

Michal Večeřa

„Jen pro pár kin a hodně lacino“

*Hrané filmy v obchodních plánech pražských výroben
mezi lety 1911 a 1915*

V první polovině 10. let se na programy evropských kin pomalu prosazovaly vícedílné celovečerní filmy, které oproti dříve většinové krátkometrážní produkci nabízely komplikovanější narativy, bohatší výpravu nebo větší koncentraci hereckých hvězd. V méně vyspělých státech, nebo periferních oblastech velkých státních celků, dominovaly krátkometrážní filmy. Praha v tomto období představuje příklad jednoho z takových lokálních filmových center, kde se po z velké části nahodilých pokusech z předešlé dekády začaly rozvíjet systematictější snahy o filmovou výrobu. Vzhledem k omezenému odbytu a lokálnímu významu podnikatelských aktivit filmových výroben se nelze divit, že natáčení hraných filmů obvykle zůstávalo prodělečným podnikem. Jak je ale tedy možné, že se svými aktivitami neskončily po natočení několika filmů, ale pokračovaly i několik let? Odpověď na otázku tkví v tom, že spoléhaly především na jiné druhy aktivit, které tvořily stabilnější základ firemního portfolia doplňovaného o hrané snímky. Kromě natáčení nonfikčních titulů se soudobé společnosti věnovaly též distribuci, provozování biografů nebo poskytování laboratorních služeb.

Středobodem textu bude analýza pozice hraného filmu¹⁾ ve firemních plánech čtyř pražských výroben ASUMu, Kinofy, Illusionfilmu a Lucernafilmu mezi lety 1911 a 1915.²⁾ Počáteční období označuje počátek těchto výroben, který shodou okolností časově korespondoval také s narůstající rychlostí rozvoje kinematografie ve Vídni nebo v sousedním Německu.³⁾ Pokud vycházíme ze zkoumaného materiálu při určování konce období, tak se

- 1) Samotné vymezení kategorie hraného filmu nemusí být vždy zcela zřetelné, v tomto ohledu se kromě katalogu *Český hraný film I.* řídím i dobovými materiály a tím, jak jsou některé tituly označovány. V článku z časopisu *Kino* se hrané tituly Kinofy objevují buď jako komické, veselohry nebo drama. Naproti tomu tituly nonfikční nesou označení jako přírodní, sportovní nebo vědecký. Některé nonfikční filmy sice mohou obsahovat jakési zárodky narativů, ale jejich primární funkcí nebývá vyprávět příběh. Například u snímku *CHOV HUSÍ* v *LIBUŠI* (1913) zařazeného mezi přírodní vidíme cestu husy na strážníkův stůl. Anon., *Důkaz* p. Lukavskému, že Kinofa „nic nedělá“. *Kino* 1, 1913, č. 4 (24. 10.), s. 11.
- 2) Studie vychází z autorovy připravované disertační práce, která se zabývá vývojem kinematografické firemní infrastruktury a formováním firemních strategií v němé éře české kinematografie.
- 3) Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Routledge 2005, s. 73–76, 387–397.

jeví jako užitečné si stanovit jako závěr rok 1915, nikoliv začátek první světové války v předcházejícím roce. Pokud bychom se rozhodli zakončit výzkum se začátkem válečného konfliktu, opominuli bychom tím činnost některých ze sledovaných společností, jež pokračovala ještě zkraje roku 1915. Tehdy se sice už nejednalo o fikční filmy, ale i samotné odstoupení od jejich dalšího natáčení ukazuje, jaký typ výrobku představoval pro podnikatele větší obchodní jistotu.

Zkoumání ekonomické historie filmové výroby ve vymezeném období komplikuje fakt, že k tématu neexistuje ucelený soubor archivních pramenů. Veškeré dostupné materiály jsou spíše jednotliviny obsažené v různých fondech Národního archivu, Národního filmového archivu a Státního oblastního archivu. Podobně útržkovité jsou informace v několika dochovaných oborových časopisech, jež jen zřídka informují o rozsahu obchodních aktivit soudobých výrobců, nebo v denním tisku, v němž se objevují zprávy o programech uskutečněných projekcí nebo natáčených filmech. Dohledávání dobových projekcí ke všemu komplikuje skutečnost, že se filmy neudržely na programu delší dobu a zároveň se jen u některých z nich podařilo doložit jejich opětovné uvedení. Existující sekundární literatura se tématu obchodních plánů prvních výroben dotýká povětšinou jen okrajově,⁴⁾ jako nejužitečnější se ukazují publikace Zdeňka Štábly *Data a fakta z dějin české kinematografie* a *Náš film* od Luboše Bartoška, z nich lze získat vodítka pro provádění dalších rešerší v primárních zdrojích. Absence pramenů je jedním z důvodů, proč se text zaměřuje výhradně na čtyři patrně nejznámější pražské společnosti — Kinofu, Illusionfilm, Lucernafilm a ASUM.⁵⁾ Prokazatelně existovaly i další výrobní podniky, z archivních pramenů se lze dozvědět, že v Praze ještě existoval Český ateliér filmů „Olympia“ v Praze Vysočanech⁶⁾ nebo půjčovna Bohemian-Artistic-Films Co., samostatně podnikal také kameraman Illusionfilmu Josef Brabec.⁷⁾ Výrobě hraných filmů se věnovali i někteří mimopražští podnikatelé především z příhraničních oblastí jako Rudolf Walter s Josefem Holubem z Liberce. K aktivitám jmenovaných podnikatelů ale existují pouze torzovité informace, a proto ani nešlo podrobně analyzovat jejich činnost. Z příkladu jmenovaných čtyř pražských firem ale stále vyplývá, že hrané filmy vyrůstaly ze základů nonfikční produkce, byť je nutné se při určování počtu titulů spolehnout spíše na přibližný odhad než jejich přesný výčet. S podobnými údaji se musíme spokojit například i u distribuce, kde se v lepším případě dozvídáme, že se jí v nějaké míře tehdejší společnosti zabývaly.⁸⁾ Čtyři pražské společnosti sice tedy neposkytnou podrobný pohled celou filmovou produkci v českých zemích, ale jasně se na nich ukazuje, že hraná produkce vyrůstala z mnohem širšího základu činností a netvořila tu nejvýznamnější část veškerých obchodních aktivit.

4) Např. Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Karlova univerzita, 2016. Jiří Hilmer, *Stavební historie pražských kinosálů*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 119–164.

Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis 1958, s. 48–49.

5) Kromě těchto firem se do výroby hraných filmů pustil samostatně jen kameraman Illusionfilmu Josef Brabec, k jeho samostatné činnosti ale neexistují žádné prameny. Údajně měl natočit celkem tři tituly — *LÁSKA A DŘEVÁKY* (1914), *ČESKÉ HRADY A ZÁMKY* (1914) a snímek *AHASVER* (1915). U posledního jmenovaného se ale dostupné zdroje vzájemně rozcházejí — podle některých film produkoval Josef Brabec, podle jiných půjčovna Lido-bio a další uvádí, že snímek vyprodukoval pro Lido-bio na objednávku Lucernafilm. Kolektiv autorů, *Český hraný film I*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 25–26, 43–44, 102.

6) Anon., *Český ateliér filmů Olympia*. *Kinematografický věstník* 1, 1914, č. 4 (10. 7.), nestr.

7) Anon., Bohemian-Artistic-Films Co. *Kinematografický věstník* 1, 1916, č. 1 (28. 4.), s. 13.

8) Dostupné jsou buď jen velmi kusé informace, obvykle jen názvy filmů bez dalších údajů.

První pražské filmové společnosti

Všechny čtyři zkoumané společnosti vznikly prakticky současně v rozmezí několika málo let — Kinofa v květnu 1911, Lucernafilm a ASUM v polovině následujícího roku. Majitelé Illusionfilmu Alois Jalovec a František Tichý sice provozovali už mezi lety 1906–1908 kino Illusion, ale půjčovnu a k ní přidruženou výrobu založili až na začátku desátých let.⁹⁾ Pokud bychom posuzovali jejich výchozí pozici z hlediska objemu dostupného kmenového kapitálu, uvidíme, že se od sebe příliš nelišily — všechny disponovaly kapitálem řádově ve výši několika desítek tisíc korun.¹⁰⁾ Výraznější rozdíly ale spatříme při pohledu na jejich výrobní portfolia a obchodní plány, takové hledisko je rozděluje na dvě samostatné skupiny. Kinofa, Illusionfilm a Lucernafilm se v drtivé většině zaměřovaly na nehrané tituly s občasnými odbočkami do oblasti hraného filmu, zatímco výrobní program ASUMu stál hlavně na osobě divadelní herečky Anduly Sedláčkové. Takové rozdělení do velké míry vyplývalo i z personálních vazeb, které mezi jednotlivými výrobny existovaly — první tři propojovala jména hned několika osob, zatímco ASUM pracoval samostatně bez zjevného napojení na ostatní.

Při snaze o prozkoumání vzájemných vztahů mezi Kinofou, Lucernafilmem a Illusionfilmem stojí v centru osoba původem českobudějovického fotografa Antonína Pecha. Ten za finanční spoluúčasti několika pražských podnikatelů koncem května 1911 přetvořil svoji původní soukromou kinematografickou živnost v novou firmu nazvanou Kinofa. Mezi jeho novými společníky se tehdy objevila i další dvě jména z kinematografického oboru — Eduard Klejzar a František Tichý. Vliv obou dvou lze do určité míry předpokládat spíše na neformálnější úrovni, vzhledem k tomu, že současně provozovali v Praze několik biografů¹¹⁾ a jejich vstup mohl být motivován snahou rozšířit své podnikání i do dalších oblastí. Kinofa zase mohla potenciálně jejich prostřednictvím snadněji získávat volné promítací termíny pro své filmy.¹²⁾ František Tichý ke všemu ještě současně figuroval jako majitel konkurenčního Illusionfilmu. Podle vzpomínek herečky Katy Kaclové-Vališové k oficiálnímu založení Kinofy snad došlo přímo z iniciativy Františka Tichého a jeho společníka Aloise Jalovce — v době aktivní existence společnosti podléhal Antonín Pech právě Tichému.¹³⁾

9) Václav W a s s e r m a n , Jak začínali VI. Alois Jalovec. *Film a doba* 3, 1954, č. 6, s. 1100–1109. NFA, Sbirka zvukových dokumentů. Rozhovor s Josefem Brabcem vedl Zdeněk Štábla.

10) Podle biografie Anduly Sedláčkové měli oba manželé získat část financí na provoz ASUMu od Urbanovy matky Marie. Josef B r o ŝ , *Aféry Anduly Sedláčkové*. Praha: Petrklíč 2008, s. 39–41.

11) Navíc už v této době lze vyzorovat zárodky praktiky nazývané „propachtování kinolice“. Pro kino Louvre měl mít licenci Jan Kříženecký, ale zároveň činnost kina financoval František Tichý. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbirka zvukových dokumentů. Kaclová-Vališová byla nejmladší sestrou Jalovcovy ženy. Václav W a s s e r m a n , *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmech*. Praha: Orbis 1958, s. 48–49. Digitalizované pobytové přihlášky pražského policejního ředitelství (kon-skripcie) 1850–1914. Dostupné online: <<http://digi.nacr.cz/prihlasky2/?session=037195a076f5c3bc1a44875782e65728d384ddb3b450225ba53098a0c5351e8&action=image&record=1>>, [cit. 9. 9. 2014].

12) Žádost o zápis společnosti do OR, 26. 5. 1911. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/1.

13) Tichý musel nějakým způsobem ovlivňovat fungování Kinofy. Po jejím zrušení měl údajně zaměstnat Pecha jako promítače v biografu Louvre, nicméně je otázkou, do jaké míry lze v tomto ohledu Katy Kaclové-Vališové věřit. V kině Louvre měl totiž tehdy pracovat architekt Jan Kříženecký. Rozhovor s Katy Kaclovou-

Když vlastníci Kinofy v září 1912 informovali v tisku o zvýšení kmenového kapitálu společnosti na 100 tisíc korun, došlo k propojení s další výrobnou, Lucernafilmem. Tato společnost vznikla z iniciativy inženýra Václava Havla a jeho švagra Richarda Baláše už v červnu 1912, až do roku 1914 ale nelze dohledat žádné zprávy o tom, že by se aktivně zapojovala do výroby. Namísto intenzivního rozvíjení vlastní společnosti se ale Havel s Balášem rozhodli přistoupit k již existující výrobě.¹⁴⁾ Kinofa se obratem přestěhovala ze své původní adresy na Riegrově nábřeží do ateliéru po fotografovi Vladimíru Jindřichovi Bufkovi v paláci Lucerna ve Vodičkově ulici čp. 704, jenž patřil právě rodině Havlových.¹⁵⁾ Zástupci obou dvou zdánlivě konkurenčních společností si pro sebe navíc získali místa jednatelů, kde nahradili Antonína Pecha.¹⁶⁾ Toho údajně práce spojené s praktickým provozem firmy zaměstnávaly natolik, že se musel vzdát své dosavadní pozice.¹⁷⁾

Na propojení všech tří firem poukazuje i doba, během níž její hrané filmy vznikaly. Produkci Kinofy lze rozdělit do dvou vln — první v roce 1911, kdy Kinofa vyprodukovala osm filmů z celkových jedenácti, a poté o dva roky později, když vznikly tři snímky PĚT SMYSLŮ ČLOVĚKA (1913), ZUB ZA ZUB (1913) a FAUST (1913). Důvod pro takovou odmlku a následné opětovné oživení je prostý. Po finančním neúspěchu první vlny se společnost začala věnovat výhradně natáčení nonfiktivních snímků. Situace se změnila po vstupu nových společníků, kteří iniciovali hranou produkci.¹⁸⁾ Propojení Kinofy s Illusionfilmem v druhé vlně výroby hraných titulů nasvědčuje především seznam osob podílejících se na natáčení. Na výrobě tří z pěti hraných filmů Illusionfilmu spolupracovali stejní tvůrci jako na ZUBU ZA ZUB od Kinofy — Katy Kaclové-Vališové, Antonín Michl,¹⁹⁾ František Fořt nebo Václav Piskáček.²⁰⁾ Všichni se účastnili výroby titulů ZAMILOVANÁ TCHÝNĚ (1914) a CHOLERA V PRAZE (1913). Kaclová-Vališová se ještě s Františkem Fořtem objevila ve ZKAŽENÉ KRVÍ (1913). Antonín Michl navíc napsal námět pro ZUB ZA ZUB a ZAMILOVANOU TCHÝNI. Režie posledního jmenovaného filmu se ke všemu ujal ředitel Kinofy Antonín Pech.²¹⁾ Výpověď Katy Kaclové-Vališové situaci ještě více znepráhledňuje, když nepřímo označuje za producenty PĚTI SMYSLŮ ČLOVĚKA a ZUBU ZA ZUB Františka Tichého a Aloise Jalovce a tvrdí, že Jalovec údajně natáčel společně s Pechem v ateliéru Kinofy

-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Josefem Brabcem vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

14) Na zprávu vyzývající k investici do podniku uveřejněnou v dobovém tisku se přihlásilo jen šest nových podniků s vkladem v celkové výši 9 500 korun. Změna zápisu v OR, 20. 12. 1912. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/21. Zápis navýšení kmenového kapitálu do OR, 19. 12. 1912. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/21.

15) Navýšení kmenového kapitálu na 34 500 korun, 7. 12. 1913. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/37.

16) Jednateli se stali František Tichý za Illusionfilm a Richard Baláš za Lucernafilmm. Protokol z valné hromady, 18. 4. 1913. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/30.

17) Zajímavý zákulisní pohled poskytuje svědectví Katy Kaclové-Vališové, která tvrdí, že Kinofa se dostala do finančních problémů kvůli Antonínu Pechovi a jeho zálibě v nadměrné konzumaci alkoholu. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

18) Kolektiv autorů, c. d.

19) Antonína Michla Katy Kaclová-Vališová zmiňuje i jako spolupracovníka na PĚTI SMYSLÍCH ČLOVĚKA. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

20) Luboš Bartošek, *Náš film*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 40.

21) Kolektiv autorů, c. d., s. 232.

v Lucerně reklamní snímek propagující očkování proti nemoci.²²⁾ Z výše uvedeného plyne, že propojení Illusionfilmu s Kinofou personálními vazbami se velmi výraznou měrou projevovalo rovněž v angažování tvůrců pro hranou produkci.

Další souvislosti mezi hranou produkcí Kinofy a Illusionfilmu uvidíme, pokud se podíváme na data premiérového uvedení jednotlivých titulů. Poslední film Kinofy, ZUB ZA ZUB, se v kinech objevil 15. srpna 1913 a shodou okolností šlo právě o snímek, na němž se podíleli stejní tvůrci jako u ZAMILOVANÉ TCHÝNĚ a CHOLERY V PRAZE z produkce Illusionfilmu.²³⁾ Tyto dva tituly si odbyly premiéru až v lednu a únoru 1914, tedy v době, když už bylo rozhodnuto o likvidaci Kinofy.²⁴⁾ Vzhledem k tomu, že Illusionfilm natáčel své filmy v kulisách postavených v plenéru, tak můžeme rovněž předpokládat, že vyrobené snímky vznikly nejpозději na podzim 1913, kdy byly ještě dostatečné podmínky pro venkovní natáčení.²⁵⁾ Skutečnosti, že převzetí zmíněných filmů Illusionfilmem představovalo určitou formu majetkového vyrovnání při rušení Kinofy, nasvědčuje i to, že Lucernafilm zase získal jiný z titulů natočených Kinofou — VI. VŠESOKOLSKÝ SLET.²⁶⁾

O spolupráci Kinofy a Illusionfilmu nepřímě svědčí i to, jakým způsobem se v tisku nabýzely k distribuci filmy obou společností. Z reklam v časopise Český kinematograf můžeme vysledovat změny ve způsobu inzerce v době před a po vzniku Kinofy. Zatímco v době svého samostatného podnikání inzeroval Antonín Pech v každém z prvních šesti čísel zmíněného periodika jako samostatný podnikatel, po vzniku výroby jeho jméno zcela vymizelo a namísto toho zde inzeruje výrobky Kinofy jen František Tichý pod hlavičkou Illusionfilmu. Nabízí se proto hypotéza, že Kinofa se soustředila na výrobu, zatímco půjčování zajišťoval, alespoň částečně, Illusionfilm. Vzhledem k neexistenci potřebných archivních pramenů ale nelze takovou domněnku s jistotou potvrdit.

Vzájemná spolupráce všech tří výroben skončila na přelomu let 1913 a 1914, kdy se vedení Kinofy okamžitě po zapsání navýšení kmenového kapitálu do obchodního rejstříku rozhodlo společnost zlikvidovat.²⁷⁾ Dochované archivní materiály nasvědčují tomu, že se Kinofa dostala v průběhu roku 1913 do finančních potíží. Potýkala se totiž s exekucním řízením, kvůli kterému jí úřady zabavily většinu inventáře — včetně uskladněných filmů.²⁸⁾

22) Iniciátorem hrané produkce ale měl být Alois Jalovec, který měl přesvědčovat Františka Tichého k poskytnutí potřebných financí. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbirka zvukových dokumentů.

23) Kolektiv autorů, c. d., s. 141, 242–243.

24) CHOLERA V PRAZE se v kinech objevila 16. 1. 1914 a ZAMILOVANÁ TCHÝNĚ se promítala 26. 2. 1914.

25) Kromě světla potřebného pro osvětlení filmové suroviny lze vzít v potaz i venkovní teplotu, která se od listopadu pohybovala průměrně pod 10 °C. Meteorologická stanice Praha–Klementinum, historická data. Dostupné online: <http://www.in-pocasi.cz/archiv/stanice.php?stanice=praha_klementinum&historie_bar_mesic=12&historie_bar_rok=1914&typ=teplota>, [cit. 31. 5. 2016].

26) Dostupné zdroje se o této otázce nezmiňují, podobné tvrzení je proto nutné považovat spíše za hypotézu. Jiří H o r n í č e k, *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Magisterská diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova 2000, s. 14.

27) Kinofa se vzdává živnostenského oprávnění, 30. 12. 1913. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/39.

28) Exekutoři patrně zabavovali veškerý majetek včetně kancelářského vybavení. V žádosti o navrácení zabavených kopií navíc Kinofa požaduje i navrácení kancelářských hodin s odůvodněním, že zaměstnanci neví, jak dlouho mají pracovat. Žádost o navrácení zabaveného majetku, 14. 1. 1914. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/37 — Navýšení kmenového kapitálu na 34 500 korun, 7. 12. 1913; sign. CII/250/.

Kvůli veškerým problémům se zástupci Kinofy rozhodli krátce po Novém roce 1914 ukončit činnost společnosti. Lucernafilm, který doposud stál v pozadí a do výroby nezasahoval, převzal technické vybavení a sám se začal věnovat výrobě nonfiktčních filmů.²⁹⁾ Z článku Bohumila Veselého v časopise *Kino* plyne, že Václav Havel počítal od počátku se zavedením vlastní filmové produkce, vedení Kinofy jakožto zavedeného a vybaveného podniku nepřevzal jen kvůli jejímu zadlužení.³⁰⁾ Tichý s Jalovcem i nadále pokračovali v podnikání pod značkou svojí vlastní společnosti, jejich společné snažení ale přerušilo roku 1915 povolání Aloise Jalovce do armády.

ASUM společně založili manželé Andula Sedláčková a Max Urban v polovině roku 1912 pod jménem Photo-Kinema-Praga.³¹⁾ Na rozdíl od předešlých jmenovaných společností neměla tato výrobní žádná přímá personální napojení na kterékoli z pražských kin a nelze u ní ani prokázat vazbu na jakoukoliv další společnost. Za svoji dvouletou existenci natočila osmnáct hraných filmů, z nichž ve velké části hrála hlavní roli právě Sedláčková, tehdy již známá herečka Národního divadla v Praze. ASUM ukončil veškerou činnost na začátku první světové války jednak kvůli Urbanovu odchodu do vojenské služby a zároveň také z ekonomických důvodů.³²⁾

Při prvním letmém pohledu na pražské výrobce lze rozpoznat čtyři nezávisle fungující společnosti.³³⁾ Zdánlivě jednoduchá vlastnická struktura analyzovaných pražských společností se při bližším zkoumání komplikuje vlivem složitých personálních vazeb mezi třemi z nich. Utvořily se tak dvě na sobě nezávislé skupiny, jež se odlišovaly i svojí obchodní strategií — oproti ASUMu zaměřenému na hranou produkci stáli ostatní, u nichž hrané filmy tvořily jen malou, dílčí součást jejich podnikatelských aktivit.

Převaha krátkometrážní produkce a absence filmových hvězd

Pokud se podíváme do západoevropských kinematografií, zjistíme, že u nich docházelo na přelomu první a druhé dekády 20. století kromě přechodu od prodeje k půjčování současně k nástupu celovečerních filmů. Jak jsem již zmiňoval v úvodu, tak delší stopáž podnítila výrobce k vytváření komplikovanějších narativů a snaze diferencovat své výrobky prostřednictvím různých žánrů a hereckých osobností. Celovečerní snímky se postupně stávaly základem úspěchu řady evropských kinematografií, jako například německé a jejího začínajícího star systému, italské s historickými spektakly nebo francouzské, adaptující pro film díla známých literárních autorů. Pražské výrobní se ovšem nacházely v poněkud jiné situaci než konkurence ve Vídni nebo za hranicemi habsburské monarchie —

29) Výjimku tvoří *Dík VÁLEČNÉHO SIROTKA* (1915).

30) Zmíněný článek ale obsahuje některé faktografické nepřesnosti a nelze s naprostou jistotou spoléhat na pravdivost všech informací. Bohumil Veselý, Třicet dva roky (3). *Kino* 3, 1948, č. 29 (3. 9.), s. 558.

31) Ke změně názvu došlo záhy po jejím vzniku pravděpodobně z důvodu nebezpečí možné záměny za konkurenční Kinofu. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 I. Díl*. Praha: ČSFÚ 1988, s. 203–204.

32) Max Urban natočil poslední snímek pod hlavičkou ASUM, tentokrát už bez Anduly — šlo pouze o snímek *Noční děs* (1914), který Urban natočil ve spolupráci s herci Vinohradského divadla. Jan A. Palouš, Takové to bylo I. *Film a doba* 9, 1963, č. 1, s. 14–16.

33) Viz např. Luboš Bartošek, c. d.

nedisponovaly podobnými prostředky, nemohly proto zahájit výrobu ve větším měřítku, a současně ani počítat s takovým odbytem. Při svých aktivitách se obvykle zaměřovaly na krátkometrážní produkci s co možná nejnižšími náklady. Délka filmů následně determinovala i jejich pozici na programech kin. Podle dochovaných zmínek z denního tisku o uskutečněných projekcích se obvykle objevovaly buď společně s několika dalšími krátkými tituly, nebo jedním celovečerním.³⁴⁾

Výjimku z pravidla zaměření na krátkometrážní snímky tvořil jen ASUM,³⁵⁾ jeho filmové portfolio se ale i tak zabývalo dlouhometrážní tvorbou spíše okrajově. Podle plánů otištěných v soudobém tisku měl ASUM každý měsíc produkovat pět filmů — jedno dlouhometrážní drama, jednu veselohru, po jednom snímku ze série OBRAZY Z ČECH a SVĚTOVÉ LÁZNĚ a pátý film označený jako technický.³⁶⁾ Mezi krátkometrážní komedie patřil například AMERICKÝ SOUBOJ (1913),³⁷⁾ s 230 nebo PODKOVA (1913) se 170 metry.³⁸⁾ Tento typ produkce tvořil většinu hraných filmů natáčených ASUMem, ještě před zveřejněním výrobního plánu vzniklo několik dalších (např. ZÁHADNÝ ZLOČIN, 1913).³⁹⁾ Proti těmto filmům stály delší a nákladnější snímky — mezi nimi přes 1120 metrů dlouhá ESTRELLA (1913), KONEC MILOVÁNÍ (1913) se 600 metry, IDYLA ZE STARÉ PRAHY (1913) anebo filmový záznam vybraných scén z inscenace PRODANÉ NEVĚSTY (1913) sehraný souborem Národního divadla v přírodním divadle v Šárce. Konkurenční společnosti podle dostupných pramenů natočily vícedílné filmy jen ve dvou případech. Z iniciativy Aloise Jalovce a amatérského divadelního režiséra Aloise Wiesnera zfilmoval Illusionfilm hru Ladislava Stroupežnického *Zkažená krev*, přičemž hotový film měřil celkem 750 metrů.⁴⁰⁾ V produkci Kinofy vznikl pouze jediný dlouhometrážní snímek, který navíc nebyl hraný — dokumentární záznam VI. VŠESOKOLSKÉHO SLETU (1912).⁴¹⁾ V obou případech ale šlo o výjimky, žádný další film z produkce Kinofy a Illusionfilmu nepřesahoval svou délkou jeden filmový kotouč. Z uvedených informací je zcela zřejmé, že se tehdejší výrobci zaměřovali především na kratší a méně nákladné tituly.

Vedle délky mohlo být dalším z faktorů ovlivňujících konkurenceschopnost herecké obsazení. Veškeré známější osobnosti, které se v soudobých filmech pražských výrobců

34) S prodlužováním filmů se zároveň pojí i prodlužování a výstavba komplikovanějších narativů. V případě českých snímků šlo výhradně o to, co Mark B. Sandberg označuje jako feature, a nikoli multiple-reel film. Feature (celovečerní film) se odpromítal v rámci jednoho programu, multiple-reel film se mohl po jednotlivých dílech promítat na pokračování. Srov. Richard Abel (ed.), c. d. Londýn: Routledge 2005, s. 648–651.

35) Kolektiv autorů, c. d.

36) Přesný popis toho, co si autor článku představuje pod pojmem technický, se v inzerátu neobjevuje. ASUM inzeruje na 17. října dlouhý KONEC MILOVÁNÍ (1913). 24. října měl ASUM vydat současně jednoduchou veselohru PODKOVA a lázeňský snímek WIESBADEN (1913). Následně pak 31. října průmyslový film ZÁSOBOVÁNÍ VELKOMĚSTA MLÉKEM A MLÉČNÝ PRŮMYSL (1913) a o týden později druhou část série o českých hradech. U zmíněného plánu je nutno podotknout, že zasahuje v podstatě jen období podzimu 1913, nikoliv dobu předtím ani potom. Anon., Z továrny Asum. *Kino* 1, 1913, č. 2 (10. 10.), s. 10. Adolf Branald v beletristické knize uvádí podobné tvrzení — co měsíc, to jeden dlouhý film. Adolf Branald, *My od filmu*. Praha: Mladá fronta 1988, s. 307.

37) Anon., Výroba filmů Asum Praha. *Kino* 1, 1913, č. 5 (31. 10.), s. 8.

38) Anon., Výroba filmů Asum Praha. *Kino* 1, 1913, č. 2 (10. 10.), s. 7.

39) Bohumil Veselý, Třicet dva roky (4). *Kino* 3, 1948, č. 31 (1. 10.), s. 590. Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 30 (31. 1.) — ranní vydání, s. 3.

40) Anon., *Zkažená krev*. *Kino* 1, 1913, č. 3 (17. 10.), s. 8–9.

41) Karel Smrž, Píseň o sletu — Sletové filmy kdysi a dnes. *Kino* 4, 1949, č. 10 (12. 5.), s. 134.

objevovaly, měly už za sebou zkušenosti z divadelní sféry, s výjimkou Anduly Sedláčkové v ASUMu se ale obvykle jednalo o krátkodobou spolupráci na jednorázových projektech. V tehdejších podmínkách v pražských filmech neexistovala žádná hvězda s kariérou vybudovanou výhradně na filmových rolích. Můžeme sice spatřovat zárodky podobných snah u Illusionfilmu, kde hlavní role ztvárňovala švagrová majitele výrobní Aloise Jalovce Katy Kaclová-Vališová, nedá se ale hovořit o výraznějším úspěchu, herečka sama tehdy měla za sebou jen zkušenosti z amatérského divadelního spolku. Nad intenzitou těchto snah můžeme spíš jen spekulovat, protože se o nich dostupné prameny otevřeně nezmiňují.⁴²⁾

S výjimkou ASUMu zkoumané společnosti ve sledovaném období spoléhaly téměř výhradně na služby neprofesionálních herců. Jen u jediného z titulů vyrobených Illusionfilmem, komedie PAN PROFESOR, NEPŘÍTEL ŽEN (1913), se obsazení skládalo z profesionálních herců. Hlavní role a režie snímku se ujal Jiří Steimar, v tehdejší době herec Smíchovského divadla, vedle něho se na snímku podílelo i několik jeho dalších kolegů z tamního hereckého ansámblu — Eduard Kohout, Anna Steimarová, Míla Pačová nebo František Kovářik.⁴³⁾ Pokud se podíváme na filmografii Kinofy, měla být jedinou doložitelnou výjimkou v první vlně tvorby série čtyř grotesek s mladíkem Rudim — účinkoval v ní kabaretiér Emil Artur Longen a několik dalších členů kabaretu u Lhotků.⁴⁴⁾ Veškeré pokusy s vytvořením zmíněné série ale skončily jen u prvních dvou snímků, třetí rozpracovaný už Kinofa nedokončila a čtvrtý zůstal pouze ve fázi plánování. Kromě několika herců se účinkující většinou k filmování patrně dostali jen díky tomu, že se shodou okolností nacházeli v místech, kde se právě natáčelo. U RUDIHO NA ZÁLETECH (1911) se dokonce komparsisté zapojují do narativu, když se účastní honičky na hlavního hrdinu poté, co ve vodě obtěžuje vyhlédnutou dívku. V druhém dochovaném titulu, RUDI SPORTSMANEM (1911), se do děje zapojují sportovci v ulicích Prahy. K dalším snímkům Kinofy z první vlny už neexistují žádné podrobnější údaje o jejich obsazení. Jestliže se podíváme na filmy vyprodukované Illusionfilmem či Kinofou v druhé vlně, účastnili se natáčení členové téhož ochotnického spolku, který personálně spojovala se společnostmi minimálně Katy Kaclová-Vališová. Z častějších spolupracovníků Illusionfilmu a Kinofy mezi takové patřili už výše zmiňovaní — Václav Piskáček, František Fořt nebo Antonín Michl.⁴⁵⁾ U těchto filmů tvůrci ani provozovatelé biografií příliš nepočítali s tím, že by mohlo herecké obsazení působit jako lákadlo pro publikum — v dobovém tisku oznamujícím promítání v konkrétních kinech se nepodařilo objevit inzerát propagující jejich obsazení. V opozici proti Illusionfilmu a Kinofě stál ASUM s již zmiňovanou Andulou Sedláčkovou a dalšími herci ansámblu Národního divadla — amatérské herce Urban se Sedláčkovou angažovali zcela výjimečně.

42) Po letech navíc sama Kaclová-Vališová tvrdila, že na kariéru filmové herečky ani nepomýšlela. Údajně měla možnost získat profesionální angažmá v Divadle na Vinohradech na základě svého předchozího působení v ochotnickém spolku Vinohradská měšťanská beseda. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

43) Kolektiv autorů, c. d.

44) Dostupné materiály uvádí pouze jména Rudolfa Šůvy a Josefa Waltnera.

45) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

Případ ASUMu a Anduly Sedláčkové

Andula Sedláčková tvořila mezi všemi osobnostmi spojenými s filmem v daném období výjimečný případ, jako jediná herečka do určité míry fungovala jako lákadlo pro diváky, minimálně to lze očekávat u diváků z Prahy a okolí, kteří ji mohli znát z divadelního jeviště. Další herci ASUMu pocházeli stejně jako Andula Sedláčková z okruhu umělců okolo Národního divadla — její otec Alois Sedláček, Jiří Steimar nebo Jarmila Kronbauerová. Žádnou z významnějších rolí zde nikdy nehráli amatérští herci.⁴⁶⁾

Spisovatel Adolf Branald v knize *My od filmu* tvrdí, že se ASUM inspiroval obchodní strategií německé společnosti PAGU, produkující a distribuující filmy s dánskou herečkou Astou Nielsenovou. Přestože Branaldova kniha je spíše beletristické povahy, lze spatřovat ve filmech ASUMu určitou podobnost na rovině rozdílnosti zobrazovaných témat a postav.⁴⁷⁾ Pro Astou Nielsenovou zamýšlel producent Paul Davidson vytvořit s každým novým filmem jiný typ role. Herečka zobrazovala v každém snímku v rámci jedné obchodní sezony postavy z různých společenských vrstev s odlišným postavením a v jiné žánrové poloze. Producent se tak snažil zabránit upadnutí do stereotypů, jež se nesly s některými žánry, jako například s westerny.⁴⁸⁾ Podobně jako Davidson se snažili postupovat i Andula Sedláčková s Maxem Urbanem. Pokud si porovnáme role Sedláčkové v *ESTRELLE* a *KONCI MILOVÁNÍ*, vidíme různé postavy zasazené do odlišného prostředí. V prvním filmu představuje Sedláčková žebračku Estrellu, která se se svými dvěma společníky rozhodne okrást bohatého Harryho. Shodou okolností se do Harryho Estrella zamiluje, provdává se za něho, ale celý příběh skončí tragicky smrtí všech protagonistů. Odlišnou roli ztvárňuje Sedláčková v *KONCI MILOVÁNÍ*. Hraje zde roli dívky Ireny, která se pohybuje ve společensky vyšších vrstvách, ale stejně jako Estrella se dočká tragického osudu. Z nešťastné lásky při automobilové nehodě zabije kromě sebe i svého nevěrného nápadníka Freda společně s jeho milenkou Lolottou.⁴⁹⁾

Na Andule Sedláčkové ale nestály jen dlouhé hrané filmy ASUMu, objevila se i v některých krátkometrážních komediích a nonfiktčních titulech. Václav Wasserman dodává, že při natáčení ve světových lázních Sedláčková obvykle pózovala před kamerou jako „stafáž“.⁵⁰⁾ Její jméno se ale v dochovaných dobových periodikách ve spojení se záběry z Deauville a Wiesbadenu neobjevuje, není proto zřejmé, zda byla účast Sedláčkové jakkoli obchodně uplatněna.⁵¹⁾ Postavení Sedláčkové potvrzuje i to, že se objevila téměř

46) Kolektiv autorů, c. d.

47) Adolf Branald, *My od filmu*. Praha: Mladá fronta 1988. Asta Nielsenová byla původně dánská herečka, jež natočila svůj první film *OD STUPNĚ KE STUPNI* (1910) pro společnost Nordisk, a po úspěchu ji najal německý producent Paul Davidson pro svoji společnost PAGU — Projektions Aktiengesellschaft-Union. Richard Abel, c. d., s. 691–692.

48) V obchodní sezóně 1911/1912 natočila Asta Nielsenová s PAGU osm filmů, z nichž sedm bylo společenskými dramaty a sedm z osmi snímků končilo tragicky. Asta Nielsenová hrála například služku, cirkusovou jezdkyňu, dceru šlechtice, venkovanku, proletářskou dívku nebo úřednici z Berlína ad. Martin Loiperdinger, „Die Duse der Kino-Kunst“ Asta Nielsen's Berlin Made Brand. In: Uli Jung – Martin Loiperdinger (eds.), *Importing Asta Nielsen, KINtop 2: The International Film Star in the Making, 1910–1914*. Herts: John Libbey Publishing Ltd. 2013, s. 102–103.

49) Kolektiv autorů, c. d., s. 65.

50) Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*, s. 53.

51) Např. Anon. Výroba filmů ASUM Praha. *Kino* 1, 1913, č. 10 (5. 12.), s. 7.

ve všech filmech ASUMu, výjimku tvoří snad jen tituly ZÁHADNÝ ZLOČIN (1913) nebo PODKOVA.⁵²⁾

ASUM se jako jediný snažil pozvednout uměleckou hodnotu vlastní produkce po námetové stránce. Lze tak soudit z toho, že se v několika případech inspiroval v literatuře — u DÁMY S BARZOJEM (1912) Max Urban využil dílo francouzského spisovatele Paula Bourgeta *Une Idylle Tragique*, snímek ŠATY DĚLAJÍ ČLOVĚKA (1913) měl vycházet z předehry Shakespearovy komedie *Mnoho povyku pro nic*. Takový přístup se ale opět uplatňoval u delších titulů, u krátkometrážních se podobně jako u Illusionfilmu jednalo z velké části o komedie.⁵³⁾ Většinu scénářů ASUMu ale psal sám Max Urban, případně ve spolupráci se svojí manželkou bez přiznané inspirace jakoukoliv předlohou. Navíc vzpomínky Anduly Sedláčkové na činnost ASUMu naznačují, že ať už bylo téma jakékoliv, předprodukční fázi vzniku se nemusela věnovat patřičná pozornost. Andula Sedláčková se o několik let později vyjádřila k filmování před první světovou válkou následovně:

Z vlastní zkušenosti v poslední době vím, že scénář se napíše pouze jednou, dá nebo nedá se přečíst účinkujícím, zkoušky se nekonají, pro účinkujícího se přijde, kdy se chce, neřekne se, které scény se budou hrát, nepadá na váhu, budou-li šaty vhodné nebo ne, scény se přidávají nebo ubírají, naivně nastavují, ale pak takový film se chce prodat výhodně do Ameriky!⁵⁴⁾

ASUM patrně selhal na rovině vytvoření životaschopného obchodního plánu — sebevíc propracovaná strategie musí vznikat pro konkrétní podmínky a prostředí, v němž se podnikatelé rozhodli provozovat svoji činnost. Existenci problémů lze odtušit už jen z nedodržování termínů vydávání filmů inzerovaných v časopise *Kino*, prakticky okamžité po jejich otištění se začaly postupně oddalovat ohlášené premiéry. Nedošlo ke včasnému zpracování na říjen avizovaného druhého dílu z cyklu *Hrady v Čechách* — namísto zmíněné listopadové premiéry vyšel až v prosinci, a posunul se i veškerý další program — dlouhometrážní drama ESTRELLA, snímek o lázních v Deauville nebo veselohra AMERICKÝ SOUBOR (1913).⁵⁵⁾ Inzerát oznamující změny sice svaloval zpoždění na přílišnou vytíženost dodavatele filmové suroviny, německou továrnu Agfa, značná část viny však pravděpodobně padala na vrub finanční situace výroby. Ve výrobě ASUMu docházelo podle všeho k několikaměsíčním výpadkům už v době před zveřejněním programu na podzim 1913. V lednu tohoto roku totiž vydal dva hrané snímky a jeden nonfiktivní, stejný počet filmů uvedl v březnu, v dubnu už pouze dva nehrané a do další výroby se následně pustil až na podzim, kdy v tisku vyšly několikrát zmiňované inzeráty.⁵⁶⁾ Ekonomické problémy postihly i výrobu Pražského kinematografického žurnálu, natáčeného mezi březnem až květnem 1914.⁵⁷⁾

52) Kolektiv autorů, c. d., s. 67.

53) Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie sv. 1, část 1*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1979, s. 33.

54) Anon., Filmová anketa. *Československý film* 2, 1920, č. 3, s. 4.

55) Druhý díl série *Hrady v Čechách* se promítal od 5. do 11. prosince v Grand kinematografu Helios na Sřteleckém ostrově. Anon., Výroba filmů ASUM Praha. *Kino* 1, 1913, č. 1 (3. 10.), s. 14.

56) Kolektiv autorů, c. d.; Anon., Továrna Asum. *Kino* 1, 1913, č. 3 (17. 10.), s. 5.

57) Luboš Bartošek, 90 let čs. kinematografie (4.) — Profesionální filmová výroba 1911–1918. *Zpravodaj československého filmu* 14, 1988, č. 4, s. 42.

Popisované obchodní aktivity a strategie ukazují, že se pražské společnosti od sebe odlišovaly a rozdělovaly se na dvě nezávislé skupiny, jež odpovídaly i tomu, jak je pojily vzájemné vazby. Na jedné straně Kinofa, Illusionfilm a potažmo Lucernafilm⁵⁸⁾ se s výjimkou ZKAŽENÉ KRVE věnovaly výrobě krátkometrážních, jednodílných snímků. Za jejich produkci nestál žádný předem stanovený systematický plán určující dlouhodobější směřování společností, ba naopak. Podle výpovědi Katy Kaclové-Vališové vycházely u některých filmů náměty z náhlých, předem nepromyšlených nápadů. Příkladem může být ZUB ZA ZUB, inspirovaný náhodně objeveným komiksovým stripem z německojazyčného magazínu *Fliegende Blätter*.⁵⁹⁾ Vedle nich stál ASUM s obchodní strategií zaměřenou mnohem intenzivněji na hranou produkci — zatímco Kinofa vyprodukovala jedenáct filmů a Illusionfilm jen pět, pod značkou ASUMu vzniklo dokonce osmnáct hraných snímků. Nicméně taková strategie ani ve spojení s potenciálně atraktivním obsazením nezaručila ASUMu stabilitu, a to vzhledem k nákladnosti produkce a míře návratnosti vložených nákladů.

Délka produkce ale rozhodně nebyla jediným problémem, který ovlivňoval potenciál úspěchu u publika. Předchozí text několikrát narazil na elementární nedostatek finančních prostředků pro filmové natáčení a snahu o minimalizaci výrobních nákladů. Takové problémy zákonitě souvisely s primitivními produkčními podmínkami, nedostačujícím technickým zázemím a v závislosti na nich i s výslednou podobou vyráběného zboží.

Nedostatečné finanční a technické zázemí pro hranou tvorbu

Rozsáhlé problémy s nedostatečným technickým a finančním zázemím pražským výrobcům často ani neumožňovaly s jejich výrobky překročit práh prodejnosti.⁶⁰⁾ Navíc ani ve chvíli, kdy už se film objevil v kině, obvykle nezůstal na programu delší dobu. Sami producenti si problémy s financováním a omezenými možnostmi obchodního uplatnění prokazatelně velmi dobře uvědomovali, snažili se proto snížit náklady na minimum. Už v počátcích Kinofy, v roce 1911, dával Antonín Pech při uzavírání dohody o natočení filmů s mladíkem Rudim Emilu Arturu Longenovi otevřeně najevo, že počítá s uplatněním pouze v několika málo pražských kinech provozovaných českými majiteli. Od toho se následně odvíjelo zcela pochopitelné nařízení, aby se Longen při natáčení snažil o maximální úspory.⁶¹⁾ Kinofa nakonec z finančních důvodů dokončila jen dvě ze čtyř naplánovaných grotesek — třetí zůstala nedokončená, protože výrobci neměli na zaplacení nájemného za zahradu kabaretu U Lhotků ani na herecké honoráře.⁶²⁾ Podobná situace provázela Kino-

58) Lucernafilm stál v pozadí, nevěnoval se aktivní výrobě, ale jeho majitelé poskytovali Kinofě prostor pro podnikání.

59) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

60) Gerben Bakker definoval práh prodejnosti jako souhrn několika faktorů spojujících náklady na výrobu a propagaci, účelnost jejich využití a zájem potenciálního publika o výsledný produkt. Gerben Bakker, *Entertainment Industrialized, The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940*. Cambridge — New York: Cambridge university press 2008, s. 257.

61) (jš), Jak se začínalo — Z filmových vzpomínek E. A. Longena. *Kino* 28, 1973, č. 18 (11. 9.), s. 7. Emil Artur Longen, Po kolejkách času. In: Jiří Havělka, *Od kolébky stále výš... Vzpomínka k jubileu 25 let českého filmu*. Praha: Čefis 1935, nestr.

62) Jiří Kamen, I život se musí občas zatížit — O natáčení první české veselohry. *Scéna* 6, 1981, č. 5 (13. 3.), s. 7.

fu v průběhu celé její aktivní existence, v roce 1913 se s obdobnými komplikacemi potýkala při produkci ZUBU ZA ZUB. Snímek vznikl bez propracovaného scénáře na základě aktuálních nápadů jednotlivých tvůrců. Ani v této fázi výroby se nedostávalo financí na natáčení, což mimo jiné dokládá anekdota vyprávěná Kaclovou-Vališovou. Podle ní se režisér zdráhal oznámit nastalé problémy hercům: začal snímek natáčet bez filmu založeného v kameře, aniž by jim to sdělil.⁶³⁾ Jak ale plyne z informací zmíněných i výše v textu, tyto problémy se netýkaly jen Kinofy — podobně na natáčení vzpomínají i jiní filmaři. Kromě již výše zmiňované Anduly Sedláčkové na nedostatek peněz na zakoupení filmové suroviny při natáčení JARNÍHO SNU STARÉHO MLÁDENCE (1910) vzpomínala herečka Berta Friedrichová-Reimanová.⁶⁴⁾

Vzhledem k naprostému nedostatku kapitálu potřebného pro výrobu a omezeným možnostem uplatnění nemohli soudobí podnikatelé investovat větší sumy peněz do kvalitnějšího technického vybavení. V tehdejší Praze neexistovaly žádné dobře technicky vybavené ateliéry, výroby se uchýlovaly jen k improvizovaným řešením v prostorách sloužících původně jinému účelu. ASUM vlastnil malý podkrovní ateliér v paláci Pasáž a Kinofa se roku 1913 ze suterénních prostor na nábřeží Vltavy nastěhovala do fotoateliéru v Lucerně, do té doby využívaného fotografem Vladimírem Jindřichem Buškou. Obě dvě výroby spoléhaly především na přirozené světlo pronikající do interiéru velkými okny. ASUM sice disponoval čtyřmi lampami značky Jupiter, ale ty se využívaly především pro dosvěcování, nikoliv jako primární světelný zdroj.⁶⁵⁾ Většina z hraných snímků se ovšem natáčela v exteriérech, případně na takzvaném „freilichtbühne“ — v kulisách rozestavených v plenéru, kde se filmaři spoléhali na vhodné, slunečné počasí. Tak vznikala většina dobové produkce jak u Illusionfilmu, tak i ASUMu a Kinofy. Kinofa ateliér využila jen pro některé scény ZUBU ZA ZUB a PĚTI SMYSLŮ ČLOVĚKA, ASUM natočil v ateliéru snímek ANDULA ŽÁRLÍ (1913). U většiny dalších filmů ASUMu sice neexistují žádné zdroje informací, ale s jistotou lze tvrdit, že rozhodně ne všechny vznikaly uvnitř ateliéru. Urban používal pro natáčení dům své matky, jenž stál ve Vodičkově ulici. Ve vnitrobloku měl dům terasu a zahradu, kde se stavěly kulisy pro interiérové scény — vznikala zde film ŠATY DĚLAJÍ ČLOVĚKA nebo jeden z mála dochovaných snímků ASUMu, KONEC MILOVÁNÍ (1913).⁶⁶⁾ Illusionfilm používal při natáčení prostranství na střeše paláce Koruna. Kvůli šetření nákladů na kulisy a rekvizity se při natáčení nastěhovalo na střechu vybavení soukromého bytu Františka Tichého.⁶⁷⁾ Přestože si tvůrci uvědomovali problémy s nedostatkem financí, nedokázali se s nimi vyrovnat a dosáhnout toho, aby jejich filmy byly konkurenceschopné vůči dovezenému zboží.

Aby se společnosti udržely na trhu, musely by mít dostatečné odbytiště pro svoje výrobky a současně by se musely vyrovnávat se stále se zvyšujícími výrobními náklady spo-

63) NFA, Sběrka zvukových dokumentů. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla.

64) Premiéru si film odbyl po průtazích až 7. února 1913. Rozhovor s Bertou Friedrichovou-Reimanovou. NFA, Sběrka zvukových dokumentů. Kolektiv autorů, c. d., s. 82.

65) Udávaný počet lamp se v různých zdrojích pohybuje od tří do pěti. Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1896–1930*. Praha: Orbis 1959, nestr.

66) NFA — Andula žárlí. Dostupné online: <<http://film.nfa.cz/portal/navrecord/F0020012a03>> [cit. 2. 10. 2014]. Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., nestr.

67) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

jenými s prodlužováním filmů a investicemi do technického vybavení. K tomu se přidává faktor opožděného startu provinčních pražských výrobců vůči vyspělejším kinematografům v západní Evropě — vstupovaly na trh, kde již většinu šancí využili konkurenti a ani při postupném rozšiřování trhu s rostoucí mírou kinofikace se jen těžko mohli uplatnit. Pražským výrobnám se tak postavily do cesty k dosažení vlastní obchodní stability nové překážky. Veškeré výše rozebírané problémy výroby hraných filmů nakonec zásadním způsobem ovlivnily jejich šance na úspěch v distribuci.

Doplňkové filmy a problémy s uplatněním

Průvodním znakem nových mediálních průmyslů v nejranější fázi jejich vývoje bývají problémy s uvedením vlastních výrobků do prodeje, ať už spojené s nedostatečným množstvím odběratelů nebo nízkou kvalitou zpracování. Mizivé možnosti obchodního uplatnění ještě ke všemu ovlivňovala velmi pomalu postupující kinofikace a neexistence kontaktů jednotlivých firem s kiny. Andula Sedláčková sama v roce 1920 poznamenala, že řada soudobých filmů se do distribuce dostala právě jen díky osobním vazbám mezi filmaři a provozovateli kin.⁶⁸⁾ Koncem roku 1910 se v Praze nacházelo pouze šestnáct stálých biografů a v celých českých zemích jich promítalo jen čtyřicet, producenti proto nemohli počítat s velkým odbytem. Výrobci si tato omezení prokazatelně uvědomovali, což dokládají už citované Longenovy vzpomínky na natáčení grotesek s mladíkem Rudim, podle nichž Antonín Pech zdůrazňoval nutnost snížit výrobní náklady na minimum. Zmapování úplného rozsahu distribuce bohužel není v rámci zkoumaného období vzhledem k chybějícím pramenům možné. Některé fragmentární informace lze v dobovém tisku vyhledat pro pražské prostředí, šířka kontaktů mezi výrobcí a dalšími soudobými biografiisty ale zůstává velkou neznámou. Podle výpovědi Katy Kaclové-Vališové Kinofa prodávala svoje výrobky na venkov a vyráběla na zakázku i pro mimopražské zákazníky,⁶⁹⁾ z dostupných zdrojů však není jasné, jak často k podobným obchodům docházelo, natož aby se dal posoudit jejich význam z ekonomické perspektivy.⁷⁰⁾

V jisté míře lze o vlivu rozvíjející se sítě kin usuzovat z uvádění hrané produkce Kinofy. Jediným snímkem z první vlny hrané produkce Kinofy, který se objevil v kinech, se stalo *PRO PENÍZE*, u ostatních nelze spolehlivě prokázat, že se vůbec promítaly. U druhé vlny ani u výrobků Illusionfilmu už podobná situace nenastala, všechny se podařilo nějakým způsobem prosadit do programu tehdejších biografů.⁷¹⁾

Zmařit prodej nemusely jen obchodní důvody, vycházející z výsledné podoby filmu, ale i cenzura, jež zasahovala do fungování kinematografie v českých zemích už v době Rakouska-Uherska. Z blíže neurčených důvodů takto nakonec došlo k zákazu uvedení *ZÁHADNÉHO ZLOČINU*, jenž se poprvé měl promítat 31. ledna 1913 v kině Lucerna. Přestože

68) Anon., Filmová anketa. *Československý film* 2, 1920, č. 3, s. 4.

69) Pohřeb kolínského kapelníka Kmocha natáčela na zakázku pro tamějšího biografiistu Karla France. Martina Dobrášová, *Kolínská kina mezi lety 1911–1939: Kinematografické divadlo Karla France a jeho následovníci*. Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 22 [bakalářská práce].

70) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

71) Některé z vyrobených snímků se mohly případně dostat do kin až po několika letech od natočení — konkrétně *JARNÍ SEN STARÉHO MLÁDENCE* si údajně odbyl premiéru až v únoru 1913, tři roky po svém vzniku.

ještě den předtím projekci oznamoval inzerát v *Národní politice*, hned následujícího dne tentýž list omlouval náhlou programovou změnu kina s odkazem na policejní zákaz.⁷²⁾ O dalších podobných incidentech a jejich důvodech nevíme, neboť se nedochovaly konkrétní cenzurní zápisy a stopy v denním tisku se objevují spíše zřídka. Úplný zákaz patrně stihnul jen minimum titulů, s výjimkou první vlny produkce Kinofy se totiž všechny v kinech objevily alespoň jedenkrát. Pokud už se filmy pražských výroben promítaly, obvykle nezůstávaly nasazené v programu kontinuálně delší dobu, nicméně alespoň některé z nich se s kratšími přestávkami opakovaně objevovaly v programech různých pražských kin. Z produkce ASUMu mohli diváci v kinech vidět opakovaně v lednu a listopadu 1913 titul STAROPRAŽSKÉ MOTIVY (1912),⁷³⁾ nejhranějším snímkem Kinofy se, alespoň dle vzpomínky Katy Kaclové-Vališové, stal krátkometrážní žert ZUB ZA ZUB.⁷⁴⁾ Takové projekce ale stále byly spíše jednorázového charakteru a nelze proto počítat, že by se podnikatelům dařilo snadno získat nazpátek alespoň výrobní náklady.

Jak lze odtušit z délky soudobé produkce, jen zřídka se jednalo o zlatý hřeb projekce. Jestliže se podíváme na zmiňované STAROPRAŽSKÉ MOTIVY, tak ty se v lednu 1913 promítaly v kině Lucerna jakožto doplněk trojdílného EINE DOLLARPRINZESSIN,⁷⁵⁾ dvojdílného snímku NAPOLEONS FELDZUG IN RUSSLAND⁷⁶⁾ a krátké grotesky s Maxem Linderem.⁷⁷⁾ Stejně si vedla i krátkometrážní PODKOVA, jež doplňovala třídílné drama POMSTA SVEDE-
NÉ.⁷⁸⁾ Podobně se dařilo také dalším titulům — anekdota Josefa Švába-Malostranského PĚT SMYSLŮ ČLOVĚKA se skrývala pod názvem PREFATÝN A JEHO LÁSKA mezi dalšími pěti tituly,⁷⁹⁾ ZUB ZA ZUB se zase v lednu 1913 stal součástí programu, v němž se současně s ním promítaly tři další krátkometrážní tituly a jeden třídílný.⁸⁰⁾ Šla by uvést řada příkladů k dalším filmům, které ale stále poukazují na ten samý fakt — popisované krátkometrážní snímky nemohly hrát v rámci distribuční nabídky velkou roli, a pokud bylo v sále zrovna plno, jak zmiňují některé ze zdrojů, není vůbec jisté, zda publikum přitáhly právě ony. Výjimku z tohoto pravidla mohly tvořit jen některé delší filmy jako ZKAŽENÁ KREV⁸¹⁾ a několik málo titulů konkurenčního ASUMu v hlavní roli s Andulou Sedláčkovou.⁸²⁾ Jed-

72) Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 30 (31. 1.) — ranní vydání, s. 3.

73) Viz Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 15 (16. 1.), s. 6. Anon., Bio Helios. *Národní politika* 31, 1913, č. 323 (24. 11.), s. 3.

74) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

75) Pravděpodobně se jednalo o dánský snímek VOR TIDS DAME (1912). Det Danske filminstitut — Filmdatabase Dostupné online: <<http://www.dfi.dk/faktaofilm/film/da/21662.aspx?id=21662>>, [cit. 31. 12. 2014].

76) S největší pravděpodobností jde o ruský snímek Vasilije Gončarova 1812 GOD (1912), protože jeden z dobových programů píše o spolupráci carské armády na natáčení. Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 15 (16. 1.), s. 6. 1812 god IMDb Dostupné online: <http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=13921>, [cit. 31. 12. 2014].

77) Anon., Kino-programme. *Bohemia* 86, 1913, č. 11 (12. 1.), s. 26. Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 15 (16. 1.), s. 6.

78) Bližší údaje k filmu nelze na základě dostupných informací dohledat.

79) Anon., Kam dnes půjdeme?. *Národní politika* 31, 1913, č. 112 (25. 4.) — odpolední vydání, s. 3.

80) Anon., Bio Schwan. *Bohemia* 86, 1913, č. 18 (19. 1.), s. 22.

81) U ZKAŽENÉ KRYE je nezbytné spoléhat při tvrzení o úspěšnosti filmu na výpověď Katy Kaclové-Vališové, konkrétní programy se mi bohužel nepodařilo dohledat. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

82) Například čtyřdílnou ESTRELLU v prosinci 1913 doplňovala veselohra MALÁ RESIDENCE. Anon., Programy biografů od 12. do 18. prosince t. r. *Národní politika* 31, 1913, č. 340 (12. 12.) — odpolední vydání, s. 3.

ním z nejčastěji skloňovaných filmů se v tomto ohledu stal KONEC MILOVÁNÍ. Na rozdíl od výše jmenovaných popisoval uveřejněný inzerát široce jeho obsazení, zatímco ke zbylým dvěma současně promítaným titulům uvádí pouze název.⁸³⁾ Stejně jako jiné delší snímky, mohl i KONEC MILOVÁNÍ stát na programu kin samostatně — například na přelomu listopadu a prosince roku 1913 v Biu Helios, stále ale platí, že se jednalo spíše o výjimky.⁸⁴⁾

Stejně jako u většiny menších kinematografií v počátečním stádiu vývoje se pražští výrobci při pokusech o obchodní uplatnění vlastních výrobků potýkali s velkými problémy. Metráž soudobé produkce ji prakticky předurčila pro roli doplňkových filmů, obvykle se nejednalo o zlatý hřeb celého programu. Výjimku tvořilo několik málo snímků ASUMu, u nichž lze důraz na hlavní herečku a obsazení snadno rozpoznat i na programech kin. Po vyprodukovaných filmech ale prakticky neexistovala poptávka a kina přirozeně programovala primárně tituly vyrobené buď v jiných oblastech Rakousko-Uherska, nebo dovezené ze zahraničí.⁸⁵⁾ Pokud se chtěly výrobní udržet při životě, musely se současně věnovat nějaké méně riskantní činnosti.

Dominance nonfikční produkce

U všech čtyř společností tvořily většinu jejich výrobní činnosti nonfikční filmy, vedle nichž hraná tvorba působila jen jako doplněk celkových aktivit. Orientace na tento druh zboží se zdá jako logický krok, protože hraná tvorba se v daných podmínkách z různých důvodů nevyplácela. K domácí nonfikční produkci dosud neexistuje žádný ucelený katalog a lze k ní dohledat jen fragmentární informace v dobovém tisku nebo ve sbírkách NFA. Dostupná data ovšem nezachycují veškerou dobovou produkci, různé zdroje se od sebe ještě ke všemu vzájemně odlišují,⁸⁶⁾ ale všechny vypovídají o podobném směřování výrobních aktivit soudobých společností z hlediska kvantity konkrétního typu produktu.

Pokud se podíváme na celkové údaje vztahující se ke zkoumanému období, vidíme, že u všech výroben převažovaly nonfikční produkce. Kinofa vyrobila podle dobového tisku dohromady víc než 200 titulů, přičemž pouhých jedenáct z celého počtu tvořila hraná produkce.⁸⁷⁾ Illusionfilm si vedl podobně, pokud nepočítáme nezdařený pokus Vladimíra

83) Anon., Městský biograf „Minuta“. *Národní politika* 31, 1913, č. 285 (17. 10.) — odpolední vydání, s. 3.

84) Anon., Bio Helios. *Národní politika* 31, 1913, č. 330 (1. 12.), s. 8.

85) Před první světovou válkou například v Rakousko-Uhersku získaly silnou pozici filmy francouzské společnosti Pathé. V inzerátech dobových půjčoven můžeme také často najít reklamy na snímky italské provenience. Zdeněk Štábl a, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: ČSFÚ 1993, s. 7–9.

86) U jednotlivých údajů je vyznačeno, zda vychází ze sbírky českého dokumentárního filmu v NFA nebo dalších materiálů, jako byl dobový tisk, který může zmiňovat i nekatalogizované tituly (např. soukromé a rodinné filmy). Sbírká českého dokumentárního filmu je zde využita jako příklad, protože představuje jeden z mála větších, ucelených souborů dat. NFA, Sbírká Český dokumentární film I.

87) Článek na rozdíl od *Českého hraného filmu* uvádí Kinofu jako producenta snímku JARNÍ SEN STARÉHO MLÁDENCE (1910), ale nezmiňuje už nedokončenou grotesku RUDI SE ŽENÍ (1911) jako *Český hraný film*. Ani jeden ze zdrojů se nezmiňuje o dochovaném snímku EXPRESNÍ VLAK DO NIZZY (1913). U celkového počtu filmů navíc musíme vzít v potaz, že vznikl už v říjnu a Kinofa natáčela vlastní filmy ještě následující dva měsíce. Ve sbírkách NFA se eviduje jen 35 titulů, v článku z časopisu *Kino* se ale objevují odkazy na více než 200 titulů — z velké části se ale jednalo o filmy na objednávku, které nemusí být ve sbírkách NFA všechny zaznamenané. NFA, Sbírká Český dokumentární film I. Anon., Důkaz p. Lukavskému, že Kinofa „nic nedělá“.

Slavínského z roku 1915, vyprodukoval jenom pět hraných snímků oproti těžko zjiitelnému objemu dalších nonfikčních — do této nekonkrétní množiny spadá minimálně i šedesát titulů evidovaných ve sbírce českého dokumentárního filmu v NFA.⁸⁸⁾ Lucernafilm se soustředil především na produkci reklam, aktualit a dokumentů, z hrané produkce vytvořil jen *Dík VÁLEČNÉHO SIROTKA*.⁸⁹⁾ Ačkoliv nelze přesně určit celkový objem produkce, je jisté, že nonfikční tituly početně převažovaly nad hranou produkcí.

Byť byl ASUM ze všech předválečných společností patrně nejaktivnější ve výrobě hraných filmů, stále u něj převládala nonfikční tvorba (oproti 18 titulům hraným). Rozsah aktivit společnosti v této oblasti lze částečně odvodit od výše citovaného obchodního plánu — vedle jednoho hraného vícedílného snímku a jednoho krátkometrážního měly stát tři žánrově odlišné nonfikční tituly. Urban se Sedláčkovou ale od původního záměru rychle ustoupili, patrně kvůli jeho ekonomické neudržitelnosti — kvůli nedostatku financí se drtivá většina z natočených titulů nedostala do distribuce v zamýšlených termínech. S hranou produkcí ASUM skončil na přelomu let 1913 a 1914. Kromě nonfikčních snímků zmiňovaných ve výrobním programu lze navíc ještě uvést tři části *PRAŽSKÉHO KINEMATOGRAFICKÉHO JOURNALU* z první poloviny roku 1914 nebo *ŽIVÉ MODELY* z roku 1912.⁹⁰⁾ Výše uvedené informace jen podporují tvrzení, že většina společností spoléhala na nonfikční produkci, která i v případě specificky zaměřeného ASUMu zaujímala ve výrobním programu významný podíl.

Nedílnou součástí firemních aktivit byla i snaha zasáhnout další možné trhy mimo běžnou kinodistribuci, například prodávat přístroje pro domácí použití a zásobovat domácnosti filmy k soukromému promítání. Kinofa se o to pokusila před Vánoci 1912, když uveřejnila inzerát, v němž popisovala svoje filmy slovy „nejlepší zábava zimních večerů pro malé i velké jakož i filmy pro každý stroj se hodící, zábavné a poučné...“.⁹¹⁾ Podobné případy se v dobových pramenech téměř neobjevují, lze proto spekulovat, že ekonomický význam podobné činnosti se ukázal jako mizivý.

Ze všech druhů nehraných filmů natáčených ve sledovaném období vystupují dva nejvýraznější trendy. Před první světovou válkou se tři ze čtyř společností pokoušely s menším či větším úspěchem o produkci vlastního filmového žurnálu. Druhou strategií, jež se ukazuje jako dominantní způsob výroby u některých firem, tvořilo natáčení na zakázku nějakého jiného subjektu, který pak logicky nesl veškeré náklady.

Kino 1, 1913, č. 4 (24. 10.), s. 11. NFA — Expresní vlak do Nizzy. Dostupné online: <<http://film.nfa.cz/portal/avrecord/0064961>>, [cit. 4. 9. 2014].

88) Tuto hypotézu by potvrzovaly i vzpomínky Katy Kaclové-Vališové, která popisovala, jak Alois Jalovec přišel za Františkem Tichým, když se měla natáčet *ZKAŽENÁ KREV*. Zájem Aloise Jalovce o produkci hraných filmů jen dokazují i jeho aktivity po první světové válce. V roce 1918 založil společně Vladimírem Slavínským novou společnost, Pojafilm, která pak natočila několik hraných filmů a v jejích laboratořích se pravděpodobně vyvolávala celá řada snímků z produkce jiných výroben. Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*, s. 34–38. Václav Wasserman, Jak začínali VI. Alois Jalovec. *Film a doba* 3, 1954, č. 6, s. 1100–1109. NFA, Sbírka Český dokumentární film I.

89) Pokud nepočítáme AHASVERA natočeného údajně Lucernafilmem na objednávku půjčovny Lido-bio. Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 I. díl*, s. 271.

90) Pražský kinematografický journal. Dostupné online: <<http://dafilms.cz/film/8645-prazsky-kinematograficky-journal/>>, [cit. 2. 10. 2014].

91) Anon., Rodinné kinematografie. *Národní listy* 52, 1912, č. 332 (1. 12.), s. 24.

První pokusy o kinematografické žurnály

Kinematografické žurnály v kontextu celkové produkce sice zaujímaly minoritní podíl, ale objevují se napříč filmografiemi všech společností s výjimkou Kinofy.⁹²⁾ Můžeme předpokládat, že soudobí filmaři se při jejich produkci mohli inspirovat obdobnými výrobky přivezenými ze zahraničí⁹³⁾ a natáčet obdobu takového programu, s přidanou hodnotou v podobě záběrů z domácího prostředí. Na rovině plánování se obvykle nejednalo o jednorázové projekty, vzhledem k periodické povaze žurnálu museli podnikatelé předem počítat s pravidelnějšími zisky z jejich distribuce. Realizace podobného záměru se ale neselektovala s finančním úspěchem — pokud se výrobci pokoušeli o vydávání žurnálu s pravidelnou periodicitou, většinou končili se ztrátou.

Jako první se do natáčení takového typu filmů pustil Illusionfilm — František Tichý vše inicioval proto, aby na záběry událostí z ulic Prahy nalákal diváky do svého kina.⁹⁴⁾ Veškeré natočené filmy se objevovaly na programu biografu Illusion pod označením PRAŽSKÉ AKTUALITY.⁹⁵⁾ Atraktivitě aktualit Illusionfilmu navíc nahrávalo to, že se mohly promítat ještě v den, kdy vznikly.⁹⁶⁾ Podle dostupných zdrojů se ale o nejsystematičtější produkci filmů žurnálového typu pokoušel Havlův Lucernafilm. V říjnu 1914, tedy už za první světové války, začal vydávat filmový zpravodaj, PRAŽSKÝ TÝDEN, od druhého čísla přejmenovaný na TÝDENNÍ ZPRAVODAJ LUCERNY. Číslo inzerované v *Národních listech* 7. listopadu obsahovalo šoty jako NOVĚ ODVEDENÍ VOJÁCI PŘED ČERNÍNSKÝM PALÁCEM, PRAŽSKÉ HRBITOVY VE DNECH 1. A 2. LISTOPADU, HROBY VELIKÁNŮ NA VYŠEHRADĚ nebo VELKÝ ČESTNÝ HROB PADLÝCH VOJÍNŮ NA VYŠEHRADĚ.⁹⁷⁾ O rozsahu obchodního uplatnění TÝDENNÍHO ZPRAVODAJE můžeme s dostupnými zdroji pouze spekulovat, patrně se ale stále nejednalo o výdělečnou činnost, producenti se totiž rozhodli výrobu zastavit po pouhých devíti týdnech. K problémům s distribucí musíme s ohledem na dobu vzniku připočítat i komplikace při shánění neosvětlené filmové suroviny za první světové války. Majitelé ASUMu na rozdíl od Lucernafilmu hodlali svůj žurnál natáčet s měsíční periodicitou, podobně jako konkurence ve svých snahách ale dlouho nevytrvali, podařilo se jim dokončit pouze tři díly – březnový, dubnový a květnový v roce 1914.⁹⁸⁾ Dostupné zdroje se bohu-

92) Žurnál je v tomto případě patrně přesnější pojem než týdeník, vzhledem k rozdílné nebo nepravidelné periodicitě vzniku.

93) Ve sledovaném období se v českých zemích mohl objevovat například týdeník vyráběný německým Messter-filmem.

94) Do kina se František Tichý snažil přivést publikum i jinak, kupříkladu promítal inscenované záběry ukázek moderních tanců, které předváděly tanečnice z pražského kabaretu Alhambra. U tanců už ale samozřejmě nehrála takovou roli rychlost uvedení filmu do kina jako u zmíněných aktualit. Anon., Reklamní filmy. *Revue Kino* 1, 1913, č. 12 (16. 2.), s. 14.

95) Aktuality vznikaly s použitím až tří kamer a podle Václava Wassermana snímali kameraman Alois Jalovec některé z těchto aktualit za jízdy v drožce. Václav W a s s e r m a n, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*, s. 36–37. Jaroslav B r o ů – M y r t i l F r í d a, c. d., nestr.

96) Anon., Továrna Illusion. *Kino* 1, 1913, č. 3 (17. 10.), s. 6.

97) Anon., Bio Lucerna. *Národní listy* 32, 1914, č. 306 (7. 11.) — ranní vydání; 2. vydání pro Prahu; po konfiskaci nové opravené vydání, s. 8.

98) Pražský kinematografický journal. Dostupné online: <<http://dafilms.cz/film/8645-prazsky-kinematograficky-journal/>>, [cit. 2. 10. 2014].

žel nezmiňují o důvodech, kvůli nimž Max Urban se svou snahou tak záhy přestal, kromě jeho odchodu do vojenské služby v celé věci patrně hrály roli rovněž ekonomické obtíže.

S jistotou lze tvrdit, že druh produkce popisovaný v předešlých odstavcích tvořil jen menší část celkových obchodních aktivit soudobých výroben. Dostupné zdroje bohužel neumožňují zjistit, jaký životní cyklus měly filmové žurnály, jaký o ně jevil obecnost zájem nebo jestli takové snímky mohly mít jiné uplatnění než jen v kinech jednotlivých společností. Zásadním faktorem podmiňujícím úspěšnost podnikatelských plánů byl nedostatečný odbyt. Kvůli všem komplikacím v distribuci tyto podnikatelské pokusy velmi záhy opět končily a většina výrobců se přeorientovala na relativně nahodilou výrobu non-fikčních filmů bez předem stanoveného objemu výroby.

Vedle žurnálů tvořila nonfikční portfolio zkoumaných firem především rozsáhlá skupina zakázkových filmů, kterým se z pochopitelných důvodů dařilo mnohem lépe. V takových případech se sice musel producent řídit zadáním objednavatele, ale nenesl žádné finanční riziko.

Výroba na zakázku

Zakázková produkce se stala v období před rokem 1915 běžnou strategií, výrobci v závislosti na požadavcích objednavatele natáčeli filmy nejrůznějších žánrů — od vědeckých, populárně-vědeckých po rodinné a domácí snímky. Podobné výrobky se ale objevovaly především ve filmografii Kinofy, některé vyprodukovaly i Illusionfilm a Lucernafilm, u ASUMu se o nich ale dostupné zdroje nezmiňují.⁹⁹⁾

Přestože z dostupných zdrojů obvykle nevyplývá, kdo inicioval natáčení, tak přeci jen označení vyráběných filmů alespoň v některých případech napovídá, na čí popud snímek vznikl — s jistotou lze konstatovat, že výrobní firma nebyla iniciátorem u reklam a rodinných snímků. Pokud se podíváme na příklad Kinofy, vidíme, že více než čtvrtina z celkových dvou set vyprodukovaných titulů nesla označení rodinné snímky nebo zachycovala různé soukromé události jako svatby či křtiny a další čtvrtinu tvořily reklamy.¹⁰⁰⁾ Podobnou strategii jako Kinofa do jisté míry uplatňoval i konkurenční Illusionfilm. V jeho produkci vznikla řada krátkých propagačních snímků, mezi jejichž objednavatele patřil například módní salon Weiss, obchod s dámským prádlem M. Plachtové nebo pražský řezník Beránek.¹⁰¹⁾ Výrobu snímku ČERNOŠICE (1913) si podle mezititulků objednal Okrašlovací spolek v Horních Černošicích.¹⁰²⁾ Podobně jako u ostatní nonfikční produkce, nelze ani u většiny zakázkových snímků vysledovat stopy jejich existence, lze se jen domnívat, že dohledané zmínky v tisku dokumentují jen dílčí fragment z celkové činnosti

99) Přestože se v dostupných zdrojích nenachází ani zmínka o aktivitách ASUMu na poli zakázkového filmu, nelze její činnost v této oblasti s jistotou vyloučit.

100) Anon., Důkaz p. Lukavskému, že Kinofa „nic nedělá“. *Kino* 1, 1913, č. 4 (24. 10.), s. 11. NFA — Expresní vlak do Nizy. Dostupné online: <<http://film.nfa.cz/portal/avrecord/0064961>>, [cit. 4. 9. 2014].

101) O takovou formu propagace sice údajně jevil zájem soudobí podnikatelé, majitelé kin ovšem nenasazovali podobné filmy tak často, jak by si přáli představitelé Illusionfilmu. Záběry tanců stejně jako reklamní filmy módního salonu měly vycházet každý týden nové. Anon., Reklamní filmy. *Revue Kino* 1, 1914, č. 12 (16. 2.), s. 3, 11–12, 15.

102) NFA — Černošice. Dostupné online: <<http://film.nfa.cz/portal/avrecord/0064529>>, [cit. 8. 9. 2014].

Illusionfilmu. Lucernafilm vyprodukoval na objednávku kina Maják kulturní snímek *MI-STR JAN HUS* (1915), vedle toho pak ještě *DÍK VÁLEČNÉHO SIROTKA*, objednaný pražským výborem pro válečné vdovy a sirotky, nebo už zmíněného *AHASVERA*.¹⁰³⁾

Zakázky výroby získávaly od nejrůznějších subjektů, nelze ale spolehlivě určit, jestli převažovala dlouhodobá spolupráce, nebo spíš jednorázové zakázky. V případě Kinofy vidíme, že patrně převažovala druhá možnost — můžeme to s jistotou předpokládat u sva-tebních snímků. Tím ale nelze vyloučit, že se podnikatelé nesnažili navázat dlouhodobější spoluprací, a tím také zajistit stabilnější přísun objednávek. Mezi potenciální zprostředko-vatele práce patřilo například ministerstvo veřejných prací. Jeho prostřednictvím chtěla Kinofa navázat spoluprací s etnografickým muzeem¹⁰⁴⁾ nebo jednala o objednávce na snímky o veřejných stavbách a vodních tocích. Antonín Pech vedle ministerstva jednal ještě s radními královského města Prahy o natáčení filmů zachycujících pražské památky a se Správou lázní Luhačovice.¹⁰⁵⁾ Veškeré obchodní snažení podle dostupných zdrojů ale v případě Kinofy zůstávalo na úrovni krátkodobější spolupráce.

Pro svou zakázkovou produkci neměla vyrábějící společnost vždy distribuční práva a nemohla s nimi volně nakládat, byť by třeba byly filmy uskladněné v prostorách produ-centa. Jako konkrétní příklad přiznání práv nakládat s filmy může sloužit žádost zástupců Kinofy o navrácení kopií několika filmů zabavených v exekuci s odůvodněním, že nepatří do majetku společnosti — šlo o *LÁZNĚ LUHAČOVICE*, *JÍZDU KRÁLŮ* a *MORAVSKÉ NÁROD-NÍ SLAVNOSTI*, náležející Správě lázní Luhačovice, nebo *ŽIVOT ZABITÉ ŽÁBY*, který vlastní-la Česká universita Karlo-Ferdinandova (dnešní Univerzita Karlova).¹⁰⁶⁾

Filmy vyrobené na zakázku mohly mít i zcela jiný způsob uvádění nejen oproti hra-ným, ale i nonfiktčním titulům. Namísto veřejně přístupných projekcí v běžných kinech se pořádaly různé akce určené především pro zadavatele zakázek a s nimi nějak spojené oso-by. V případě Kinofy se jednalo o spoluprací se spolkem Č. K. V. Královské Vinohrady, jenž v září 1913 organizoval bicycloplovový turnaj — záběry z této akce se promítaly ještě tentýž den odpoledne.¹⁰⁷⁾ Pro Český Yacht klub se pořádala zvláštní projekce filmového záznamu z výletu spolku po Sázavě.¹⁰⁸⁾ Český ski klub pražský si zase objednal natočení zá-vodu v Jilemnici a běžecké túry z okolí Petrovy boudy.¹⁰⁹⁾ Tytéž záběry se po měsíci obje-

103) Zdeněk Š t á b l a , *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 I. díl*, s. 263, 271, 278.

104) Archivní prameny blíže nespecifikují, o jakou konkrétní organizaci se jedná, nelze proto zjistit oficiální název.

105) Nelze vyloučit, že k nějaké formě spolupráce s pražským magistrátem nakonec došlo, protože v seznamu natočených filmů se objevuje několik titulů, jež by odpovídaly poznámce z valné hromady — např. *PRAHA I.–III. DÍL* nebo *ODHALENÍ POMNÍKU FRANTIŠKA PALACKÉHO* (objevuje se rovněž pod názvem *SLAVNOST ODHALENÍ POMNÍKU 1. ČERVENCE 1912*). Zápis z valné hromady, 4. 4. 1912. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/21. Anon., Důkaz p. Lukavskému, že Kinofa „nic nedělá“. *Kino* 1, 1913, č. 4 (24. 10.), s. 11.

106) Žádost o navrácení zabaveného majetku, 14. 1. 1914. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/.

107) Anon., *Cyklistika. Národní politika* 31, 1913, č. 246 (7. 9.) — 3. příloha, s. 2.

108) Podle oznámení z dobových novin šlo o snímek, v němž se střídaly dokumentární záběry se situacemi in-scenovanými pro kameru. Anon., *Vodní sporty. Národní listy* 53, 1913, č. 271 (3. 10.), s. 4. Anon., *II. letoš-ní výprava Českého Yachtklubu v kanoích po Sázavě od Týnice n. Sázavou do Prahy. Národní listy* 53, 1913, č. 243 (4. 9.), s. 4.

109) Anon., *Lyžařské kurzy na Šumavě. Národní listy* 52, 1912, č. 30 (31. 1.), s. 4.

vily ještě na zvláštní projekci kina Lucerna společně se snímky pořízenými v průběhu šumavského lyžařského kurzu. Dle krátké zmínky v novinách se konala pouze dvě představení, jichž se měli v první řadě účastnit lyžaři.¹¹⁰⁾ U všech tří případů dochované prameny naznačují, že se do distribuce dostávaly pouze omezeně a veřejná promítání probíhala především pro členy spolků.

Z výše uvedených informací jasně vyplývá, že soudobí výrobci se soustředili především na nonfiktivní produkci a hrané snímky byly spíše doplňkem do firemního portfolia. Pokud bychom se ptali proč, je odpověď docela nasnadě — většinu nehraných filmů šlo snadněji obchodně uplatnit, na jejich produkci postačoval menší objem vynaložených prostředků, zcela pak odpadly náklady na mzdy herců a namísto stavění kulis se mohlo natáčet v reálných exteriérech. Vzhledem k tomu, že skupina zmiňovaných tří firem byla provázána s několika pražskými kiny, mohli producenti počítat alespoň s nějakým odbytem pro své zboží. Ještě jednodušší se ukazuje situace filmů na objednávku, kde se nemusel hledat kupec pro již vyrobený snímek.

Závěr

Předkládaný text se pokusil analyzovat podobu chování pražských výroben před rokem 1915, jakákoliv kontextualizace těchto závěrů se ale ukazuje značně problematická vzhledem k neexistenci relevantní literatury, jež by se zabývala z podobné perspektivy lokální filmovou produkcí. Zatímco ve Francii, Německu či Velké Británii začaly na počátku desátých let ve velké míře vznikat dlouhometrážní celovečerní filmy, v periferních a kapitálově slabších oblastech větších států, jako byla Praha v rámci stále ještě existujícího Rakousko-Uherska, se teprve objevovaly první systematictější snahy o filmovou výrobu. Všechny čtyři zkoumané pražské společnosti — ASUM, Illusionfilm, Kinofa a Lucerna-film — se potýkaly s podobnými problémy jako kterékoliv jiné podniky v začínajících mediálních odvětvích. Jejich hrané filmy prodělávaly a po stránce kvalitativní ani kvantitativní nemohly konkurovat dovezenému zboží, jež společně s větší délkou nabízelo současně komplexnější příběhy, kvalitnější technické zpracování nebo bohatší výpravu.

Ne všichni výrobci v omezených pražských podmínkách postupovali podobně, v závislosti na jejich přístupu k podnikání se rozdělovali na dvě samostatné skupiny. ASUM stál relativně osamoceně s ambiciózními plány v oblasti hrané tvorby a pevně daného výrobního programu, současně ale neměl jakékoliv vazby na kina. V kontrastu k němu potom fungovaly zbylé tři výroby propletené dohromady složitou sítí vlastnických a osobních vztahů. Na rozdíl od ASUMu se věnovaly intenzivněji nonfiktivní produkci a současně jejich majitelé provozovali kina, kde potom měli snazší pozici při prosazování vlastních filmů do programu.

Při zkoumání dobové produkce nelze opomenout, že ve světě už docházelo k postupnému přechodu od krátkometrážních snímků k celovečerním. Postupné prodlužování si vyžadovalo vyšší náklady a komplikovanější narativy, producenti se kvůli tomu snažili

110) S enormním úspěchem se údajně setkal promítání skoků na lyžích pozpátku. Anon., *Kinematografické představení Českého Ski Klubu Praha. Národní listy* 52, 1912, č. 54 (24. 2.), s. 4.

o diferenciaci vlastních produktů, ať už prostřednictvím žánrů, adaptování různých literárních předloh nebo angažování významných hereckých osobností. Ve všech soudobých vyspělejších kinematografiích se objevovaly první filmové hvězdy — v Německu Henny Porten, v Dánsku Asta Nielsen, v Itálii Bartolomeo Pagano či Francesca Bertini. Budování hvězdného obrazu prostřednictvím filmových rolí by od producentů vyžadovalo dostatečnou stabilitu, pravidelný výrobní program a v neposlední řadě už zmiňovaný odbyt. Vzhledem k nahodilosti hrané tvorby a ekonomické nestabilitě ani herecká hvězda postavená na kariéře ve filmu nemohla vzniknout — to se mimo jiné ukázalo i na příkladu herečky Katy Kaclové-Vališové. Namísto toho šli pražští podnikatelé podobnou cestou jako jejich konkurenti z Německa. Pokud to bylo možné, snažili se napojovat na místní divadelní scénu a využívat tak potenciálu jmen, která alespoň v lokálních podmínkách mohla nalákat nějaké diváky. Kvůli nedostatečnému zázemí navíc vznikaly především krátkometrážní jednoduché komedie, delší snímky se objevily jen výjimečně. Všechny tyto vlastnosti pak ve svém důsledku omezovaly šance pražských výrobců na úspěch proti konkurenci.¹¹¹⁾

Situace se pro výrobce v periferních oblastech stala ještě komplikovanější vzhledem k opožděnému začátku výroby vůči vyspělejší konkurenci. Pražští výrobci pochopitelně jako naprostá většina dalších podnikatelů v podobném prostředí začínali v situaci, kdy trh ovládly filmy získané z dovozu.¹¹²⁾ Tato skutečnost může mít příčinu v prvé řadě v chybějící infrastruktuře, na níž by se dalo stavět. V Německu například existovali podnikatelé, kteří provozovali dílny a prodej optických a fotografických zařízení a přistoupením k natáčení filmů jen rozvinuli svoje stávající aktivity.¹¹³⁾

Pražští podnikatelé mohli kvůli všem uvedeným problémům jen stěží konkurovat dovozu, snažili se proto hledat jinou cestu než výrobu hraných filmů. Jestliže se podíváme na složení jejich firemních aktivit, uvidíme, že kvantitativně vedou nonfiktivní snímky. U aktuality z domácího prostředí lze předpokládat, že mohly přinést přidanou hodnotu v podobě záběrů blízkých událostí a důvěrně známého prostředí. I taková obchodní strategie byla riziková, pokud neměl výrobce pro své produkty zajištěný odbyt. Právě kvůli nedostatečné poptávce zkrachovaly pokusy o produkci filmových žurnálů, které navíc vyžadují pravidelnost odběru ze strany zákazníků. Výroba proto směřovala spíše k nahodile natáčeným aktuálním událostem bez výraznější snahy o pravidelnost. Mnohem méně riziková potom byla výroba na objednávku — producent nenesl žádné náklady, současně ale s filmem volně disponoval při jeho distribuci.

111) Diferenciace vlastních filmů šla obvykle ruku v ruce s postupným prodlužováním dobové produkce.

112) Mimo jiné mohli diváci v kinech vidět filmy z Francie nebo Itálie. Zdeněk Štábl a, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939), s. 7–9.

113) Richard Abel (ed.), c. d., s. 387–390.

Michal Večeřa (1988) pracuje jako kurátor při výzkumném grantovém projektu NAKI II „Laterna magika. Historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění“ a současně dokončuje doktorské studium na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě brněnské Masarykovy univerzity, kde se dlouhodobě zabývá dějinami české filmové výroby před druhou světovou válkou. Zpracovává disertační práci na téma Vývoj české filmové výrobní infrastruktury mezi lety 1911 a 1930.

Citované filmy:

Ahasver (Jaroslav Kvapil, 1915), *Americký souboj* (Otakar Štáfl, 1913), *Černošice* (1913), *České hrady a zámky* (Karel Hašler, 1914), *Dámy s barzojem* (Max Urban, 1912), *Dík válečného sirotka* (L. Seipp, 1915), *Eine Dollarprinzessin* (Vor Tids Dame; Eduard Schnedler-Sørensen, 1912), *Estrella* (Otakar Štáfl – Max Urban, 1913), *Faust* (Stanislav Hlavsa, 1913), *Cholera v Praze* (Alois Jalovec, 1913), *Chov husí v Libuši* (1911), *Idyla ze staré Prahy* (Max Urban, 1913), *Jarní sen starého mládence* (Josef Křiženský, 1910), *Jízda králů, Konec milování* (Otakar Štáfl – Max Urban, 1913), *Láska a dřeváky* (Josef Brabec, 1914), *Lázně Luhačovice, Malá residence* (?), *Mistr Jan Hus* (1915?), *Moravské národní slavnosti*, *Napoleons Feldzug in Rußland* (1812 god; Vasilij Gončarov — Kai Hansen, 1912), *Noční děs* (Jan A. Palouš, 1914), *Obrazy z Čech* (1913?), *Od stupně ke stupni* (Afgrunden; Urban Gad, 1910), *Odhalení pomníku Františka Palackého* (1912?), *Světové lázně* (1913?), *Pan profesor, nepřítel žen* (Jiří Steimar, 1913), *Pět smyslů člověka* (Josef Šváb-Malostranský, 1913), *Podkova* (Max Urban, 1913), *Praha I.–III. díl* (1912?), *Pražské aktuality, Pražského kinematografického journalu* (Max Urban, 1914), *Prodaná nevěsta* (Max Urban, 1913), *Rudi na záletech* (Emil Artur Longen, 1911), *Rudi se žení* (Emil Artur Longen, 1911), *Rudi sportsmanem* (1911), *Smuteční pochod Chopinův* (1913), *Staropražské motivy* (1912), *Šaty dělají člověka* (Jára Sedláček – Max Urban, 1913), *Týdenní zpravodaj Lucerny* (1914), *VI. všesokolský slet* (1912), *Wiesbaden* (1913), *Záhadný zločin* (Rudolf Kafka, 1913), *Zamilovaná tchýně* (Antonín Pech, 1914), *Zásobování velkoměsta mlékem a mléčný průmysl* (1913), *Zkažená krev* (Alois Wiesner, 1913), *Zub za zub* (Antonín Pech – Václav Piskáček, 1913), *Živé modely* (Max Urban, 1912), *Život šel kolem* (Rudolf Mejkal, 1913), *Život zabitě žáby* (Bohumil Bauše, 1911).

SUMMARY

“Just for a Couple of Cinemas and Very Cheap”.*Feature Films in the Business Plans of Prague Producers between 1911 and 1915*

Michal Večeřa

Before 1915, film production in Czech lands was in its beginnings and further development was limited by many factors — from the lack of money to problems with distribution. Contemporary entrepreneurs had to find their way to minimize the risk of financial loss — their efforts usually lead to the diversification of activities. Presented study aims to analyze the problem on the example of the first four Czech producers — Kinofa, Illusionfilm, Lucernafilm and ASUM. Depending on applied strategies, these companies can be further divided in two groups. While ASUM tried to make multiple-reel fiction movies using the star image of Andula Sedláčková, the other three concentrated itself mainly in the area of nonfiction films and adverts. Presented text is organized in three subchapters — I move from the analysis of fiction film production to the analysis of overall production activities of the companies. The third and final part focuses on distribution, which was crucial for the success of producers. Czech production made during the period can be seen as an example of cinema of small nation that struggled due to its provinciality, small market and late start in comparison with stronger rivals from abroad.