukci novou rozhodnout na základě pečlivého rozboru. Nejsou-li technické důvody jednoznačné, je třeba zvážit také hospodářská hlediska. Přitom Ferency upozorňuje, že „zkušenosti ukazují, že riziko konstrukce založené na novém principu nezáleží v tom, že pokusy budou mít nakonec záporný výsledek, nýbrž v průtahu způsobeném hledáním vhodných řešení“ [Ferency, 1964: 29]. Práce na návrhu nového řešení kinematografického projektoru podle dobových zahraničních zdrojů trvají od jednoho do dvou let [Davee, 1955: nestránkováno].

²⁸⁷ Zdá se, že vzorem či alespoň inspirací pro přestavbu Meoptonu III v Meopton IIIa urychlenou pouze nutnými změnami byl východoněmecký stroj Dresden D 2, který k nám byl dovážen v počátcích zavádění širokoúhlého filmu. K této domněnce mne přivedlo porovnání stroje Dresden D 2 s předchozím modelem Dresden D 1 (obrázek 3), ale také pozornost, které se stroji dostalo na stránkách časopisu *Filmový technik* (například v číslech 7/1957 a 4/1958 jsou to nákrešy zdůrazňující univerzálnost přístroje, v čísle 7/1955 popis stroje).

je tak možné považovat za minimální, zvláště v porovnání se systémem Cinerama (3 synchronizované promítací stroje pro obraz a jeden pro zvuk, rozsáhlé změny uvnitř kinosálu apod.), který revoluci nových formátů rozpoutal.

Ačkoliv stroje Meopton IIIa a Meopton IV nebyly vždy zcela rozlišovány (jak naznačuje používání stejných fotografií pro oba stroje, viz výše), můžeme přesto definovat některé rozdíly, které souvisejí s postupným vývojem od Meoptonu III k Meoptonu IV (viz obrázek 13 a obrázek 15). Jedná se spíše o jakési mezikroky, které naznačují plynulý vývoj, ale také nedostatek času při pracích na úpravách, kvůli kterému byly v počátcích dodávané stroje ne zcela uzpůsobeny pro nový formát. V základech můžeme rozdíly mezi stroji popsat skrze předpoklad, že rekonstruovaný Meopton IIIa se snažil řešit alespoň nejpálčivější problémy předchozího modelu. Měl hranolovou anamorfotickou předsádku domácí výroby a výkonnější obloukovou lampu, ale postrádal magnetický budič zvuku. Teprve nový model Meopton IV přinesl změny i v mechanickém řešení promítací hlavy, ještě o něco silnější obloukovou lampu, magnetický budič zvuku a nový typ anamorfotické předsádky.²⁸⁸ Meopton IV nepředstavoval jen prozatímní řešení pro urychlený přechod k novému formátu v domácí kinematografii, ale stroj natolik kvalitní, že po několika dalších letech úprav a vývoje mohl být vyvážen (ve své pozdější verzi Meopton IVS) i do ostatních socialistických zemí.

Domácí průmysl byl tedy během krátké doby mezi rozhodnutím o zavedení nového formátu a jeho zaváděním do kin schopen připravit dva promítací přístroje, jeden těžkého typu pro velká kina a jeden středního typu pro střední a malá kina, zcela schopné uspokojit domácí potřeby. Oba stroje byly upravenými mnohem staršími modely a během několika let byly nahrazeny novými stroji, při jejichž přípravě se tolik nespěchalo ve fázi výzkumu a vývoje. Stroj FTP 1 byl vyvinut v dílnách Filmového technického průmyslu náležejícího pod ČSF a později předán do výroby v Jihočeských strojárnách ve Velešíně, Meopton IIIa a posléze Meopton IV vyšel z laboratoří přerovského ÚVOJM a do výroby byl zaveden v tamní Meoptě.

Přesto bylo nutné v počátcích zavádění širokoúhlého filmu v domácí kinematografii používat stroje zahraniční výroby (stroje Bauer a Dresden). Vývoj nových strojů byl sice relativně rychlý, jejich zkoušky a konečné zavádění do výroby ale podstatně pomalejší a ne vždy bezproblémové. Zprávu o stavu počátkem roku 1957 přináší zápis z jednání o zajištění širokoúhlé projekce na světové výstavě v Bruselu.²⁸⁹ Podle té bylo původně dohodnuto, že promítací kabina „v kulturní síni“ (pravděpodobně pro Laternu Magiku)²⁹⁰ bude vybavena promítacími stroji FTP 1. Jejich sériová výroba ale dosud neprobíhala a dostupné prototypy nebyly ještě odzkoušeny, a nebylo tedy možné zaručit jejich bezvadný chod.

Plánovaná výroba se zdržela především ztíženou situací v Jihočeských strojárnách ve Velešíně. Ty jednak nedodaly potřebné součástky pro výrobu první série na Barrandově a pro rok 1957 (kdy už měla celá výroba stroje fungovat ve Velešíně) jim byly plánem uloženy jiné

²⁸⁸ Předsádky do té doby vyráběné v Meoptě a ve zbytku států tzv. východního bloku byly většinou hranolového typu. Jak ale napsal Alfréd Kalovský, pro některé typy konstrukcí byla vhodnější předsádka válcového typu, domácímu průmyslu k dispozici až na přelomu 50. a 60. let, v podobě východoněmecké předsádky Rectimascop. Tou byl také vybaven nový Meopton IV. Viz Alfréd Kalovský (1960): Rectimascop – válcová anamorfotická předsádka z NDR. *Filmový technik*, 8, č. 10, s. 129.

²⁸⁹ ZAO Ol, f. Meopta, u. č. 101, i. č. 11, e. č. 17 ÚVOJM – Výběr z písemností 1952-1959. Zápis o jednání konaném 19. února 1957 na Ministerstvu přesného strojírenství v záležitosti zajištění širokoploché projekce pro Bruselské výstaviště. Zařízení mělo být použito k promítání propagačních snímků o ČSR, i když zpráva hovoří o původním plánu uvést promítací kabinu také jako výstavní exponát.

²⁹⁰ Viz popis československého pavilonu v čísle 9-10 časopisu *Architektura ČSR* věnovaném výstavě EXPO 1958.

úkoly. Ředitel technické správy ČSF Vilém Taraba si navíc stěžoval na pomalý průběh rozhodování o organizaci výstavy, který spolupráci dále ztěžuje.

Pro zajištění „širokoploché“ projekce v Bruselu bylo nakonec rozhodnuto dovézt tři přístroje Dresden II a jejich náhradní součásti, včetně většího množství objektivů a anamorfotických předsádek s různými ohniskovými vzdálenostmi (v době rozhodování nebyla známa projekční vzdálenost na výstavě; přebytečné objektivy měl převzít ČSF). Přesto se přítomní shodli na tom, že vybavit kabinu zahraničními výrobky není nejvhodnější a že by bylo vhodné pokusit se přeci jen vyrobit alespoň dva přístroje domácí – buď v ČSF, nebo možná po dohodě se zástupci ÚVOJM v přerovské Meoptě. Zároveň se měli pracovníci ÚVOJM informovat o možnostech urychlené úpravy stroje Meopton IIIa.

V Bruselu byly nakonec pro širokoúhlou projekci v rámci představení Laterny Magiky použity stroje Meopton, podobně jako na jiných místech expozice, kde po celou otevírací dobu výstavy (9 hodin denně) promítaly nekonečné smyčky, ovšem v normálním formátu. U Laterny Magiky se jednalo o speciálně upravené přístroje, pravděpodobně někde mezi Meoptonem IIIa a Meoptonem IV:

V kabině byly namontovány dva stroje Meopton opatřené anamorfotickými předsádkami, novým typem výkonné obloukové lampy a magnetickým budičem československé výroby pro čtyřstopý záznam.²⁹¹

Přestože projektory byly nakonec československé, diaprojektor pro Laternu Magiku se používal německý.

Při úpravách promítacího stroje Meopton III pro širokoúhlou projekci představovalo mechanické přijetí zahraničního technického vynálezu první a základní krok, podobně jako u jiných technických zařízení. Zpoždění za vývojem v západní části světa bylo způsobené časem nutným pro „okopírování“ zahraničních vzorků, nezdědka zakupovaných s nemalým časovým odstupem, vyvolaným důkladným zvažováním modelů k nákupu na základě západních technických časopisů, které se k zodpovědným pracovníkům také dostávaly jen s obtížemi. Zdá se ale, že při samotném kopírování byli domácí techničtí pracovníci nemálo úspěšní. Také další nutný krok, vyvinutí vlastního nového řešení konkrétního problému pro použití při prodeji do zahraničí, se jim alespoň někdy vydařil. Domácí průmysl tak byl schopen své výrobky vyvázet, přinejmenším do zemí RVHP.

Na jednu stranu je třeba si uvědomit, že průmysl optiky a jemné mechaniky přeci jen patřil k těm odvětvím, kterých si domácí režim hleděl: nejen že se zabýval řadou zakázek pro vojenský průmysl, ale na jeho spotřebních výrobcích byl závislý vývoz do zahraničí a získávání cenných devizových prostředků. Rozborem jiného, méně protežovaného typu průmyslu bychom možná nedošli k tak pozitivním výsledkům.

Jako celek bylo domácí hospodářství v krizi, kterou s odstupem času a bez zatížení dobovou rétorikou a ideologií identifikují současné studie. Krizového vývoje si byly do jisté míry vědomy i tehdejší vládnoucí orgány, což dokazují opakované pokusy krizi řešit přizpůsobováním organizace a plánování národního hospodářství. Přesto se mohlo při pohledu na některá odvětví a ojedinělé úspěchy zdát, že stát spěje kupředu, obzvláště ve druhé polovině 50. let, kdy režim kromě protežovaných oborů věnoval zvýšenou pozornost také rozvoji výroby spotřebního zboží.

²⁹¹ Antonín Piskáček (1958): EXPO 1958. *Filmový technik*, 6, č. 10, s. 146-149. U některých fotografií promítacích strojů ve sbírce Meopta II (ZAO OI) je možné najít popis „pro Brusel“, což by potvrdovalo, že se nejednalo o dva kusy sériově vyráběných strojů, ale o zvláště k tomuto účelu upravené stroje.

V roce světové výstavy v Bruselu, na které bylo Československo nebývale úspěšné, několik měsíců poté, co socialistický tábor na poli vědy a techniky triumfoval vypuštěním první umělé družice Země, byl domácí průmysl alespoň v některých oblastech schopen držet krok s rychle se rozvíjejícími státy kapitalistického světa.

Posuzujeme-li s odstupem doby všechna nová audiovizuální média, plnící různé, ale vzájemně propojené politické i kulturní úkoly, musíme konstatovat, že kinematografie má na dlouhou dobu plně oprávněnou existenci. Je třeba vidět, že filmová technologie záznamu kinetického obrazu, doplněná o auditivní složku, stále zdokonalována má význam nejen pro klasický způsob předávání výsledného díla divákům v kinech, ale jako výrobní záznam pro televizi i nové systémy audiovizuálních prostředků [Pilát, 1972: 1-2].

Obrázky se nepohybují samy od sebe. Musí jimi být pohybováno – nebo se musí zdát, že se hýbají – technikou, vynalezenou a vyvinutou lidskými bytostmi za účelem přesvědčit lidský mozek, že vidí pohybující se dvourozměrný (nebo v některých případech trojrozměrný) obraz. Žádná technika = žádný pohyb [Enticknap, 2005: 1].

IX. Závěr

Předkládaná disertační práce se věnuje přípravám na zavedení širokoúhlého kinematografického formátu v české kinematografii. Zaměřuje se přitom na promítací stroje jako nejpočetnější skupinu strojního vybavení, kterou je nutno při zavádění nové techniky přizpůsobit. Sleduje domácí výrobu promítacích strojů, a to v rámci celku poválečného hospodářství procházejícího strukturální přeměnou spojenou se směřováním k socialistickému uspořádání československé společnosti.

Cílem je popsat možnosti zavedení nového kinematografického formátu v prostředí se specifickým společenským uspořádáním. Zjistila jsem, že konečné zavedení širokoúhlého filmu bylo pro domácí kinematografii více méně nevyhnutelné – přecházely na něj i ostatní socialistické státy, a stejně jako ony, i Československo s filmy obchodovalo (byť v omezené míře) i s kapitalistickými zeměmi. Také další život širokoúhlých formátů se podobal vývoji v zahraničí – odlišné byly pouze důvody (komerční uplatnění v kapitalistických státech, koordinace mezi médii a ideologická funkce filmu v domácím prostředí). Specifický byl způsob, jakým Československo k zavedení nového formátu přistoupilo. Vítězný formát neurčil přirozený vývoj konkurenčního boje, ale centrální rozhodnutí.

Práce sleduje značně specifické a v centrálně řízeném hospodářství preferované obory – kinematografii a přesnou mechaniku. Přesto se domnívám, že je možné ji do jisté míry považovat za případovou studii chování klasického socialistického systému tváří v tvář světovému technickému vývoji obecně.

Základní metodologický rámec pro popis systému domácího národního hospodářství poskytla studie klasického socialistického systému maďarského ekonoma Jánoše Kornaie. V rámci kontextového oddílu přítomného textu pak tento obecný model konkretizuji na příkladu vývoje poválečného hospodářství v Československu. Důraz přitom kladu na postupné vytváření struktury celého systému, její přizpůsobování vnějším vlivům i zkušenostem s dosavadním vývojem, a formování odpovídajících způsobů řízení a plánování. Obor, do nějž náležela výroba kinematografických promítacích strojů, tu figuruje jako jedno z preferovaných odvětví.

Přístupy oboru STS („science – technology – society“ nebo „science and technology studies“) měly poskytnout základ pro studium techniky v rámci širších souvislostí lidské kultury: například chápání kinematografické techniky a vůbec celé kinematografie jako součásti rozsáhlého systému (zde československého národního hospodářství), v němž fungují vztahy charakterizované představou bežešvé sítě prvků. STS disponuje také některými termíny, díky kterým bylo možné blíže popsat a analyzovat sledovaný problém: zde to jsou především pojmy přenos techniky a zpětný výběžek.

V rámci kontextového oddílu se kromě základního popisu celku národního hospodářství věnuji také poválečnému soustředování oboru přesné mechaniky do podniku Meopta a úloze celostátní sítě kin v rámci celku kinematografie. Sleduji vývoj vztahů mezi kinematografií jako monopolním odběratelem profesionální kinematografické techniky (pomineme-li vztahy se zahraničím) a „průmyslem“ – výrobními podniky dodávajícími profesionální promítací techniku, tady zastoupenými podnikem Meopta.

Monopolní postavení bylo oběma celkům přisouzeno uvnitř upevňující se centralizované a byrokratické struktury, kde je řízení založeno na putování informací směrem nahoru a příkazů směrem dolů. Při tomto uspořádání jsou postupně vytlačovány mechanismy

volného trhu a je upevňována role centrálně uloženého plánu. Pouze těsně po skončení války nabídky spontánně domácí výrobní podniky kinematografii nové promítací stroje (Eta 47 a Evroplex), které kinematografie hodnotila jako ne zcela vyhovující. V následujícím období byl preferován postup, při kterém kinematografie určila svoje požadavky a ty byly přes nadřízené ministerstvo (a FITES podléhající přímo ministerstvu) předány výrobním podnikům. S vytvářením výzkumných ústavů v pozdější době pak vývojové práce přebíraly právě tyto ústavy a nemusel se jimi zabývat výrobní podnik. Především na konci 40. a začátkem 50. let nebyla komunikace mezi kinematografií a podniky příliš efektivní a ČSF jednu dobu uvažoval o převedení veškeré výroby kinematografických zařízení pod vlastní křídla. Zdá se, že nesoulad nebyl způsoben nechotou, ale spíše odlišnými možnostmi výrobních podniků, které požadovaly mnohem delší dobu na vývoj nového výrobku, než po kterou mohl ČSF čekat (obzvláště při urychleném zavádění širokoúhlého filmu), a neměly dostatečné podmínky pro hladký průběh výzkumných a vývojových prací.

Oddíl věnovaný konkrétním přípravám na zavedení širokoúhlého formátu v období 1953-1956 uvádím analýzou základní linie dobového diskurzu o nových kinematografických formátech na stránkách oborového filmového tisku. Snažím se ukázat, že kinematografická technika byla dobovým režimem chápána podobně jako technika obecně. Do doby, než byl konkrétní vynález nebo technický systém identifikován jako „dobrý“, tedy vyhovující potřebám a chápání vládnoucí ideologie, byl paušálně a téměř mechanicky odmítán. Teprve když měl diskurz k dispozici informace o možném pozitivním využití vynálezu, mohl jej přijmout. Pak jej většinou přijímal za vlastní, tzn. náležející socialismu jako společenskému uspořádání přirozeně inklinujícímu ke správnému využití jakékoliv techniky.

V následujících dvou kapitolách sleduji konkrétní kroky vedoucí k přijetí širokoúhlého filmu, a to v první kapitole na úrovni Československého státního filmu a ve druhé na příkladu konkrétních prací na úpravě kinematografického promítacího stroje.

Text kapitoly o opatřeních v rámci ČSF dělím chronologicky a snažím se charakterizovat jednotlivá období příprav zavádění. První dva roky byly nerozhodné a poznamenané nedostatkem informací o nových kinematografických systémech, v roce 1956 probíhala soustavná příprava na nové systémy, techničtí pracovníci byli vysíláni na zkušenou do zahraničí a vznikl proveditelný plán zavádění, který měl zapojit veškeré kapacity ČSF a domácího technického průmyslu příslušných oborů. Naznačuji zde, že o zavedení do některých krajských kin se uvažovalo dokonce už během roku 1956, v rámci požadavků nadřízeného ministerstva na zvýšení kvality služeb a s ním související zvýšení tržeb, ale že tento plán nebyl pro neplánované finanční náklady uskutečněn. V roce 1956 proběhly první veřejné projekce širokoúhlých filmů v letním kině na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech, první (a jediné v roce 1956) širokoúhlé stálé kino bylo otevřeno koncem roku v Praze.

Dřívější negativní zkušenosti ze spolupráce s průmyslem řešil ČSF úpravou promítacího stroje těžkého typu ve vlastním Filmovém průmyslu. Stroj FTP 1 byl v prototypu připraven už v době vytváření plánu zavádění širokoúhlého filmu počátkem roku 1956 a jeho sériová výroba měla probíhat v Jihočeských strojárnách ve Velešíně.

V kapitole věnované úpravám stroje Meopton III na širokoúhlý Meopton IIIa a pozdější variantu Meopton IV sleduji především anamorfotickou předsádku a magnetický budič zvuku, dvě nejviditelnější a nejdůležitější součásti upraveného promítacího stroje. Příprava obou součástí probíhala v přerovském ÚVOJM přičleněném k podniku Meopta. První krok při úpravách představovalo téměř mechanické okopírování technických řešení ze zahraničí, a teprve po uspokojení první náhlé a ve střednědobém plánu nepředvídané potřeby

nových zařízení bylo možné věnovat energii a čas výzkumných a vývojových pracovníků a celých oddělení na inovaci přejatého modelu ve vlastní původní výrobek.

V zahraničí probíhalo zavádění nových kinematografických formátů velmi rychle a v jeho první fázi vznikalo množství různých a nekompatibilních systémů. Světové prvenství v počtu uzpůsobených kin a natáčených filmů nakonec získal CinemaScope a širokoúhlý formát obecně. Po první vlně zájmu ovšem začalo rozšiřování nových formátů stagnovat, především vlivem požadavků na využití kinematografických filmů v televizi. K opětovnému návratu většího počtu širokoúhlých filmů dochází až v několika posledních letech, díky novým možnostem DVD a digitální televize.

Také československá kinematografie měla širokoúhlý formát přijmout jako druhý standard vedle akademického. Přitom se u nás ujaly také rozšířené formáty, zpočátku jako dočasná náhražka za širokoúhlý film, později jako jedna z dalších standardních možností uvádění kinematografických filmů. Podobně jako v zahraničí se i u nás postavení širokoúhlého formátu postupně měnilo, přičemž domácí vývoj se mírně opožďoval za tím světovým. Ze systému aspirujícího na vytlačení akademického formátu se v Československu stal doplněk komerčně úspěšných filmů, nevhodný pro ideologicky důležité snímky, které bylo třeba využívat také na televizní obrazovce. ČSF začal širokoúhlý film zavádět v roce 1956, kdy se ve Spojených státech období prvního nadšení z nových formátů dostávalo do své druhé poloviny. Zavedení ale nakonec proběhlo velmi rychle a zdánlivě hladce – od prvního oznámení v roce 1955 k několika desítkám nových kin v roce 1957.

Ačkoliv v rámci centrálně byrokraticky řízeného národního hospodářství mělo zavedení nového formátu specifickou podobu, osud a další dlouhodobý vývoj této technické novinky se v podstatě shodoval s jeho existencí ve zbytku světa. Byť domácí ekonomika vykazovala sklony k autarkii, eventuálně k výhradnímu napojení na země RVHP a konkrétně na Sovětský svaz, v oblasti kinematografie nakonec spíše sledovala celosvětové trendy. Na rozdíl od některých jiných odvětví mohla domácí kinematografie jen omezeně fungovat bez produktů z kapitalistického zahraničí, a musela se jim tedy přizpůsobit.

Mezi hlavní omezující faktory technicky zaměřeného výzkumu domácí kinematografie patří nedostupné nebo nezpracované archivní materiály a nedostatek odborné literatury, která by konkrétnímu výzkumu poskytla potřebné zázemí a kontext. Chybí-li alespoň přehledové dějiny kinematografické techniky, není možné dopředu naplánovat rozsáhlejší výzkum. Postrádáme-li nové dějiny domácí kinematografie, nemůžeme určit, kde má technika své místo a do jaké míry ovlivňovala podobu a chod celého odvětví.

Domnívám se ale, že předložený výzkum odkryl oblast, které má smysl se v budoucnosti věnovat a která může obohatit naše dosavadní poznání dějin kinematografie. Technika je kinematografií vlastní:

Obrazy se nepohybují samy od sebe. Musí jimi být pohybováno – nebo se musí *zdát*, že se hýbají – technikou, vynalezenou a vyvinutou lidskými bytostmi za účelem přesvědčit lidský mozek, že vidí pohybující se dvourozměrný (nebo v některých případech trojrozměrný) obraz. Žádná technika = žádný pohyb [Enticknap, 2005: 1].

X. Zdroje

Literatura a publikované prameny²⁹²

ALEKSANDROV, G. V. (1949): *Buržoasní kinematografie ve službě reakce*. Praha: Orbis.

ALLEN, Robert C. – GOMERY, Douglas (1985): *Film History: Theory and Practice*. Boston: McGraw-Hill.

ALTMAN, Rick (1984): Toward a Theory of the History of Representational Technologies. *Iris*, č. 2, s. 111-125.

ALTMAN, Rick (ed.) (1992): *Sound Theory, Sound Practice*. New York – London: Routledge.

ALTMAN, Rick (2001): La parola e il silenzio. Teoria e problemi generali di storia della tecnica. In: Brunetta, Gian Piero (ed.): *Storia del cinema mondiale, vol. 5*. Torino: Einaudi, s. 829-854.

APRÀ, Adriano (2004): Lo stato della tecnica: dalla pellicola al film, dal film alla salla. In: Bernardi, Sandro (ed.): *Storie del cinema italiano, vol. IX, 1954/1959*. Venezia: Marsilio, Edizioni Bianco e nero, s. 487-524.

BARR, Charles (1963): CinemaScope: Before and After. *Film Quarterly*, č. 4, s. 4-25.

BATISTOVÁ, Anna (2006): Počátky širokoúhlých systémů v české kinematografii. *Illuminace*, 18, č. 4, s. 177-180.

BATISTOVÁ, Anna (2007): Meopton IIIa: Cesta k širokoúhlému promítacímu stroji československé výroby. *Illuminace*, 19, č. 4, s. 91-110.

BELTON, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge – London: Harvard University Press.

BELTON, John (2001): Il colore: dall'eccezione alla regola. In: Brunetta, Gian Piero (ed.): *Storia del cinema mondiale, vol. 5*. Torino: Einaudi, s. 801-826.

BELTON, John (2003): CineaScope and the Widescreen Revolution. *Cinegrafie*, č. 16, s. 244-253.

BIJKER, Wiebe E. (1995): *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs. Toward a Theory of Sociotechnical Change*. Cambridge – London: The MIT Press.

BLÁHA, Rudolf (1955): *Ekonomika čs. kinematografie. Učebnice pro III. a IV. ročník Průmyslové školy v Čimelicích a příručka pro filmové pracovníky*. Praha: Československý státní film.

BOČEK, Jaroslav (1957): Široké plátno. Humbuk nebo revoluce ve filmu? *Květen. Literatura – umění – život*, 3, č. 1 (září 1957), s. 30-36.

BODDY, William (2004): *New Media and Popular Imagination. Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States*. Oxford – New York: Oxford University Press.

²⁹² Zahrnuje také cyklostylové interní materiály ČSF, dostupné v knihovně Národního filmového archivu.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin – STAIGER, Janet (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London – New York: Routledge.

BORDWELL, David (2003): Schema and Revision: Staging and Composition in CinemaScope. In: Meusy, Jean-Jacques, (ed.): *Le CinémaScope entre art et industrie – CinemaScope Between Art and Industry*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, s. 217-232.

BOSCHI, Alberto (2003a): The CinemaScope Generation. *Cinegrafie*, 16, s. 254-262.

BOSCHI, Alberto (2003b): On CinemaScope 1953-1954. *Cinegrafie*, 16, s. 263-290.

BOSENKO, Valeri (2003): Le „scope“ en USSR: les débuts. In: Meusy, Jean-Jacques (ed.): *Le CinémaScope entre art et industrie – CinemaScope Between Art and Industry*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, s. 121-131.

BREJCHA, Bohumil (1956): *Širokouhly film a stereofonní záznam zvuku ve světové kinematografii*. Praha: Československý státní film.

BROMBERGER, Jan (2006): The Social Construction of Virtual Assets. Step One: Relevant Social Groups and Interpretive Flexibility. <<http://virtual-economy.org/files/Jan%20Bromberger%20-%20The%20Social%20Construction%20of%20Virtual%20Assets.pdf>> (cit. 21. 7. 2008).

BROWNLOW, Kevin (2004): *Napoleon. Abel Gance's Classic Film*. London: Photoplay Productions.

BURKE, Peter (2001): *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.

BURKE, Peter (2004): *What is Cultural History?* Cambridge: Polity Press.

CARR, Robert E. – HAYES, R. M. (1988): *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*. Jefferson – London: McFarland & Company, Inc., Publishers.

CRISP, Colin (1993): *The Classic French Cinema 1930-1960*. Bloomington: Indiana University Press.

DAVEE, Larry (1955): *The Complete Story of How the Projector for the Showing of Horizontal VistaVision Was Designed, Developed and Put in Use in Only Four Weeks*. New York: Century Projector Corporation. <<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/vvproj.htm>>, (cit. 31. 7. 2008).

DOBÍHAL, Alois (1969): *Uhlířské Janovice v historii*. Uhlířské Janovice: Vlastivědný odbor muzejní a historický, Osvětová beseda.

ENTICKNAP, Leo (2005): *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*. London: Wallflower Press.

FEDERÁLNÍ STATISTICKÝ ÚŘAD (FSÚ) (1985): *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury – Alfa, Vydavatelstvo technickej a ekonomickej literatury.

FEDOROV, A. S. – G. B. GRIGORJEV (1950): *Film v našich službách*. Praha: Naše vojsko.

FERENCZY, Jenö (1964): *Konstrukce přístrojů přesné mechaniky*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury.

FILIPEC, Josef (ed.) (2006): *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia.

FOLTA, Jaroslav (ed.) (2003): *Studie o technice v českých zemích 1945-1992*. Praha: Encyklopedický dům – Národní technické muzeum.

FOLVARČNÝ, Jiří (1976): *Učební texty pro promítače v širokouhých kinech*. Praha: Ústřední půjčovna filmů.

FOX, William T. R. (1949): Atomic Energy and International Relations. In: Ogburn, William Fielding (ed.): *Technology and International Relations*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 102-125.

FRIEDEMANN, Alberto (2006): Tecnologia cinematografica e brevetti. Appunti per un'analisi critica. In: Bernardo, Sandro (ed.): *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*. Roma: Carocci, s. 67-81.

GOMERY, Douglas (1985): The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry. In: Weis, Elizabeth – John Belton (eds.): *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, s. 5-24.

GÜRTLER, František (ed.) (1948): *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství.

GÜRTLER, František – KRATOCHVÍL, Miloslav (1957): *Filmy Ferraniacolor. Cestovní zpráva z Itálie 1957*. Praha: Československý film, Filmové laboratoře.

GÜRTLER, František – MALINA, Zdeněk – PECHAR, Jaroslav – TARABA, Vilém (1958): *Fotokina 1958. Zpráva ze zájezdu delegace ČSF*. Praha: Československý film.

HALADA, Jaroslav – HLAVAČKA, Milan (2000): *Světové výstavy. Od Londýna 1851 po Hannover 2000*. Praha: Libri.

HAVELKA, Jiří – SÍLA, Jiří (eds.) (1958): *Výroční zpráva Československého státního filmu za rok 1955*. Praha: Ústřední půjčovna filmů

HAVELKA, Jiří (ed.) (1961): *Výroční zpráva Československého státního filmu za rok 1956*. Praha: Ústřední půjčovna filmů.

HAVELKA, Jiří (ed.) (1962): *Výroční zpráva Československého státního filmu za rok 1957*. Praha: Ústřední půjčovna filmů.

HAVELKA, Jiří (1965): *Film v číslech a událostech*. Praha: Filmový archiv.

HAVELKA, Jiří – HRBAS, Jiří (1965): *Filmové vavříny dvaceti let*. Praha: Filmový ústav.

HILMERA, Jiří (1998): Stavební historie pražských kinosálů. Část IV – poválečné půlstoletí. *Illuminace*, 10, č. 4 (32), s. 75-101.

Historie čs. optického průmyslu. Historie značky Meopta [1968?]. Přerov: Meopta.

HUGHES, Thomas P. (1987): The Evolution of Large Technological Systems. In: Bijker, Wiebe E. – Thomas P. Hughes – Trevor J. Pinch (eds.): *The Social Construction of Technological Systems*. Cambridge – London: The MIT Press, s. 51-82.

HŮRKA, Miloslav (1991): *Když se řekne zvukový film...* Praha: Český filmový ústav.

JIRÁČEK, Milič – STRUSKA, Jiří (1956): *Příručka pro promítače*. Praha: Naše vojsko.

KAPLAN, Karel (1995): *Československo v RVHP 1949-1956*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

KAPLAN, Karel (2000): *Kořeny československé reformy 1968*. Brno: Doplněk

KAPLAN, Karel (2007): *Proměny české společnosti 1948-1960. Část první*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

KLIMEŠ, Ivan (2004): Kinematografie v rukou státu (1945-1959). In: Silvestrová, Marta (ed.): *Český filmový plakát 20. století*. Brno – Praha: Moravská galerie v Brně – Exlibris, s. 86-94.

KNAPÍK, Jiří (2006): *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha: Libri.

KOLUCH, Jiří (1969): *Konstrukce optických a jemnomechanických přístrojů. I. Promítací stroje kinematografické*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

KONIGSBERG, Ira (1997): *The Complete Film Dictionary*. New York: Penguin Books.

KORNAI, János (1992): *The Socialist System. The Political Economy of Communism*. Princeton: Princeton University Press.

KUBÍN, Ladislav (ed.) [1983?]: *Meopta 1933-1983. 50. výročí založení podniku*. Přerov: Meopta, nečíslováno.

KUHN, Thomas S. (1970): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago – London: The University of Chicago Press.

KUTINOVÁ, Blanka (ed.) (1985): *Technický naučný slovník*. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury.

LESCARBOURA, Austin C. (1919): *Behind the Motion-Picture Screen*. New York: Scientific American Publishing Company – Munn & Company.

LEVINSKÝ, Otto – STRÁNSKÝ, Antonín (1974): *Film a filmová technika*. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury.

MCDUGALL, Walter A. (1985): *...the Heavens and the Earth. A Political History of the Space Age*. New York: Basic Books.

MENEGHELLI, Andrea (2003): Italy on Widescreen. Eight Dialogues on CinemaScope. *Cinegrafie*, 16, s. 291-312.

MEUSY, Jean-Jacques (ed.) (2003): *Le cinémascope entre art et industrie – CinemaScope Between Art and Industry*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

MITROFANOV, Sergej P. (1959): *Skupinové obrábanie súčiastok jako metóda vedeckých základov technológie*. Bratislava: Ústav pre technické a ekonomické informácie.

MITROFANOV, Sergej P. (1960): *Vedecké základy skupinovej technológie*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo technickej literatúry.

NELSON, Richard R. – ROSENBERG, Nathan (1993): Technical Innovation and National Systems. In: Richard R. Nelson (ed.): *National Innovation Systems. A Comparative Analysis*. New York – Oxford: Oxford University Press.

NESVEDA, Albert (1954): Stav našich kin. *Film a doba*, č. 6, s. 1148-1151.

NESVEDA, Albert (1958): *Organizace a ekonomika distribuce filmů*. Praha: Československý film - tisk a propagace Ústřední půjčovny filmů v Praze.

NOVOTNÝ, Vladimír – KULIČ, Bohuslav – ČERNÝ, František (1956): *Cestovní zpráva o zájezdu kameramana Vladimíra Novotného, architekta Bohuslava Kuliče a mistra zvuku Františka Černého do Francie, ve dnech 23. ledna – 6. února 1956*. Praha: Československý státní film.

OGBURN, William Fielding (1949): *The Process of Adjustment to New Inventions*. In: Týž (ed.): *Technology and International Relations*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 16-27.

OK (1958): *Panoramatické kino v Moskvě*. *Architektura ČSR*, 17, s. 368-369.

PETRÁČKOVÁ, Věra – KRAUS, Jiří (eds.) (1995): *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia.

PILÁT, František (1972): *Studie dlouhodobého rozvoje filmové techniky*. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu.

PINCH, Trevor J. – BIJKER, Wiebe E. (1987): *The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other*. In: Bijker, Wiebe E. – Thomas P. Hughes – Trevor J. Pinch (eds.): *The Social Construction of Technological Systems*. Cambridge – London: The MIT Press, s. 16-50.

PLCHOVÁ, Božena (ed.) (2007): *Zahraniční ekonomické vztahy ČR*. Praha: Vysoká škola ekonomická v Praze – Oeconomica.

POSPÍŠIL, Ladislav (1964): *Anamorfotický objektiv*. Patentní spis č. 114293. Československá socialistická republika: Úřad pro patenty a vynálezy. <<http://spisy.upv.cz/Patents/FullDocuments/114/114293.pdf>>, (cit. 6. 5. 2008).

Problémy projekce na široké plátno I. (1955) Praha: Československý státní film, Tiskové a propagační oddělení.

PRŮCHA, Václav (ed.) (1988): *Úvod do národohospodářského plánování*. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury.

Předpisy pro projektování nových kin a úpravy kin stávajících. (1957). Úseková norma (ÚN) 73 5191. Praha: Hlavní správa Československého filmu.

PŮLPÁN, Karel (1993): *Nástin českých a československých hospodářských dějin do roku 1990. I. díl*. Praha: Institut ekonomických věd fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy.

ROUSSEAU, Olivier (2003): *Les procédés anamorphiques français concurrent du CinémaScope (1953-1971)*. In: Meusy, Jean-Jacques (ed.): *Le CinémaScope entre art et industrie – CinemaScope Between Art and Industry*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, s. 107-120.

ROZNĚTÍNSKÝ, František (1945): *Promítací stroj*. Praha: Knihovna filmového kurýru.

RÜGER, Jan (2007): *The Great Naval Game: Britain and Germany in the Age of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.

SAETERVADET, Torkell (2006): *The Advanced Projection Manual. Presenting Classic Films in a Modern Projection Environment*. Oslo: Norwegian Film Institute.

SALT, Barry (1993): *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.

SIRŮČEK, Pavel (ed.) (2007): *Hospodářské dějiny a ekonomické teorie*. Slaný: Melandrium.

SKOPAL, Pavel (2006): „*The (Hollywood) adventure continues on DVD*“. *Praktiky diferenciacie a diskursivního rámování hollywoodských filmů na DVD trhu*. Brno: Masarykova univerzita, rukopis.

SLÁDEČEK, Milan – ŠTĚPÁNEK, Karel (1993): *Vojenská strategie*. Praha: Ministerstvo obrany ČR.

SMEJKAL, Vilém – HOTAŘÍKOVÁ, Květuše (1958): *Anamorfotická předsádka pro kinematografické přístroje*. Patentní spis č. 95302. Republika československá: Úřad pro patenty a vynálezy. <<http://spisy.upv.cz/Patents/FullDocuments/95/95302.pdf>> (cit. 6. 5. 2008).

SPELLERBERG, James (1980): *Technology and the Film Industry: the Adoption of CinemaScope*. Iowa City: Graduate College of The University of Iowa, rukopis.

STAHL, Rudolf (1958): *Zpráva ze studijní cesty kameramana Rudolfa Stahla do SSSR v listopadu-prosinci 1957*. Praha: Československý film.

STAIGER, Janet (1987): Standardisation and Independence: The Founding Objectives of SMPTE. *SMPTE Journal*, 96, červen, s. 532-537.

STOKES, Raymond G. (2000): *Constructing Socialism. Technology and Change in East Germany 1945-1990*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.

Širokouhý film. Normy. (1956). Praha: Československý státní film.

ŠTÁBLA, Zdeněk (1990): *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1939-1945*. Praha: Československý filmový ústav.

UNESCO (1981): *Statistics on film and cinema 1955-1977*. Paris: UNESCO.

URBANOVÁ, Eva (ed.) (2001): *Český hraný film III*. Praha: Národní filmový archiv.

URBANOVÁ, Eva (ed.) (2004): *Český hraný film IV*. Praha: Národní filmový archiv.

UTTERSON, Andrew (ed.) (2005): *Technology and Culture, the Film Reader*. London – New York: Routledge.

VINCENDEAU, Ginette (ed.) (1995): *Encyclopedia of European Cinema*. London: British Film Institute.

VITELLA, Federico (2004): Per lo schermo panoramico: il CinemaScope e l'esercizio italiano (1953-1955). *Bianco e nero*, č. 2 (549), s. 83-94.

VITELLA, Federico (2007): Una questione di standard. Il passaggio dall'Academy ai formati panoramici. In: Mazzei, Luca – Federico Vitella: *Geometrie dello sguardo. Contributi allo studio dei formati nel cinema italiano*. Roma: Carocci, s. 65-130.

VYSOCKIJ, Michail Z. (1957): *Širokoekrannoje stereofoničeskoje kino*. Moskva: Iskusstvo.

WEIS, Elizabeth – BELTON, John (eds.) (1985): *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.

WITTNER, Lawrence S. (1993): *One World or None. A History of the World Nuclear Disarmament Movement Through 1953*. Stanford: Stanford University Press.

WRIGHT, Quincy (1949): *Modern Technology and the World Order*. In: Ogburn, William Fielding (ed.): *Technology and International Relations*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 174-198.

WYSOTSKY, Michael Z. (1971): *Wide-Screen Cinema and Stereophonic Sound*. London – New York: Focal Press Limited.

ZAHRADNÍČEK, Tomáš (2002): *Anglicko-český technický slovník*. Ostrava: Montanex.

Časopisy

The Czechoslovak Film (1953-1956)

Film a doba (1952-1960)

Filmová práce (1954)

Filmový přehled (1956-1960)

Filmový technik (1953-1960)

Jemná mechanika a optika (1956-1960)

Kino (1946-1960)

Meopta (1947-1959)

T- (1958-1960)

Technická práce (1945-1952)

Technické noviny (1953-1960)

Var (1948-1953)

ZOR (Zvuk – Obraz – Reprodukce, 1954-1957)

Archivní prameny

Národní archiv (NA)

- fond Ministerstvo informací (861), 1945-1953
- fond Ministerstvo kultury (867), 1953-1956
- fond Ministerstvo přesného strojírenství (935), 1955-1958
- fond Ministerstvo školství a kultury, Zasedání kolegia ministra, 1956-1966

Národní filmový archiv, Oddělení písemných archiválií (NFA OPA)

- fond Filmový technický sbor (FITES), 1946-1964 [nezpracováno]
- fond Pilát František, 1934-1987

Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc (ZAO Ol)

- fond Meopta, s. p. Přerov (Meopta), (1944) 1946-1990 [nezpracováno]
- fond Meopta II., 1966-1990 [nezpracováno]
- Sběrka soudobé dokumentace Meopta, s. p. Přerov (Meopta SD), (1935) 1945-1990 [nezpracováno]

- Sběrka technické dokumentace Meopta, s. p. Přerov, 1934-1990
[nezpracováno]

Archivní pomůcky

BERNÁŠKOVÁ, I. – KLASOVÁ, H. (1980): *Ministerstvo přesného strojírenství, 1955-1958*. Praha: Národní archiv.

Zdroje na Internetu

Národní autority ČR. <<http://authority.nkp.cz>>.

Úřad průmyslového vlastnictví. <<http://www.upv.cz>>.

Wikipedia. <<http://www.wikipedia.com>>.

World Nuclear Association. <<http://world-nuclear.org>>.

Citované filmy

Becky Sharp (Rouben Mamoulian, USA, 1935)

Bwana, ďábel džungle (*Bwana Devil*, Arch Oboler, USA, 1952)

Hedvábné punčochy (*Silk Stockings*, Rouben Mamoulian, USA, 1957)

Hra o život (Jiří Weiss, Československo, 1956)

Ilja Muromec (Alexandr Ptuško, SSSR, 1956)

Napoleon (Abel Gance, Francie, 1927)

Nejlepší část (*La Meilleure Part*, Yves Allégret, Francie – Itálie, 1956)

Poslední mohykán (Vladimír Slavínský, Československo, 1947)

Prolog (Efim Dzigan, SSSR, 1956)

Roucho (*The Robe*, Henri Koster, USA, 1953)

Sen noci svatojánské (Jiří Trnka, Československo, 1959)

Spartakus (*Spartacus*, Stanley Kubrick, USA, 1960)

This Is Cinerama (Merian C. Cooper – Gunther von Fritsch, USA, 1952)

V proudech (*La liberté surveillée*, Henri Aisner – Vladimír Vlček, Československo – Francie, 1958)

Zítřka se bude tančit všude (Vladimír Vlček, Československo, 1952)

XI. Přílohy

Tabulky

1. Změna/pokračování	Konceptuální rámec by měl umožňovat analýzu technické změny, stejně jako technického pokračování a stability.
2. Symetrie	Konceptuální rámec by měl „fungování“ artefaktu chápat jako <i>explanandum</i> , spíše nežli jako <i>explanans</i> ; použitelné fungování stroje je výsledkem společensko-technického vývoje, ne jeho příčinou.
3. Prvek/struktura	Konceptuální rámec by měl dovolovat analýzu soustředěnou na jednotlivé prvky a nahodilé aspekty, stejně jako na vynucené aspekty technické změny.
4. Bezešvá síť	Konceptuální rámec by neměl a priori rozlišovat mezi například společnostmi, technikou, vědou, a politikou.

Tabulka 1: Požadavky pro teorii technické změny [Bijker, 1992: 13].

Charakteristika	Použité označení
1:1,33	Standardní formát němého filmu
1:1,37	Akademický formát
1:1,66	Rozšířený formát
1:1,85	Rozšířený formát
1:2,35	Širokoúhlý formát
1:2,55	Širokoúhlý formát
Více než 1:2,55	Panoramatický formát
70 mm (1:2,2)	70 mm
Více než 1:1,37	Široký formát

Tabulka 2: Terminologie nových formátů.

Poměr stran obrazu	Rozměry obrazového pole [mm x mm]	Rozměry okénka ve film. dráze promítacího stroje [mm x mm]	Využitá plocha obrazového pole [mm ²]	Formát, popř. systém	Šířka film. pásu [mm]	Záznam zvuku
1:1,375	16 x 22	15,2 x 20,9	318	„klasický“ formát	35	opt.[ický]
1:1,66	16 x 22 kompozice obrazu provedena v obrazovém poli 13,2 x 22	12,6 x 20,9	264	standardní formát, popř. desanamorfóza širokoúhlého filmu		opt. [ický]
1:1,85	11,9 x 22	11,3 x 20,9	237	používaný výjimečně		opt.[ický]
1:2,35	18,6 x 22	18,16 x 21,3	390	širokoúhlý (anamorfotické zobrazení)		opt.[ický] popř. čtyřstopý magn.[etický]
1:2,55	18,6 x 23,5	18,16 x 23,2	420	širokoúhlý (anamorfotické zobrazení)		čtyřstopý magn.[etický]
1:2,2	23,0 x 48,6	22,0 x 48,0	1117	panoramatický	70	šestistopý magn.[etický]

Tabulka 3: Poměr stran obrazu používaný v čs. kinech [Levinský – Stránský, 1974: 211].

		1955	1960	1965	1970	1975
Rakousko	1	16	15	10	4	2
	2	2	27	98	192	231
Francie	1	10	8	6	4	3
	2	6	42	133	217	268
Západní Německo	1	15	11	5	3	2
	2	5	84	193	276	312
Itálie	1	17	15	12	10	7
	2	4	42	116	181	220
Jugoslávie	1	6	7	6	4	4
	2	0	1	30	88	144

Tabulka 4: Vztah mezi klesající návštěvností kin a rostoucím počtem televizních licencí [UNESCO, 1987: 27-28].

Řádek 1 odpovídá počtu návštěv kina ročně na jednoho obyvatele, řádek 2 počtu televizních licencí na tisíc obyvatel. Vybrala jsem ty země, o kterých mluvím v textu (Francie a Itálie), nebo které jsou regionálně blízké Československu (Německo a Rakousko). Ze států východního bloku materiál UNESCO uvádí oba údaje pro Jugoslávii, pro porovnání tedy uvádím pouze tento stát.

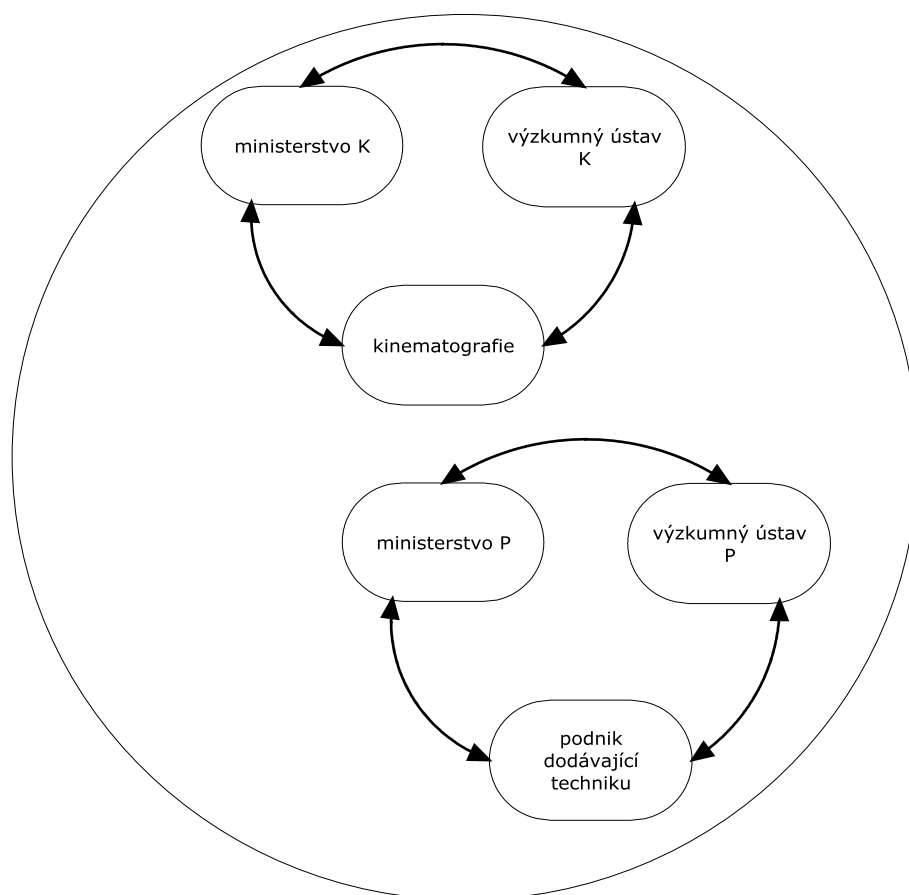
Stát	Počet kin	Stát	Počet kin
USA	11 247	Švédsko	267
Itálie	1 158	Holandsko	171
Německá spolková republika	1 052	Švýcarsko	90
Velká Británie	937	Finsko	54
Francie	732	Portugalsko	46
Kanada	727	Řecko	35
Austrálie	435	Norsko	34
Belgie	334	Dánsko	26
Španělsko	270	Turecko	1

Tabulka 5: Rozšíření systému CinemaScope ve světě v roce 1955, podle zprávy italského inženýra Baratolla [NFA OPA, f. FITES].

rok	počet		z toho stálých kin				letní	z toho ŠÚ	putovní	registrované projektor	z toho ŠÚ
	stálých kin	sedadel	35 mm	16 mm	ŠÚ	70 mm					
1945	1 418	500 532	1 351	67	0	0	0	0	0	0	0
1946	1 642	579 656	1 511	131	0	0	0	0	0	0	0
1947	1 985	608 200	1 628	357	0	0	3	0	3	0	0
1948	2 261	632 507	1 635	626	0	0	9	0	23	0	0
1949	2 512	670 610	1 586	926	0	0	10	0	24	0	0
1950	2 545	679 888	1 561	984	0	0	11	0	85	0	0
1951	2 725	726 051	1 535	1 190	0	0	15	0	79	0	0
1952	2 494	665 669	1 512	982	0	0	16	0	122	2 998	0
1953	2 422	646 674	1 484	938	0	0	18	0	125	7 520	0
1954	2 413	656 642	1 450	963	0	0	22	0	127	8 004	0
1955	2 396	678 870	1 515	881	0	0	21	0	127	9 593	0
1956	2 406	681 647	1 491	914	1	0	21	0	122	11 966	0
1957	2 425	712 674	1 422	962	41	0	23	7	110	13 675	0
1958	2 447	718 794	1 250	1 078	119	0	29	10	95	13 399	0
1959	2 473	719 202	1 195	1 109	169	0	34	16	63	14 976	1
1960	2 497	748 359	1 159	1 113	225	0	51	23	36	15 371	1
1961	2 452	763 096	1 082	1 106	264	0	61	43	18	14 081	4
1962	2 493	773 606	1 077	1 117	299	0	70	50	9	12 330	6
1963	2 479	778 017	1 061	1 079	339	0	81	62	6	11 088	7
1964	2 437	766 856	1 032	1 043	362	1	93	76	7	11 009	8

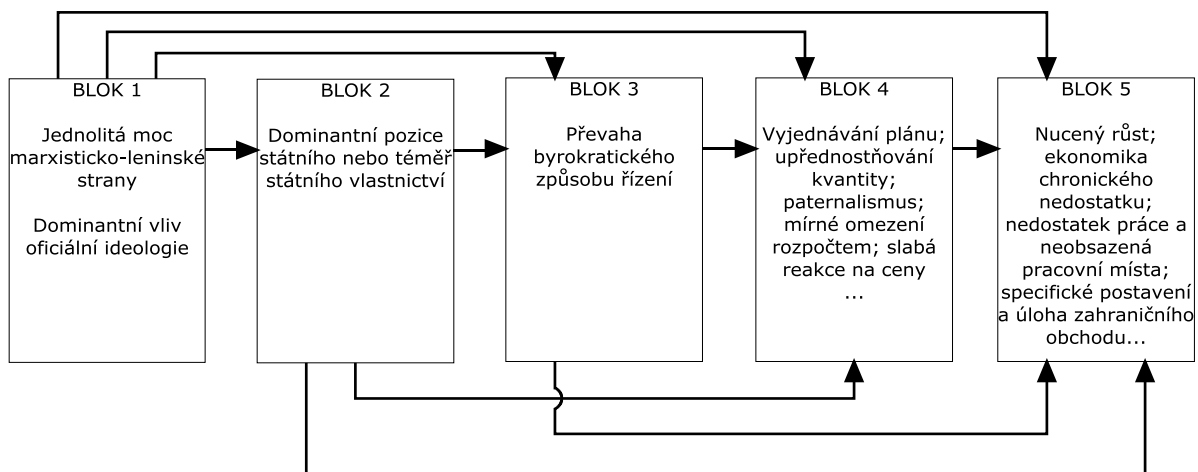
Tabulka 6: Kina v českých krajích [Havelka, 1965: 51].

Obrázky

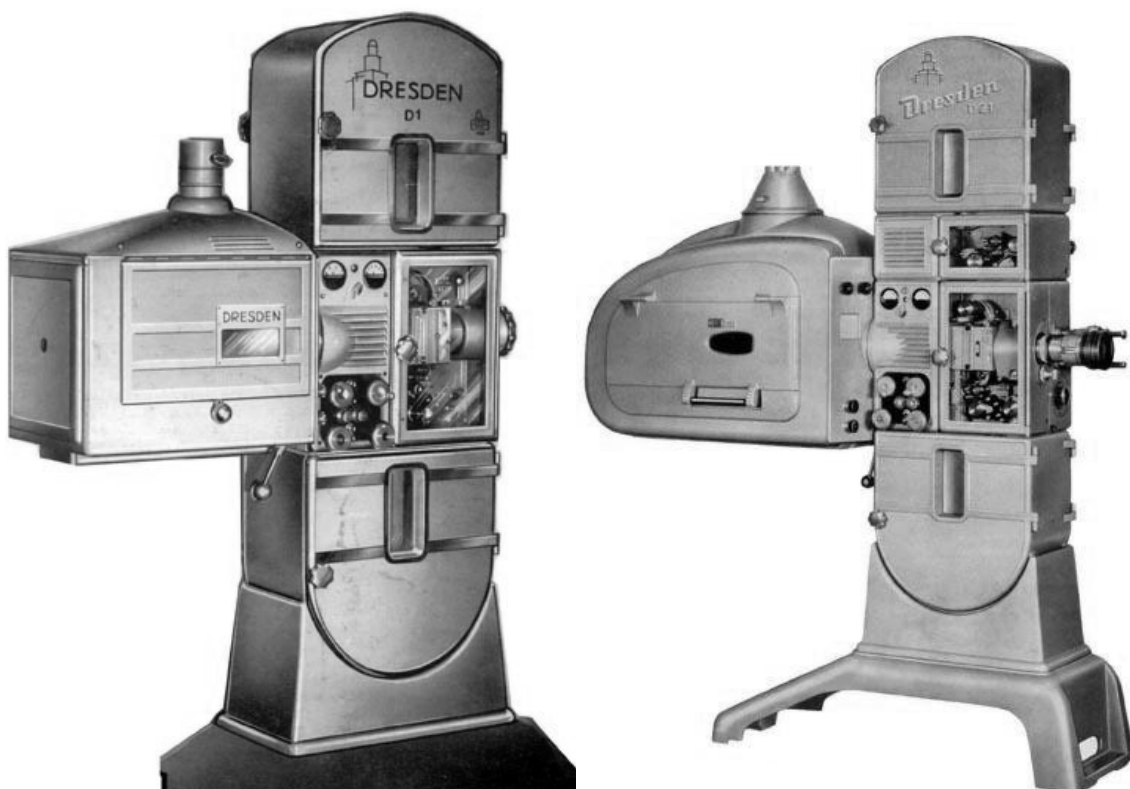


Obrázek 1: Trojúhelníková seskupení institucí uvnitř většího celku národního hospodářství.

- **Kinematografie** odpovídá konkrétní instituci spravující tento obor, tedy v letech 1948-1956 Československý státní film, od r. 1957 pak Československý film.
- **Ministerstvo K** zastupuje ministerstvo spravující obor kinematografie (tedy Ministerstvo informací, později Ministerstvo kultury, respektive Ministerstvo školství a kultury), nadřízené ČSF.
- **Výzkumný ústav K** představuje Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky (VÚZORT).
- **Podnik dodávající techniku** v případě této studie představuje Meopta (je možné si ale představit další podniky, například podnik Tesla, dodávající zvuková zařízení, apod.).
- **Ministerstvo P** je ministerstvo nadřízené tomuto podniku, ve většině sledované doby Ministerstvo přesného strojírenství (1955-1957), dříve Ministerstvo strojírenství a později Ministerstvo všeobecného strojírenství.
- **Výzkumný ústav P** zastupuje Ústav pro výzkum optiky a jemné mechaniky (ÚVOJM), v letech 1953-1959 jako samostatná instituce podléhající přímo ministerstvu, předtím a potom začleněná do podniku Meopta.

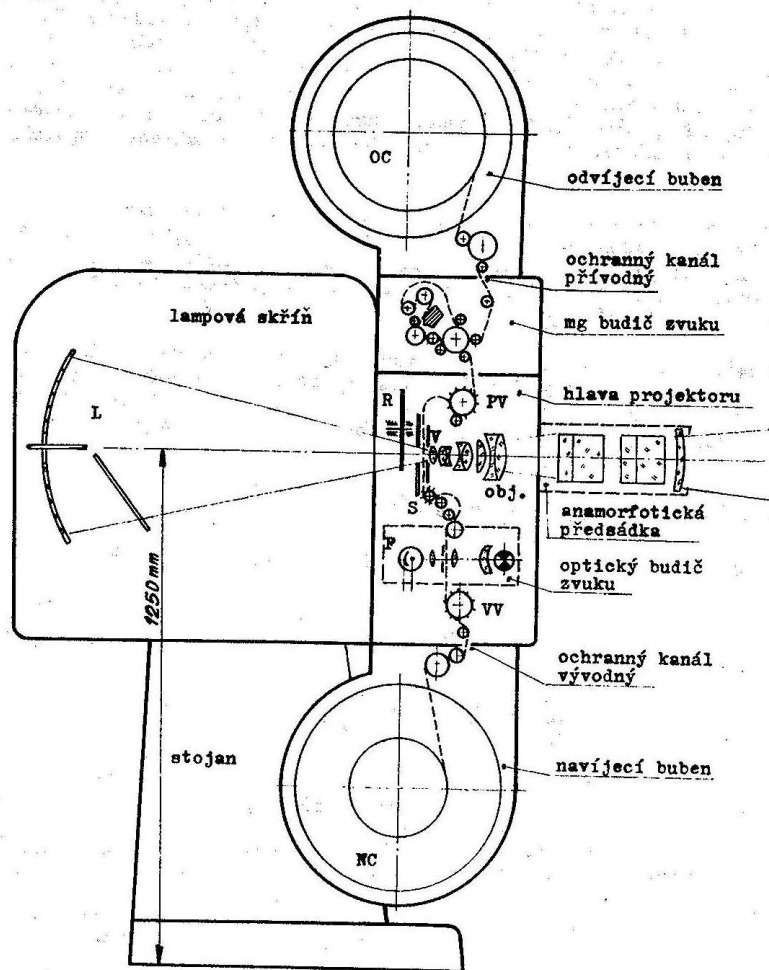


Obrázek 2: Hlavní linie příčinných souvislostí v klasickém socialistickém systému [Kornai, 1992: 361].



Obrázek 3: Dresden D 1 (vlevo) a Dresden D 21 (vpravo). <<http://pagesperso-orange.fr/projecteur.cinema/cinetech.htm>> (cit. 2. 5. 2008).

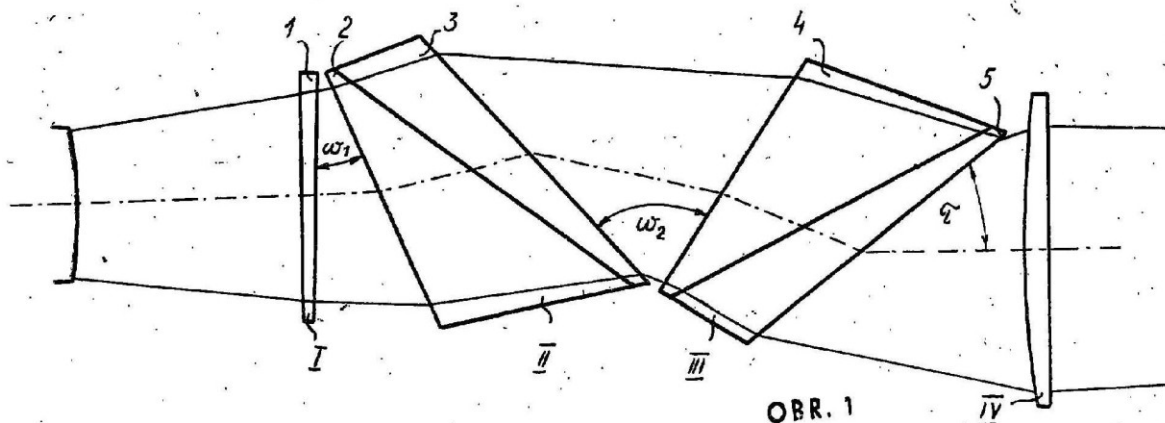
Model Dresden D 1 předcházal modelu pro širokoúhlé promítání Dresden D 21. Modely se liší lampovou skříní, anamorfotickou předsádkou a magnetickým budičem zvuku umístěným mezi horním bubnem a promítací hlavou stroje. To jsou v podstatě stejné základní úpravy, jaké uvidíme později při přechodu od Meoptonu III k Meoptonu IIIA a Meoptonu IV.



Obrázek 4: Základní schéma uspořádání promítacího stroje vybaveného pro projekci širokoúhlého filmu s magnetickým záznamem zvuku [Koluch, 1969: 50].

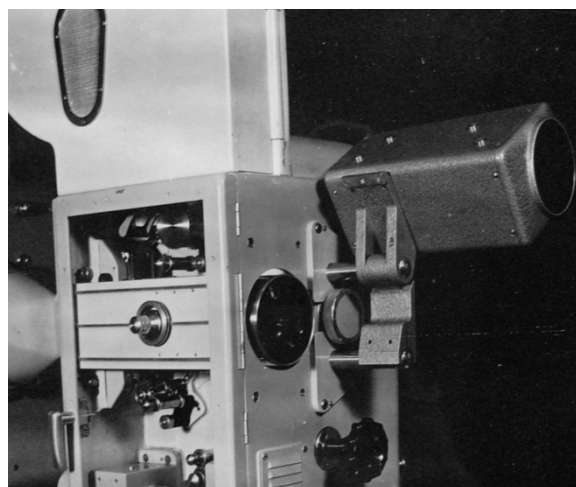
„Filmový pás je navinut na cívce, vložené do horního ochranného odvíjecího bubnu OC. Odtud je veden systémem transportních válečků do transportní dráhy. Je-li film opatřen magnetickým záznamem zvuku, je stroj doplněn mg budičem zvuku, odtud jde na přívodní váleček PV, který se rovnoměrně otáčí, takže film se z horní cívky rovnoměrně odvíjí. Film prochází filmovým vodítkem V, nad nímž tvoří film horní smyčku, potřebnou pro odběr filmu ke strhu. Pohyb filmu (strh) v okénku je přerušován podle druhu strhového mechanismu strhovacím ozubeným válečkem S nebo drapákem. Po dobu strhu je okénko zcloněno rotační clonou R. V okamžiku projekce je film promítán objektivem O nebo anamorfotickou předsádkou A, jedná-li se o širokoúhlý systém.

Pod strhovačem tvoří film opět dolní smyčku a je veden do optického budiče zvuku, kde prosvětlovací žárovka osvětluje štěrbinou optický záznam filmu. Prošlé světlo dopadá na fotoelektrický článek F, který je zesílen pro reprodukční soustavu. Film vychází přes ozubený vývodní váleček VV, rovnoměrně se otáčející stejnou rychlostí jako přívodný váleček PV, do ochranného navíjecího bubnu, kde je navíjen na cívku. Filmové smyčky – horní a dolní – nad a pod vodítkem V – umožňují volný strh filmového pásu. Jako světelný zdroj slouží zde oblouková lampa L se zrcadlem v lampové skříni. Stroj je umístěn na stojanu tak, aby bylo možné naklánění optické osy“ [Koluch, 1969: 47 a 49].

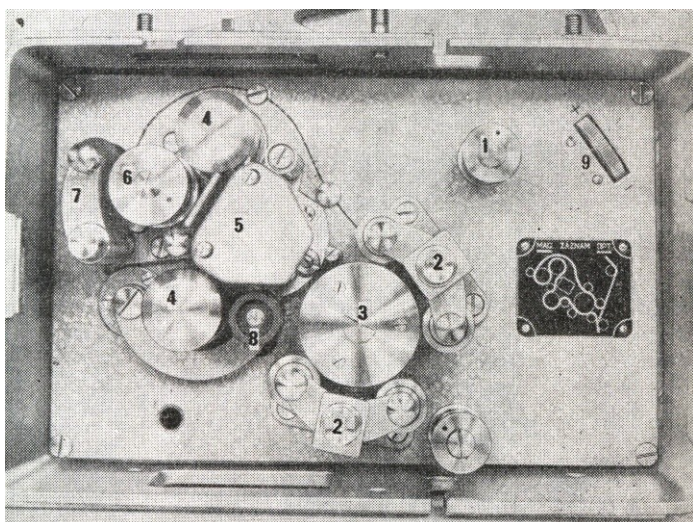


Obrázek 5: Uspořádání optických členů v anamorfoické předsádce [Smejkal – Hotaříková, 1958: 4].

„Předmět vynálezu je schematicky znázorněn na obrázku 1. Jednotlivé hranolové členy jsou označeny I, II, III a jednotlivé hranolové prvky 1, 2, 3, 4, 5. IV je sférický předřadný člen pro zaostření“ [Smejkal – Hotaříková, 1958: 2].

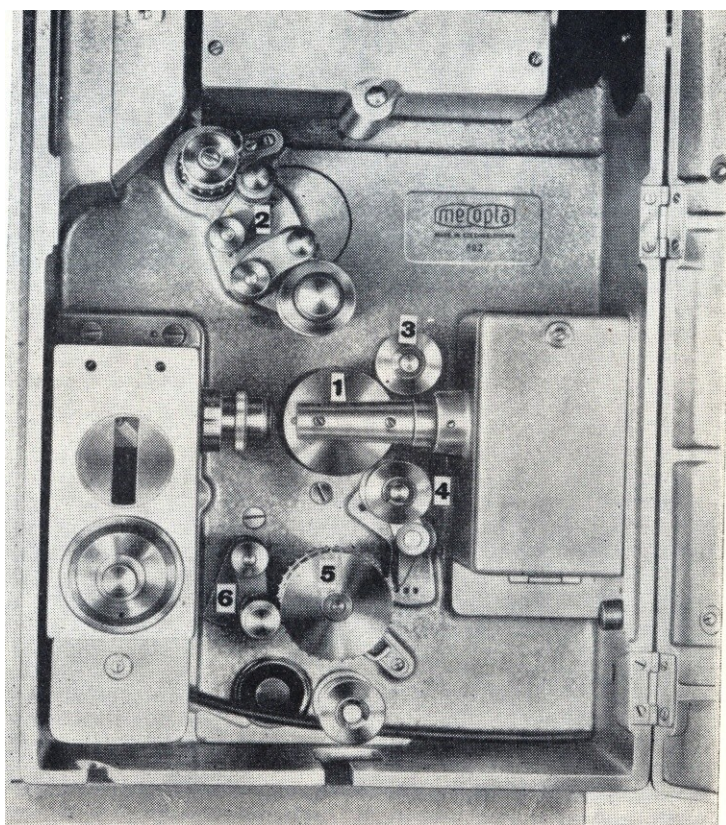


Obrázek 6: Anamorfoická předsádka firmy Meopta, vpravo odklopená [ZAO Ol, f. Meopta II, Fotodokumentace].



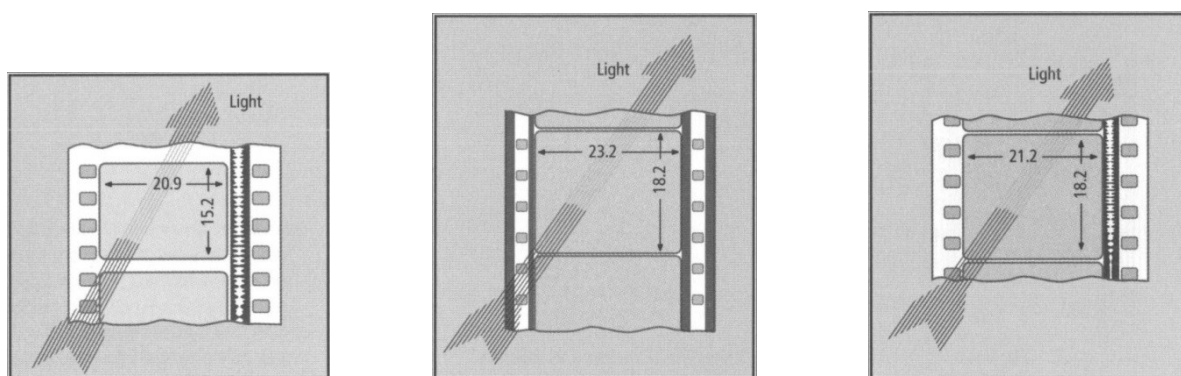
Obrázek 7: Magnetický budič zvuku Meopta [Levinský – Stránský, 1974: 266].

1. vodící kladka; 2. přídržné válečky; 3. ozubený váleček; 4. válečky zvukové dráhy; 5. magnetická hlava; 6. vodící kladka; 7. přídržný váleček; 8. mechanický filtr; 9. regulace mechanického filtru.



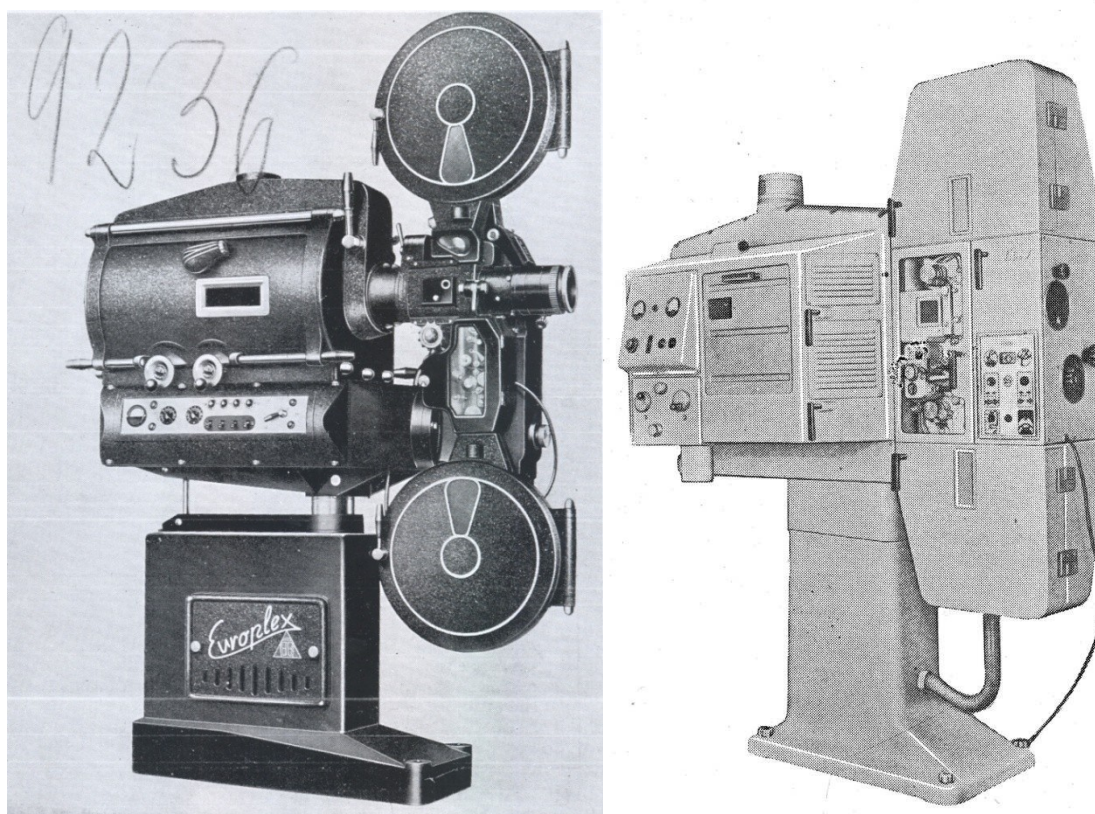
Obrázek 8: Optický budič zvuku Meopta [Levinský – Stránský, 1974: 53].

1. zvuková dráha; 2. strhovací ozubený váleček, vodící brzdňá kladka (mechanického filtru před zvukovou dráhou); 3. vodící kladka; 4. kladka mechanického filtru za zvukovou dráhou; 5. ozubený váleček; 6. přídržný váleček.

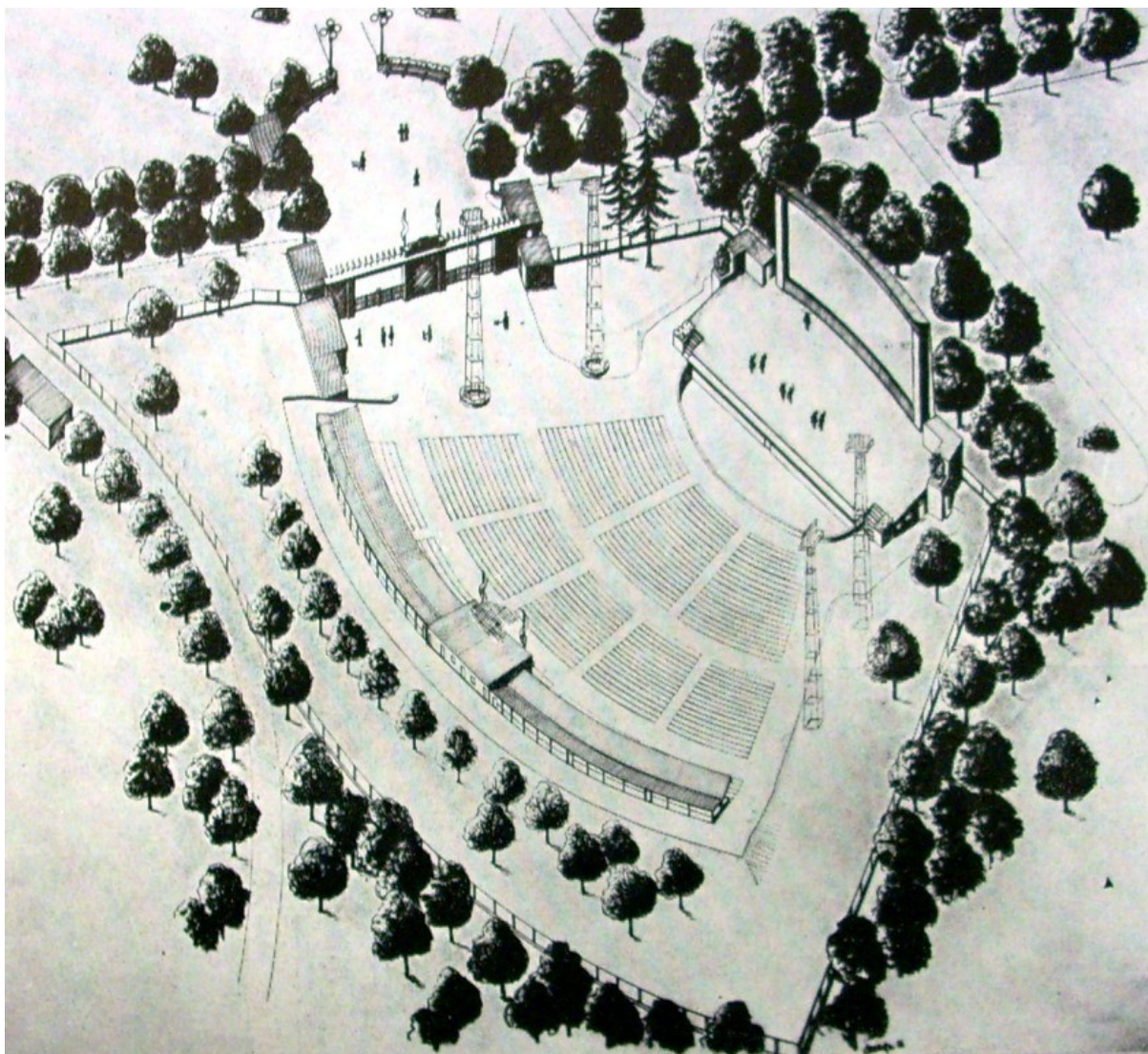


Obrázek 9: Porovnání „klasického“ formátu a dvou typů CinemaScopu [Saetervadet, 2006: 71, 80 a 81].

Na obrázku vlevo jsou rozměry a umístění jedné optické zvukové stopy u formátu, který se ustálil před nástupem zvuku. Uprostřed je pak původní CinemaScope, s poměrem stran při projekci 1:2,55, čtyřmi magnetickými zvukovými stopami a zmenšenými perforacemi, vpravo potom pozdější CinemaScope, s poměrem stran při projekci 1:2,35 a jednou optickou zvukovou stopou.



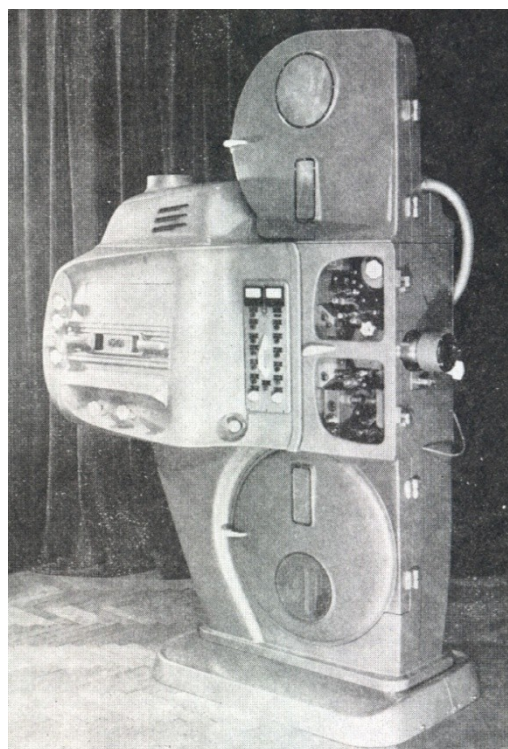
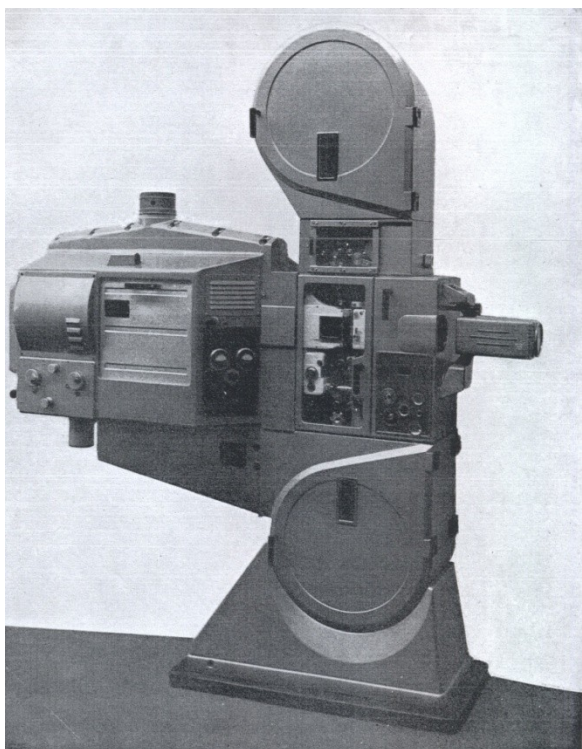
Obrázek 10: Promítací stroje Evroplex [Filmový technik 3, č. 1, 1. strana obálky] a Eta 47 [Jiráček – Struska, 1956: 384].



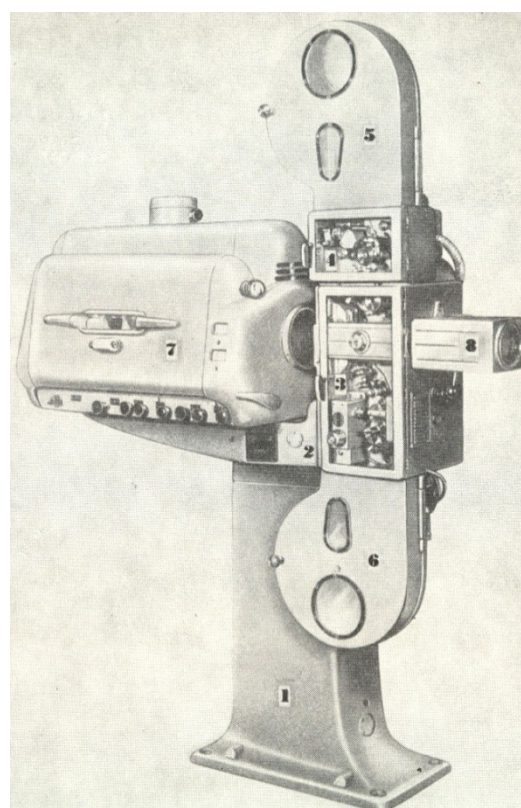
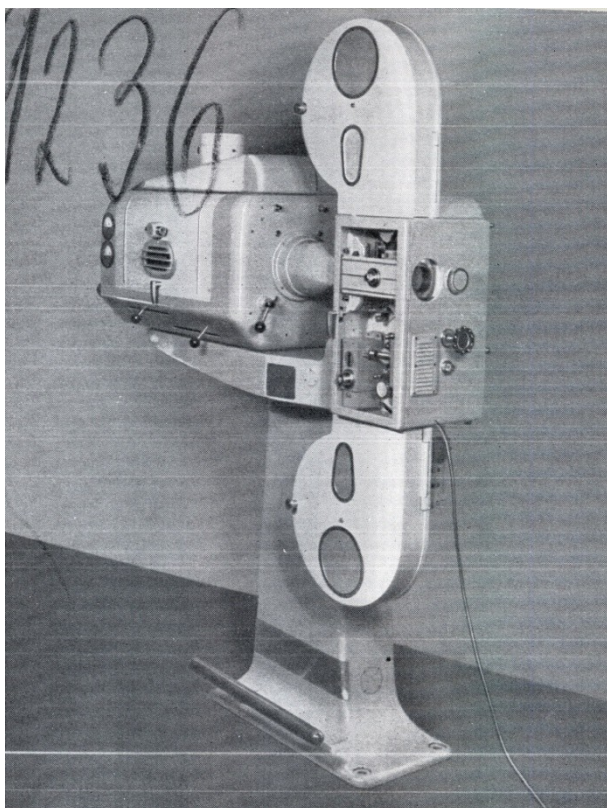
Obrázek 11: Plán letního kina v Karlových Varech pro MFF 1956 [*The Czechoslovak Film 9*, č. 4, s. 9].

„V dějinách československé kinematografie budiž pro věky zaznamenáno, že 12. července 1956 spatřili naši diváci po prvé filmy promítané na široké plátno. [...] Amfítheatr, kam se vejde 3500 diváků (pět se z nich sedí na kryté tribuně), se zužuje k plátnu, které má úctyhodné rozměry: šířku 22 metrů, výšku 8 metrů. Ze spolupráce techniků Čs. státního filmu a pracovníků Pozemních staveb vznikl v překvapivě krátké době důstojný stánek filmového umění, který na hony převyšuje improvisovaně působící přírodní kino, jak se na ně pamatujeme z minulých festivalů. Nové letní kino je bytelné, architektonicky ladné a po technické stránce vyhovuje nejnáročnějším požadavkům. Mohou se v něm promítat všechny druhy filmů – od černobílých ve ‚starém‘ formátu, až po barevné širokoúhlé filmy se čtyřstopovým zvukovým záznamem. Zvuk je rozváděn devíti reproduktory, rozmístěnými vpředu, po stranách i vzadu. Diváci tak mají hned dva nové zážitky najednou: dojem ze širokého obrazu a zároveň dojem z ‚plastického‘ zvuku, který k nim přichází z různých stran. Velká plocha plátna, která zejména v prvních řadách sedadel vyplňuje téměř celé zorné pole diváka, vytváří spolu s prostorovým zvukem pocit účasti na ději. A tento pohled bude ještě silnější, až spatříme širokoúhlé filmy v normálních kinech, protože pohled na plátno bude sevřenější a odpadnou rušivé vlivy, které při promítání pod širým nebem nelze odstranit.“

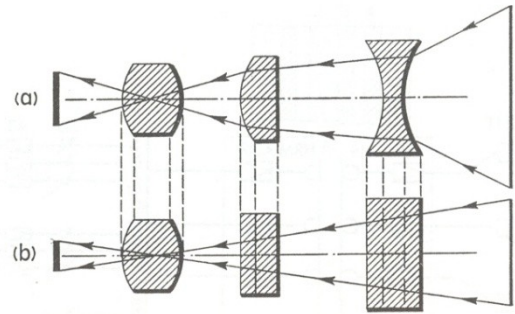
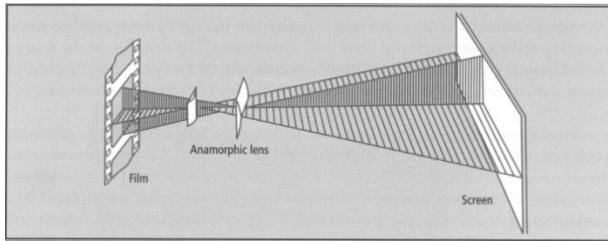
[J. S. (1956): První „široké plátno“. *Kino* 11, č. 15-16, s. 244-245, zvýraznila A. B.]



Obrázek 12: FTP 1 (vlevo) a UM 70/35 (vpravo).

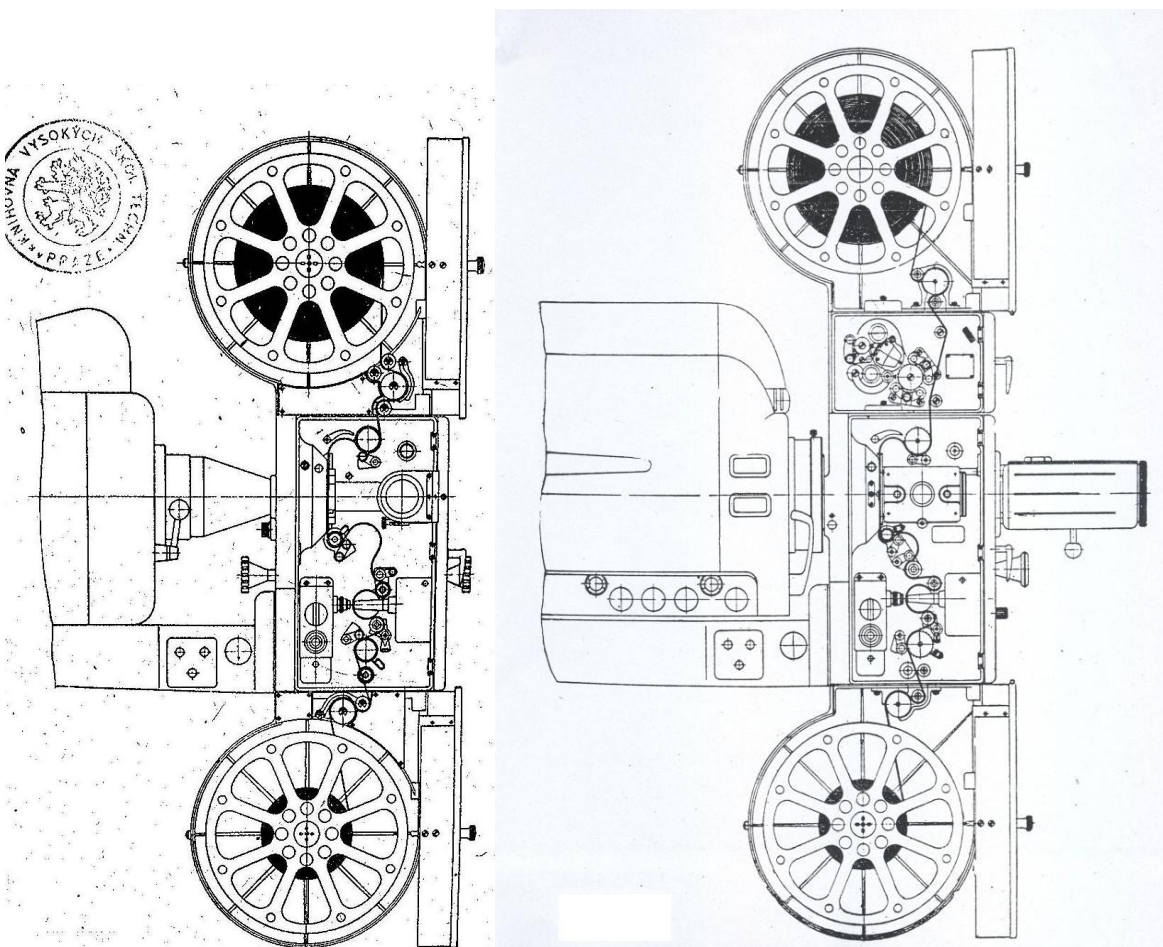


Obrázek 13: Meopton III (vlevo) a Meopton IV (vpravo).



Obrázek 14: Zkreslení obrazu anamorfotickou optickou soustavou [Saetervadet, 2006: 78 a Wysostky, 1971: 23].

Na obrázku vpravo působení předsádky ve směru a) horizontálním a b) vertikálním.



Obrázek 15: Založení filmu v Meoptonu III (vlevo) a v Meoptonu IV (vpravo, pro reprodukci optického záznamu zvuku).

Použité zkratky

ČSF	Československý státní film. Zkratku používám také tam, kde mluvím obecně o státní kinematografii, byť se tato organizace jmenovala v letech 1945-1948 Československá filmová společnost, a od roku 1957 Československý film.
e. č.	evidenční číslo
ESČ	Elektrotechnický svaz československý
f.	fond
FITES	Filmový technický sbor, zpočátku FTS
FP	viz FTP
FSÚ	Federální statistický úřad
FTP	Filmový technický průmysl, dříve Filmový průmysl (FP)
FTS	viz FITES
i. č.	identifikační číslo
ISO	International Standards Organization
k.	karton
MPSt	Ministerstvo přesného strojírenství
NA	Národní archiv
NDR	Německá demokratická republika
NFA OPA	Národní filmový archiv, Oddělení písemných archiválií
NIKFI	Naučno issledovatelskij kinofotoinstitut
pzo	podnik zahraničního obchodu
RVHP	Rada vzájemné hospodářské pomoci
SCOT	Social construction of technology
SRN	Spolková republika Německo
STS	Science – technology – society
SÚP	Státní úřad plánovací
ŠÚ	širokoúhlý
TVaZ	Technický výzkum a zkušebna (součást ČSF)
TR	technický rozvoj
u. č.	ukládací číslo
ÚPF	Ústřední půjčovna filmů
ÚVOJM	Ústav pro výzkum optiky a jemné mechaniky
VÚT	Výzkumný ústav technický
VÚZORT	Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky
ZAO Ol	Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc

XII. Summary

In her dissertation thesis “All Quiet on the Wide-Screen”, the author wants to describe the first years of preparation for introduction of new widescreen formats in Czechoslovak cinema. Choosing the years 1953-1956 as central for her research, she concentrates on theatre presentation and changes inside theatres, and particularly on production of projection machines in Czechoslovakia. In doing so, she also follows the evolution of the relations between the state-owned cinema industry, state firms providing the machines, and other institutions involved, between 1945 and 1960, in the context of the post-war Czechoslovak national economy.

The text is based on an archival research and its main aim is to describe the possibilities of an introduction of a new cinematographic technology in the socialist political setting. Technological aspects are central to the research and the introduction of wide-screen is understood as a technological change.

As the methodology central for the organization of the text, the author chooses the notion of *classical socialist system* as defined by Hungarian economist János Kornai [Kornai, 1992]. Kornai’s model of the organization of ideology, the single leading party, the state property and the bureaucratic control offer the structure of the national system of economy that Batistová uses as the main frame of the system, inside which she constructs the lower strata of the institutions involved in preparation for wide-screen cinema projection. She analyses these lower levels using methods and concepts of *social construction of technology* and affined approaches.

As the author finds out, the relationship between the state cinema and the rest of national industry was not without problems. The cooperation was complicated by the specific hierarchy of the flow of information and command that put ministries as requisite mediators, and by the different rhythm of respective firms. While cinema representatives had their precise idea about how the machines should look like, what they should be able to do and when they should be supplied, the time that they needed to put this on the paper as a formal regulation for manufacture, was too long for the industry firms to wait. When the regulations were finally available, deadlines stabilized by cinema for the new machines were impossible for the industry. Research and development on a new projection machine, or even on modifications of an existing one, took several years in the plans of industry firms, while cinema usually needed them instantly.

That was the case of the wide-screen technology. Cinema employees started the debate about new technologies quite soon after they emerged in the form of Cinerama, CinemaScope and 3-D in the US. Their approach was at least reserved and, in what they offered in cinema journals, even full of suspicion and scepticism, especially because of the lack of the information and inaccuracy and lateness of the few data that they were able to obtain. The new cinema technologies could be welcome by the socialist cinema only after their non-formalism and possible utilization for “good” purposes was confirmed, and especially after other socialist countries started introducing them.

The introduction of wide-screen in Czechoslovakia (as in other European socialist countries) happened few years after the world-wide boom. However, its history then was quite similar. After large number of cinemas being adapted in first few years, and quite a large number of films shot in one of the new formats, the development was arrested, mostly because of the necessity of selling the motion picture films to television. But while in western countries the format to be adapted and supplier of the appropriate technology was a matter of

an individual choice on the part of the cinema owner, in Czechoslovakia this was a matter of central decision. The dropping of the format as a second standard and leaving it only for films potentially successful on the big screen was the same development in both settings. But in Czechoslovakia, the relations between cinema and television were again centrally organized and coordinated, while both media had their main purpose in serving the ideological purposes.