

Radomír D. Kokeš (Masarykova univerzita)

Česká kinematografie jako regionální poetika

Otázky kontinuity a počátky studiové produkce

Na *nejobecnější úrovni* tento článek odpovídá na otázku, co obnáší psát estetické dějiny české kinematografie. Takové dějiny nezahrnují jen studium silných režisérských osobností, filmařských stylů, filmových žánrů či uměleckých hnutí. Zohledňují rovněž rozpoznání, popsání i vysvětlení, zda, kdy, kde, jakým způsobem a za jakých podmínek byla určita estetická řešení určitých uměleckých problémů v dějinách české kinematografie preferovanější než estetická řešení jiná — a proč právě tato. A toho nelze dosáhnout, nebudeme-li se nejprve ptát po principech, v souladu s kterými byly filmy konstruovány, jimiž dosahovaly široké škály účinků a kterým se funkčně podřizovaly techniky, jež byly k dispozici.¹⁾ Takové dějiny české kinematografie ještě napsány nebyly, a tudíž je namístě snažit se přinejmenším rámcově odpovědět na otázku, co obnáší je psát — a vykročit směrem k nim.

Na *konkrétnější úrovni* tento článek usiluje nabídnout cestu z metodologického dilematu: Má-li na jedné straně výzkumný projekt estetických dějin české kinematografie poskytovat v načrtnutých parametrech věrohodné poznání, musí je odvozovat od jednotně nastavené analýzy soudržně vymezeného filmového materiálu.²⁾ Na druhé straně, česká kinematografie (a) představuje vnitřně diverzifikovanou, nestejnorodou mnohost průmyslových, výrobních, státních a kulturních vlivů, zájmů i souvislostí.³⁾ Chceme-li do budoucna vysvětlit, proč určitá řešení, principy a postupy mohly či mohou být preferovanější než jiné, rovněž sem se budeme obracet pro odpovědi. Současně česká kinematografie

1) Ve svém vymezení estetických dějin kinematografie volně vycházím z Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf 1985, s. 37; David Bordwell, *Poetics of Cinema*. New York – London: Routledge 2008, s. 23; Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven – London: Yale University Press 1985, s. 14–15, 69–70.

2) Pod soudržností mám na mysli přísnost kritérií pro vytvoření korpusu a výběr vzorku.

3) Srov. Andrew Higson, *The Concept of National Cinema*. *Screen* 30, 1989, č. 4, s. 42–44.

(b) generuje i značně různorodou sumu kinematografické produkce, kterou nelze postihnout a jednotnou formou analyzovat jako soudržný celek. Dilema tak spočívá v nesouměřitelnosti badatelských východisek a povahy zkoumaného jevu.

Jako výchozí krok k estetickým dějinám české kinematografie i z načrtnutého dilematu navrhuji koncept tzv. *poetiky regionální kinematografie*, jenž v sobě zahrne teoretický nástroj, badatelskou perspektivu i dimenzi řešeného problému. Stejně jako napojení na oborovou diskuzi a samotnou výzkumnou tradici poetiky kinematografie jej blíže představím v kontextovém prvním bloku svého textu. Ten bude zároveň metodologickým úvodem k následujícím dvěma výkladovým blokům, jež projekt poetiky regionální kinematografie rozvíjejí. Reprezentují tak *nejkonkrétnější úroveň* mého výkladu: počátek filmové praxe v českých filmových ateliérech AB Barrandov právě ve vztahu k estetickým dějinám českého filmu. V každém z těchto dvou bloků přitom na pozadí těchto dějin ve vztahu k počátku barrandovských studií zaujímám jinou výchozí pozici, pokládám si jiné výzkumné otázky a volím odlišné argumentační postupy.

(1) První z těchto bloků řeší samotnou problematiku psaní dějin kinematografie z níže navržených výzkumných pozic. Jak ukážu, otevření barrandovských ateliérů v roce 1933 vytvořilo silný rámec pro technickou stabilizaci některých aspektů filmové výroby. Z hlediska průmyslových dějin kinematografie tak šlo o významný krok směrem k tzv. studiovému modu filmové produkce a k dlouhodobé *studiové kontinuitě*. Jak ale tuto kontinuitu vztáhnout k jiné myslitelné *kontinuitě principů práce s filmovým stylem, vyprávěním a fikčními světy, kontinuitě tvůrčích problémů, možných řešení a pomyslných voleb?* Chci vysvětlit, proč na podobnou otázku nelze odpovědět jak na pozadí nějakého již etablovaného systému stylistických a narativních norem, tak na pozadí stylistických a narativních norem mezinárodních. Pozitivně řečeno, nabídnu argumenty, proč považuji za důležité začít psát a odvozovat estetické dějiny stylu, vyprávění a konstruování fikčních světů od poznání jejich vlastních zákonitostí a kontinuit.

(2) Zatímco předchozí blok přistupuje k roli barrandovských ateliérů v estetických dějinách české kinematografie shora dolů, ten následující k ní přistoupí naopak zdola nahoru. Do popředí postavím první film, který byl v barrandovských ateliérech vyroben: *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* (1933). Jak vysvětlím, výroky představitelů AB Barrandov v dobovém tisku budují veřejný obraz *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* coby jejich reprezentačního filmu, demonstrace nebývalých barrandovských technických možností, ukázkového materiálu v podobě celovečerního filmu, svého druhu reklamy. Otázka, kterou si kladu a na niž skrze analýzu filmu odpovídám, je následující: Měla-li *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* sloužit jako film, který poukáže na nebývalé možnosti nových ateliérů, do jaké míry a jakými způsoby v tomto ohledu představovala ve vztahu k filmům vyrobeným v předchozích letech stylisticky kontinuální a do jaké míry stylisticky diskontinuální projekt? I v tomto případě směřuji rovněž k obecnějšímu zjištění, proč nelze kontinuity estetických dějin odvozovat od poznání dějin průmyslových.⁴⁾

4) Tato studie vznikala souběžně ve dvou verzích, a sice jako článek do *Iluminate* a jako anglicky psaná kapitola do společné knihy o barrandovském filmu, jež se plánuje k vydání na konci příštího roku: Radomír D. Kokeš, *The Poetics of a Regional Cinema. Czech Films of the 1920s and Early 1930s*. In: Bernd Herzogenrath (ed.), *Hollywood of Eastern Europe. The Barrandov Studios*. Amsterdam: Amsterdam University Press [forthcoming].

I. Přístup: Poetika regionální kinematografie a regionální poetika

V jistém smyslu navazují na debaty, jež se vedou přinejmenším od 80. let minulého století a souvisejí s nástupem tzv. *nové filmové historiografie*, která se vymezovala vůči tzv. tradičním dějinám kinematografie.⁵⁾ Klíčovým hlasem v těchto debatách se stala učebnice Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho *Film History*, která v roce 1985 formulovala, kriticky přehlédla a revidovala čtyři tradiční přístupy k psaní dějin kinematografie: *technické dějiny filmu*, *ekonomické dějiny filmu*, *sociální dějiny filmu* — a *estetické dějiny filmu*.⁶⁾ Estetické dějiny filmu tu pro Allena a Gomeryho na první pohled tvořily plnohodnotnou součást repertoáru přístupů i „soustavy členitých, vzájemně provázaných systémů mezilidské komunikace, obchodních praktik, sociální interakce, uměleckých možností a technik“.⁷⁾

Navzdory tomu se ale nad rámec revizionistického výzkumu rané kinematografie právě estetické dějiny filmu pro nové filmové historiky staly do značné míry zosobněním oné tradiční filmové historie. Tě, která byla podle nich postavena na velkých historických narrativech, romantických postavách geniálních tvůrců a lineárních řadách izolovaných mistrovských děl, nečekaných vynálezů a dramatických biografí.⁸⁾ Prostřednictvím polemiky s tímto zjednodušujícím modelem estetických dějin se pak noví filmoví historici posouvali k badatelským oblastem a otázkám, jež dosud soustavnému poznání unikaly. Šlo kupříkladu o dějiny kinematografie jako průmyslového odvětví, jako komplexního společenského fenoménu, jako průsečíku multi/kulturních zájmů, vlivů a bojů, jako součásti obecnějších dějin médií.

Jinak řečeno, estetické dějiny kinematografie byly coby badatelská výzva novou filmovou historiografií vytlačeny na okraj zájmu, případně se jejich — řekněme — analyticky založená agenda jako stylistická či narativní analýza přesunuly pod výzkumné otázky kulturně založených dějin kinematografie.⁹⁾ Konkrétně můžeme tento jev pozorovat právě na dopadu, jenž měla nová filmové historiografie o necelých dvacet let později na stav tuzemského filmového bádání. Zatímco totiž přinesla řadu významných impulzů k revizionis-

5) Srov. Thomas Elsaesser, *The New Film History*. *Sight and Sound* 35, 1986, č. 4, s. 246–252. Rozsáhlé zpřehlednění debat spojených s nástupem a ambicemi nové filmové historie poskytl Petr Szczepanik, Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Týž (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 9–41.

6) R. C. Allen – D. Gomery, *Film History*, s. 37–38, 67–189.

7) R. C. Allen – D. Gomery, c. d., s. 37 [přel. RDK].

8) Srov. P. Szczepanik, Úvod, s. 13. Petr Szczepanik přitom parafrázuje Paul Kusters, *New Film History*. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. *Montage/av* 5, 1996, č. 1, s. 39–60.

9) Srov. např. A. Higson, *The Concept of National Cinema*, s. 43–44; Stephen Crofts, *Reconceptualizing National Cinema/s*. *Quarterly Review of Film & Video* 14, 1993, č. 3, zejm. s. 50–57; Stephen Crofts, *Concepts of national cinema*. In: John Hill – Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press 1998, s. 387–389. To je legitimní přístup, a když Higson navrhuje zkoumat kulturní identitu určité národní kinematografie (a) skrze interpretaci obsahů filmů a dominantních témat, (b) skrze otázky vyjadřování světónázoru ve filmech a skrze (c) oblast stylu filmů, formální systémy reprezentace či mody oslovování, pak rozvíjí dlouhodobé oborové tradice. Srov. Stephen Heath, *Questions of Property. Film and Nationhood*. *Ciné-Tracts* 1, 1978, č. 4, s. 2–11, případně vlivná, silně diskutovaná studie Siegfried Krauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton: Princeton University Press 1947.

tickému zkoumání českých kinematografických dějin průmyslových, sociálních i technických,¹⁰⁾ pak estetické dějiny české kinematografie na své revizionistické uchopení teprve čekají.¹¹⁾ To již ostatně bylo řečeno v úvodu, stejně jako bylo řečeno, že tato studie k nim chce toliko vykročit — a že tak chce učinit prostřednictvím poetiky regionální kinematografie. Co je ovšem poetika a co je míněno regionální kinematografií?

Poetika je výzkumnou tradicí, k níž se tato studie i jí reprezentovaný projekt způsobu svého uvažování o estetických dějinách kinematografie hlásí a již rozvíjí. Historik vědy Larry Laudan pod pojmem výzkumné tradice rozumí „soubor obecných předpokladů o entitách a procesech v určité oblasti bádání, stejně jako o vhodných metodách určených v rámci této oblasti ke zkoumání problémů a konstruování teorií“.¹²⁾ V případě poetiky můžeme hovořit o tradici spojené se studiem stavby a tvaru uměleckých děl, „ať již jednotlivě, nebo v určitých historických nebo typologických uskupeních“.¹³⁾ Lubomír Doležel ve své knize *Kapitoly z dějin strukturální poetiky* vymezil tuto výzkumnou tradici dvojicí obecných předpokladů: „(1) literatura je umění jazyka, vytvářené tvůrčí činností, poiesis, (2) poetika je kognitivní činnost řízená obecnými předpoklady vědeckého bádání“.¹⁴⁾ Připustíme-li přitom, že jádro Doleželova prvního předpokladu tkví v důrazu na uměleckou formu coby výsledek tvůrčí aktivity *poiesis*, můžeme zvažovat rozvíjení téže výzkumné tradice rovněž ve vztahu ke kinematografii. Tak ostatně svůj návrh *poetiky kinematografie* pojil i David Bordwell:

Poetika kinematografie usiluje o dosahování spolehlivého poznání skrze formulování otázek v rámci dvou hlavních oblastí bádání. První bychom mohli nazvat *analytickou* poetikou. Jaké jsou principy, v souladu s nimiž jsou filmy konstruovány a skrze které dosahují určitých účinků? Za druhé je tu *historická* poetika, která se ptá: Jak

-
- 10) Mimo dále zmíněné např. Lucie Česálková — Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: NFA 2017; Lucie Česálková, *Film před tabulí*. Praha: Národohospodářský ústav Josefa Hlávky 2010; Lucie Česálková, *Atomy věčnosti*. Praha: NFA 2014; Tereza Czesany Dvořáková – Antonie Doležalová – Hana Moravcová, *Historie československého / českého filmu v zrcadle jeho ekonomických dat. Illuminace* 32, 2020, č. 1, s. 5–39; Anna Batistová, *Na širokém plátně klid. Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii (1953–1956)*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2008; Tereza Dvořáková, *Idea filmové komory a Českomoravské filmové ústředí*. Nepublikovaná disertační práce. Praha: Univerzita Karlova 2011; Jan Černík, *Technický scénář v Československu 1945–1962*. Nepublikovaná disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2018; Jan Trnka, *Dobry scénarista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2018; Šárka Gmíterková, *Kristian v montérkách. Hvězdná osobnost Oldřicha Nového mezi kulturními průmysly, produkčními systémy a politickými režimy v letech 1936–1969*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2018.
- 11) Existují dílčí průkopnické příspěvky, jako např. kapitoly z knihy Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Casablanca 2013; Zdeněk Vévoda, *Výstavba prostoru v českých fikčních filmech v letech 1911–1918*. Nepublikovaná magisterská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2012; Tomáš Lebeda, *Pohyb kamery v českém fikčním filmu do roku 1922*. Nepublikovaná magisterská práce. Brno: Masarykova univerzita 2016; Martin Kos, *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára v letech 1917–1922*. Nepublikovaná magisterská práce. Brno: Masarykova univerzita 2017.
- 12) Larry Laudan, *Progress and Its Problems. Toward a Theory of Scientific Growth*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1977, s. 81 [přel. RDK].
- 13) Vladimír Macura, *Poetika*. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel 1977, s. 281.
- 14) Lubomír Doležel, *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno: Host 2000, s. 14.

a proč se tyto principy objevovaly a měnily v konkrétních historických podmínkách?¹⁵⁾

Ačkoli se Bordwell v tomto vymezení k výzkumné tradici poetiky přihlašuje, současně nabízí i svou vlastní teorii, o co by měla *tato* poetika usilovat a jaké otázky si klást.¹⁶⁾ Jak píše Laudan,

... každá výzkumná tradice má sumu specifických teorií, které vysvětluje a částečně tvoří; některé z těchto teorií budou souběžné, jiné budou časově následovat ty předchozí. [...] *Mnohé z těchto teorií v rámci rozvíjejícího se výzkumu budou vzájemně neslučitelnými rivaly*, a to právě proto, že některé teorie v rámci této tradice představují pokusy vylepšit a opravit své předchůdce.¹⁷⁾

Pokud vyjdeme z výše citovaného východiska poetiky kinematografie, je třeba ve vztahu k jakékoli její existující teorii *a priori odmítnout* či *přinejmenším vysoce kriticky prověřit uplatnění těch předpokladů, kategorií či nástrojů, kterých bylo dosaženo prostřednictvím analýzy jiného uměleckého materiálu*. Máme-li totiž pochopit *principy* spojené s estetickými dějinami české kinematografie, je třeba začít od původní analýzy právě jejího materiálu, a tak uplatnit jemu vlastní předpoklady, kategorie a nástroje. Teprve až tyto principy pochopíme a v patřičných empirických podmínkách vysvětlíme, teprve *pak* je lze srovnat se závěry provedenými někým jiným či analýzou jiného fenoménu spadajícího do domény poetiky.

Co je ovšem materiál české kinematografie — a co je z hlediska materiálu česká kinematografie? Demarkační linie české národní kinematografie lze totiž vést mnoha různými způsoby. Domnívám se přitom, že každé něčí přesvědčení o intuitivní rozpoznatelnosti těchto hranic se v určitý moment nevyhnutelně střetne s odlišným přesvědčením někoho dalšího. Lze se ptát, zda je status filmu české národní kinematografie určen druhem (např. hrané filmy ano, ale animované už ne), metráží (např. celovečerní filmy ano, ale krátkometrážní filmy ne), státní příslušností (např. československé filmy), národností tvůrců (např. skrze zahrnutí exilových filmů do dějin české kinematografie),¹⁸⁾ distribucí (např. televizní filmy uvedené v kinech ano, ale televizní filmy uvedené jen v televizi ne), zázemím (např. profesionální filmy ano, amatérské ne) nebo třeba kritickým statutem (např. jsou do dějin kinematografie připuštěny jen filmy kvality). Každou z těchto kate-

15) D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, s. 23 [přel. RDK].

16) Svůj projekt poetiky Bordwell ovšem rozpracovává přes pětáctilet. První systémovější návrh najdeme již ve studii David Bordwell, *Lowering the Stakes. Prospects for a Historical Poetics of Cinema*. *Iris* 1, 1983, č. 1, s. 5–18. Tam jej na stranách 14 až 16 explicitně spojuje zejména s myšlením ruských literárněvědných formalistů — k nimž posléze přidal silný metodologický zdroj v podobě konceptu norem českého estetika Jana Mukařovského (k němuž se dostanu později). Srov. zejména David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985, s. 4–6. Proměny Bordwellova projektu během 70. a 80. let s ohledem na pojem normy vysvětlují podrobně ve studii Radomír D. Kokeš, *Norms, Forms and Roles. Notes on the Concept of Norm (not just) in Neoformalist Poetics of Cinema*. *Panoptikum* 29, 2019, č. 2 (22), s. 52–78.

17) L. Laudan, c. d., s. 78, s. 83 [zvýrazněno v originále, přel. RDK].

18) Srov. Jiří Voráč, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004.

gorií lze považovat za problematickou, a přitom všechny představují intuitivně přijatelná kritéria.

Osobně předpokládám, že v závislosti na úhlu pohledu lze všechny tyto skupiny děl považovat za součást české národní kinematografie.¹⁹⁾ Pokud tomu tak ovšem je, značně se tím snižují možnosti napsání jejích *estetických dějin* či *poetiky* z výše uvedených pozic a na základě výše uvedených nároků. Aby bylo možno tento problém vyřešit, navrhuji posunout se z esenciálně založeného rozpoznávání materiálu na vědomě arbitrární, pragmatické a účelové vymezení centrálního korpusu, jehož porozumění bude v budoucnu sloužit jako komparativní pozadí pro porozumění takovému materiálu a takovým jevům, které tento korpus nezohledňuje. Takto vymezený korpus nabídne stabilní perspektivu, souběžně zohledňující některé z dlouhodobě konsenzuálních rysů národní kinematografie: Jde o soubor celovečerních filmových děl, z nichž každé bylo natočeno převážně v určitém územně správním celku, převážně v úředním jazyce tohoto územně správného celku a vyráběný pro standardní komerční kinodistribuci v rámci tohoto územně správného celku.²⁰⁾ V našem případě jde o *soubor celovečerních filmových děl, z nichž každé bylo natočeno a vyrobeno převážně na území českých zemí, převážně v českém jazyce a pro standardní českou komerční distribuci*. Takto definovaný korpus hned z několika důvodů možná poněkud překvapivě označuji za (*českou*) *regionální kinematografii*, přičemž ona regionálnost má především metaforickou povahu.

(1) V souladu s výše řečeným takový korpus *nereprezentuje* českou národní kinematografii, protože budeme-li o české národní kinematografii uvažovat jako o vnitřně heterogenním poli mnoha různých typů filmových děl, referuje toliko k určité jeho oblasti, k určitému jejímu *regionu*. Řečeno slovníkem regionálních studií, jde o funkční, polykriteriálně vymezený region, v němž se námi zvolené jevy souvisle vyskytují bez ohledu na to, jaké jiné jevy se v něm vyskytují.²¹⁾ Předpokládám ovšem, že jde na poli národní kinematografie o region centrální, jehož porozumění je podmínkou k dosažení věrohodného poznání estetických dějin národní kinematografie jako takové.

Jinak řečeno, s postupně dosaženou poetologickou znalostí korpusu regionální kinematografie dostaneme komparativní nástroj, jak nakonec z hlediska práce s uměleckými problémy, konstrukčními principy a konkrétními postupy porozumět i vůči tomuto korpusu paralelním jevům v rámci české národní kinematografie. Pochopitelně, že se zaostřením se na poetiku české regionální kinematografie z našeho badatelského obzoru zmizí řada významných fenoménů a důležitých filmů. Může jít o jazykové verze filmů vzniklé v barrandovských ateliérech pro zahraniční trhy či německy mluvící minority, případně o protektorátní filmy točené v barrandovských ateliérech v němčině. Stejně tak se mimo zřetel dostanou kriticky vysoce ceněné filmy natáčené na Barrandově ve slovenštině jako *OBCHOD NA KORZE* (1965) nebo některé mimořádně populární koprodukce natáčené

19) Snad s výjimkou státní příslušnosti, kdy lze o české národní kinematografii striktně vzato hovořit od konce 19. století jen v nemnoha etapách. Řadu těchto otázek problematizuje Ivan Klimeš in Ivan Klimeš, *Kinematograf!* a I. Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2016.

20) Mezi díla vyráběná pro standardní komerční kinodistribuci se přitom počítají i filmy, které jsou souběžně uváděné jak ve standardní komerční kinodistribuci, tak na filmových festivalech.

21) Srov. online: <is.muni.cz/el/1441/jaro2010/Ze2BP_ORP6/Metody_velikost_regionalizacni_znaky.pdf>, [cit. 13. 9. 2020].

v zahraničí jako *Tří oříšky pro Popelku* (1973). Neznamena to ovšem, že je vyřazují z estetických dějin české kinematografie. Naopak, lze je zkoumat na pozadí rozboru regionálně vymezeného korpusu — a tím pádem odpovědět na otázky, na něž bychom odpovědět nemohli, pokud bychom je z korpusu nevyřadili. Například: Do jaké míry jazykové verze či filmy točené pro říšský trh následovaly či nenásledovaly konstrukční principy, jaké můžeme rozpoznat u filmů v hledáčku poetiky regionální kinematografie?²²⁾

(2) Regionálnost je hierarchický jev (v základní triádě supraregion, region, subregion), který můžeme posuzovat jak autonomně v jeho vlastních souvislostech, tak s ohledem na regionální celky, které mu budeme chápat jako nadřazené či podřazené. Na rozdíl od dichotomií jako globální kinematografie / lokální kinematografie či kinematografie centrální / kinematografie periferní mnou zvolená perspektiva nenaznačuje hodnotící pozici jednoho vůči druhému. Současně pak existence české regionální kinematografie v souladu s definicí výše předpokládá i ekvivalentní možnost vymezení definičně srovnatelných regionálních kinematografií v jiných národních kinematografiích, nezávisle na velikosti jejich produkce, vývozní síle a mezinárodním vlivu. Lze pak *zdola nahoru* samostatně dospívat k poznání každé z těchto poetik — a následně je funkčně srovnávat.

(3) Ano, moje pojmová volba může působit neintuitivně, protože pod regionální kinematografií se zpravidla rozumí takové jevy, jež jsou pojmu národní kinematografie buď podřazené, anebo jí naopak nadřazené.²³⁾ Ovšem v estetických dějinách filmu jde o neobsažené označení, v němž vidím velkou explanativní sílu²⁴⁾ — pokud bude uplatňováno ve vztahu k poetice kinematografie. Abych ovšem předešel pojmovému zmatení, navrhuji (a) v případě badatelského přístupu k takto vymezenému materiálu hovořit o *poetice (české) regionální kinematografie*, zatímco (b) k dosaženým či provizorním zjištěním se bude referovat jako k *(české) regionální poetice*.

22) Určitá vodítka nám poskytují analyticky založená výzkumná zjištění Petra Szczepanika a Petra Mareše, obecněji pak Ivana Klimeše a Michala Večeři, leč nikdo z nich neprovedl opravdu důsledný analytický průzkum regionálně specifického vzorku. Viz Petr Szczepanik, Konstrukce mezinárodního prostoru v jazykových verzích české výroby. *Illuminace* 16, 2004, č. 2, s. 82–87; Petr Mareš, Jazyky, herci a publikum. *Illuminace* 16, 2004, č. 2, s. 93–99; Petr Mareš, Zvuková revoluce. Přejít ke zvukovému filmu a česká kinematografie. In: Ivan Klimeš (ed.), *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 201–214; Ivan Klimeš, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČR ve 30. letech. *Illuminace* 16, 2004, č. 2, s. 61–69; Michal Večeřa, Elektafilm uvádí Vlastu Buriana. Financování hraných filmů s více jazykovými verzemi v Československu v 1. polovině 30. let. *Illuminace* 32, 2020, č. 1, s. 61–75. V souvislosti se zmíněnými koprodukcemi je situace složitější a bude třeba ve vztahu k estetickým dějinám zvažovat případ od případu. Více ke koprodukcím srov. Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku*. Brno: Host 2014; Pavel Skopal, Risk and Trust in State-Socialist Co-Production Practice. *Illuminace* 27, 2015, č. 3, s. 23–35; Pavel Skopal, The Pragmatic Alliance of DEFA and Barrandov. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 38, 2018, č. 1, s. 133–146.

23) Jako příklad podřazenosti srov. diskuzi o moravské kinematografii in Luboš Ptáček, *Země, region, nebo provincie? Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2004. Jako příklad nadřazenosti srov. pojetí středověkého evropského filmu in Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press 2003, zejm. s. 9–13.

24) Teprve po doplnění rukopisu této studie jsem objevil, že k podobnému užítí pojmu regionální kinematografie se obrátili rovněž editoři knihy *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media*, byť jejich řešení se jeví jako méně konceptualizované a sdílíme toliko výchozí ideu pro takové pojmové řešení. Viz Erik Hedling – Olof Hedling – Mats Jönson, Mapping the Regional. An Introductory Note. In: Tíž (eds.), *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media*. Stockholm: Mediehistoriskt 2010, s. 12–13.

Závěrem tohoto metodologického bloku se vracím ke dvěma obecnějším rámcům, které byly ve vztahu k poetice kinematografie načrtnuty výše. *Zprv* je to vztah mezi analytickou poetikou a poetikou historickou, respektive samy badatelské možnosti dějinného vysvětlování, proč mohla či mohou být určitá analyticky vyzozorovaná řešení, principy a postupy preferovanější než jiné. Jak bylo řečeno, poetika v tomto ohledu těží z vnitřně diverzifikované, nestejnorodé mnohosti průmyslových, výrobních, státních, kulturních vlivů, zájmů i souvislostí české národní kinematografie. Ovšem jak? V jistém slova smyslu je ideální podoba takového výzkumu jen stěží dosažitelná a je vhodné pracovat s nevyhnutelnými epistemickými omezeními. Předpokládá totiž organické sjednocení znalostí estetických dějin a znalostí dějin průmyslových, aniž by se — jak vysvětlím dále — tyto klastry znalostí vzájemně ovlivňovaly při interpretaci materiálu, čehož ovšem nelze v plné míře dosáhnout.

Pro poetiku kinematografie je totiž výchozím pramenem soubor filmových děl, z něhož jedno za druhým podrobuje detailní analýze. Právě na jejím základě v souladu s položenými otázkami odhaluje pravidelnosti, vzorce a konstrukční principy, vyvozuje umělecké problémy, krátkodobé a dlouhodobé continuity, může přemýšlet o sériích či navracejících se cyklech,²⁵⁾ je schopna stanovovat historickou periodizaci určovanou právě proměnami materiálu v čase. Tato fáze práce s materiálem by měla být pokud možno neovlivněna vůči němu cizorodými vysvětleními. Teprve poté badatel v ideální podobě přistupuje k archivnímu výzkumu a poznávání komplexnějších průmyslových a kulturních kontextů, kde lze hledat historická vysvětlení nad rámec vztahů mezi analyzovanými filmovými texty a textově založenými hypotézami.²⁶⁾ Pro průmyslové dějiny kinematografie je oproti tomu výchozím pramenem archivní výzkum, když se snaží o porozumění a vysvětlení principů např. plánování, financování, psaní a natáčení filmů, širších souvislostí filmové praxe či modů filmové produkce, vnitřní diferenciacie filmařské komunity. Pokud vůbec začnou analyzovat filmy, tyto slouží především jako materiál potvrzování a revidování odpovědí na takové otázky, které nebyvají primárně odvozeny od poznání povahy filmových děl.

25) V tomto ohledu navazují na modely myšlení o stylistických dějinách, jak je traktují pokusy o formalistické dějiny literatury (zejména v návrhu Romana Jakobsona a Jurije Tyňanova) a některé koncepce stylistické historie v dějinách umění (například u Heinricha Wölfflina či George Kublera, jejichž potenciál pro výzkum filmu zvažuje i Casper Tybjerg). Viz Roman Jakobson – Jurij Tyňanov, *Problémy zkoumání literatury a jazyka*. In: Roman Jakobson, *Poetická funkce*. Jinočany: H & H 1995, s. 34–36; Heinrich Wölfflin, *Základní pojmy dějin umění. Problém vývoje stylu v novověkém umění*. Praha: Academia 2020; George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Heaven – London: Yale University Press 1965; Casper Tybjerg, *Artifacts, Series, Solutions*. In: Diego Cavalotti et al. (ed.), *A History of Cinema Without Names. A research project*. Milano: Mimesis Edizioni 2016, s. 73–81. V perspektivě produkční kultury české předválečné kinematografie se otázkami cyklů zabýval Michal Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2019, s. 111–112; v souvislosti s poválečnou kinematografií srov. též Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: NFA 2016.

26) Je přitom třeba předpokládat, jak uvidíme i dále, že samotné archivní materiály a výpovědi tvůrců mohou tyto textově založené hypotézy korigovat jen v omezené míře, protože tvůrci si řady svých racionálních rozhodnutí nejsou vědomi, případně naopak mohou některá svá rozhodnutí přeceňovat. Poetika totiž předpokládá, že tvůrci následují mnohá schémata, nepsaná pravidla a naučené mechanismy řešení problémů v dané době a na určitém místě, jejichž dlouhodobou platnost a převažující povahu odhalí právě poetika, ale oni sami si jich nemusejí být vědomi.

Důležité přitom je, že průmyslové dějiny kinematografie rovněž vyvozují umělecké problémy k řešení, krátkodobé a dlouhodobé kontinuity, rozpoznávají série, trendy či cykly — a na základě proměn průmyslu stanovují historickou periodizaci. Takové kontinuity, série, trendy, cykly i periodizace ovšem mohou být a bývají spíše alternativní k těm, k nimž lze dospět detailní analýzou korpusu filmových děl, jak ostatně vysvětlují i v následujícím bloku tohoto článku. Čím více toho tedy filmový poetolog ví o fungování filmového průmyslu, tím omezenější může být při prvním kontaktu s materiálem jeho schopnost vnímat *zdola nahoru* jeho vlastní konstrukční principy, kontinuity a proměny v čase — a nepřipisovat mu *shora dolů* ty, jež jsou mu vnější.²⁷⁾

S tím pak, *zadruhé*, souvisí výše načrtnutá maxima *neuplatňování* či *přísného kritického přehodnocování* těch předpokladů, kategorií či nástrojů, jichž bylo dosaženo prostřednictvím analýzy jiného uměleckého materiálu, než představuje korpus našeho výzkumu. Teprve až té či oné regionální poetice porozumíme a uděláme vše pro její porozumění v příslušných empirických souvislostech, teprve *pak* je lze srovnat se závěry provedenými někým jiným či analýzou jiného fenoménu spadajícího do domény poetiky. Parafrázují již řečené, protože to není tak samozřejmé, jak by se mohlo zdát. Vezměme si třeba pečlivě provedený analytický výzkum Jaakka Seppälä, publikovaný ve formě rozsáhlé studie o stylu ve finském němém filmu.²⁸⁾ Na jedné straně v ní Seppälä prezentuje působivou sumu svých kvantitativních i kvalitativních zjištění. Na druhé straně nicméně na tato originální zjištění *shora dolů* uplatňuje předpoklady, kategorie, nástroje i vysvětlení, jež byly vytvořené jinými badateli na základě výzkumu především americké, německé či švédské kinematografie. Chtěli-li bychom se tedy něco dozvědět o regionální poetice finské kinematografie, Seppäläv text nám mnoho vodítek nedává, neb hovoří především o uplatnitelnosti těchto vnějších kategorií (např. tableau inscenování či koncept expresivity) na materiál finské kinematografie. Vypovídá v důsledku více o tom, jak se postupy ve finských němých filmech podobají a nepodobají komparovaným souborům norem či mezinárodním stylistickým trendům (např. v rychlosti střihu, inscenování v hloubce prostoru, způsobech uplatnění analytického střihu), než o jejích vlastních principech.²⁹⁾

Při analýze a vysvětlování (české) regionální poetiky je pochopitelně nezbytné pracovat i s obecnějšími estetickými předpoklady, kategoriemi a pojmy. Mělo by ovšem jít o kategorie racionálně tvarující badatelskou perspektivu v souladu s řešenými problémy a pokládanými otázkami. Předpokládáme třeba, že strukturu filmového vyprávění lze segmentovat na menší jednotky a můžeme některé z nich v souladu s oborovými konvencemi označovat jako scény, sekvence, akty či narativní bloky. To však neznamená snažit se

27) I proto se v následujících „průmyslových“ pasážích svého textu odkazují především k průkopnickým výzkumům Petra Szczepanika, Michala Večeří a Ivana Klimeše, kteří pro změnu neprováděli pečlivé analýzy široké škály filmů, abych zůstal k materiálu co nejcitlivější — a teprve po dokončení formálně analytické práce se vzorkem a zformulování *pro něj* významných otázek na kauzální zdůvodnění začnu sám hledat odpovědi v archivních materiálech.

28) Jaakko Seppälä, Finnish Film Style in the Silent Era. In: Henry Bacon (ed.), *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2016, s. 51–80.

29) Ačkoli to v textu explicitně nezazní, Seppälä pravděpodobně v kontextualizaci svých zjištění následuje zájmy kolektivní monografie o finské kinematografii v nadnárodních souvislostech, jichž jsou kapitolou. Na druhou stranu, míra investované analytické práce s rozsáhlým vzorkem specifického materiálu je neúměrná tomu, co specifického o tomto materiálu nakonec sděluje.

identifikovat scény, sekvence, akty či narativní bloky v těch podobách, jak byly rozpoznány, popsány a vysvětlovány ve vztahu k hollywoodskému filmu.³⁰⁾

Ještě jinak řečeno, poetika kinematografie předpokládá, že filmy byly a jsou vytvářeny pod vlivem nějakých *norem*,³¹⁾ tedy setů preferovaných uměleckých řešení určitých tvůrčích problémů, jež generujeme ze vzorku a jejichž sdílenou platnost předpokládáme v určité době, na určitém místě a za určitých podmínek. Možnosti adekvátního porozumění zkoumanému materiálu přitom podle mě snižuje až znemožňuje, pokud se v něm *a priori* hledají, případně se po něm dokonce vyžadují (a) již jinde rozpoznané soustavy norem (např. hollywoodské, ale třeba i rozpoznané normy uměleckých filmů východoevropského bloku),³²⁾ (b) vysoce hodnocené normy, k nimž kinematografie později *vývojově dospěla* či podle některých dokonce *měla dospět* (např. pozdější konvence spojované s realismem, modernistické postupy).³³⁾ Při snaze dospět k zodpovězení otázek, které si poetika kinematografie klade, musíme proto primárně vycházet právě z materiálu a naše výchozí předpoklady, hypotézy i nástroje se musejí v souladu s novými zjištěními neustále přepracovávat. Jak píše Boris Ejchenbaum, „stanovujeme konkrétní principy a držíme se jich potud, pokud se na materiálu potvrzují. Měníme je a propracováváme, jestliže materiál vyžaduje jiný či složitější přístup.“³⁴⁾ Teprve potom budeme schopni skutečně porozumět regionální poetice české kinematografie — a v důsledku později i jejím estetickým dějinám.³⁵⁾

30) Narázím v tomto případě například na výzkum subsegmentů, segmentů a suprasegmentů u Raymonda Belloura (Raymond Bellour, *To Analyze / To Segment. Quarterly Review of Film Studies* 1, 1976, č. 3, s. 331–353) či na induktivně založený výzkum syžetových aktů u Kristin Thompsonové (Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press 1999, s. 27–44; Kristin Thompson, Narrative Structure in Early Classical Cinema. In: John Fullerton (ed.), *Celebrating 1895. The Century of Cinema*. London: John Libbey 1998, s. 225–238).

31) Koncept normy byl formulován Janem Mukařovským (Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový 1936; Jan Mukařovský, *Estetická norma*. In: Týž, *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966, s. 74–77) — a detailněji se k jeho pojmu vyjadřují in R. D. Kokeš, Norms, Forms and Roles, s. 53–56. Podstatné nicméně je, že v pojetí normy v tomto článku rozšiřuji původní Mukařovského ideu s ohledem na explanativní model *problém-řešení*, jak byl rozvinut v stylistických dějinách umění. Viz např. Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze*. Praha: Odeon 1985; Michael Baxandall, *Patterns of Intention*; obecněji ve vztahu k dějinám filmu in Colin Burnett, A New Look at the Concept of Style in Film. *New Review of Film and Television Studies* 6, 2008, č. 2, s. 127–149. Stejně tak jsem se nicméně rozhodl pojem normy dále nečlenit, protože na jedné straně podle mě nejsou uspokojivě sjednocené ty způsoby práce s normou, jaké můžeme v poetice kinematografie pozorovat. Na druhé straně nechci ukvapeně zavádět alternativní členění, která mě napadají, dokud neprošla testováním a pečlivější diskuzí. Promyšlenou a citlivou kritiku pojmu normy v poetice kinematografie nabídl Miroslaw Przylipiak, On the Notion of Norm in David Bordwell's System. *Panoptikum* 29, 2019, č. 2 (22), s. 79–102.

32) Zatímco o hollywoodských normách jako nástroji srovnání bude řeč dále, s normami východoevropských filmů coby komparativním pozadím pracuje např. reflexivní text Jaromír Blažejovský, *Potřeba charakterů aneb Hledání modelů pro osmdesátá léta* (Polemické zamyšlení nad tvorbou mladých režisérů-absolventů FAMU). *Film a doba* 32, 1986, č. 12, s. 676–680.

33) Podobně teleologický přístup uplatňuje například Zdena Škapová, *Cesty k moderní filmové poetice*. In: Stanislava Přádna – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 11–147.

34) Boris Ejchenbaum, *Teorie „formální metody“*. In: Týž, *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Praha: Triáda 2012, s. 82–83.

35) V dějinách českého psaní o filmu přitom existují dva projekty, které lze do výzkumné tradice poetiky zařadit. Byly to články kritika Jaroslava Bočka (Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968) a analytické studie filmového teoretika i střihače Jana Kučery ze stejného období (Jan Kučera, *Poetika českého filmu*.

V návaznosti na načrtnuté principy takového výzkumu se lze nyní přesunout ke dvěma výkladovým blokům, v nichž se k mnohým z výše obecně načrtnutých problémů vracím v mnohem konkrétnějších souvislostech.

II. Diskuze: Barrandov na obzoru, dvojí kontinuita a problém vysvětlujících pozadí

Problém rozdílné kontinuity estetických dějin ve vztahu k jiným, doposud v jejich interpretaci zpravidla dominujícím kontinuitám se významně ukazuje právě v souvislosti s Barrandovem. Jelikož mým zájmem není kriticky revidovat existující průmyslové dějiny, přeskočím jejich lineárně konstruované narativy a přesunu se rovnou ke komplexnějším vysvětlením od badatelů nové filmové historiografie. Ti vysvětlují vznik barrandovských ateliérů naopak nelineárně, na průsečíku mnoha vlivů, v širších souvislostech nástupu zvukového filmu — a to v době, která byla rozháraná jak z pohledu vůči kinematografické instituci vnějšího, tak z pohledu jí vlastního. Vnější problémy zahrnovaly hospodářskou krizi, podnikatelskou nejistotu, politické tlaky a rostoucí sociální pnutí spojené se silícím nacionalismem. Vnitřní problémy pak byly spojeny s otázkami zvyšujících se nároků na financování filmů, s utvářením kontingentního systému, s patentovými spory na zaváděné zvukové systémy, s technickými problémy se zvukem při natáčení i promítání, ale i obecněji s proměnou očekávání publika.³⁶⁾

Z hlediska průmyslových dějin nicméně otevření barrandovských ateliérů reprezentovalo úspěch dlouhodobých, leč relativně nekonzistentních snah o standardizaci produkč-

Praha: NAMU 2016). V případě Bočka šlo nicméně o systemizované kritické postřehy spíše než o pečlivý historický výzkum a v případě Kučery zejména o detailní analýzy konkrétních filmů 60. let či obecněji estetické úvahy. Ačkoli tedy závěry obou slouží spíše jako pramen než zdroj, představují důležitý příspěvek k poetologickému uvažování o české kinematografii. K poetice mají svými východisky blízko i skripta Jana Svobody (Jan Svoboda, *Proměny filmového vyprávění*. Praha: NAMU 2013), jež ovšem vykazují právě ty nedostatky v podobě strojových aplikací externích norem, jimž se věnuji dále — jak ve smyslu využívání hollywoodského narativu coby univerzálního modelu standardního filmu, tak ve značně zkrslujícím výkladu modernismu v české kinematografii striktně optikou mezinárodních norem práce s filmovou formou. Méně soustavně, leč dlouhodobě a pravidelně k poznání stylistických dějin českého filmu významně přispívají studie Petra Mareše, např. Petr Mareš, *Dva české němé filmy: narace a mezititulky*. *Illuminace* 9, 1997, č. 2, s. 5–20; Petr Mareš, *Jazyky, herci a publikum. C. a K. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall*. *Illuminace* 16, 2004, č. 2, s. 93–100; P. Mareš, *Zvuková revoluce*.

- 36) Viz I. Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích*, s. 176–181; kapitola Petra Szczezanika *Nástup zvuku a životní cyklus českého filmu* in Petr Szczezanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 25–96. Petr Szczezanik ve své knize ovšem zohledňuje i další důležité nelineární rámce, zejména pak roli rané zvukové kinematografie i výroby v souvislostech samotného mediálního průmyslu 30. let. Ve čtvrté kapitole (P. Szczezanik, *Konzervy se slovy*, s. 179–243) vztahuje filmový průmysl k elektrokoncernům, v sedmé kapitole (P. Szczezanik, *Konzervy se slovy*, s. 328–416) k nahrávacímu průmyslu, k čemuž můžeme najít paralelu ve výzkumu francouzského mediálního prostředí in Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound. Technology and Film Style in France and the U. S.* Bloomington — Indianapolis: Indiana University Press 2005. Ve vztahu k proměnám filmového průmyslu v průběhu 20. let je důležitá zejména disertační práce Michala Večeři (M. Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě*, zejm. s. 89–150). Z perspektivy jednoho silného aktéra nahlíží tuto historickou trajektorii pečlivý výzkum Krystyny Wanatowiczové o kariéře Miloše Havla (Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel. Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013). Srov. též Jiří Horníček, *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Nepublikovaná magisterská práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2000.

ního zázemí.³⁷⁾ Vytváří se tak podmínky pro vstup do průmyslové fáze, již lze ve vztahu k barrandovské produkční praxi označit za *studiový modus produkce*. Tím je v návaznosti na koncept Janet Staigerové míněno spolupůsobení vzájemně se ovlivňujících, vnitřně hierarchizovaných složek pracovních sil, produkčních prostředků a financování filmů.³⁸⁾ Je pravda, že konkrétní výrobní, které si barrandovské služby pronajímaly, se měnily,³⁹⁾ ovšem kmenoví techničtí a někteří tvůrčí pracovníci zůstávali.⁴⁰⁾ Zajišťovali tak servis nezávislý na konkrétních projektech. Projekt od projektu uplatňovaný vliv jednotlivých výroben v pozici pronajímatelů lze ovšem oslabit i v rovině tvůrčích profesí *above-the-line*. Napříč výrobními můžeme totiž přinejmenším do konce 40. let pozorovat dlouhodobou kontinuitu filmařských tandemů či kolektivů.⁴¹⁾

Nabízela by se možná otázka, nakolik lze na základě takové stabilizace využít možnosti komparativní historiografie, tedy posoudit rozdíly, společné rysy a vztahy mezi barrandovskou produkcí a mezi alternativními systémy norem.⁴²⁾ Jak však nebude vzhledem k předchozímu výkladu překvapivé, ve věci uplatnitelnosti komparativní historiografie jsem skeptický. Svou pozici hodlám vysvětlit ve vztahu ke dvěma obecnějším komparativním modelům, jež navrhuji opustit; ke dvěma typům explanativního pozadí, pomocí nichž se obvykle nahlíží na estetické dějiny (přinejmenším) evropských kinematografií.⁴³⁾

37) V dlouhodobé perspektivě viz M. Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě*, zejm. s. 89–105; ve vztahu k Barrandovu viz Zdeněk Štábla, *Rozšířené teze k dějinám čs. kinematografie 1919–1939. IV. část*. Praha: Čs. filmový ústav 1983, s. 121–152.

38) Srov. D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 87–97.

39) Více než dvě třetiny z více než tří stovek filmů natočených v češtině v letech 1930 až 1945 přitom vznikly pod patronátem pouhých desíti výroben. Navíc výrobní Lucernafilm byla až do roku 1940 sesterskou společností AB, přičemž obě spojovala osobnost Miloše Havla. S nástupem německé okupace a převzetím AB německou firmou se výrobní Lucernafilm osamostatnila a začala aktivně vyrábět. Budeme-li tedy výrobu obou těchto firem chápat jako výsledek *de facto* jednoho subjektu, který byl navíc s barrandovskými ateliéry vlastnický spjat, tak stál hned za více než jednou pětinou vyrobených celovečerních filmů. Na druhé straně ze zbývajících dvaatřiceti do roku 1945 aktivních výroben jich hned jednadvacet natočilo jen jeden nebo dva filmy.

40) Jak poznamenal Peter Krämer v naší soukromé korespondenci, tento model „by mohl být blíže Hollywoodu po konci vertikální integrace než Hollywoodu od 10. do 40. let“ [přel. RDK], zejména hollywoodskému filmu let 50. To se mi jeví jako velmi důležitý podnět: Pokud by někdo chtěl odvozovat obecný koncept studiového modu produkce od toho hollywoodského, není v tomto ohledu důvodu k tomu nezařazovat barrandovskou strategii pod studiový modus. Zdroj: autorova e-mailová korespondence s Peterem Krämerem z prosince 2019. Najdeme ovšem i jiné verze studiového modu produkce, než je ten hollywoodský, například výmarský. Srov. Joseph Garncarz, *Art and Industry. German Cinema of the 1920s*. In: Lee Grieveson – Peter Krämer (eds.), *The Silent Cinema Reader*. London – New York: Routledge 2004, zejm. 392–396; Kristin Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-Garde*. *Film History* 5, 1993, č. 4, zejm. s. 392–396.

41) Kontinuitu filmařských spoluprací lze v jisté míře pozorovat už v němém období. Srov. M. Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě*, s. 98–101. V soukromé korespondenci k textu mi Michal Večeřa napsal, že standardem se podle něj tato tvůrčí kontinuita napříč projekty různých společností stala s nástupem půjčoven do výroby začátkem 30. let. Dostal se podle svých slov i k archivnímu dokumentu z počátku 30. let, kde byla přímo nabídka služeb kameramanů rozčleněných do několika tříd podle platů (žel se mu nepodařilo jej zpětně dohledat). Zdroj: autorova e-mailová korespondence s Michalem Večeřou z října 2019.

42) Srov. Philipp Ther, *Beyond the Nation. The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe*. *Central European History* 36, 2003, č. 1, s. 45–73.

43) Jak lze vyvodit např. z textu Andrewa Higsona o národních kinematografiích, být psaného primárně z pozic kulturní historie, srovnatelné komparativní vzorce se uplatňují v případech většiny národních kinematografií

Současně bych touto cestou rád načrtl některé směry, kterými se může projekt poetiky regionální kinematografie ubírat, jaké otázky si může klást a k jakým badatelským zjištěním je schopen dospět.

Jeden uzavřený systém norem. Prvním modelem aplikace vysvětlujícího pozadí je využití jednoho uzavřeného systému historicky zakotvených norem. Tím bývají například různá zavedená filmová hnutí jako německý expresionismus, francouzský impresionistický film, ruská montážní škola či italský neorealismus. Může jím být filmový modernismus 50. až 70. let, který sice bývá spojovaný se styly režisérských osobností či konkrétními národními hnutími, ale je pojímán i jako jeden stylistický fenomén.⁴⁴⁾ Nejčastěji aplikovaným pozadím tohoto typu je nicméně hollywoodská kinematografie.⁴⁵⁾ Jistě, vzhledem k míře všeobecného povědomí o hollywoodské kinematografii se v tomto smyslu uplatňuje zpravidla intuitivně. Já se nicméně zaměřím na takový případ komparativní práce s hollywoodskou kinematografií, který je založen na jejím pečlivém výzkumu a hluboké znalosti jejích principů. Ten reprezentují například David Bordwell,⁴⁶⁾ Edward Branigan⁴⁷⁾ nebo Kristin Thompsonová, jež o využitelnosti klasické hollywoodské kinematografie jako explanativního pozadí píše:

Považuji ho za jedno z nejpronikavějších a nejužitečnějších pozadí, oproti němuž můžeme zkoumat mnoho filmů. Historicky vzato, ten typ výroby filmů, který je od poloviny 10. let tohoto století do současnosti [1988] spojovaný s Hollywoodem, byl a je hojně sledován obecně a rozsáhle napodobován dalšími národními kinematografiemi po celém světě.⁴⁸⁾

Prostřednictvím tohoto modelu přistoupil k podchycení a vysvětlení některých aspektů dopadu nástupu zvuku na českou kinematografii i Petr Szczepanik v knize *Konzervy se slovy*. Podobně jako ve svých pozdějších výzkumných projektech v ní neanalyzoval primárně filmový styl, nýbrž se soustřeďoval „na ,extratextuální“ historii kinematografie jako

západní Evropy, přičemž on staví svou argumentaci na britské a odkazuje se na německou. Srov. A. Higson, s. 38–42. Jak ale uvidíme, některé jeho závěry stojí v ostrém kontrastu k tomu, co lze pozorovat v případě českého filmu.

44) Např. András Bálint Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2007.

45) Viz též zmíněný A. Higson, c. d., s. 38–41.

46) David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1981, s. 25–26.

47) Zejm. Edward Branigan, *The Space of Equinox Flower*. *Screen* 17, 1976, č. 2, s. 74–105; Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992.

48) Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 24. Přel. RDK s přihlédnutím k překladu Zdeňka Böhma in Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 20–21. (Původní překlad jsem plně nepřevzal zaprvé kvůli stylistickým neobratnostem, zadruhé kvůli Böhmovu vypuštění pasáže o dalších národních kinematografiích.) Postupné pronikání hollywoodské kinematografie na evropské trhy ostatně sama Thompsonová podchytila a vysvětlila in Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–1934*. London: BFI 1985; jako komparativní pozadí jej pak soustavně využila např. in Kristin Thompson, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood. German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.

kulturní a průmyslové formy“.⁴⁹⁾ Na jedné straně skutečně ve stručnosti vystihl některé charakteristické stylistické postupy raného českého zvukového filmu.⁵⁰⁾ Na druhé straně se ve snaze o jejich historické vysvětlení obrátil k hollywoodskému filmu jako vysvětlujícímu pozadí:

I v českém filmu se do značné míry uplatnily principy kompenzace a funkční ekvivalence, které David Bordwell objevil při analýze vývojových proměn hollywoodského stylu: rámování obrazu a montáž plnily stejné narativní funkce jako ve filmu němém, jen k tomu používaly jiné metody.⁵¹⁾

Jinak řečeno, měl za to, že pokud se jeví být tyto postupy rovnocenné některým postupům raného hollywoodského zvukového filmu, lze pracovní předpokládat i platnost *některých* historicky kauzálních vysvětlení a funkčních ekvivalencí, jak je popsal David Bordwell v knize *The Classical Hollywood Cinema*.⁵²⁾ Jistě, v souvislostech cílů a argumentační výstavby celé oné průkopnické kapitoly *Konzerv se slovy*, popisující komplexní působení nástupu zvuku na všechny oblasti životního cyklu filmu v české filmové kultuře, jde o menšinový argument.⁵³⁾ Pro nás je ovšem důležité, že jakkoli se takový metodologický úkrok jeví být z výše uvedených důvodů nabíledni, jeho aplikace nakonec plausibilní není. Proč? V případě českého filmu *se neukazuje* být zvuková éra svými postupy v takové míře funkčně ekvivalentní preferovaným postupům éry němé.

A funkčně neekvivalentní jsou i oba srovnávané studiové mody produkce. Jedním z významných rysů hollywoodského studiového systému je vysoce efektivní vazba mezi organizovaným modelem produkce na jedné straně a uměleckými nároky filmařů na straně druhé.⁵⁴⁾ Skutečnost, že systém filmové výroby a systém stylistických norem jsou podle této teze v hollywoodském studiovém systému oboustranně provázané, je však pouze jednou částí rovnice. Tou druhou je skutečnost, že oba tyto systémy se ustavovaly *současně* a opět *ve vzájemných vztazích*.⁵⁵⁾ Následně se podle Bordwella, Staigerové a Thompsonové

49) P. Szczezanik, *Konzervy se slovy*, s. 59. Petr Szczezanik se i ve své následující monografii k filmovému stylu (ve smyslu systematického a signifikantního využívání postupů ve filmových dílech) postavil způsobem, který bychom mohli nazvat negativně vymezujícím. Analyzoval opět primárně vůči filmovým dílům externí soubory systémových podmínek, přičemž logickým důsledkem jejich působení *by mohl* být průmyslově podmíněný styl (P. Szczezanik, *Továrna Barrandov*, s. 255–295). V souvislosti s barrandovskou produkcí 50. a 60. let píše: „Pod pojem stylu zde přitom nezahrnuji jen styl audiovizuální v úzkém slova smyslu, ale celkové koncepční a realizační pojetí [...]. Z hlediska teorie stylu by toto široké, pragmatické, z realizační praxe odvozené pojetí bylo možné označit termínem stylistické rámce či mody“. P. Szczezanik, *Továrna Barrandov*, s. 283.

50) P. Szczezanik, *Konzervy se slovy*, s. 59.

51) Tamtéž.

52) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 298–308. Nutno dodat, že dále ve své knize Petr Szczezanik mnohá Bordwellova vysvětlení problematizuje s ohledem na pozdější odbornou diskuzi o nástupu zvuku (P. Szczezanik, *Konzervy se slovy*, s. 98–100).

53) Petr Szczezanik ostatně sám toto tvrzení o něco později oslabuje, když otevřeně píše, že zhodnocení proměn stylu by si vyžádalo zvláštní výzkum, který dalece přesahuje záměry jeho knihy (P. Szczezanik, *Konzervy se slovy*, s. 59).

54) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., zejm. s. 243–261.

55) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 157–240. Srov. též Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition. Story, Style and Filmmaking, 1907–1913*. Madison: University of Wisconsin Press 2002.

tyto několik desítek let *souběžně* rozvíjely, pohlcovaly vlivy, přizpůsobovaly se novým technickým podmínkám a udržovaly stabilní vztahy.⁵⁶⁾ Jinak řečeno, *studiová a stylistická kontinuita se v hollywoodském modu produkce ustavily, proměňovaly a ovlivňovaly souběžně*.

Když se vrátíme k české verzi studiového modu produkce, tento se v souladu s výše řečeným začíná utvářet se založením barrandovských ateliérů. Jak bylo řečeno, techničtí a někteří tvůrčí pracovníci nepracovali pro konkrétní výrobní, které si barrandovské ateliéry pronajímaly, a tak zajišťovali nezávislý profesionální servis a *studiovou kontinuitu*.⁵⁷⁾ Tady ovšem paralela s hollywoodským modelem končí a oba systémy se podle mě začínají principiálně rozcházet. Jestliže totiž studiovou kontinuitu můžeme v české kinematografii prokazatelně sledovat zhruba od poloviny 30. let, *stylistická kontinuita* sahá do druhé poloviny 10. a první poloviny 20. let⁵⁸⁾ — a proměňovala se, rozvětvovala a mutovala relativně nezávisle na té studiové. Ano, studiová produkce byla napříč 30. a v některých případech 40. roky napříč projekty, výrobními (a později rovněž ateliéry) provázaná trvajících kontinuitou uměleckých tandemů, tvůrčích týmů a volnějších pracovních kolektivů. Jenže tyto tandemy se nevytvořily v 30. letech, nýbrž právě v druhé polovině 10. a první polovině 20. let. Jinými slovy, *studiové nároky na systematizaci práce a standardizaci postupů se během 30. let střetávaly s praktikami, preferencemi a soustavami norem z období, kdy si je filmaři osvojili značně nesystémově a spíše bez externě určených standardů*.

Vysvětlení vztahů mezi modem produkce a stylistickými preferencemi tedy vyžaduje tuto dvojí kontinuitu *zdola nahoru* popsat, pochopit a vysvětlit. Jinak totiž budeme skrze mechanické paralely se studiovými systémy americkými, německými, francouzskými či švédskými opakovaně zavádění do slepých uliček nefunkčních vysvětlení nejen české regionální poetiky, nýbrž i jiných kinematografií s podobnou dvojí kontinuitou.

56) Ne všichni historici amerického filmu jsou přítomni s autory zajedno jak v otázkách stability těchto vazeb, tak v otázkách stability a jednoty systému jeho stylistických a narativních norem. Srov. Rick Altman, *What It Means to Write the History of Cinema*. In: Jürgen E. Müller (ed.), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History. Volume 1*. Münster: Nodus Publikationen 1994, s. 169–180; James Lastra, *Standards and Practices. Aesthetic Norm and Technological Innovation in the American Cinema*. In: Týž, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press 2000, s. 154–179; Elizabeth Cowie, *Storytelling. Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative*. In: Steve Neale — Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London – New York: Routledge 1998, s. 178–190.

57) Doplňím, že před Barrandovem společnost AB provozovala ateliéry už od konce 10. let, kde vznikla významná část celovečerní produkce. Srov. též Zbyněk Handl, *Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech*. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 49–67.) Bez ohledu na částečné sdílení pracovních prostor lze nicméně na poli regionální poetiky podle mých dosavadních zjištění hovořit během 20. let o značné heterogenitě v přístupu k technickým aspektům vzniku filmů. Až začátek 30. let s nástupem zvuku vytvořil tlak na změny, které se přímo promítly do souběžných příprav Barrandova. Jde o systematictější organizaci výroby, standardizaci technické základny, specializaci technického personálu a pečlivější dělbu práce (s rozšířením specifických kompetencí se přitom posílila i role střiháče; viz Vítězslav Chovanec, *Mistři filmových okének*. Nepublikovaná magisterská práce. Brno: Masarykova univerzita 2015, s. 14). O vzniku studiového systému lze pak v rozsáhlejší míře mluvit až v polovině 30. let s dalším vývojem výrobní praxe (včetně důrazu na ustálenou podobu scénáře), ještě komplexnější dělbu práce a s ní silicím důrazem na specializaci a hierarchizaci pozic nejen na technické, ale i manažerské úrovni. Za podněty k této poznámce děkuji Ivanu Klimešovi a Petru Szczepanikovi.

58) Více viz Radomír D. Kokeš, *Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu*. *Illuminace* 30, 2018, č. 2, s. 31–57.

Vezměme si příklad filmařského použití pohyblivé kamery v období nástupu zvuku v předbarrandovské éře, který je založený na mé vlastní analýze 33 % vyrobených filmů z každého roku.⁵⁹⁾ V porovnání s pozdějšími českými zvukovými filmy se může zdát, že úplně první české „all-talkies“ C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK (1930) a FIDLOVAČKA (1930) pohybovaly kamerou spíše zdrženlivě. Ve filmu C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK se kamera pohybuje v 9 % záběrů, ve FIDLOVAČCE dokonce jen v 8 % záběrů. Překvapivost těchto čísel vystupuje do popředí při srovnání s českými „all-talkies“ filmy v následujících dvou letech, neboť míra průměrného využití pohyblivých záběrů doslova z roku na rok nebývale rychle stoupla. Jak v roce 1931, tak v roce 1932 už totiž jejich průměr na film nečinil 8–9 %, nýbrž hned 28 %.

Jaké se jeví být logické vysvětlení na pozadí dějin amerického filmu? Čeští filmaři se nejdříve museli vyrovnat s omezeními rané zvukové techniky, když v ateliérech roku 1930 čekali na dodání „plnohodnotné“ zvukové aparatury namísto aparatury „provizorní“. Jakmile však v březnu 1931 dorazila,⁶⁰⁾ rychle se vrátili k stylistickému postupu, který už byli zvyklí využívat ve vrcholném období němé kinematografie. Načrtnutá explanativní paralela s historickou trajektorií nástupu zvuku v hollywoodském filmu by tomu opravdu nasvědčovala. Pohyblivá kamera a pohyblivé záběry se od poloviny 20. let staly nedílnou součástí klasického hollywoodského stylu, navíc importovanou do něj právě z Evropy.⁶¹⁾ Jenže půjdeme-li v analýze regionálně vymezeného korpusu českých filmů být jen krátce před nástup zvuku, ukáže se být takové vysvětlení zcela mylným. Ačkoli si totiž čeští filmaři mezi roky 1930 a 1931 s extrémní rychlostí osvojili pohyblivou kameru jako jeden z preferovaných postupů práce s vedením divákovy pozornosti a budováním filmového prostoru, před rokem 1930 totiž filmaři nejevili výraznější ambice s takovým postupem pracovat.

Soudě ze zatím omezeného vzorku analyzovaných filmů z posledních let němého období, v roce 1929 tyto podle mých zjištění obsahovaly průměrně 11 % pohyblivých záběrů a v roce 1928 dokonce jen 4 %. Vyšší zastoupení pohyblivých záběrů v roce 1929 bylo navíc v některých výraznějších případech pravděpodobně motivováno produkčními omezeními. Příkladem může být špionážní film HORSKÉ VOLÁNÍ S. O. S. (1929). V něm se kromě ateliérů AB natáčelo i ve vysokohorských exteriérech na hřebenech. Můžeme se tedy na základě samotného filmu dohadovat, že filmaři v některých případech potřebovali mít v záběru neprošlapaný sníh. Nemohli si proto dovolit ani více postavení statické kamery, ani více jetí, a tak museli spoléhat na jeden delší pohyblivý záběr. V jiných případech z velké dálky natáčeli skupinu postav kráčeících po sněžné pláni ve velkém celku, takže museli řešit jak stopy ve sněhu, tak problém s koordinací prostorově oddělené filmařské akce. Je ironické, že právě v těchto případech lze hovořit o oné funkční ekvivalenci v duchu hollywoodského stylu, protože použití pohyblivého záběru funkčně nahrazovalo spíše stan-

59) Analyzuji 33 % české regionálně vymezené produkce každého roku, z čehož 20 % je náhodně vygenerovaný vzorek a 13 % vzorek doplněný na základě dalších kvalitativních parametrů (žánrová rozmanitost, reprezentace výrobních společností, nejnavštěvovanější film roku, ocenění na festivalech).

60) P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 47–48.

61) Lutz Bacher, *The Mobile Mise En Scene. A Critical Analysis of the Theory and Practice of Long-Take Camera Movement in the Narrative Film*. New York: Arno Press 1978, s. 20–33; Patrick Keating, *The Dynamic Frame. Camera Movement in Classical Hollywood*. New York: Columbia University Press 2019, s. 15–54. K četnosti práce s pohyblivým rámováním v evropském filmu druhé poloviny 20. let srov. Barry Salt, *Film Style and Technology. History and Analysis*. London: Starword 2009, s. 203–204.

dardnější postupy. Oproti tomu extrémně drahý velkořím SVATÝ VÁCLAV (1929), který měl být demonstrací uměleckých možností české národní kinematografie na sklonku němé éry, si vystačil s pouhými 8 % pohyblivých záběrů.⁶²⁾

Jinak řečeno, první „statické“ zvukové filmy nikterak nepředstavovaly odchylku od postupů preferovaných ve vrcholném období němého filmu. A naopak, následný rychlý nárůst pohyblivých záběrů od roku 1931 nebyl návratem přerušené kontinuity. Byl překvapivě diskontinuálním příklonem k preferování postupu, pro jehož způsobu užití navíc nenajdeme v předchozí éře funkční ekvivalenci. Pozoruhodné je, že čeští filmaři se v tomto ohledu čistě statisticky velmi rychle zařadili po bok americké či francouzské kinematografie počátku 30. let.⁶³⁾ Důvody ale byly zřejmě jiné — a vyplývaly z kauzálních činitelů, které prozatím plně neznáme⁶⁴⁾ a z paralely s existujícími dějiny styly je nejjistíme. Právě v těchto důvodech ale možná kořenila dlouhodobá barrandovská praxe důrazu na komplikovanou souhru pohybu rámování a pohybu herců, která se mi z dosavadního výzkumu jeví být rozvíjena v následujících desetiletích. Všechny tyto problémy představují otázky, jež teprve čekají na odpovědi, které může poskytnout právě jen pečlivě provedený výzkum na poli poetiky regionální kinematografie.⁶⁵⁾

Komparativní využitelnost jednoho systému historicky zakotvených norem, který je vůči zkoumanému materiálu cizorodý, tak bude vždycky přinejmenším omezená. Může jistě napomoci vysvětlení konkrétního filmu či poetiky konkrétního filmaře, který se vůči takovému systému norem vědomě vymezoval, případně z něj selektivně v jednom ohledu těžil, a v jiném ne. Můj příklad nicméně ukázal, nakolik zavádějící může být využití podobně komplexního výkladového pozadí při snaze o porozumění regionální poetice spojené s jiným komplexním systémem filmové výroby. Už jen proto, že naši badatelskou pozornost směřuje k *odshora dolů* vedenému hledání vzorců a vysvětlení, které už známe, namísto *zdola nahoru* vedenému odhalování vzorců a vysvětlení v souladu s výše načrtnutými maximami poetiky kinematografie.

62) Jako příklad mimo jiné *národního filmu*, který lze zasadit do širších souvislostí evropských velkoprodukcí tohoto typu, jej zkoumá Martin Kos. Viz článek Martin Kos, Ochránit křesťanskou ideu proti čachrům židovské kšeft-kliky. Svätý Václav jako střet ambicí, představ a zájmů. *Illuminace* 32, 2020, č. 1, s. 41–60.

63) Ba dokonce se podle mých měření v českých filmech první poloviny 30. let pohybovalo kamerou častěji než v řadě amerických či francouzských filmů. Toto srovnání nelze považovat za reprezentativní, protože šlo o několik desítek mnou náhodně viděných francouzských či amerických filmů. Radomír D. Kokeš, *Database of Mobile Framing Statistics (1929–39)*, 2019. Dostupné online: <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/mfs/>>, [cit. 13. 9. 2020].

64) Jedním z možných dílčích vysvětlení je, že (a) zvukové kamery nebyly v českém prostředí nikdy zavřeny ve zvukových boxech, protože již od roku 1929 vynášel Josef Šlecht tiché ateliérové kamery se zvukovým těsněním: „Bezhluchosti kamery se dosáhlo zabudováním vlastní kamery do druhé vytlumené kovové skříně“ (Miloslav Hůrka, *Když se řekne zvukový film...* Praha: Český filmový ústav 1990, s. 148). Šlechtova kamera se podle zjištění Miloslava Hůrky rychle rozšířila do celé Evropy a „používali ji kameramani Tobis, Sirius-Farben Film, Fox Movietone a jiní“ (M. Hůrka, c. d., s. 148). Srov. Karel Smrž, Šlechtova kamera „Cinephon“ na natáčení zvukových filmů. *Kino* 1, 1931, č. 1, s. 11–12. Současně (b) mohlo být důvodem, že pohyb kamery již nebyl kombinován s otáčením klikou, což celou akci usnadňovalo. I tak ale zatím není zřejmé, proč byla technika pohyblivého rámování tak rychle osvojena toutéž komunitou filmařů, kteří ji předtím nevyužívali, ačkoli s ní byli jistě dobře obeznámeni.

65) Ostatně největší hodnota konceptu klasického hollywoodského filmu coby normy je právě v jeho důsledném empirickém zakotvení, v pečlivé analýze konkrétních postupů, principů a podmínek, ve vysvětlení založených na základě těchto důkazů.

Mezinárodní stylistické a narativní normy. Tím se dostávám k druhému myslitelnému modelu práce s externím výkladovým pozadím, který považuji pro usilování o porozumění regionální poetice za nevhodný, a sice k mezinárodním tendencím. Zaprvé, jejich analyticky založené poznání se zpravidla odvíjí od předpokladů založených na normách několika kinematografií s velkou exportní silou.⁶⁶⁾ Zadruhé, samotný koncept mezinárodnosti stylu významově odkazuje k takovým tendencím vnitřní výstavby filmových děl, které budou spíše nezávislé na těch tradicích, schématech, tématech a preferencích, jež budou tvarovat právě regionální poetiky. Jenže česká kinematografie měla ve 20. letech na jedné straně relativně nízkou exportní sílu, na druhé straně vysoký podíl importu produkce z exportně silných zahraničních kinematografií.⁶⁷⁾ Opět se přitom vracíme k fenoménu dvojí kontinuity, tedy kontinuity studiového modu produkce (preferujícího mezinárodně srozumitelné normy) a stylistické kontinuity dlouhodobých tvůrčích spoluprací, které jsou často určovány vůči mezinárodním normám alternativními logikami.

Jak víme z řady výpovědí,⁶⁸⁾ čeští filmaři aktivně chodili do kina a inspirovali se mnohými postupy práce s filmovým vyprávěním a stylem, jež odpozorovali z uváděných filmů zahraničních kinematografií. Postupy hollywoodského vyprávění si kupříkladu vědomě osvojila filmařská komunita kolem Karla Lamače⁶⁹⁾ a Jana Stanislava Kolára.⁷⁰⁾ Jejich lehce nadsazené pojetí mezinárodních norem filmové krimi dokonce představovalo dlouhodobě jednu tradici regionální poetiky, která se čas od času objevovala až do druhé poloviny 40. let⁷¹⁾ — a její součástí je i VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI (či ze stejného roku SEDMÁ VELMOC, 1933). Tyto filmy ale nikdy nepředstavovaly *konvenční* produkci regionální kinematografie. Byly kritiky i diváky vnímány spíše jako cizorodé⁷²⁾ a zároveň jen stěží konkuro-

66) O mezinárodních dějinách stylu pojednává zejména Barry Salt, *Film Style and Technology*; ve vztahu k inscenování v hloubce prostoru David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge – London: Harvard University Press 1997, s. 158–271. Konkrétnější stylistické dějiny vázané např. na francouzskou kinematografii představují zejména Colin Crisp, *The Classic French Cinema 1930–1960*. Bloomington — Indianapolis / London – New York: Indiana University Press / I. B. Tauris Publishers 1997, s. 358–414; Ch. O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound*, s. 82–106. Řadu paralel se stylistickými dějinami francouzské kinematografie najdeme in Richard Abel, *French Cinema. The First Wave, 1915–1929*. Princeton: Princeton University Press, 1984, zejm. blok The Commercial Narrative Film, s. 69–238.

67) K. Thompson, *Exporting Entertainment*; Zdeněk Štábla, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 5–48; I. Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích*, s. 182–188.

68) Rozhovory s pamětníky jsou uloženy ve Sběrce zvukových záznamů v Národním filmovém archivu v Praze.

69) Radomír D. Kokeš, Kinematografický výskyt Josefa Švejka aneb Osudy románových taktik ve třech českých adaptacích s jednou britskou zacházkou. In: František A. Podhajský (ed.), *Fikce Jaroslava Haška*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2016, s. 273–293; R. D. Kokeš, *Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu*.

70) Martin Kos, Reel by Reel: Jan Stanislav Kolár's Narrative Poetics in the Context of Transition to Feature-length Format in Czech Silent Cinema. *Journal of Screenwriting* 10, 2019, č. 3, s. 279–294; Martin Kos, PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT. Možnosti a funkce flashbacku v konstrukci vyprávění. *Illuminace* 29, 2017, č. 2, s. 85–97; v souvislostech národního filmu pak M. Kos, *Ochránit křesťanskou ideu proti čachrům židovské kšeft-kliky*.

71) Uměleckou tradici v souladu s Michaellem Baxandallem „nepovažuji za jakýsi estetický kulturní gen, nýbrž chápu ji jako specificky rozlišující pohled na minulost v aktivním a recipročním vztahu s rozvíjejícím se soubojem dispozic a dovedností, jichž lze v kultuře, které tento pohled náleží, nabýt.“ Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, s. 62. Ověřeno v originále, citováno v překladu Martina Pokorného ve výboru Michael Baxandall, *Intelligence obrazu a jazyk umění*. Výbor z textů. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2019, s. 171.

valy žánrovým filmům ze zahraničí — ačkoli právě jejich tvůrci nakonec v zahraničí udělali úspěšnou kariéru (např. Lamač, Karel Anton či kameraman Otto Heller). Lze na ně nicméně nahlížet jako na regionální modifikaci běžného amerického či francouzského vzoru, což z nich pro mezinárodní dějiny stylu paradoxně činí viditelné jevy.

V tomto ohledu jsou tyto explicitně žánrové filmy velmi podobné filmům, které by se v očích tradičních historiků nacházely na opačném konci „estetického spektra“. Mám na mysli stylistické odpovědi regionální poetiky na různá avantgardní hnutí, např. PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT (1921), BATALION (1927), EROTIKON (1929), TAKOVÝ JE ŽIVOT (1929), TONKA ŠIBENICE (1930) a částečně i EXTASE (1932). I v jejich případech můžeme hovořit o tom, že se svou příslušností k již popsaným mezinárodním trendům stávají viditelné pro mezinárodní dějiny stylu, ačkoli na poli regionální poetiky nepředstavují *konvenční* produkci.⁷³⁾

Podstatné je, že o souvislostech kinematografických norem dané regionální poetiky se tímto způsobem dozvíme jen velmi málo. Do popředí totiž vystupují nikoli postupy typické pro tuto regionální poetiku, nýbrž postupy typické pro mezinárodně srozumitelné modely (studiové) produkce. A to může paradoxně znamenat právě ony postupy, které budou pro danou regionální poetiku spíše netypické. To ostatně platí i pro filmy natáčené zmíněnou komunitou kolem Karla Lamače a Jana Stanislava Kolára, jejichž mezinárodně spíše typický přístup k filmovému vyprávění byl pro českou regionální poetiku němeého období naopak netypický.

Jaké vzorce narativního vývoje celovečerního filmu před vznikem Barrandova oproti tomu v české regionální poetice dominovaly? Epizodické narativy (BATALION), cyklické narativy (DVOJÍ ŽIVOT, 1924), narativy o mnoha proplétajících se paralelních liniích (ŠACHTA POHRĚBENÝCH IDEÍ, 1921), případně kombinace různých vzorců střídajících se po několika cívkách (O VELKOU CENU, 1922). Podobně košaté byly i standardy práce s procesem vyprávění: narativy s větším množstvím hlavních postav (KŘÍŽ U POTOKA, 1921), narativy bez dramatického oblouku (ADAM A EVA, 1922), narativy rozvíjející jednu výchozí situaci jako spirálu skeče (JEDENÁCTÉ PŘIKÁZÁNÍ, 1925) a dokonce i narativy bez jakéhokoliv dramatického konfliktu (DO PANSKÉHO STAVU, 1925).

Neznamená to nicméně, že nelze vypořádat narativní normu české regionální poetiky daného období. Znamená to, že souběžně převládalo několik *paralelních* soustav narativních norem celovečerního filmu, které nesměřovaly k sjednocení. Následuje se tak odlišná kreativní logika než u mezinárodních norem. Ba co víc, z hlediska mezinárodních norem jsou takové regionální narativní normy spíše neviditelnou odchylkou. Podobně jsou takovou odchylkou regionální tendence střídat film od filmu přístupy ke stylistickým technikám — a někdy dokonce i scénu od scény. Např. ve filmu KŘÍŽ U POTOKA filmaři využívali zásadní posuny v používání stylu k odstínění různých fází vyprávěného příběhu.⁷⁴⁾ Ze současného pohledu se nám mohou takové posuny jevit poněkud zmatenými a nesys-

72) Srov. NFA. f. Kolár, Jan Stanislav, K. 6, sign. III. b) Literární činnost: 3) Divadelní a rozhlasové hry, inv. č. 80 — Vzpomínka na V. Wassermana.

73) Pro jistotu upřesním, že pojem ne/konvenčnosti nepoužívám tady ani výše ve vztahu ke kriminálním filmům v esteticky hodnotícím smyslu, ale narážím striktně na míru reprezentativnosti daného jevu pro celkovou povahu regionální poetiky.

74) Radomír D. Kokeš, *Vyprávění a styl ve filmu KŘÍŽ U POTOKA*, 2018. Dostupné online: <<http://douglaskokes.blogspot.com/2018/01/1921krizupotoka.html>>, [cit. 13. 9. 2020].

témovými, ale pečlivější analýza za zdánlivými inkonzistencemi odhalí racionálně se jevící filmařská řešení a sledovanou koncepci, byť alternativní očekávaným (mezinárodním) modelům.⁷⁵⁾

Jak v širší perspektivě ukážu i v poslední části svého článku, budeme-li k tomuto dynamickému systému usouvztažněných alternativ české regionální poetiky přistupovat z vnějších pozic mezinárodních stylistických a narativních norem či skrze aplikaci normy hollywoodského filmu, zaprvé jí nikdy neporozumíme a zadruhé ji ve vztahu k praktikám české filmové výroby nevysvětlíme.⁷⁶⁾ Věřím přitom, že přiblížením konkrétních rysů české regionální poetiky němeého a raného zvukového období se mi podařilo argumentačně posílit postoj, jímž jsem končil předchozí blok svého výkladu. A sice, že poetika regionální kinematografie musí ze všeho nejdříve plně objevit a vysvětlit umělecká řešení, principy, normy a dlouhodobé kontinuity v rámci svého korpusu a v rámci systémů kinematografie, jichž je tento výsledkem i součástí. Ne abychom prokázali, čím je oproti jiným výjimečná — nýbrž abychom pochopili, proč je právě taková.

III. Analýza: VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI, stylistická exaltovanost a otázky dis/kontinuity

Odrazme se od výroku barrandovského šéfa technického provozu Antonína Pětníka. Ten roku 1934 publikoval v periodiku *Filmová politika* oslavný článek o barrandovských studiích, nazvaný „Kus historie Barrandova. Léta poctivé a nenáročné práce“. Podstatná je pro nás právě role, kterou připsal VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI, historicky prvnímu filmu, který byl v barrandovských ateliérech natočen:

Umínili jsme si dokázat hned všem na vlastní kůži, že vybudované dílo [Barrandov] je skutečně dokonalé! A proto byla to zase první společnost A-B, která vlastním nákladem a risikem vyrobila na Barrandově první technicky i zvukově dokonalý film „Vražda v Ostrovní ulici“, aby přesvědčila každého výrobce, že může bez obav s pocitem bezpečnosti investovat svoje peníze do českého filmu.⁷⁷⁾

Jinak řečeno, soudě podle tohoto prohlášení, VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI představovala pro AB Barrandov ukázkový projekt, skrze nějž hodlali demonstrovat bezprecedentní

75) Pozoruhodným fenoménem je tvorba některých filmařských diletantů, jejichž filmy jsou na první pohled z hlediska nejen mezinárodních, ale vlastně i regionálních norem okázale dysfunkční, nicméně dokázali točit několik desítek let a *de facto* vytvořili zcela alternativní systém. V českém prostředí je takovým pracovním diletantem zejména Oldřich Kmínek. Na druhou stranu, česká filmová produkce 20. let zahrnuje i řadu projektů, jejichž stylistická i narativní nefunkčnost byla výsledkem elementární neschopnosti ovládnout prostředky média.

76) Mohlo by se přitom zdát, že se dopouštím paralepse. Tím, že vysvětluji, proč tato explanativní pozadí nevyužívám, je vlastně využívám. Ačkoli jsem si nebezpečí tohoto rétorického paradoxu vědom, ve skutečnosti se k němu nechyluji. Jako pozadí pro svůj výklad totiž nepoužívám samotný systém klasického hollywoodského filmu ani pomyslný soubor mezinárodních stylistických tendencí. Polemizuji toliko se způsoby uvažování o nich jako o způsobu, kterak komparativně dospět k poznání analytické i historické poetiky regionální kinematografie.

77) A. Pětník, Kus historie Barrandova. Léta poctivé a nenáročné práce. *Filmová politika* 1, 1934, č. 2 (28. 1.), s. 1.

technické možnosti a výrobní podmínky svých nově otevřených ateliérů. Platnost takového předpokladu ostatně podporuje rovněž tiskové prohlášení ředitele společnosti AB Ju-liuse Schmitta z roku 1933. Schmitt v souvislosti s dokončovanou VRAŽDOU V OSTROVNÍ ULICI pro *Český filmový zpravodaj* řekl:

Svoboda pohybu v rozsáhlém ateliéru umožňuje zrychlení práce bez újmy na kvalitě. Získali jsme jeden den při natáčení ateliérů jen díky novému atelieru. Zvukové zkoušky, které jsme slyšeli, ze všech dosud natočených scén jsou naprosto bezvadné. Osvětlovací tělesa, nový velký park, dají se rychle přemísťovati: tento systém umožňuje racionální využití času, dříve na přemísťování potřebného. Hudba nebyla dosud rozhodnuta, protože film „Vražda v Ostrovní ulici“ bude nejprve namontován a střižen, a pak teprve [opatřen] podloženou hudbou, aby mohlo být použito míchačky.⁷⁸⁾

Jakkoli by tato prohlášení mohla být cenná pro pochopení role VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI v souvislostech průmyslových dějin filmu, nás bude zajímat role tohoto filmu při uvažování z výše navržené perspektivy. Základní výzkumnou otázkou tohoto bloku mého výkladu by bylo možno formulovat následovně: Vyjdeme z předpokladu, že film VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI byl v souladu s výše řečeným reprezentačním projektem barrandovských ateliérů, který měl demonstrovat technické i umělecké možnosti moderních studií. V jakém smyslu potom v tomto filmu uplatňovaná stylistická řešení rozvíjela, či nerozvíjela stylistické tendence předchozích let? A jakým způsobem je reprezentován onen posun na vyšší úroveň profesionality filmařského zázemí? Jinými slovy, do jaké míry a jakými způsoby VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI představuje v této diachronní řadě stylisticky kontinuální a do jaké míry stylisticky diskontinuální projekt?

Mohlo by se zdát, že odpovědi na tyto otázky lze zobecnit mnohem nesnadněji než odpovědi na otázky položené v předchozích blocích. I v pozadí analytického výkladu o VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI nicméně stojí úsilí podpořit důležitou tezi poetiky české regionální kinematografie: *Dlouhodobé kontinuity estetických dějin nelze odvozovat od kontinuit dějin průmyslových — a to ani tam, kde se to jako v případě otevření barrandovských ateliérů jeví být namístě.*

O míře návaznosti a nenávaznosti filmu na dosavadní tradice české kinematografie by bylo možno uvažovat už jen v souvislosti s volbou samotného námětu. V jistém slova smyslu je VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI jednoznačným pokračovatelem oné relativně minoritní, ale pravidelně se navracující tuzemské kinematografické tradice vyjednávání s kriminálními motivy a vzorci vývoje. Tato byla charakteristická zejména pro zmíněnou komunitu tvůrců sdružených kolem Karla Lamače. Šlo o filmy jako DÁMA S MALOU NOŽKOU* (1919),⁷⁹⁾ OTRÁVENÉ SVĚTLO (1921), DRVOŠTĚP (1922), ÚNOS BANKÉŘE FUXE (1923) či BÍLÝ RÁJ (1924). Titíž tvůrci se ke svému poučenému, lehce nadsazenému, ale nikoli vý-

78) Citováno v [Quido E. Kujal], Co nového v českém filmu. *Český filmový zpravodaj* 13, 1933, č. 8 (25. 2.), s. 2.

79) Především, že v případě filmů DÁMA S MALOU NOŽKOU se stejně jako v případě níže citovaného ŠÍLENÉHO LÉKAŘE posouváme mimo oblast korpusu regionální kinematografie, jak byla vymezena výše, neboť nejde o celovečerní filmy; první čítá tři, druhý čtyři kotouče (identifikoval jsem je tak podle propagace v dobovém tisku, nikoli na základě dochované metráže, která může být matoucí). Označuji je proto hvězdičkou.

směšnému pojetí kriminálního filmu vraceli i během 30. let. Karel Lamač natočil film *LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA* (1932). Přemysl Pražský režíroval *SEDMOU VELMOC*. Martin Frič přišel s *KROKEM DO TMY* (1938). A podobný přístup ke kriminálnímu filmu šlo pozorovat i u jiných tvůrců a filmařských týmů: *ŠÍLENÝ LÉKAŘ** (1920), *KRÁSNÁ VYZVĚDAČKA* (1927), *HORSKÉ VOLÁNÍ S. O. S.*, *PANCÉROVÉ AUTO* (1929) — plus těsně před *VRAŽDOU V OSTROVNÍ ULICI* vznikla *ZÁHADA MODRÉHO POKOJE* (1933) na motivy děl Edgara Wallace.

Podstatné ovšem je, že ačkoli *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* rovněž rozvíjí onen poučený, lehce nadsazený, ale nikoli výsměšný přístup ke kriminálnímu žánru, současně se od těchto děl v jednom rysu odlišuje. Do *centra vyprávění* staví nikterak ironizovaného velkého detektiva.⁸⁰⁾ Ten vede výslechy s podezřelými, přechází mezi různými prostředími a na konci vítězoslavně rekonstruuje průběh zločinu. Tvůrcům tato relativně inovativní volba na poli již ustavených narativních schémat umožnila poměrně snadno vypravěčsky motivovat mnohé ze stylisticky exaltovaných postupů: různá prostředí (scénografie a pohyby kamery), změny nálad (osvětlování), emocionálně vypjaté dialogy (stříhové postupy), vedení pozornosti k různým vypravěčsky důležitým detailům (úhly snímání).

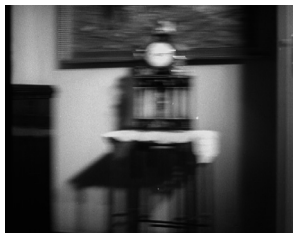
Ve všech těchto aspektech tvůrci na jedné straně kontinuálně rozvíjeli existující postupy, na druhé straně je dováděli k umělecky motivovaným exaltovaným funkcím, jimiž demonstrovali možnosti nových ateliérů. Zvláštní je, že do systému díla nejméně zapsaným, nejméně vypravěčsky funkčním a nejméně historicky kontinuálním postupem se jeví být práce se zvukem. Ta totiž představovala jedinou skutečnou *novinku* barrandovského ateliéru, umožňující dosud nevídanou mixáž více zvukových stop. Na jedné straně umožňovala hladší zvukové přechody mezi záběry a práci s prostorovou modulací zvukové kvality. Na druhé straně vedla především k soustavnějšímu zapojování nediegetické doprovodné hudby, jež hraje opravdu takřka neustále. Roli filmařských voleb tvůrců *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* v dějinách práce s vícekanálovým zvukem nicméně bude možno zhodnotit až se znalostí teprve později se ustavivších norem a s lepším porozuměním práce s mikrofony.⁸¹⁾ Dále se proto zaměřím především na vizuální aspekty stylu *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI*.

80) V žánrově relativně čisté podobě se v jmenovaných filmech objevuje postava velkého detektiva jen v *ŠÍLENÉM LÉKAŘI**, v němž ale do vyprávění vstupuje až víceméně přesně v polovině filmu (v jeho rekonstrukci z 50. let). Z těch ostatních se velký detektiv objevuje pouze ve třech případech, a to buď v explicitně parodické podobě (*DÁMA S MALOU NOŽKOU**, *ÚNOS BANKÉŘE FUXE*), či v podobě znalecky ironizující, v níž vlastně nic nevyšetřuje (*LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA*). Narativní funkce vyšetřovatele je v ostatních jmenovaných kriminálních filmech delegována na jiné typy postav, jako jsou inženýři, podnikatelé či automobiloví závodníci. Pozoruhodné v tomto ohledu je, že podle Michala Jareše a Pavla Mandyse „[p]řispívá-li v něčem česká detektivní tvorba té světové, tak především v ironizování, parodování a obecně podvracení autority takzvaného Velkého detektiva.“ Michal Jareš — Pavel Mandys, *Dějiny české detektivky*. Praha: Paseka 2019, s. 16. (Za upozornění na tuto poznámku děkuji anonymnímu recenzentovi studie.) Toto zvážení je ovšem vlastní i filmové předloze *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI*, a sice románu *Muž a stín* od Emila Vachka, který vyšel roku 1932. Srov. M. Jareš – P. Mandys, c. d., s. 71–74.

81) Metodologicky inspirativní cesty, jak by se dalo v tomto ohledu postupovat, nabízí ve vztahu k postupnému ustavování modelů mixáže zvuku Corinna Müller, *Vom Stumm film zum Tonfilm*. München: Wilhelm Fink 2003; ve vztahu k mikrofonům Rick Altman, *The Technology of the Voice*. Part 1. *Iris* 3, 1985, č. 1, s. 3–20 a Rick Altman, *The Technology of the Voice*. Part 2. *Iris* 4, 1986, č. 1, s. 107–120; ve vztahu k práci s prostorem Rick Altman, *Sound Space*. In: Týž (ed.), *Sound Theory / Sound Practice*. New York – London: Routledge 1992, s. 46–64.



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3

Jak bylo načrtnuto, na poli práce s vizuálním stylem *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* coby demonstrativní film barrandovských ateliérů akcentuje určité jeho možnosti zejména v následujících oblastech. *Zprv* tak činí v práci se záběrovým prostorem, což slouží k zdůraznění členitých dekorací a komplexních pohybů odpoutané kamery. *Zadruhé* filmaři pracují s vysoce proměnlivými vzorci studiového osvětlování od klasicky zasvětlené scény na bázi tříbodového osvětlování přes selektivní osvětlování některých částí scény zdůrazňující členitost prostoru až k výrazně expresivnímu kontrastnímu osvětlování. *Zatřetí* využívají nebývalé množství úhlů při snímání dialogů, přičemž působivost zvolených úhlů je nadřazena hladkosti prostorové kontinuity stříhové skladby.

Ani u jedné z těchto oblastí nelze říct, že by zapojily postup, který by se v předchozích letech standardně nevyužíval — ovšem u všech lze hovořit o výrazně sebeuvědomělé exaltovanosti ve způsobu či funkci jejich zapojení. Ukažme si to na úvodním narativním bloku filmu, který trvá čtrnáct a půl minuty, přičemž zahrnuje sedm scén s bohatou vnitřní strukturací. Třebaže jde o relativně sevřený dramatický útvar, právě tato část filmu nejvýrazněji demonstruje tenzi mezi dostředivými a odstředivými funkcemi stylu, která nás zajímá.⁸²⁾

Dostředivé funkce směřují diváka denotativně k vyprávěnému příběhu a expresivně k postavám. Optické přechody, světelné efekty a strhy kamery jsou využívány k zprostředkování subjektivitu domovnice. Strhy kamery z její vyděšené tváře do protějšího prostoru s hodinami a zavražděnou reprezentují psychický neklid z toho, že musí hlídat byt, v němž leží mrtvá žena (obr. 01–04). Pozoruhodná je stylistická obměna v okamžiku, kdy pozornost domovnice ovládne drahý prsten na stole a ona v tu chvíli zapomene na mrtvou. Namísto strhů je tato expresivní rovina najednou realizována pomocí dlouhých prolínaček a proměny tonality obrazu. Prsten jako kdyby zářil do tmy, jako kdyby ovládl její mysl

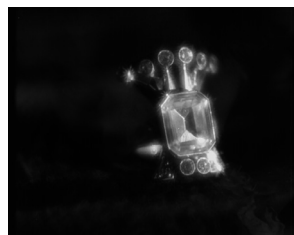
82) Pro lepší orientaci v analýze si ocitujme dějové shrnutí filmu z *Českého hraného filmu II, 1930–1945*: „Soukromník Zachar najde svoji ženu zavražděnou. Policie zjistí v jeho výpovědi nesrovnalosti. Všechno ukazuje na Zacharovu vinu, jen detektiv Klubičko má své pochybnosti. První stopa ho zavede do rodiny vysokého úředníka, jehož syn Vláda, aby zaplatil své dluhy, zastavil u Zacharové rodinný prsten a byl u ní v den vraždy. Také Zacharův přítel Friedmann se hlásí jako svědek, ale výslechy nepřinášejí přesvědčivé výsledky. Klubičko zjistí, že jakýsi muž chtěl podplatit policejního úředníka, aby mu dal nahlédnout do korespondence, která byla zajištěna u Zacharové. Toto odhalení ho přivede k bývalé Friedmannově ženě, která přizná, že chtěla získat dopis, jímž ji zavražděná vydírala. Paní Friedmannová byla rozvedena z viny svého muže a když by její bývalý muž získal tento dopis, mohl by jej zneužít proti ní. Klubičko je přesvědčen o její nevině a když zjistí, že dopis v korespondenci není, soustředí se na Friedmanna, který chce z Prahy zmizet. Objeví, že dopis má Friedmann. Provede rekonstrukci zločinu a usvědčí ho z vraždy.“ Eva Urbanová – Blažena Urgošíková, *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha: NFA 1998, s. 422–423.



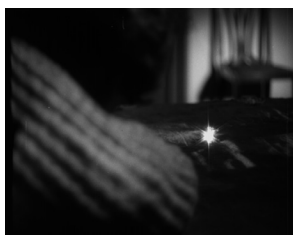
Obr. 4



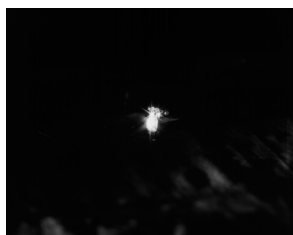
Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9

(obr. 05–08). S manželem zavražděné Zacharem a s jeho sílící nervozitou i pocitem ohrožení jsou podobně spojeny nadhledy a podhledy, výrazné detaily jeho vyčerpané tváře (obr. 09–10) a nečekaná inscenování herecké akce přímo do kamery. Pomalé nájezdy kamery či klouzavé panorámy po figurách jsou pak vyčleněné reprezentací profesionální práce detektivů. Zdůrazňuje se, kterak navzdory přítomnosti zavražděné chladně popisují, zapisují a ohledávají místo činu. Jízdy navíc ustavují prostorové vztahy v členitém prostoru domu: pohybujeme se po chodbě domu, po prostoru před bytovými dveřmi, předsíní bytu zavražděné, obývacím pokojem a ložnicí — plus koupelnou vedle předsíně.

Ve všech těchto ohledech VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI nicméně následuje funkce, jež byly srovnatelnými způsoby naplňovány v řadě dalších filmů v předchozích letech. Podobně komplexní vytváření prostoru uvnitř domu najdeme v MALOSTRANSKÝCH MUŠKETÝRECH (1932), subjektivizační postupy byly podobně uplatněny třeba ve filmu PŘED MATURITOU (1932). O narůstající tendenci filmařů pohybovat kamerou jsem psal výše. VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI do tohoto trendu v porovnání s jinými filmy roku 1932 a 1933 čistě statisticky zapadá bez výraznějších odchylek. Pohyblivé záběry ve filmu reprezentují 32,5 % všech jeho záběrů, přičemž dohromady v součtu tvoří 51,4 % času trvání projekce (bez úvodních titulků). Sezónní průměr za rok 1933 je přitom 27 % pohyblivých záběrů na film, přičemž jejich průměrné zastoupení v celkovém trvání filmu je 44,3 %. Ačkoli je VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI v obou křivkách v jejich horní části, ani v jednom případě nepředstavuje nejextrémnější čísla. Nejvíce pohyblivých záběrů obsahoval film U SVATÉHO ANTONÍČKA (1933) s 35,2 %, nejvyšší jejich poměr z celkového trvání filmu reprezentoval REVIZOR (1933) s 61,5 %.

Jenže stylistická exaltovanost VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI nespočívá v poměrném zastoupení postupů, nýbrž v jejich víceúčelovém zapojování. Souběžně s popsányými dostředivými funkcemi vystupují totiž do popředí i jeho *odstředivé funkce*.

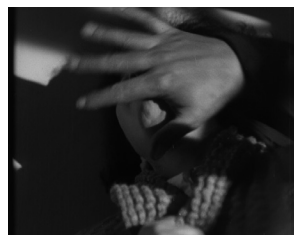
V rámci nich styl v rovině *estetické povahy filmového díla* sebeuvědoměle poukazuje



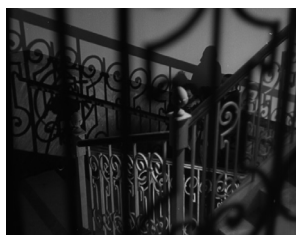
Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15

sám na sebe, zatímco v rovině *filmu jako produktu filmového studia* referuje k nebyvalým technickým možnostem ateliérů. Docela otevřeně to vyjádřil sám režisér Svatopluk Inne-
mann, který v roce 1933 pro *Český filmový zpravodaj* v souvislosti s natáčením filmu v barrandovských ateliérech prohlásil: „Dostatečnost místa k odstupu scén, přijímaných cestou pojízdou, dovolují časté panorámování a interiéry k sobě přináležející, postavené v jednom komplexu, umožňují větší pohyb kamery, než tomu bylo v ateliéru dřívějším.“⁸³⁾ Zůstaneme-li u úvodního bloku filmu, lze se od tohoto citátu plodně odrazit, protože přesně vystihuje některé z důležitých rysů jeho odstředivé práce se stylem. Zaprvé oním upozorňováním na vlastní dekorativní funkce, když jsme jako diváci vedeni k tomu zaznamenat a obdivovat virtuóznost jednotlivých řešení; zadruhé zdůrazněním jeho řemeslných kvalit, technických možností a produkčních hodnot.

Hned první záběr začíná na detailu vyděšené domovnice (obr. 11), které mužská ruka zakryje tvář (obr. 12), čímž se apeluje na uplatnění narativního schématu sugerovaného samotným názvem: sledujeme probíhající vraždu. Ovšem není tomu tak, jak vidno z následujícího virtuózního pohybu kamery, která sleduje domovnici a Zachara na cestě po rozsáhlé dekoraci domovní chodby s velkým schodištěm. Pohyb kamery je nejdříve čistě stranový směrem doleva (obr. 13–14), pak se v kombinaci s lehkým nájezdem začne přesouvat doprava (obr. 15–16) — a tento již tak členitý pohyb doplní o souběžný diagonální pohyb vzhůru (obr. 17). Nejde o jízdu či panorámu, nýbrž o efektnější záběr z jeřábu.⁸⁴⁾

83) Citováno v [Quido E. Kujal], Co nového v českém filmu. *Český filmový zpravodaj* 13, 1933, č. 13 (1. 4.), s. 2.

84) Kamerový jeřáb byl pro status studia důležitý, ostatně nákup nového velkého barrandovského jeřábu roku 1935 byl oslavně anoncován hned v několika periodických tiskovinách, např. František Vodička, *Obrovský jeřáb pro filmování na Barrandově. Pressa. Filmová tisková služba* 7, 1935, č. 344 (5. 12.), s. 2; J. A. Menčík, *Obrovský jeřáb pro filmování na Barrandově. Filmová politika* 2, 1935, č. 43 (6. 12.), s. 2. V tomto ohledu můžeme opravdu sledovat srovnatelné strategie i v hollywoodském modu produkce, viz P. Keating, *The Dynamic Frame*, s. 59–61.



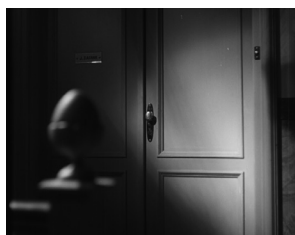
Obr. 16



Obr. 17



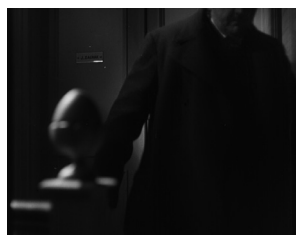
Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21

Následuje nenápadný návazný střih s lehkou změnou pozice kamery, kdy obě postavy vejdou do bytu (obr. 18) — ale namísto střihu dovnitř bytu slyšíme *zvukově odstíněný* dialog za dveřmi (obr. 19), výdobytek moderní zvukové techniky barrandovských ateliérů. Teprve potom, co Zachar vyjde ze dveří, zamkne domovnici za nimi a odejde mimo rám (obr. 20–21), se střihne dovnitř bytu na domovnici (obr. 22).

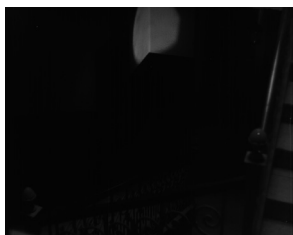
Použití jeřábu je sice v úvodní scéně výrazné a má své dekorativní rysy, ovšem bylo by nadsazené a analyticky neuvážené je samo o sobě považovat za exaltovanou propagaci studiové techniky. Prostorově ustavující funkce je příliš zjevná a mnohem sebeuvědomělejší, v rozporu s konvencemi využitým postupem je onen neobvykle dlouhý statický záběr na zavřené dveře bytu, skrze něž slyšíme rozhovor postav. Ve skutečnosti je ale strategie filmařů významně promyšlenější: Zapojením jeřábu hned ve druhém záběru filmu připravili diváka na užití této techniky, jež sama o sobě je sice podmanivá, ale nikoli zcela výjimečná. Elegantně ustavili prostor, ale dovnitř dekorace bytu „vstoupili“ střihem...

O to působivější je pak eskalující variace tohoto záběru v úvodu třetí scény, kdy se do bytu vrací Zachar i s policisty. Zatímco první jeřábový záběr (č. 2) na chodbě trval 17 vteřin, tento záběr (č. 17) trvá hned 75 vteřin — a jde o zdaleka nejdelší záběr z celého filmu. A není to ledajaký záběr, protože v každém ohledu „trumfuje“ ten předchozí: rozšířením předtím představené dekorace chodby, samotným pohybem kamery a hlavně okázalou demonstrací scénografických možností barrandovských studií i jejich lampového parku.

Začíná opět rámováním domovních schodů, opět ve tmě s bodovým světlem (obr. 23), aby se teprve po několika vteřinách celá mizanscéna osvětlila — a my zjistili, že s kamerou „stojíme“ o něco níže kolmo k předchozí pozici (obr. 24). Již předtím opulentní patrová dekorace tak nemá postavené jen schody vedoucí do patra s bytem, nýbrž i celé spodní patro s chodbičkou. Do domu vchází Zachar s policisty, kamera couvá a stoupá (stejně jako dříve), zatímco se otáčí v pravém úhlu do profilu k postavám jdoucím po schodech



Obr. 22



Obr. 23



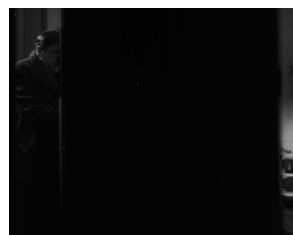
Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30

(obr. 25). Následuje je stranovým pohybem v profilu až ke dveřím, které už známe a které nyní Zachar odemyká (obr. 26). Jenže nepřichází stříh, nýbrž další pohyb vpravo — a to „skrz“ dekoraci (obr. 27) s následnou panorámou doleva na vcházející postavy (obr. 28).

Stejně jako chodba je i dekorace předsíně plasticky zasněžená, s řadou tvarujících stínů posilujících efekt prostorové hloubky (obr. 29). Postavy jdou doprava, kamera s nimi... a opět proniká „skrz“ dekoraci do obývacího pokoje, tentokrát až k domovnici sedící u stolu (obr. 30), kde jsme ji prve opustili. Díky pečlivému zasněžení vidíme na protější straně místnosti zřetelně i v druhém plánu pootevřené dveře do rovněž efektivně osvětlené ložnice. Kamera se nicméně nezastaví s lehkým přerámováním vlevo jako předtím, nýbrž pokračuje hluboko do prostoru — a teprve potom se otočí směrem ke dveřím, kudy vchází Zachar s policisty (obr. 31). Ani nyní však záběr nekončí, protože Zachar představí domovnici a policisté odejdou doprava mimo rám, přičemž volí obě strany stolu (obr. 32), čímž ještě více zdůrazní hloubku scénického prostoru postavených dekorací. Už jen samotný tento explicitně exaltovaný záběr by bylo lze chápat jako reklamu na možnosti barrandovského ateliéru (a to včetně plynule se Zacharem a policisty přesouvajícího se ruchového ozvučení jejich akce souběžně s nediegetickou hudbou v pozadí).



Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39

Ve filmu nicméně najdeme řadu podobně vystavěných sekvencí, ve kterých je zdůrazněna komplexní scénografie. Kamera se v prostoru pohybuje do stran a následují stříhy z různých úhlů, aby se odhalily jednotlivé strany trojdimenzionální, drobnými architektonickými prvky vybavené a mnoha světelnými zdroji ošetřené dekorace. Tak je tomu například v šestnácté scéně výpovědi rozržité náhodné svědkyně v detektivově kanceláři (obr. 33–35). Takového komorní dekorace se navíc střídají s opulentními dekoracemi úředních chodeb (obr. 36) či členitých aristokratických vil, snímaných navíc seshora, aby více vynikla jejich rozlehlost a členitost (obr. 37–39).

Světlo ovšem neslouží filmařům jen jako prostředek informování o prostoru, nýbrž samo o sobě vystupuje do popředí. Činí se tak jednoduchými efekty, když zobrazuje figury v siluetách a dramatizuje scénu. Složitější příklad takového efektu nabízí scéna v hotelovém pokoji, kde se nechává pronikat světlo přes noční košili, takže vidíme erotický stín nahé ženské postavy pod ní (obr. 40). A nakonec se na světlo upozorňuje vysoce selektivním osvětlováním v expresionistických scénách se Zacharem ve vězení (obr. 41–43). Zprvu kompozičně motivovaná hra se světlem na sebe totiž postupně začne poutat pozornost, když vždy na okamžik zastaví tok narativních informací a nechá rozehrát sebevědomě interakci jednotlivých stylových aspektů. Jinak řečeno, detailnost dekorací i po-



Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45



Obr. 46



Obr. 47



Obr. 48

čet využitých světél nejsou nezbytné pro rozvíjení příběhu, takže tyto referují rovněž samy k sobě... jako k ozvláštňení i jako k technické virtuozitě filmařů.

O něco problematičtější je práce se snímáním dialogů, zejména pak ve vztahu k vyslychanému Zacharovi (jak vidíme na sérii po sobě jdoucích záběrů na obr. 44–56). Logika používání jednotlivých kamerových úhlů, velikostí rámování i jejich řazení ve stříhové skladbě totiž není úplně zřejmá. Hypoteticky bychom mohli hovořit o kombinaci dvou stříhových tradic, jejichž variace byly i v české regionální kinematografii dlouhodobě zavedené: tradici konstrukční stříhové skladby a tradici analytické stříhové skladby.⁸⁵⁾ Jenže postupy volené ve VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI vedou spíše k rozrušování než rozvíjení účinků jedné i druhé z nich. Na konstrukční stříhovou skladbu se jednotlivé záběry prostorově příliš překrývají, na analytickou stříhovou skladbu zase tvoří příliš nesoudržný

85) Pod *analytickou stříhovou skladbou* míním postup, kdy je ustavující záběr scény následován sérií záběrů členících prostor do bližších rámování jeho jednotlivých částí, například konkrétních tváří, gest či rekvizit. *Konstrukční stříhovou skladbou* mám na mysli postup, který dokáže — zpravidla pomocí návaznosti pohledu či pohybu — vytvořit dojem, že postavy v rámci jednoho prostoru interagují s jinými postavami či předměty, aniž by se kdy všechny relevantní vizuální prvky ocitly společně v jednom rámu. Srov. D. Bordwell, *On the History of Film Style*, s. 17.



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55



Obr. 56

prostor s řadou drobných nenávazností. Z odstředivého hlediska exaltovanosti stylu je odůvodnění takových rozhodnutí zjevné: upozornit na množství rozmanitých kamerových pozic, jichž bylo zřejmě dosaženo jak více kamerami (zejména u silných stranových posunů),⁸⁶⁾ tak počty samostatných jetí. Může ale skutečně jít o podobně sofistikovanou hru? Nelze mluvit čistě o nezvládnutí prostorových principů stříhové skladby?

K odpovědi je třeba obrátit se opět do předchozích let, respektive k jinému společnému projektu režiséra Svatopluka Innemanna a kameramana Václava Vícha, a sice k filmu *MALOSTRANŠTÍ MUŠKETÝŘI*, natočenému o rok dříve. Ten je o něco pomaleji stříhaný (průměrná délka záběru *MALOSTRANSKÝCH MUŠKETÝŘŮ* je 12 vteřin, zatímco průměrná délka záběru *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULIČI* je 11,1 vteřin) a s menší variabilitou kamerových pozic. Jeho snímání dialogů je nicméně prostorově zcela srozumitelné a pravidelné, ačkoli i v něm je řada postav, dialogů a značně různorodých typů snímaných prostředí. Lze

86) K vícekamerovému natáčení v hollywoodském filmu viz D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 304–308; Donald Crafton, *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound 1926–1931*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1997, s. 244–248; k využití ve francouzském filmu Ch. O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound*, s. 125–129; k praxi v českém filmu viz poznámka pod čarou in P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 59.

tedy soudit, že pokud stejní tvůrci o rok dříve tyto techniky ovládali, není důvod pozoruhodně exaltovanou práci s kamerovými pozicemi a úhly v jejich *VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI* považovat za příznak jejich diletantismu, nýbrž o ní lze přemýšlet jako o součásti hry. Její dvojí funkce se ale na první pohled jeví být méně účinná než u výše zmíněných postupů. Pokud odstředivá role stříhové skladby poukazuje na technické možnosti ateliérů, jaká může být dostředivá role podobně sebeuvědomělého snímání dialogů?

Jisté vodítko nám může poskytnout obecnější pohled na stylistické normy české filmové detektivky v následujících desetiletích. Jestli totiž podle mých dosavadních zjištění můžeme v souvislosti s ní hovořit o nějaké dlouhodobé stylistické tradici, jeví se jí být právě tendence sebeuvědoměle porušovat očekávání spojená se snímáním dialogů. Domnívám se, že všeobecně žánrově srozumitelné narativní schéma „výslechu“ je v každé detektivce zapojeno tolikrát, až pro tvůrce samo představuje uměleckou výzvu: Jak inovovat jeho snímání v porovnání s tím, jak jsou obvykle dialogy snímány?⁸⁷⁾ Je tedy možné, že zejména při scénách se Zacharem postupovali podobně i Innemann s Víchem. Šlo by potom o sebeuvědomělost nikoli jen v souvislostech „exaltovaného stylu s dvojí funkcí“, nýbrž i v rámci hry se samotnými konvencemi žánru.

Analýza *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* se tedy snažila poukázat na to, že ačkoli film měl plnit a plnil funkci „stylisticky exaltované“ výkladní skříně technických možností nových barrandovských ateliérů, činí tak v kontinuální návaznosti na standardizované postupy českých filmů i filmařů předchozích let. S výjimkou lehce diskontinuálního řetězení rozmanitých kamerových úhlů při snímání výslechů, které lze ale vysvětlit na pozadí žánrových tradic, totiž filmaři všechny exaltované stylistické volby podrobili dvojí funkci. Dostředivá funkce slouží filmu jako uměleckému dílu, zatímco odstředivá funkce poukazuje na technické možnosti nového produkčního zázemí. Jinak řečeno, v případě *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* filmaři na jedné straně plynule rozvíjeli již existující postupy v souladu s kompozičními nároky díla jako uměleckého systému. Oproti tomu na druhé straně tyto postupy využívali umělecky motivovanými způsoby, jejichž exaltovanost funkčně demonstrovala technické možnosti nového studia. Budeme-li tento postup interpretovat jako rétorickou taktiku samotných ateliérů, pak vlastně Barrandov oslovoval filmaře nikoli diskontinuálním „s námi bude všechno jinak“, nýbrž kontinuálním „s námi bude všechno lépe“.

IV. Epilog

Jak zaznělo v prvním odstavci, na nejobecnější úrovni se předchozí strany snažily odpovědět na otázku, co obnáší psát estetické dějiny české kinematografie. Coby výchozí bod jsem přitom navrhl projekt poetiky regionální české kinematografie, jenž usiluje o porozumění české kinematografii coby regionální poetice. Právě jeho prostřednictvím lze totiž nakonec vysvětlit, zda, kdy, kde, jakým způsobem a za jakých podmínek byla určitá estetická řešení určitých uměleckých problémů v dějinách české kinematografie preferovaněj-

87) Viz Radomír D. Kokeš, *Modré stíny coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce. Iluminace* 28, 2016, č. 4, s. 121–122.

ší než estetická řešení jiná — a proč právě tato. Jelikož každý ze tří bloků článku vyústil ve vlastní závěry, epilog slouží spíše k rozvinutí některých výše pojednaných východisek ve vztahu k obecnějším možnostem poznání, jež může poetika regionální kinematografie otevřít a jež budou pro čtenáře možná o něco uchopitelnější než období němého a raného zvukového filmu. Půjde pochopitelně toliko o hrubé načrtnutí několika obecnějších pozorování a jimi implikovaných výzkumných otázek, nikoli odpovědí.

Bylo totiž řečeno, že česká regionální poetika je odvozená až od pečlivé analýzy vzorku z korpusu, jenž je reprezentován souborem celovečerních filmových děl, z nichž každé bylo natočeno převážně na území českých zemí, převážně v českém jazyce a vyráběno pro standardní českou komerční distribuci. Jako taková může vést k rozpoznání a vysvětlení i méně zjevných forem kontinuit v přístupu k českým filmařům k řešení uměleckých problémů. Jenže jakých třeba? Shledávám relativně obvyklým vnímat dlouhodobé estetické kontinuity v dějinách žánrů, témat a motivů, které se zanořují a zase vynořují, vyčerpávají a ozvláštňují, proměňují z těch dominujících na ty doplňkové. Méně běžné je ovšem rozpoznávat dlouhodobé estetické kontinuity v dějinách stylu, vyprávění a fikční světatvorby, natožpak tyto chápat jako paralelně existující, vzájemně si alternativní soubory uměleckých voleb, jejichž kombinace nemusejí směřovat k jednomu standardu.

Vezměme si tři etapy, jež z pozic poetiky považuji za potenciálně pozoruhodné, ačkoliv v tomto ohledu teprve čekají na prozkoumání a pochopení. Zaprvé je to již výše pojednané období od začátku 20. let minulého století, zadruhé období následující přelom 40. a 50. let a zatřetí období konce 80. a první poloviny 90. let. Ve všech třech totiž filmařská komunita z různých důvodů vyjednávala se srovnatelnou uměleckou výzvou: *Jak se (znovu)vypořádat se zadáním vyprávět celovečerní hraný film?* V prvním případě proto, že se s ním filmaři ještě nikdy vypořádávat nemuseli. V druhém případě proto, že tlak okolností je měl ke krizovému vyjednávání s vnějšími omezeními, která významně zúžila rejstřík možností, jež měli k dispozici. A v třetím případě proto, že se rejstřík možností, jakými způsoby pojmout vyprávění celovečerního filmu, naopak nebývale rozšířil.

Tradiční historie českého filmu nemá tendence tato období vnímat jako umělecky pozoruhodná a jsou vysvětlována spíše v souvislostech dějin průmyslových (v prvním případě), kulturně-politických (v druhém případě) a společenských (v třetím případě). Z estetického hlediska bývají reflektována převážně jako poloamatérská (v prvním případě), nesvobodná (v druhém případě) či nevkusná (v třetím případě). Z pozic poetiky se ale můžeme ptát: Jakými způsoby se filmařská komunita s těmito novými podmínkami vyrovnala a jaké všechny modely řešení v těchto podmínkách tvůrci nabídli? Jaké principy uplatňovali při práci s osnovou vyprávění, s procesem vyprávění, s konstruováním fikčních světů? Můžeme identifikovat estetické problémy, které filmaři v daných podmínkách sdíleli i s jinými umělci?

Z pohledů vnějších v poetice kinematografie lze zmíněná období vidět jako spíše diskontinuální řezy⁸⁸⁾ — ale opravdu tomu tak je? Jak ukázal příklad *VRAŽDY V OSTROVNÍ*

88) V případě přelomu 80. a 90. let je to komplikovanější, protože na jednu stranu existující texty sledují nástup postmoderní estetiky, zahraničních žánrových modelů, tradic nezávislého filmu a obecně fenomén komerčního filmu v nastalém tržním prostředí, na druhé straně rozpoznávají i vazby na poetiku 60. let. Převážně kritický (a žurnalisticky zjednodušující) pohled v tomto směru nabízí např. Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: NLN 1997. Skrze rozpoznání a interpretaci některých

ULICI, tvůrci se nakonec ve snaze poprat se s určitým zadáním otevírají (vědomě i nevědomě) řešením, která mají k dispozici, případně je měli k dispozici dřív. Kterak vysvětluje Ernst Gombrich, obrátí se k existujícím schématům, jež následně opraví a přizpůsobí s ohledem na to, čeho chtějí dosáhnout.⁸⁹⁾ V souladu s výše řečeným, moje pozorování prozatím naznačují, že napříč dějinami české regionální kinematografie nemůžeme mluvit o jednoznačném upřednostňování narativního schématu, jež si spojujeme se silným příčinným propojením událostí, které jsou navázány na dlouhodobé cíle omezeného množství hlavních postav. Často navíc toto schéma prochází výraznou opravou, např. je využito jen u jedné z více narativních linií, jeho struktura je prokládána narativními odbočkami, načrtnuté kauzální linie jsou nečekaně opouštěny, sledujeme souběžně či soustředně osudy většího množství postav nebo se pozornost věnuje spíše každodennosti života postav než soustavně následovaným cílům. Jak totiž můžeme vidět i na příkladu oněch tří období, významnou roli při hledání podob celovečerního vyprávění často hrála a stále hrají i schémata tomu kauzálně sevřenému spíše alternativní, třeba již zmíněné epizodické či cyklické vyprávění.⁹⁰⁾

Porozumění kupříkladu právě těmto transitivním etapám, kteréžto v přehledových dějinách české kinematografie chybí či v něm nabývají na důrazu ti tvůrci, kteří se nejvíce blíží normám pozdějším (např. česká nová vlna) či souběžným normám zahraničním (např. evropská avantgardní hnutí), může v procesu *hledání* zviditelnit právě dlouhodobé kontinuity v práci s regionální výstavbou celovečerního filmu — ale musí vzejít z výzkumu *zdola nahoru*. Leckteré z tehdy natočených filmů působí snad jako výstřední, nefunkční či znepokojující, leč v potenciálních jiných logikách, synchronních i diachronních, se mohou ukázat jako normální, funkční a uspokojivé. Cílem jejich vysvětlení přitom není vidět tyto filmy jako *lepší*, nýbrž chápat je v přesnějších a výmluvnějších souvislostech. Porozumíme-li do budoucna v ekvivalentních souvislostech i jiným regionálním kinematografím,⁹¹⁾ mohou do popředí vystoupit alternativní trajektorie stylistických a narativních dě-

tvůrčích, typových i obecněji tematických trendů k 90. rokům mnohem přesvědčivěji přistoupil Jaromír Blažejovský, *Bitva o život. Poznámky k morálce a ideologii českých filmů po roce 1989. Film a doba* 47, 2001, č. 4, s. 179–184.

89) E. H. Gombrich, c. d., s. 73–132.

90) Na jedné straně lze hledat zdroje v českých literárních tradicích, kde je epizodické vyprávění silně zakořeněné. Současně se lze ptát, zda tato alternativní řešení nebyla (a nejsou) dílem i výsledkem hledání cesty, jak se odlišit od dovážených zahraničních filmů s velkou produkční hodnotou — a to ne nutně jen prostřednictvím uměleckého filmu (jak naznačuje třeba A. Higson, c. d., s. 41, v reakci na Steve Neale, *Art Cinema as Institution. Screen* 22, 1981, č. 1, s. 11). Jinak řečeno, jestli nenásledování mezinárodních norem a pro filmové kritiky následný efekt řemeslně *vadného* filmu neznamenaají naopak následování dlouhodobých norem regionální poetiky, a tedy spíše variantu než chybu. Variantu, jež je navíc publiku regionální kinematografie snadno srozumitelná a jím vyhledávaná. Srov. v porovnání s ostatními zeměmi ojedinele silná role tuzemské kinematografie na československém trhu ve 20. letech (K. Thompson, *Exporting Entertainment*, s. 136), ve 30. letech (P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 315–321) — i v posledních třiceti letech, kdy najdeme průměrně dva české filmy v prvních pěti nejnavštěvovanějších filmech roku, často i v čele žebříčku. Data jsem čerpal z online: <<https://kinomaniak.cz/navstevnost-kin/rocni/>>, [cit. 15. 10. 2020].

91) Plně souhlasím s Peterem Krämerem, který mi v soukromé korespondenci napsal, že „je třeba udělat ještě hodně empirické práce (na základě těch druhů konceptů a metodologií, jaké jsou nabídnuty v [této] studii), než bude možné začít konstruovat závěry o rozdílech v estetických normách a o podmínkách, v nichž se tyto normy objevily.“ Zdroj: autorova e-mailová korespondence s Peterem Krämerem, prosinec 2019 [přel. RDK].

jin kinematografie. Stejně tak ovšem může poetika regionální kinematografie vést k alternativním způsobům chápání toho, co všechno vlastně lze považovat za onen *dobře udělaný film*.⁹²⁾

Seznam citovaných filmů:

Adam a Eva (Václav Binovec, 1922), *Batalion* (Přemysl Pražský, 1927), *Bílý ráj* (Karel Lamač, 1924), *C. a K. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Dáma s malou nožkou* (Přemysl Pražský – Jan Stanislav Kolár, 1919), *Do panského stavu* (Karel Anton, 1925), *Drvoštěp* (Karel Lamač, 1922), *Dvojí život* (Václav Kubásek, 1924), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Extase* (Gustav Machatý, 1932), *Fidlovačka* (Svatopluk Innemann, 1930), *Horské volání S. O. S.* (Leo Marten – Vladimír Studecký, 1929), *Jedenácté přikázání* (Václav Kubásek, 1925), *Krásná vyzvědačka* (Miroslav Josef Krňanský, 1927), *Krok do tmy* (Martin Frič, 1938), *Kříž u potoka* (Jan Stanislav Kolár, 1921), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (Karel Lamač, 1932), *Malostranští mušketýři* (Svatopluk Innemann, 1932), *O velkou cenu* (Vladimír Slavinský, 1922), *Obchod na korze* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1965), *Otrávené světlo* (Karel Lamač – Jan Stanislav Kolár, 1921), *Pancéřové auto* (Rolf Randolf, 1929), *Před maturitou* (Vladislav Vančura – Svatopluk Innemann, 1932), *Příchozí z temnot* (Jan Stanislav Kolár, 1921), *Revizor* (Martin Frič, 1933), *Sedmá velmoc* (Přemysl Pražský, 1933), *Svatý Václav* (Jan Stanislav Kolár, 1929), *Šachta pohřbených ideí* (Rudolf Myzet – Antonín Ludvík Havel, 1921), *Šílený lékař* (Drahoš Želenský, 1920), *Takový je život* (Carl Junghans, 1929), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930), *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *U svatého Antoníčka* (Svatopluk Innemann, 1933), *Únos bankéře Fuxe* (Karel Anton, 1923), *Vražda v Ostrovní ulici* (Svatopluk Innemann, 1933), *Záhada modrého po-koje* (Miroslav Cikán, 1933).

Radomír D. Kokeš (1982) působí jako odborný asistent Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Zkoumá dějiny stylu a vyprávění v české kinematografii, narativní taktiky hollywoodských filmů, povahu seriálových fikčních světů a tzv. spirálový narativ coby inovativní schéma populárního vyprávění. Píše akademický blog *Douglasovy poznámky* (douglaskokes.blogspot.cz), spravuje a průběžně doplňuje svou filmovou databázi *Počítadlo filmových záběrů* (douglaskokes.cz/pdz) — a předsedá Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihy *Rozbor filmu* (2015) a *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* (2016), přičemž jeho posledními rozsáhlejšími pracemi jsou studie „Spiral, Slasher, and Sequel: Case of Happy Death Day (2017) and Happy Death Day 2U (2019)“ (2019) a „Norms, Forms and Roles: Notes on the Concept of Norm (not just) in Neoformalist Poetics of Cinema“ (2019). (Kontakt: douglas@phil.muni.cz)

92) Poděkovat bych chtěl především Peteru Krámerovi a Petru Szczepanikovi, a sice za jejich pečlivé čtení a mimořádně cenné komentáře, které tomuto textu významně napomohly. Zvláštní dík si zaslouží rovněž jeden z anonymních recenzentů, jehož pozorné čtení mě inspirovalo k řadě důležitých změn v rukopisu studie a zároveň mi poskytlo množství impulzů pro další bádání. Za obecnější podněty k mému dlouhodobému výzkumu či za komentáře k rukopisu této studie děkuji rovněž Jaromíru Blažejovskému, Davidu Drozdovi, Tereze Frodlové, Berndu Herzogenrathovi, Tomáši Kačerovi, Raminovi S. Khanjanimu, Ivanu Klimešovi, Jance Kokešové, Martinu Kosovi, Danu Krátkému, Petru Marešovi, Lukáši Novosadovi, Ondřeji Pavlíkovi, Miroslawu Przylipiakovi, Pavlu Skopalovi, Janu Šotkovskému, Martinu Šrajerovi, Michalu Večeřovi a Petru Zejdovi. Za dlouhodobou vstřícnost, bez níž by můj projekt nebylo lze realizovat, děkuji rovněž Národnímu filmovému archivu, zejména Michalu Bregantovi a Matěji Strnadovi.

SUMMARY

Czech Cinema as a Regional Poetics*Questions of Continuity and the Beginnings of Studio Production*

Radomír D. Kokeš (Masaryk University)

At the most general level, this article wanted to answer the question of what it requires to write an aesthetic history of Czech cinema. As such, it tried to sketch possibilities of a research project on a poetics of Czech cinema illustrated through an example of Czech cinema to the period around the opening of Barrandov studios in 1933. The poetics of cinema explores construction principles of film work regarding (a) their relationship to individual works and groups of works, and (b) their relationship to particular empirical conditions of the creation of these works in synchronic and diachronic perspectives. The article argued in accordance with these starting points that an internal cohesiveness of a research corpus is key for such a research project. However, Czech cinema represents a very diverse group of films. What is more, it is hard to decide what categories all the films fall into, let alone get a convincing corpus based on them. Yet, as was discussed in the first part of the text, if we define the research corpus based on a dominant language, dominant place of production and preferred distribution type, we can arrive at a logically consistent corpus of so-called regional cinema. In other words, it is possible to create a group of films that aim at functionally comparable goals. In the second part, the article began from the long-term perspective, by a polemic with such explanations of poetic approaches to regional cinemas in comparison to Hollywood cinema on the one hand, or international stylistic tendencies on the other. The first argument was that in the case of Czech cinema, in the 1930s studio requirements for systematic work and standard procedures were confronted with practices, preferences, and systems of norms from periods when filmmakers adopted them in an unsystematic way and with no externally prescribed standards. The second argument was that there were several parallel dominant systems of feature film norms in the 1920s that did not tend towards unification. They follow a different creative logic than in the case of international norms. The third part of the article came back to the question of the relationship between creative and studio continuities from a more short-term perspective in the analysis of the first film made in the Barrandov studios, *MURDER ON OSTROVNÍ STREET* from 1933. The article asked the following question: To what measure and in what ways is *MURDER ON OSTROVNÍ STREET* a project representing a stylistic continuity or, discontinuity, in its relation to films made in previous years? The text demonstrated that although the film was supposed to perform a variety of self-conscious film techniques, it did so in continuity with conventionalized practices of Czech films and filmmakers from previous years. The fourth part of the article, the epilogue, reflected from previous findings to more general reflections on how research into so-called Czech regional poetics can contribute to the overall knowledge of an aesthetic history of Czech cinema.

key words: aesthetic film history, poetics of cinema, concept of a regional cinema, Czech cinema, Barrandov, the introduction of sound

klíčová slova: estetické dějiny filmu, poetika kinematografie, koncept regionální kinematografie, česká kinematografie, Barrandov, nástup zvuku