

Tereza Czesany Dvořáková (Univerzita Karlova)

Antonie Doležalová (Univerzita Karlova)

Hana Moravcová (Univerzita Karlova)

Historie československého / českého filmu v zrcadle jeho ekonomických dat

Ekonomické dějiny filmu,¹⁾ přes obecně vnímaný pocit přehlížení ze strany akademiků,²⁾ patří ve světě nejpozději od konce 70. let 20. století k poměrně intenzivně rozvíjené disciplíně oboru filmových studií.³⁾ Badatelé přitom nevytváří nové znalosti na zelené louce, jak by se mohlo s ohledem na proklamovaný revizionismus nové filmové historie zdát, ale naopak většinou navazují na existující dobové prameny — vedle oborových periodik filmového průmyslu se jedná především o statistické přehledy, jejichž zdrojem mohla být instituce filmového průmyslu,⁴⁾ statistický úřad⁵⁾ nebo nezávislý autor či instituce propagující národní kinematografii,⁶⁾ ale také třeba dobové učebnice a skripta, volně provázané

- 1) Tato studie je výstupem výzkumného projektu *Kolik kdy stál český film*, podpořeného Státním fondem kinematografie (evidenční číslo projektu 1364/2016), který byl realizován na Institutu ekonomických studií FSV UK, a zabývá se výhradně celovečerními hranými filmy. Téma kratších metráží, dokumentárních a animovaných filmů je — pokud je to možné — pominuto.
- 2) Významní badatelé John Sedgwick a Michael Pokorny přehlížení filmové průmyslových aspektů na akademické půdě podtrhují ještě na počátku tohoto milénia in: John Sedgwick – Michael Pokorny, *An Economic History of Film*. London: Routledge 2004, nestr. [první strana — první úvod].
- 3) Z mnoha odkážme na autory, kteří syntetizují aktuální dílčí témata na poli ekonomických dějin filmu, mj.: Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf 1985, s. 259–261; Petr Szczepanik: Ekonomická historie a nefilmové prameny. In: Petr Szczepanik, *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Nakladatelství Herrmann a synové 2004, s. 21–22.
- 4) V našem prostředí jde například o ekonomicko-statistické přehledy Filmového studia Barrandov z 60. až 80. let z pera Františka Sasy a jeho kolegů (*Přehledy a srovnání nejdůležitějších výrobních dat* — viz pozn. 83 aj.).
- 5) Ve statistických ročenkách vydávaných Československým statistickým úřadem nacházíme omezené množství dat vztahujících se přímo k filmovému průmyslu.
- 6) V českém prostředí můžeme jmenovat především filmově-hospodářské přehledy filmového redaktora a pozdějšího pracovníka Československého filmového ústavu Jiřího Havelky, který ve své práci navázal např. na německého filmového statistika dr. Alexandera Jasona.

s publikacemi již interpretačního a monografického charakteru, za kterými ovšem ve většině případů stojí opět insideri filmového oboru.⁷⁾

Můžeme konstatovat, že uvedené typy zdrojů, ať již statistické přehledy nebo nezávislé či insiderské monografie, nalezneme častěji v zemích s rozvinutým studiovým systémem filmové výroby.⁸⁾ Jejich obsahem je obvykle přehled dobově relevantních dat sestavených na základě informací poskytnutých přímo filmovým studiem či přehledy, které vytvářela samotná filmová studia nebo případně instituce národní kinematografie, a jejich spojující okolností je, že příslušní autoři měli k těmto informacím exkluzivní přístup. Publikace tohoto typu — pro český a československý film⁹⁾ typicky úctyhodné dílo Jiřího Havelky — jsou dalšími autory z řad mladší, novohistorické generace často (a často odůvodněně) přijímány jako věrohodné a s pramenem je pracováno v podstatě se stejnou důvěrou jako s pramenem primárním. Tento přístup může být velmi efektivní, ale v některých momentech se může ukázat být nejistým. Obecný problém většiny zmíněných dobových pramenů tkví v tom, že nevysvětlují metodiku svého sběru informací, nepřístupují kriticky ke svým zdrojům, a navíc tyto zdroje většinou ani neuvádějí. Díky letité reálné marginalizaci informací ekonomického charakteru ve filmových archivech bohužel často platí, že původní prameny, z nichž tito autoři vycházeli, dnes již není možné dohledat.

Cílem této studie je na třech konkrétních příkladech výroby československých a českých filmů z 20. až 60. let ukázat potenciál a výpovědní hodnotu původních archivních pramenů ekonomické povahy a jejich využitelnost pro ekonomickou analýzu založenou na kombinaci nástrojů hospodářských a filmových dějin. Tato studie odpovídá na tři otázky:

1. jaké byly konkrétní podmínky financování československého a českého filmového průmyslu v různých historických obdobích,
2. jaké byly okolnosti, jež vedly ke konkrétním rozhodnutím o rozpočtech jednotlivých filmových projektů,
3. a konečně, jaký byl vývoj reálných ekonomických nákladů československých a českých filmů v průběhu 20. století.

V první kapitole podáváme analýzu struktury a kvality získaných dat doplněnou o detailní rozbor evoluce rozpočtových strategií. V následující druhé kapitole na základě získaných archivních materiálů formou případových studií podrobně analyzujeme strukturu finančních zdrojů tří filmů natočených v různých obdobích a pokoušíme se dovodit možné strategie, jimiž byly firmy při financování svých filmů vedeny. Rozpočtové a nákladové

7) Za všechny jmenujme: Pavol Bauma, *Ekonomika československého filmu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo technickej literatury – Filmový ústav 1965; Albert Nesveda, *Organisace a ekonomika distribuce filmů*. Praha: Československý film 1958; Bohumil Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. Praha: SPN 1985.

8) Významné dobové prameny industrie charakteru nacházíme např. v USA, Velké Británii, třetí říši a zestátněných kinematografiích východního bloku.

9) Rozdělení filmu na český a československý se v průběhu práce na studii ukázalo být jako velmi diskutabilní, protože jiná hlediska uplatňují historikové a jiná filmovědná obec. V této studii se nakonec po zralé úvaze držíme označení český nebo československý (případně protektorátní) film primárně na základě státoprávního uspořádání. Víme, že toto dělení zcela přehlíží realitu československé kinematografie (neexistující slovenský filmový průmysl v době první republiky a poměrně silnou decentralizaci československého filmu především od roku 1968). Z hlediska ekonomické analýzy je však třeba vzít v úvahu, že se rozdělovaly zdroje československé, že témata filmů, členové výrobních týmů i diváci v kinech byli de jure Čechoslováci.

položky byly — pokud to bylo možné — zpracovány ve struktuře odpovídající zažité poválečné (barrandovské) praxi tak, abychom mohly poskytnout srovnání mezi finanční náročností tvorby hraných celovečerních filmů v různých historických obdobích. Ve třetí kapitole využíváme dat, která se nám podařilo shromáždit, k analýze finanční náročnosti československých a českých filmů v průběhu 20. století. Tedy k zodpovězení otázky, která byla leitmotivem celého výzkumu: Kolik kdy stál československý, resp. český film? Proto byly nominální hodnoty nákladových položek převedeny na ceny reálné (2016). Potřebné podpůrné údaje jsme získaly ze zdrojů dostupných v databázi Českého statistického úřadu z historických statistik.

1. Analýza primárních pramenů a proces vytváření datových souborů

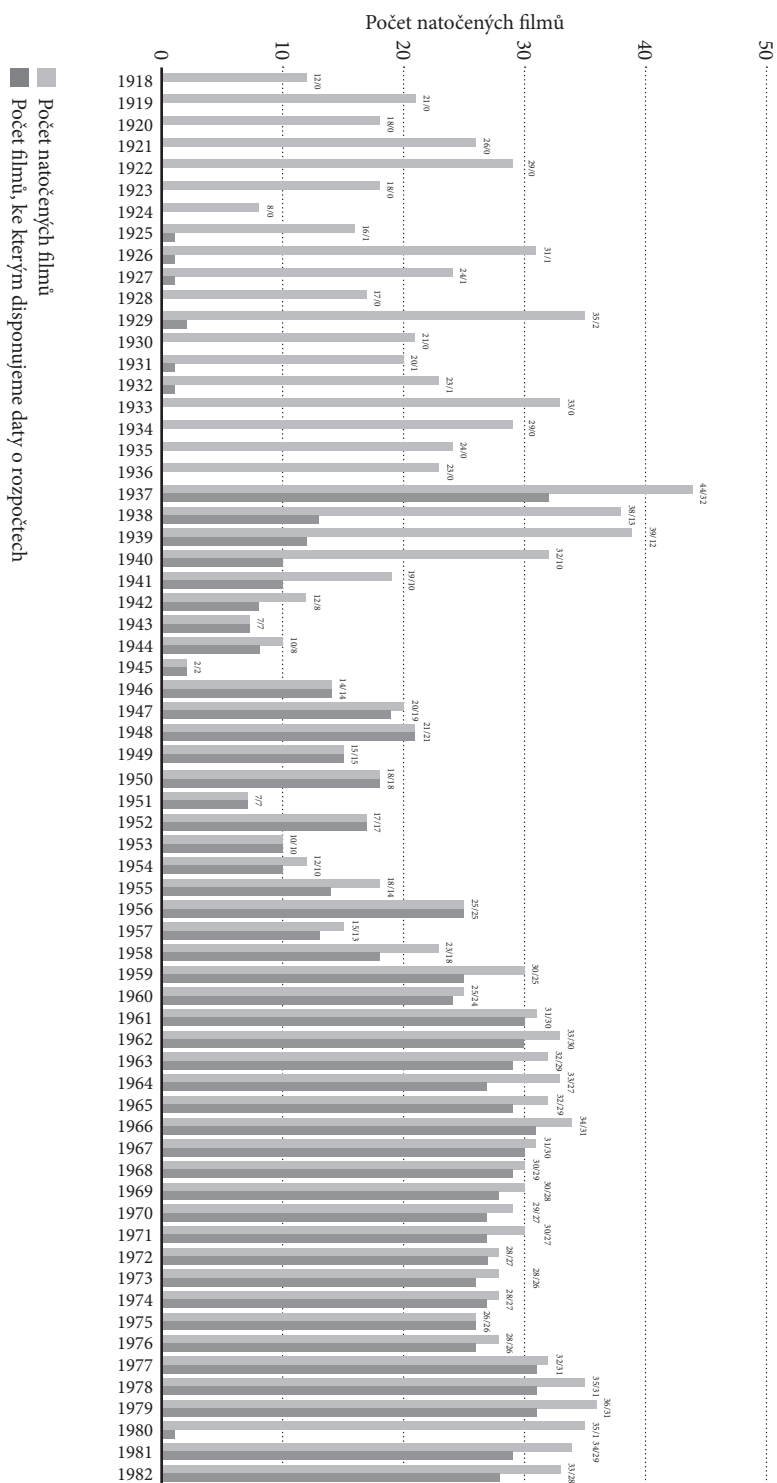
Na první pohled by se mohlo zdát, že jakákoliv informace ekonomické povahy, kterou lze nalézt v archivních zdrojích, je využitelná pro ekonomickou analýzu. Náš výzkum tuto představu zpochybnil a potvrdil starou pravdu, že čísla, která lze dohledat v archivních zdrojích, jsou pouze vstupními informacemi, z nichž je třeba data teprve vytvořit.

Výzkum zahrnul dostupná data pro období 1918–1945 a metodou sondy také data pro období následujících více než čtyřiceti let. Pro meziválečné a válečné hospodářství jsme shromáždily údaje ze 111 inventárních čísel, tedy 111 složek obsahujících informace o produkci filmů deseti produkčních či produkci financujících společností (Bratři Deglové, Bromfilm, Českomoravské filmové ústředí, Elektafilm, Filmová skupina Praha, Host, Koruna film, Lucernafilm, Nationalfilm, Prag-Film [AB]). Pro zestátněnou kinematografii jsme informace čerpaly především z Archivu Barrandov Studios. Konkrétní rozpočty a vyúčtování barrandovské produkce se ovšem rovněž dochovaly jen fragmentárně. Díky centralizaci řízení ale existují soupisy kompletních nákladů filmů za jednotlivé roky. Více dat nebylo možné vytvořit, protože šlo svou povahou o projekt pionýrský a především časově a finančně omezený.

Od samého počátku výzkumu jsme narážely na dva zásadní problémy. Prvním byla pouze útržkovitost a nekompletnost archivních dat ekonomické povahy v archivních zdrojích jednotlivých filmových výrobců (viz Graf 1). Pro období 1919–1936 se nám podařilo získat data o nominálních nákladech na výrobu 13 filmů¹⁰⁾ z 425 natočených. Pouze 6 z nich bylo natočeno v letech 1918–1931. Množství dostupných dat pro jednotlivé filmy se zvýšilo pro filmy natočené počínaje rokem 1937. Tento rok není náhodným mezníkem. Mezi filmovými historiky je všeobecně známou skutečností, že v roce 1935 se v československém filmovém průmyslu začal uplatňovat tzv. registrační systém podpory filmové výroby státem, skrze který k filmařům proudila finanční podpora pouze v případě, že předložili finanční plán výroby. Naše data naznačují, že počínaje rokem 1937 byla

10) Jedná se o dokumentaci k filmům uloženou v NFA: STAVITEL CHRÁMU, SYN HOR, PÁTER VOJTĚCH, HŘÍCHY LÁSKY a VELBLOUD UCHEM JEHLÝ, která je uložena ve fondu Bratři Deglové s. r. o.; PLUKOVNÍK ŠVEC ve fondu Filmová skupina Praha; BATALION a TRHANI, jejichž fragmenty se dochovaly v osobním fondu Václava Wassemana; ZE SOBOTY NA NEDĚLI a PŘED MATURITOU ve fondu Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové tovaryny, a. s.); KANTOR IDEÁL, LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA a EXTASE z fondu Elekta.

Graf 1: Filmy s dochovanými daty o jejich rozpočtech (1918–1982)



Zdroj: Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav 1967, s. 43–44; počty filmů podle dat výroby uváděných ve *Filmovém přehledu*. Dostupné online: <filmovyprehled.cz>, [cit. 29. 1. 2020] a podle vlastních výpočtů.

tato podmínka filmaři akceptována. Pro léta 1939–1945 známe data o výrobních nákladech 57 filmů ze 121 natočených. Charakter archivní dokumentace se výrazně proměnil od srpna 1945, kdy bylo dokončeno zestátnění československé kinematografie. V prvních letech máme sice k dispozici jen velmi obecné statistické přehledy barrandovských studií sledující pouze hlavní ukazatele včetně nákladů na film, od přelomu 50. a 60. let se však v archivech dochovaly podrobnější statistické analýzy jednotlivých výrobních, technických a nákladových ukazatelů pro celou barrandovskou produkci. Primární prameny v podobě rozpočtů a vyúčtování nákladů jednotlivých filmů jsou v Archivu Barrandov Studios dochovány jen k velmi malému zlomku filmů, a souhry nákladů celé roční produkce jsou dochovány pouze do roku 1982.¹¹⁾

Do počtu natočených filmů jsou započítány němé filmy, české jazykové verze zvukových filmů, filmy koprodukční a také celovečerní filmy s délkou od 60 minut. Vícedílné filmy či povídková pásma jsou započítány jako jeden. Zahrnuty nejsou studentské etudy FAMU, krátkometrážní ani animované filmy, televizní filmy a podobně.

Druhým problémem bylo, že získané informace vykazují značnou míru variability. Především co se týče jejich kvality a typu nákladů, které uvádějí. Do roku 1937 jsou informace o rozpočtech velmi omezené, obvykle se týkají pouze celkové výdajové částky nebo určitého druhu nákladů. Některé rozpočty obsahují i záznamy denních výdajů a plánů práce. I v tomto případě byl rok 1937 určitým zlomem, protože vidina možné státní podpory vedla firmy k určité míře standardizace rozpočtů. Nicméně, ač obecně platí, že od roku 1937 můžeme ve filmových rozpočtech nalézt tytéž typy nákladů, stále se film od filmu liší způsob rozpočtování nákladů v závislosti na výrobní firmě, ba dokonce i u různých filmů téže firmy. Liší se také stupeň podrobnosti rozpočtu, kdy mnohdy i různé verze rozpočtu k témuž filmu mají různou strukturu, a nejen celkové výdaje, ale i dílčí položky v nich se liší svou výší. V některých případech se zachovaly pouze odhadované náklady, v jiných pouze výsledné, u některých filmů máme hned několik verzí rozpočtu bez jakékoliv informace, který nakonec odpovídá realitě. A v průběhu práce na filmu se měnily. Bohužel, různé verze rozpočtů obvykle nejsou datovány. Pro některé filmy natočené po roce 1945 bylo možné získat informace o celkových výsledných nákladech a také o nákladech nedokončených filmů.

Vysvětlení existence různých rozpočtů k témuž filmu může být triviální — společnosti připravovaly rozpočtů několik: pro potřeby státní kontroly, pro akcionáře či banky a pro zaměstnance; rozpočty se ale mohly vyvíjet i v průběhu natáčení filmů vlivem úspor či naopak nečekaných nových nákladů. V této fázi výzkumu jsme se však musely vypořádat se zásadní metodologickou překážkou, kterou představuje interpretace získaných údajů. Bylo nezbytné vyloučit irelevantní informace a zbylé uspořádat a utřídit do databáze, která by mohla sloužit jako podklad pro vlastní ekonometrickou analýzu.

11) Přesné číslo počtu dochovaných rozpočtů bohužel není známo, protože archiv tato data neregistruje. Archiv FS Gottwaldov, v němž také vznikaly celovečerní hrané filmy, bohužel není dochován vůbec. Z korespondence se zaměstnanci Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně vyplývá, že poslední zbytky archiválií produkční a ekonomické povahy byly zničeny pravděpodobně před několika lety při předávání fondu gottwaldovských ateliérů do tohoto muzea.

Rozpočet pro film <u>Tři vejce do skla.</u>			
1.	Scenário	Kč	55.000.--
2.	Hudba-právo	"	10.000.--
3.	Režie	"	60.000.--
4.	Operatéri s/ 1000000000 /	"	15.000.--
5.	Architekt a pomocník	"	10.500.--
6.	Hlavní představitelé	"	165.000.--
7.	Malé úlohy	"	15.000.--
8.	Statisté	"	
9.	Doprava	"	10.000.--
10.	Výprava	"	25.000.--
11.	Produkční vedení	"	10.000.--
12.	Asistent režie	"	5.000.--
13.	Štáb	"	11.000.--
14.	Maskér	"	4.000.--
15.	Kostýmy	"	4.500.--
16.	Cestovné	"	--.--
17.	Diety	"	--.--
18.	Fotograf	"	4.240.--
19.	Orchestr s dirigentem	"	6.000.--
20.	Pojištění	"	--.--
21.	Licence	"	13.000.--
22.	Cutter	"	--.--
23.	Šatnáři	"	2.000.--
24.	Exteriéry	"	6.000.--
25.	Různé	"	20.000.-- 451.240.--
<u>26. A t t e l i e r :</u>			
11	stavebních dnů á Kč 7.000	Kč	77.000.--
5	zařizování " 1.500	"	7.500.--
3	bouracích dnů á " 2.000	"	4.000.--
12	filmovacích dnů á " 14.000	"	168.000.-- 256.500.--
<u>27. S e r v i s e k o p i e :</u>			
11.000	m filmové suroviny /neg.obrazu, zvuku, posit./á 6.66 Kč		73.260.--
11.000	m laboratorního zpracování á 4.-	"	44.000.-- 117.260.--
			<u>835.000.--</u>

Obr. 1: Dochovaný rozpočet filmu TŘI VEJCE DO SKLA¹²⁾

12) Rozpočet pro film Tři vejce do skla. NFA, fond Prag-Film (AB), i. č. 568.

Jednotnou metodiku pro výběr rozpočtu, který by bylo lze podle rozumných očekávání považovat za nejvíce odpovídající skutečnosti, však nebylo možné vytvořit a nejvěrohodnější rozpočet bylo třeba vybrat pro každý film individuálně, např. na základě kusých poznámek psaných ručně na archivních materiálech, které přinášely upřesňující informace. Jakékoliv srovnání rozpočtů dvou filmů bylo vždy možné pouze za současného vysvětlení řady okolností a proměnných. Proto jsme se rozhodly transformovat dostupné rozpočty do standardizované podoby a struktury odpovídající moderním produkčním zvyklostem. Některé položky musely být přesunovány a přizpůsobovány jiné struktuře.

Evoluci rozpočtovací praxe nejlépe doloží srovnání struktury rozpočtů dvou filmů natočených s odstupem několika let, během nichž se ovšem výrazně centralizovala a unifikovala dotační pravidla státu. Prvním příkladem je film *TŘI VEJCE DO SKLA* (Ufa, 1937) a druhým *POČESTNÉ PANÍ PARDUBICKÉ* (Nationalfilm, 1944). Celá dochovaná dokumentace prvního filmu využitelná pro ekonomickou analýzu obsahuje pouze jednu stránku celkového nedatovaného rozpočtu. (Viz Obr. 1). Jde o 27 položek, z nichž pouze dvě jsou dále děleny do podskupin. Obdobnou strukturu mají rozpočty i k dalším filmům až do konce 30. let; do roku 1939 se setkáváme se zjednodušenými výkazy, kterých se výrobní praxe více méně držela.

Tabulka 1: Typická struktura rozpočtu do roku 1939

1. Scénář	10. Výprava	19. Orchestr s dirigentem
2. Hudba — práva	11. Produkční vedení	20. Pojištění
3. Režie	12. Asistent režie	21. Licence
4. Operatéri	13. Štáb	22. Střih
5. Architekt a pomocník	14. Maskér	23. Šatnáři
6. Hlavní představitelé	15. Kostýmy	24. Exteriér
7. Malé úlohy	16. Cestovné	25. Různé
8. Statisté	17. Diety	26. Ateliér
9. Doprava	18. Fotograf	27. Servisní kopie (tzv. serviska)

Zdroj: Vlastní zpracování na základě dochovaných rozpočtů.

K o sedm let později natočeným *POČESTNÝM PANÍM PARDUBICKÝM* (Nationalfilm, 1944) se do dnešních dnů zachoval plánovaný rozpočet i závěrečný přehled výdajů, informace o výši státní podpory, půjčky a garance. Rozpočet samotný už je rozdělený velmi podrobně (Viz. Tab. 2).

Je zřejmé, že během sedmi let se zvýšila detailnost rozpočtu, a to především v nákladech na ateliéry a exteriéry. Některé položky se opakují ve všech rozpočtech: Námět a scénář, Hudba, Obsazení, Štáb (osobní náklady za režii a kameramany, tzv. operatéry, či architektky se po celé sledované období vykazovaly zvlášť), Ateliér a laboratoř, Materiál, Výprava, Exteriéry, Doprava a pojištění, Poplatky, Různé a Režie výrobní skupiny (až během protektorátu). Některé položky jsou děleny do různých podskupin. Přibližně do roku 1938 jsou režie, operatéri a architekti uváděni vždy včetně výplat pomocníkům a asisten-

Tabulka 2: Struktura rozpočtu filmu POČESTNÉ PANÍ PARDUBICKÉ

0. Námět	314 Pomocník rekvizitáře	5. Materiál
01 Autor	315 ...	50 Negativ obrazu
02 Treatment	316 Krejčí	51 Negativ zvuku
03 Scénář	317 Šatnář(ka)	52 Pozitiv
04 Dialogy	318 ...	52 Pomocný materiál
05 Písníčky	319 Maskér s materiálem	6. Výprava
06 Dialogová listina, překlady	320 První kameraman	60 Nábytek, rekvizity
07 Rozmnožení scénáře	321 Pomocník prvního kamera- mana	61 Garderoba, kostýmy
1. Hudba	322 Druhý kameraman	7. Exteriéry
10 Skladatel	323 Pomocník druhého kame- ramana	70 Stavební dny
11 Skladby	324 Fotograf s materiálem	71 Bourání a úklid
12 Orchestr a dirigent	4. Ateliér a laboratoř	72 Filmovací dny bez aparatury
13 Sbory zpěváci	40 Stavební dny	73 Dny použití zvukové aparatury
14 Noty	41 Zařizování lamp a mostů	74 Doprava osobní
2. Obsazení	42 Bourací dny	75 Doprava nákladní
20 Hlavní úlohy	43 Filmovací dny	76 Diety
21. Episody a typy	44 Play-back	77 Zvláštní odměny, odškodné
22 Komparz a sbory	45 Zadní projekce	8. Doprava a pojištění
3. Štáb	46 Synchronizace	80 Osobní do ateliéru
30 Vedoucí výroby	47 Mixáž	81 Nákladní do ateliéru
31 Režisér	48 Půjčovné kamery	810 Pojištění negativu
32 Asistent výroby	49 Jiné	811 Pojištění povinného ručení
33 První pomocník	450 Vyvolání negativu obrazu	812 Pojištění úrazové
34 Druhý pomocník	451 Vyvolání negativu zvuku	813 Pojištění věci
35 ...	452 Kopírování	814 Pojištění jiné
36 ...	453 Nájem střížny	9. Poplatky, režie výrobní skupiny a různé
37 Poradce	454 Předvádění	90 Poplatky
38 ...	455 Úprava negativu	91 Licence
39 Zapisovatel(ka)	456 Stahování negativu	92 Filmoví tvůrčí pracovníci
310 Stavební architekt	457 Clony, triky, titulky	93 Úřední předvádění
311 Kreslič	458 Jiné dodávky	94 Zkoušení filmů
312 Malíř		95 Sociální pojištění
313 Rekvizitář		96 Jiné
		910 Režie výrobní skupiny
		920 Různé

Zdroj: Počestné paní pardubické. NFA, fond Nationalfilm, i. č. 186, vlastní zpracování.

tům, později se platy hlavních a pomocných profesí začaly vykazovat zvlášť. V rámci námi připraveného schématu standardizovaného rozpočtu (Viz Tab. 3) podřazujeme položku Štáb do Mzdy, honoráře a Ostatní. Exteriéry jsou zařazovány do položky Stavby v rámci skupiny Exteriér. Ateliéry jsou zařazovány do položky Nájmy, která ovšem často obsahuje i náklad na stavby. Maskér je uváděn i s materiálem, který používal. Od filmu MUŽI NE-STÁRNOU (Lucernafilm, 1942) již nelze udržet Exteriéry jako jednu položku, protože zde figurují také náklady za služby, zvukovou aparaturu, technické potřeby, osvětlovací tělesa apod. Pojištění v našich datech vždy zahrnuje i sociální pojištění.

S výhradou, že nemluvíme o všech rozpočtech, jež se nám podařilo dohledat, můžeme konstatovat, že standardní formát typického rozpočtu obsahoval desítky položek s po-

Tabulka 3: Standardizovaná struktura rozpočtu pro celé období

Hlavní kapitola	Podkapitoly
1. Literární scénář	práva na látku, námět, scénář apod.
2. Mzdy a honoráře	režisér, kameraman/operatér, zvukař, architekt, vedoucí výroby, střihač, návrhy kostýmů, kostymér/šatnář, maskér, výtvarník, fotograf, asistentské profese, specialisté (kaskadér, zvířata aj.)
2a. Obsazení	herci hlavní, herci epizodní, tanečníci, komparz, ostatní
2b. Hudba (vyjma pořízení záznamu)	hudební skladatel, hudebníci (hrající ve filmu), ostatní
3. Filmový materiál	negativ obrazu, negativ zvuku, pozitiv, pomocný materiál
4. Ostatní material	
5. Stavby	v ateliéru, v exteriéru
6. Technika	světla, kamery, zvuková aparatura, střihací stůl, jiné
7. Energie (vyjma benzínu o vozidel)	elektřina, jiné
8. Zvukový záznam	postsynchrony, ruchy, převzatá hudba, dabing, jiné
9. Triky	titulky, jiné
10. Laboratorní práce	vyvolání, kopírování, stahování negativu, jiné
11. Původní hudba (pořízení záznamu)	hudebníci, studio, střih, jiné
12. Doprava	vlastní, najatá, cestovné, diety, ubytování, jiné
13. Výprava	kostýmy, rekvizity a nábytek, masky, vlasové úpravy
14. Nájmy	ateliér, exteriéry, projekční sál, jiné
15. Ostatní služby	cenzura, úřední předvádění, poplatky, licence, pojištění, právní služby, účetní a finanční služby, reklama, jiné
16. Režijní náklady	
17. Provize producenta	

Zdroj: Vlastní zpracování na základě dochovaných rozpočtů k filmům.

drobnostmi především ohledně nákladů za ateliéry, exteriéry, štáb a práci laboratoře. S postupující institucionalizací státní podpory a rostoucím angažmá státu při organizaci celého odvětví, které se prohlubovalo během protektorátu a po znárodnění odvětví, se rozpočty pro výrobu filmů dále standardizovaly a finanční plánování a reportování se sjednocovalo a rozpočty se blíží struktuře námi vytvořeného standardizovaného rozpočtu.

2. Analýza rozpočtové struktury československých a českých filmů

V této filmově historické části se formou tří případových studií zaměříme na analýzu struktury finančních nákladů vybraných filmů z různých období. Vycházejíce z faktu, že pouze k omezenému počtu filmů bylo možné dohledat informace o rozpočtech a že tyto rozpočty vykazují značnou variabilitu, a proto je není možné jednoduše srovnávat, rozhodly jsme se v této kapitole pro využití metody sondy, s jejíž pomocí jsme vybraly tři filmy, jejichž produkčně-ekonomická dokumentace byla dostatečně vypovídající a zároveň signifikantně ilustruje vývoj financování československých a českých filmů a taktiky a strategie producentů a tvůrců s ekonomickou stránkou výroby související. Jde o snímky SYN HOR (Bratři Deglové, 1925), ROZINA SEBRANEC (Lucernafilm – Československá filmová společnost, 1945) a O SLAVNOSTI A HOSTECH (Filmové studio Barrandov, 1966).

2. 1. Příklad první: Financování filmu v období meziválečné němé kinematografie

Když bylo v říjnu 1918 založeno Československo, působilo zde 450 kin, která za celý rok navštívilo okolo 40 milionů diváků.¹³⁾ Kino se pomalu ale jistě — tak jako v dalších zemích západní Evropy a v Americe, stávalo nejrozšířenější a nejpopulárnější zábavou.¹⁴⁾ S rostoucí popularitou filmů však šla ruku v ruce také rostoucí finanční náročnost spojená s jejich výrobou. Požadavkem doby se staly investice do výzkumu spojeného s modernizací filmové výroby. Ovšem československé hospodářství nebylo v kondici, která by přála technologickým inovacím a velkým investicím. Nový stát se několik let potácel na hraně státního bankrotu¹⁵⁾ a odsával prostředky soukromých bank pro zajištění nezbytných státních funkcí. Podstatnou část svých dalších disponibilních zdrojů investovaly banky do procesu nostrifikace.¹⁶⁾ Pro investice do výroby proto zbývalo pouze omezené množství finančních

13) Zpráva kulturního výboru o návrhu členů Národního shromáždění St. K. Neumanna, Zeminové, Housera a soudr. (tisk č. 1782), aby kinematografie byla podřízena výhradně ministerstvu školství a národní osvěty (tisk č. 2109). Online: <<https://www.psp.cz/eknih/1918ns/ps/stenprot/105schuz/s105002.htm>>, [cit. 10. 6. 2019].

14) Gerben Bakker, *Entertainment Industrialised. The Emergency of the International Film Industry, 1890–1940*. Cambridge: Cambridge University Press 2009.

15) Srov. Antonie Doležalová, Drahý, ale náš. In: J. Němeček (ed.), *Československo v proměnách Evropy XX. století*. Praha: Historický ústav Akademie věd, v tisku; Táž, *Post Bellum: The Economic Consequences of the Establishment of Czechoslovakia (1918–1920)*. In: A. Guttsmann (ed.), *1918 and Afterwards: Economy, Finance and Structures in the Danubian-Adriatic Region*. Rome: The Austrian Historical Institute, v tisku.

16) Antonie Doležalová, *Zwischen Autarkie, Emanzipation und Diskriminierung: Die Nostrifizierung in der Tschechoslowakei nach 1918*. *Bohemia* 53, č. 1, 2013, s. 46–93.

prostředků. Filmový průmysl nebyl výjimkou. Zároveň dosud nebyl plně rozpoznán jeho výnosový potenciál.

Ve stejné době procházel filmový průmysl ve světovém měřítku transformací ve směru globalizace trhu, která měnila podmínky podnikání v oboru. Zatímco tudíž na začátku 20. století byly náklady filmové výroby v různých zemích srovnatelné, protože filmy byly krátké, nyní se situace dramaticky proměnila. Náklady filmové výroby prudce rostly minimálně ve čtyřech oblastech: rostly náklady na výrobu filmu, na reklamu s ním spojenou, na již zmíněný výzkum a inovace, a konečně rostly také náklady na distribuci.¹⁷⁾ V důsledku těchto změn rostly utopené náklady filmové výroby, tedy náklady, které každý filmař nutně musel vynaložit, pokud chtěl natočit jakýkoliv film. Filmové podnikání se z kratochvíle několika báječných mužů s klikou stalo tvrdou a vysoce riskantní obchodní záležitostí.

Příkladem, s nímž budeme dále pracovat, je film SYN HOR, filmové společnosti Bratři Deglové, na kterém budeme ilustrovat jak způsob financování československého filmu ve druhé polovině 20. let, tak výši a strukturu nákladů na výrobu filmu. Iniciativa k natočení tohoto melodramatu s dobrodružnými prvky vyšla pravděpodobně na konci roku 1924 nebo začátku roku 1925 od tou dobou již zkušeného mladého režiséra, scenáristy a v tomto případě také představitele titulní role Vladimíra Slavínského, známého svým extrémním pracovním elánem.¹⁸⁾ Typickým rysem Slavínského raných filmů bylo natáčení v horských oblastech a do tohoto trendu zapadá i sledovaný projekt, který počítal s bohatým využitím mimopražských přírodních exteriérů — film se natáčel především v horách, mimo jiné v Krkonoších nebo Vysokých Tatrách.¹⁹⁾

Díky pečlivosti zapisovatele Emanuela Degla se k filmu dochovala podle všeho kompletní dokumentace z jednání s investory filmu. Zápisy z jednání jsou datovány mezi břez-

Tabulka 4: Výrobní náklady filmu SYN HOR

Syn hor: náklady k 25. 11. 1925	
Herci	26 815,00 Kč
Atelier	73 209,69 Kč
Výprava	44 883,40 Kč
Technika	90 846,91 Kč
Obchodní výdaje	10 644,92 Kč
K doplacení cca	2 700,00 Kč
CELKEM	249 099,92 Kč

Zdroj: Zápis ze schůze podílníků z 25. listopadu 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

17) G. Baker, c. d., s. 13–15.

18) Srov. mj.: Jaroslav Brož – Myrtil Frida (eds.), *Historie československého filmu v obrazech 1898–1930*. Praha: Orbis 1959, nestr. [kapitoly Pojafilm, Syn hor a Vladimír Slavinský].

19) Eva Urbanová a kol., *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 305.

nem 1925 a lednem 1926, a pokrývají tedy období příprav, natáčení i exploatace filmu, která byla zahájena premiérou 23. října 1925 v pražském kině Světozor.

Projekt byl financován s pomocí soukromých investic několika podnikatelských subjektů — tzv. podílníků, z nichž pravděpodobně žádný nepůsobil ve filmovém průmyslu jako profesionál. V březnu 1925 byly vydány podmínky pro upisování podílů na film *SYN HOR*, které nastavovaly zdánlivě jasné obchodní vztahy mezi budoucími investory a režisérem Vladimírem Slavínským. Ten, jak vyplývá z dalších archivních pramenů, figuroval se svým odloženým honorářem fakticky jako věřitel.²⁰⁾ Podle vypsání podmínek se podílníci stávali výhradními vlastníky filmu,²¹⁾ „a to v každém stádiu jeho výroby až po jeho úplné zhotovení a potom až do úplného splacení investovaného kapitálu“, s právem průběžné kontroly „všech položek výdajů.“²²⁾ Naopak režisér Vladimír Slavínský neměl podle tohoto dokumentu nárok na gáži ani honorář, s výjimkou požitků typu cestovného a diet, a jakýkoliv další příjem pro jeho osobu byl podmíněn momentem splacení výrobních nákladů a dosažením tzv. „čistého zisku“. V tomto okamžiku se Slavínský měl stát „rovnoprávným majitelem tohoto filmu rovnou polovicí“. Smluvní vztah mezi investory a tvůrcem filmu byl tedy definován na první pohled transparentně, s cílem motivovat tvůrce k co nejvyšším ziskům z hotového produktu.²³⁾ Při podrobnější analýze textu nicméně zjistíme, že dokument, který zřejmě fakticky nahrazoval smlouvu o financování filmu, vůbec neřešil téma uznatelnosti produkčních a distribučních nákladů, nezmiňoval úlohu investora a hlavního producenta filmu a jen velmi obecně se věnoval tématu prodeje distribučních práv.²⁴⁾

Do konce dubna 1925 podepsali jednotliví investoři filmu, významný československý podnikatel v potravinářství a budoucí majitel kina továrník Emanuel Maceška, František Hykman a architekt Rudolf Bernhardt,²⁵⁾ přísliby svých vkladů na financování filmu²⁶⁾ a 30. dubna 1925 se uskutečnila jejich první schůze. Ze zápisu z jednání nevyplývá finanční či jiná účast výrobce, firmy Bratři Deglové, a ani pokladníkem filmu zodpovědným za správné účtování není jmenován zaměstnanec či jiný zástupce výrobce, ale jeden z inves-

20) Režisérovi tím však nebylo upřeno jeho výhradní původcovské (čili autorské právo). Podle par. 18 zák. č. 218 sb. z. a n. z 24. XI. 1926 však bylo možné převést dílo do vlastnictví jiné osoby. Převedl-li autor rovněž rozmnožovací prostředek (tedy negativ filmu), mělo se za to, že převedl rovněž právo rozmnožovací. Tato ustanovení jsou však až v zákoně, který vyšel cca rok po zveřejnění filmu *SYN HOR*. Předchozí právní úprava (197/1895 Z. ř.) ochranu autorů kinematografických děl výslovně neřešila.

21) Pojem „vlastník“ byla v tomto případě pravděpodobně míněna osoba s právem disponovat s výsledným filmem. Evidentně se nejedná o vlastnictví ve smyslu autorského práva, protože držitelé těchto práv duševního vlastnictví byli v této době podle platných zákonů tvůrci filmu.

22) Podmínky, za nichž se děje upisování podílů na film „Syn hor“ dle libreta Quido E. Kujala, který zhotoven bude režisérem Vladimírem Slavínským. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

23) Důvod poměrně striktních podmínek pro režiséra, scenáristu a hlavního herce Slavínského může být motivován i dalšími okolnostmi. Natáčení předchozího Slavínského režijního projektu *CIKÁN JŮRA*, produkovaného společností Poja Film (spoluvlastněné Aloisem Jalovcem a samotným Slavínským), totiž bylo v roce 1922 přerušeno údajně z důvodu zničení kamery během Slavínského akrobatických akcí a snímek zůstal nedokončen. Slavínský v následujících třech letech nerežisoval žádný film. E. Urbanová a kol., c. d., s. 30.

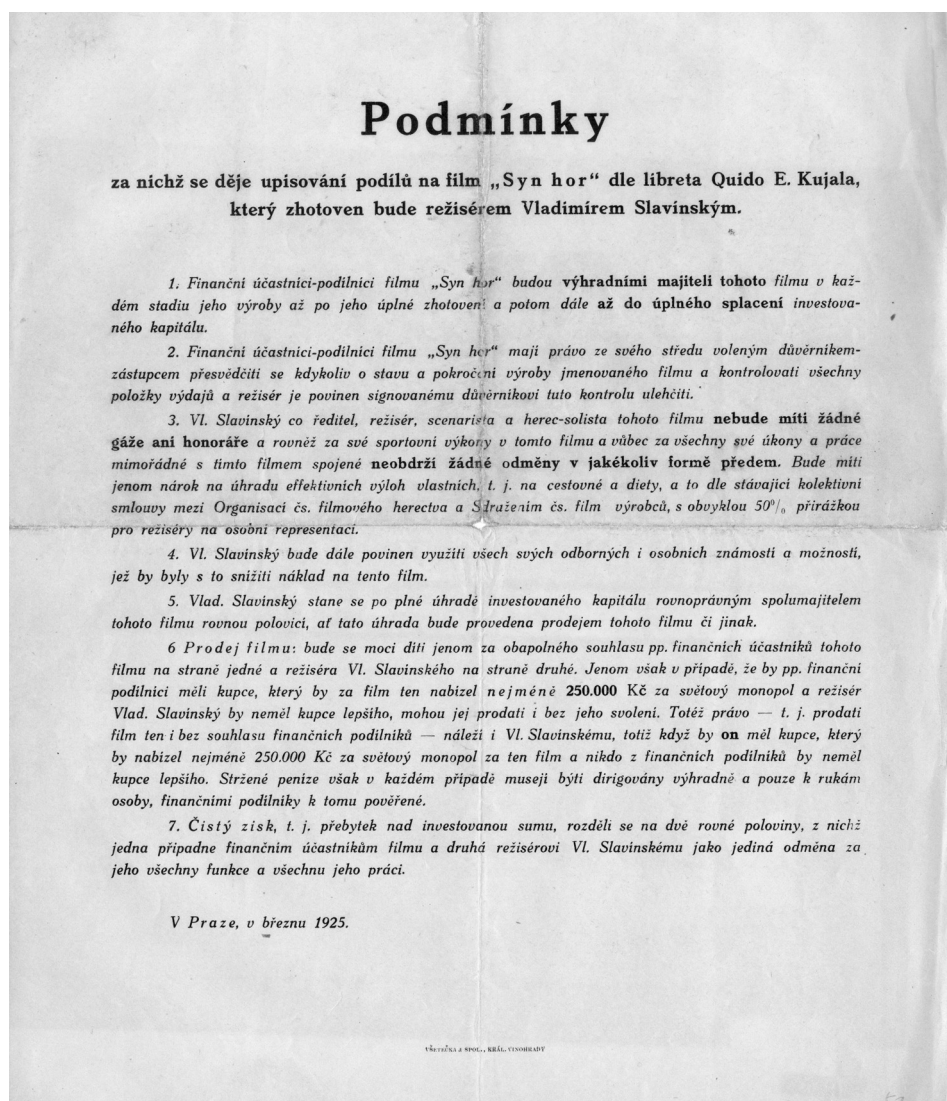
24) Podmínky, za nichž se děje upisování podílů na film „Syn hor“ dle libreta Quido E. Kujala, který zhotoven bude režisérem Vladimírem Slavínským. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

25) V dokumentaci někdy uváděn jako Rudolf Bernhardt.

26) Úpis Emanuela Macešky ze 17. dubna 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69. Existence dalších úpisů není v archivu doložena, ale implicitně jejich podepsání vyplývá z následující dokumentace k filmu.

torů, architekt Bernhardt. Je dojednán vklad podílů v celkové výši 90 000 Kč s dovětkem, že může být zvýšen o 20 000 Kč.²⁷⁾

Bratři Deglové začali fungovat v roli investora až v době natáčení filmu. V červnu 1925, když byla natočena asi třetina filmu — především exteriérových scén, konstatovali



Obr. 2: Podmínky pro vklad podílníků do filmu SYN HOR²⁸⁾

27) Zápis ze schůze podílníků z 30. dubna 1925 a Protokol ze schůze finančních podílníků na filmu Syn hor z 30. května 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

28) Podmínky, za nichž se děje upisování podílů na film „Syn hor“ dle libreta Quido E. Kujala, který zhotoven bude režisérem Vladimírem Slavinským. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

investoři aktuální výši vkladů 37 000 Kč. Na dalších 13 000 Kč je ovšem vyčísleno věcné plnění firmy Bratři Deglové za poskytnutí techniky. Za účasti rodinných příslušníků investorů proběhla projekce hotových částí filmu, které byly slovy Emanuela Degla hodnoceny velmi pozitivně: „již v těchto snímcích je vícero momentů, jež jak herecky, tak obrazově jsou skvělé a dávají opravdu dobré naděje na celý film“.²⁹⁾ Můžeme se domýšlet (ale nemůžeme si být jisti), že právě v tuto chvíli, možná pod vlivem vysoce hodnocených ukázek, změnil výrobce filmu svou strategii a začal se v projektu výrazněji prosazovat. Bratři Deglové ještě na červnovém jednání navrhli zásadní změny a doplnění původně stanovených podmínek. Poprvé tu byla — s argumentem časového tlaku na obsazení podzimních distribučních termínů — připuštěna varianta, že budoucí distribuce filmu nebude řešena přímým prodejem za paušální sazbu třetí straně, ale přímým komisním půjčováním firmou Bratři Deglové s tím, že výrobce by investorům odváděl 57 % příjmu z tržby po odečtení daně.³⁰⁾ Změnil se také plán zahraničních prodejů, v nichž přibyla motivační odměna pro zprostředkovatele obchodu z řad investorů, režiséra nebo výrobce filmu.³¹⁾

Již v zápise z tohoto jednání podílníků se můžeme dočíst, že „na další práci však nejsou finanční prostředky“.³²⁾ Nepochybně velmi důležitá okolnost, která dost možná vedla k tomu, že byla část filmu investorům promítnuta, ale to není v zápise dále rozebráno; konstatovány byly pouze plánované splátky podílů ve výši jednotek tisíc korun a hledání dalších investorů.³³⁾ V následujících týdnech pokračovalo natáčení zejména v ateliérech A-B na Vinohradech, kde problém s nedostatečným zafinancováním podle archivních pramenů eskaloval: „Poslední peníze z banky byly dány jako záloha na ateliér a začlo se filmovat, najednou však pan pokladník Bernhardt prohlásil, že už vůbec nemá peněz, že nemůže nahradit ani přijaté a už splatné závazky, a že neví, jak by mohl zabránit hroící velké škodě a ještě větší ostudě.“³⁴⁾

Situaci zachránila — možná nikoliv překvapivě — firma Bratři Deglové mimořádným peněžním vkladem 8 000 Kč, čímž ovšem dále posílila svou roli mezi investory filmu. Plán na natočení tří velkých ateliérových scén³⁵⁾ ve vídeňských ateliérech³⁶⁾ byl z důvodů vysokých očekávaných nákladů (údajná kalkulace ve výši 70 000 Kč) revidován a nahrazen natáčením v Praze „s menším nákladem, ovšem tak, aby tím film neutrpěl natolik, že by se nedal prodat do ciziny“.³⁷⁾ Během červencového jednání podílníků je mimo to Bratry Deglovými poukázáno na nepořádek a časté chyby v účetních dokladech, jež evidoval pokladník Bernhardt. Také tento krok — byť pravděpodobně oprávněný — mohl být součástí snahy o posílení role výrobce filmu mezi jeho investory.³⁸⁾

29) Zápis ze schůze podílníků z 19. června 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

30) Ze zápisu není jasné, zda jsou tyto náklady počítány až po odečtení sumy, která by zůstávala v kinech.

31) Zápis ze schůze podílníků z 19. června 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

32) Tamtéž.

33) Tamtéž.

34) Zápis ze schůze podílníků ze 17. července 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

35) Zřejmě jde o scény z tanečního klubu a také scénu pádu auta ze skály. Srov. Zápis ze schůze podílníků z 1. září 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

36) Natáčení ve větších zahraničních ateliérech byla v tomto období relativně běžná, sám Slavínský točil již dříve vybrané ateliérové scény v Berlíně (DĚVČE ZE STŘÍBRNÉ HRANICE /1921/) i ve Vídni (O VELKOU CENU /1922/). E. Urbanová a kol., c. d., s. 56, 130.

37) Zápis ze schůze podílníků ze 17. července 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

38) Tamtéž.

Během druhé poloviny natáčení se ve filmu dále angažovali a na zvýšené náklady reagovali již jen Emanuel Maceška a firma Bratři Deglové, kteří zřejmě kvůli diverzifikaci rizika přizvali nového investora, Františka Suchochleba z Bratislavy s vkladem 10 000 Kč. Na zářijové schůzi bylo konstatováno dofinancování ve výši 79 000 Kč a očekávané náklady na dokončení ve výši 20 000 Kč.³⁹⁾ Je pravděpodobné, že růst investičního podílu výrobce filmu byl dán především postupujícím natáčením a rostoucími náklady na technické zajištění filmu. O tom, že se mezi investory i nadále posilovala vyjednávací pozice Bratří Deglů, svědčí skutečnost, že podílníci akceptovali, že finanční částka, kterou výrobce vstoupil do projektu, byla deklarována nikoliv jako podílnický vklad, ale jako rychlá půjčka v nouzi, s přednostní splatností a s předem daným úrokem 9 %, která jim také zajistila více rozhodovacích pravomocí o osudu filmu než investorům.⁴⁰⁾ Význam výrobce filmu byl ještě tentýž den „korunován“ rozhodnutím, že distribuci filmu nebude realizovat třetí subjekt, ani výrobce na komisi a procentuální odvody, ale bude ji zajišťovat čtyři roky pro celé Československo sama firma Bratři Deglové. Firma tak za svůj minoritní podílnický vklad (realizovaný většinou ve věcném plnění), úročenou půjčku a paušální sumu 150 000 Kč za koupi distribučních práv získala všechny potenciální zisky z šíření filmu na vnitrozemském trhu,⁴¹⁾ navíc s možností dalšího přeprojeje těchto distribučních práv dalším subjektům⁴²⁾ a později také na zahraničním trhu.⁴³⁾

Celkové náklady filmu dosáhly přibližně 250 000 Kč. Investoři ve finále poskytli namísto počátečních 90 000 Kč celkem 170 000 Kč, z toho nejvyšší byl podíl Macešky (75 000 Kč), následovaný Bratry Deglovými (65 000 Kč) a Františkem Hykmanem (20 000 Kč), Františkem Suchochlebem (10 000 Kč) a Rudolfem Bernhardtem (5 000 Kč).⁴⁴⁾ Zbývající finance byly poskytnuty formou půjčky především ze strany Bratří Deglů, pravděpodobně se ale fakticky jednalo především o vyúčtování jejich věcných, nefinančních nákladů za filmovou techniku a další zařízení jejich společnosti.

Přednostně splatná půjčka Bratrů Deglových ve výši asi 80 000 Kč byla umořena z kupní ceny za distribuční práva. Společnost Bratři Deglové tedy získala zpět většinu z prostředků, které za práva k šíření filmu sama zaplatila. Zbytek sumy byl využit na drobné pohledávky vůči ostatním podílníkům a na výplatu 10 % podílu splátky jejich investic v celkové výši 17 000 Kč.⁴⁵⁾ K další splátce ve výši 25 % z investovaného podílu došlo na základě rozhodnutí podílníků z 28. ledna 1926, suma ve výši 42 500 Kč byla splacena na základě třetí splátky firmy Bratři Deglové za distribuční práva. Na stejné schůzi bylo konstatováno, že prodej filmu do Německa se zatím nerealizoval, přesto se počítalo s příjmem z tohoto prodeje ve výši 10 000 až 15 000 Kč.⁴⁶⁾ Zda k těmto nebo dalším zahraničním prodejům opravdu došlo a zda se podařilo podílníkům v budoucnosti splatit celou výši jejich investic, už se z dochovaných materiálů bohužel nedozvídáme.

39) Zápis ze schůze podílníků z 1. září 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

40) Další informace o splatnosti úroku nejsou v archivních dokumentech k dispozici.

41) Zápis ze schůze podílníků z 1. září 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

42) V reálu film distribuovali Bratři Deglové jen ve Velké Praze a zbytek republiky obstarával jako distributor Lloydfilm. Dopis Bratří Deglových podílníkům z 25. listopadu 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

43) Zápis ze schůze podílníků z 28. ledna 1926. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

44) Zápis ze schůze podílníků z 25. listopadu 1925. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

45) Tamtéž.

46) Zápis ze schůze podílníků z 28. ledna 1926. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

Příklad financování filmu *SYN HOR* určitě nemůže sloužit k všeobecným závěrům o způsobu financování československých filmů v polovině 20. let. Vyplývají z něj nicméně některé zajímavé momenty. Projekt měl — přes relativně složité lokace — signifikantně nižší rozpočet než jiné dohledané projekty z druhé poloviny 20. let. Rozdíl byl dán určitě odložením honoráře Vladimíra Slavínského, ale zřejmě i dalšími okolnostmi, které souvisely s nedostatkem financí (natáčení v tuzemských ateliérech oproti plánu velkých vídeňských ateliérů apod.). Producent filmu, společnost Bratři Deglové, začala snímek natáčet v situaci, kdy neměla jasné zdroje financování. Většina kapitálu pocházela evidentně ze zdrojů mimo filmový průmysl. Výrobce se v projektu zpočátku nijak zásadněji ekonomicky neangažoval, což se změnilo v třetině natáčení, poté, co byla konstatována vysoká kvalita natočeného materiálu a zároveň docházely finanční prostředky na výrobu filmu. Svou roli hrálo vysoce pravděpodobně to, že výrobce nechtěl riskovat, aby jím investované náklady ve formě věcného plnění zůstaly nezaplacené, ale i to, že v tuto chvíli už si výrobce dovolil více riskovat, protože dokázal přesněji předpovědět kvalitu výsledného produktu.

Společnost Bratři Deglové začala být aktivním zachráncem nedostatečně zafinancovaného projektu, vstoupila do něj vlastním kapitálem a zároveň pokračovala v poskytování věcného plnění. Tento krok se vyplatil. Bratři Deglové se stali majiteli distribučních práv k filmu a z úhrady za tato práva zároveň přednostně pokryli vlastní pohledávky vůči projektu. Jen několik týdnů po premiéře začala být — byť mnohem pomaleji formou splátek — uspokojována i očekávání investorů. Zda došlo k celkové návratnosti investic, nevíme.

Proces financování *SYNA HOR* ukazuje soukromý systém výroby kulturních statků s vědomím rizika jejich návratnosti především na straně producenta filmu, který začal riskovat až poté, co znal první výsledky natáčení. Na druhou stranu je nápadné, že systém vkladů a protokolů investorů — ať již vědomě, nebo z důvodu zatím nedostatečné propracovanosti, případně proto, že se v těchto situacích spoléhalo na ústní dohody a zvyklosti — jako by nepočítal s mnoha alternativami, které mohly, nebo dokonce musely nastat (problémy s vymahatelností dalších splátek podílníků, nejasná definice produkčních a distribučních nákladů, chybějící pravidla pro návratnost investice a především otázka reálných rozhodovacích pravomocí během výroby filmu apod.). Nevíme ani, nakolik byli investoři seznámeni s praktickým ekonomickým fungováním československého filmového průmyslu a nakolik šlo jen o prestižní nebo naivní investici.

Důležitý moment v případě *SYNA HOR* tkví například v nastavení distribučního modelu, protože ve sledovaném období byl v Československu stále obvyklý hybridní systém, který umožňoval prodej za paušální sazbu i komisní půjčování na procenta. Bohužel nevíme, jak byl snímek *SYN HOR* úspěšný v kinech a jak se prodával do zahraničí, proto je těžké odhadnout, nakolik byla intuice a taktika výrobce filmu správná.

2.2. Příklad druhý: Filmové náklady v období protektorátu Čechy a Morava

Způsob produkování československých filmů se mezi 20. léty a dobou protektorátu Čechy a Morava zásadně proměnil. To vyvolala radikální technologická změna — vznik zvukového filmu, která s sebou přinesla nutnost nových investic, jež v konečném důsledku dále zvyšovaly výši utopených nákladů v oboru. Změny vyvolala také velká hospodářská krize,

kteřá vedla k dalšímu omezování volnosti světového obchodu a posilovala uzavřenost národních ekonomik. To byla z makroekonomického hlediska špatná zpráva pro Československo — malou otevřenou ekonomiku. V této situaci byly československé bankovní domy rezistentní vůči poptávce po soukromém úvěru a nastolily přísně omezivou, tedy téměř nulovou úvěrovou politiku.⁴⁷⁾ Přestože krize postihla v Československu nejprve agrární sektor, s o to větší úporností se potom držela v celém hospodářství — oživení ekonomiky nastalo až v roce 1937. Paradoxně, co bylo špatnou zprávou pro všechny sektory ekonomiky, ukázalo se být šťastnou okolností pro filmový průmysl. Právě v době krize se totiž stát rozhodl uznat film jako kulturně-výchovný nástroj a začít jej přímo podporovat.

Přestože ministerský výklad pojmu „kulturně-výchovný film“ pochází z roku 1931,⁴⁸⁾ diskuze o podstatě filmového podnikání a filmového umění započaly se vznikem státu. Týkaly se kompetencí státu ve filmovém průmyslu, udělování licencí k provozování kin a také daňových pravidel ve filmovém podnikání. Nicméně teprve tzv. kontingentní systém v letech 1932–1934 poprvé přinesl přímou podporu výroby filmů, a to v podobě stotisícového příspěvku každému natočenému filmu. Tento systém propojil množství dovezených a vyrobených filmů. S nástupem tzv. registračního systému v roce 1935 získávali filmoví tvůrci podporu na výrobu svých filmů v závislosti na rozhodnutí Filmového poradního sboru, který vláda za tímto účelem vytvořila. Podpora udělená jednomu filmu začala stoupat a také se lišit film od filmu. Pohybovala se mezi 70 000 a 210 000 korunami, a výrobci měli navíc možnost získat záruku k případným bankovním půjčkám až do 100 % jejich výše, které mohly pokrýt až 50 % nákladů na film. To vše ze zdrojů tzv. registračního fondu, do nějž plynuly prostředky generované z poplatků za dovážené filmy.⁴⁹⁾

S úpravami systém existoval až do roku 1945. Protektorátní vláda mohla i v době německé okupace dále finančně podporovat český film, což byla jedna z mála kompetencí, které jí v této oblasti zůstaly.⁵⁰⁾ Tato podpora rostla z 3 až 5 milionů korun československých ročně ve 30. letech na více než 17 milionů protektorátních korun po roce 1941. Podpora se v této době rozdělovala na bezúročnou půjčku ve výši až 1 milionu korun a tzv. odměnu ve výši až 300 000 K. Vedle této odměny je ale možno zaznamenat u některých projektů také kupříkladu průmyslovou odměnu a mimořádnou odměnu ve výši 200 000 K až 400 000 K.⁵¹⁾ Zásadní změnou prošel systém v říjnu 1943 schválením Směrnice pro podporu filmového oboru v Čechách a na Moravě, podle které mohla být na výrobu čes-

47) Diana Bosáková, *Ekonomická situácia vybraných bánk v Československu počas Veľkej hospodárskej krízy (1929–1933)*. Bakalářská práce. Praha: FSV UK 2019.

48) Lucie Česálková, *Film před tabulí. Idea školního filmu v provorepublikovém Československu*. Praha: Národohospodářský ústav Josefa Hlávky 2010, s. 10.

49) Více k tématu postoje státu k podpoře kinematografie nejnověji srov.: Antonie Doležalová – Hana Moravcová, *Czechoslovak Film Industry on the Way from Private Business to Public Good (1918–1945)*. *Business History*. DOI: 10.1080/00076791.2020.1751822; srov. také: Ivan Klimeš, *Vývoj v Československu*. In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha – Brno: NFA – Rakouský ústav pro východní a jihovýchodní Evropu – PVS Verleger 2003, s. 316–319.

50) Podrobnosti k tématu institucionálních proměn souvisejících s finanční podporou českých filmů v době nacistické okupace viz: Tereza Česany Dvořáková, *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Disertační práce. Praha: FF UK 2011, s. 266nn.

51) Dopis Ministerstva lidové osvěty společnosti Lucernafilm z 30. 12. 1942 o podpoře pro film *Zlaté dno*. NFA, fond Lucernafilm, i. č. 55, fol. 41.

kého filmu poskytnuta bezúročná půjčka ve výši 50 % předpokládaných nákladů (maximálně 8 000 000 K), ale také odměna a zvláštní odměna v celkové výši až 3 000 000 K.⁵²⁾ Protože ceny filmů rostly rychleji než návratnosti v kinech, není těžké odhadnout, že tzv. návratné půjčky byly ve většině případů filmů natáčených s vědomím brzkého konce války a blížících se velkých změn ve filmovém průmyslu vlastně nepřiznanou nevratnou dotací.

Nejen díky stále stoupající státní podpoře mezi lety 1940–1945 rostly razantně náklady na výrobu filmů. K dalším důvodům masivního nárůstu jejich nominální výše patří vysoká inflace a s ní související růst cen služeb a některých čím dál více nedostatkových komodit, ale také snížení počtu celovečerních filmů, které logicky zvýšilo honoráře tvůrčích a dalších specializovaných pracovníků (byť v této době již tarifně zafixovaných). Podstatným důvodem byla také vyšší politická kontrola a v neposlední řadě snaha o zvyšování kvality českého filmového stylu — rostla byrokracie, lhůty pro schvalování námětu, výrobních povolení a cenzury filmu proces prodlužovaly o několik týdnů, prodlužovala se ale také doba tvůrčí přípravy, dramaturgické práce i natáčení, rostly počty konzultantů apod. Je všeobecně známo, že čeští producenti v tomto období zaměstnávali ve filmech mnoho lidí jen na oko, například aby je ochránili od totálního nasazení.

Snímkem, na kterém nyní ilustrujeme ekonomický kontext výroby protektorátního, ale částečně i zestátněného filmu (a jejich ekonomicko-produkčních návazností), je ROZINA SEBRANEC. Natočení historické adaptace novely Zikmunda Wintera inicioval režisér a autor scénáře Otakar Vávra. Výroby se ujala společnost Lucernafilm Miloše Havla. Námět byl oficiálně registrován výkonným orgánem protektorátní kinematografie Českomoravským filmovým ústředím 15. prosince 1943 a producent požádal o povolení k výrobě 15. února 1944.⁵³⁾ Povolení bylo filmu uděleno 24. března 1944 a několik dní na to začalo natáčení.⁵⁴⁾

Projekt byl koncipován jako velkořím, počítalo se se spotřebou 30 000 metrů negativu obrazu a 3 000 metry výsledné délky filmu,⁵⁵⁾ účastí desítek herců a více než 500 komparzistů, 80 hudebníků a s využitím ateliérů na Barrandově.⁵⁶⁾ Již první doložený rozpočet filmu ve výši 13 030 000 K je výrazně vyšší, než jaké byly průměrné náklady jiných česky mluvených celovečerních filmů.⁵⁷⁾ O několik týdnů později, dnem 23. března 1944, je ovšem datován jiný interní podrobný rozpočet Lucernafilmu ke stejnému filmu, který je kalkulován překvapivě na dost nižší sumu 11 972 320 K.⁵⁸⁾ Analýzou rozpočtů jsme došli k názoru, že předchozí vyšší rozpočet není umělým poměrným navýšením jednotlivých položek, ale že se pravděpodobně jedná o mezifázi upřesňování očekávaných nákladů

52) T. Czesany Dvořáková, *Idea filmové komory*, s. 273.

53) Žádost o povolení výroby filmu Rozina sebranec ze dne 15. února 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 16nn.

54) Návrh na udělení zápůjčky z 20. 4. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 60.

55) Průměrná délka českého celovečerního hraného filmu v letech 1942–1944 byla 2 586 metrů a žádný z filmů z tohoto období nepřesáhl délku 2 867 metrů. J. Havelka, *Filmové hospodářství 1939 až 1945*, s. 31–36.

56) Rozpočet: Rozina sebranec. NFA, fond Lucernafilm, i. č. 65, fol. 253–266.

57) Žádost o povolení výroby filmu Rozina sebranec ze dne 15. února 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 16nn; Návrh na udělení zápůjčky z 20. 4. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 60; Žádost o udělení bezúročné půjčky z 10. 3. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 61–62.

58) Rozpočet: Rozina sebranec. NFA, fond Lucernafilm, i. č. 65, fol. 253–266.

Tabulka 5: ROZINA SEBRANEC — Vývoj nákladů a státních dotací

Vývoj nákladů na film			Z toho státní dotace
15. 2. 1944 (předpoklad)	13 030 000 K	100 %	6 000 000 K + předpoklad odměny
23. 3. 1944 (interní úprava)	11 972 320 K	92 %	6 000 000 K + předpoklad odměny
7. 9. 1944 (reál + předpoklad)	20 514 055,50 K	157 %	10 000 000 K + předpoklad odměny
Květen 1945	24 516 553,30 K	188 %	10 000 000 K + předpoklad odměny
Pravděpodobná konečná cena filmu minimálně	26 086 399,20 Kčs	200 %	11 569 845,9 Kčs

Zdroje: Žádost o povolení výroby filmu Rozina sebranec ze dne 15. února 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 16nn; Návrh na udělení zápůjčky z 20. 4. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 60; Žádost o udělení bezúročné půjčky z 10. 3. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 61–62; Rozpočet: Rozina sebranec. NFA, fond Lucernařilum, i. č. 65, fol. 253–266; Žádost Lucernařilumu o udělení bezúročné zápůjčky ze dne 15. 9. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 52–57; Dopis oborové skupiny Filmová výroba pro Prezidium ČMFÚ ze dne 27. 9. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 51; Jaroslav Lopour, *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*. Diplomová práce. Brno: FF MU 2015, s. 73; Soupis, vypracovaný pro NÚKU z listopadu 1948. BSA, fond BH, sign. 1948 F 23. Srov. s údaji po měnové reformě (kurz 5:1) in: Údaje o filmech výrobního roku 1945 a 1946 [list druhý]. BSA, fond BH, sign. 1957 B 8.

související s postupujícími přípravnými pracemi. Hlavním důvodem snížení rozpočtu byla zřejmě skutečnost, že barrandovské ateliéry byly přednostně využívány německými filmovými produkcemi a český film ROZINA SEBRANEC se musel až na několik málo dnů⁵⁹⁾ spokojit s menšími ateliéry v Radlicích, což přineslo v této chvíli očekávané úspory hlavně v položce výprava.

Natáčení bylo zahájeno 3. dubna 1944.⁶⁰⁾ Jak se ale brzy ukázalo, malé radlické ateliéry extrémně zkomplikovaly práci s velkými kulisami, kvůli kterým se jednotlivé scény točily nesynchronně po přestavbách,⁶¹⁾ a původně plánovaných 5 týdnů příprav a 15 týdnů natáčení se násobně prodloužilo a zřejmě také prodražilo.⁶²⁾ Fakt prodražení ale zřejmě není vzhledem k okolnostem tak fatální, jak by se mohlo na první pohled zdát. „Ještě nikdy jsem neměl k dispozici tolik peněz“, vzpomínal na natáčení ROZINY SEBRANEC po letech režisér Otakar Vávra.⁶³⁾ Ke dni 7. září 1944 bylo na výrobě filmu ROZINA SEBRANEC oznámeno utracení 16 870 145,90 K⁶⁴⁾ a ke dni 27. září 1944 se už dokonce uváděla suma 18 069 707,70 K.⁶⁵⁾ V obou případech bylo deklarováno, že jde o částku dílčí a je třeba počítat s konečnou sumou ve výši 20 584 055,50 K.

Co přesně se ve výrobě filmu mohlo dít mezi 10. říjnem 1944, kdy končí jeho výroba v Radlicích, a posledními měsíci války, ve svém výzkumu podrobněji odhalil filmový his-

59) Jaroslav Lopour, *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*. Diplomová práce. Brno: FF MU 2015, s. 71.

60) J. Lopour, c. d., s. 71. Původní citace in: Otakar Vávra, *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor 1996, s. 131.

61) J. Lopour, c. d., s. 71–72. Původní citace in: O. Vávra, c. d., s. 145.

62) Údaj o reálné délce natáčení se nepodařilo dohledat, a to ani v rámci struktur poválečné kinematografie. Viz explicitní poznámku in: Údaje o filmech výrobního roku 1945 a 1946. BSA, fond BH, sign. 1957 B 8.

63) J. Lopour, c. d., s. 71. Původní citace in: O. Vávra, c. d., s. 131.

64) Žádost Lucernařilumu o udělení bezúročné zápůjčky ze dne 15. 9. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 52–57.

65) Dopis oborové skupiny Filmová výroba pro Prezidium ČMFÚ ze dne 27. 9. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 51.

torik Jaroslav Lopour, který dále upozornil na skutečnost, že kvůli prodlužování natáčení a postprodukčních prací v posledních válečných týdnech probíhalo (ale nebylo dokončeno) disciplinární řízení Českomoravského filmového ústředí.⁶⁶⁾ V mnoha sekundárních zdrojích nalezneme informaci o tom, že výroba tohoto filmu byla uměle prodlužována proto, aby byl dokončen až po osvobození. Stejně věrohodná se ale zdá být i varianta, že

F. Rozina sebranec
č. 215 63-18.9.44.

<p style="text-align: center;">Lucernafilm</p> <p>Fa</p> <p>An das</p> <p style="text-align: center;">Ministerium für Volksaufklärung in Prag</p> <p style="text-align: center;">GESUCH UM ERTEILUNG EINES ZINSENLOSEN DARLEHENS</p> <p>Die unterfertigte Firma ersucht im Sinne der Richtlinien des Ministeriums für Volksaufklärung für Unterstützung des Filmwesens in Böhmen und Mähren Cz. 4028/43-Präs. vom 20. X. 1943 um Erteilung eines zinsenlosen Darlehens für die Herstellung des tschechischen abendfüllenden Films</p> <p style="text-align: center;">Rosina des Findelkind (Titel des Films)</p> <p>in der Höhe von</p> <p style="text-align: right;">ve výši 4,292.027.70</p> <p style="text-align: center;">K</p> <p>Die Herstellung dieses Films wurde von der Böhmischo-mährischen Filmzentrale durch den Bescheid F 5921 vom 24. III. 1944. aus dem tatsächlichen Herstellungskosten zum 7. IX. 1944.</p> <p>Thema — námět K 131.769.40</p> <p>Musik — hudba K 170.650.-</p> <p>Besetzung — obsazení K 2,175.893.50</p> <p>Stab — štáb K 1,901.657.40</p> <p>Atelier u. Kopieranstalt — atelier a laboratoř K 7,689.141.90</p> <p>Material — materiál K 269.357.60</p> <p>Ausstattung — výprava K 2,220.509.30</p> <p>Aussenaufnahmen — exteriéry K 1,148.294.50</p> <p>Beförderung u. Versicherung — doprava a pojištění K 585.970.20</p> <p>Gebühren und Kosten der Herstellungsgruppe — poplatky a režie výrobní skupiny K 576.902.10</p> <p style="text-align: right;">Insgesamt — celkem K 16,870.145.90</p> <p>Besondere Begründung:</p> <p>Der erwähnte Film wurde als aussergewöhnlich hervorragend und aussergewöhnlich kostspielig anerkannt. In der zweiten Sitzung des Filmberaterskörpers vom 5. IV. d.J. wurde ein Darlehen von K 6,000.000.- bewilligt. Die wirklichen Herstellungskosten betragen bis zum 7. IX. d.J. K 16,870.145.90 und wird damit gerechnet, dass sie die Höhe von K 20,584.055.50 erreichen werden. Wir ersuchen daher um den Restbetrag des Darlehens in der Höhe von K 4,292.027.70.</p>	<p style="text-align: center;">Titel</p> <p style="text-align: center;">Ministerstvu lidové osvěty v Praze</p> <p style="text-align: center;">ŽÁDOST O UDĚLENÍ BEZÚROČNÉ ZÁPŮJCKY</p> <p>Podepsaná firma žádá podle směrnic ministerstva lidové osvěty pro podporu filmového oboru v Čechách a na Moravě č. j. 4028/43-Präs. ze dne 20. X. 1943 o udělení bezúročné zápůjčky na výrobu českého celovečerního filmu:</p> <p style="text-align: center;">Rosina sebranec (Název filmu)</p> <p>Výroba tohoto filmu byla povolena Českomoravským filmovým ústředím výměrem 24. III. 1944.</p> <p>z celkové výrobní náklady filmu: ke dni 7. IX. 1944:</p> <p style="text-align: right;">16,870.145.90</p> <p>Zvláštní odůvodnění:</p> <p>Zmíněný film byl uznán mimořádně závažným i mimořádně nákladným. Ve druhé schůzi filmového poradního sboru dne 5. IV. t.r. byla navržena půjčka ve výši 50 % skutečných výrobních nákladů. Dosud byla nám udělena půjčka ve výši K 6,000.000.-. Skutečné výrobní náklady ohnávají ke dni 7. IX. 1944 K 16,870.145.90 a počítá se, že dostoupí výše K 20,584.055.50. Žádáme proto zbrořile o doplatek zápůjčky ve výši K 4,292.027.70.</p>
---	--

52

Obr. 3: Žádost o udělení bezúročné půjčky filmu ROZINA SEBRANEC⁶⁷⁾

66) J. Lopour, c. d., s. 71–77.

67) Žádost Lucernafilmu o udělení bezúročné zápůjčky ze dne 15. 9. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 52.

dokončení filmu bylo skutečně provázáno velkými technickými těžkostmi. Pro nás je důležité, že podle Lopoura výrobní náklady filmu v květnu 1945 dosáhly na 24 516 553,30 K.⁶⁸⁾

Dokončení filmu bylo po květnu 1945 a následném zestátnění československého filmu, tak jako v případě dalších titulů, zastaveno a po několika měsících bylo rozhodnuto o přepracování některých částí. ROZINA SEBRANEC se nakonec dočkala dokončení. Od 19. října do 1. listopadu 1945 proběhly dotáčky, během nichž bylo natočeno celkem 22 záběrů a 12 scén včetně několika exteriérových. Plánované náklady na dokončení filmu (vysoce pravděpodobně včetně postprodukce) byly stanoveny na 1 352 370 Kčs, v reálu však byly opět překročeny na 1 569 845,90 Kčs.⁶⁹⁾ Výrobní fáze filmu byla dokončena 11. prosince 1945 výrobou první kopie a premiéra filmu dlouhého 2 641 metrů se uskutečnila 14. prosince 1945.⁷⁰⁾ Z dochovaných archivních zdrojů vyplývá, že konečné náklady filmu byly fakticky dvojnásobné oproti předpokladu z počátku roku 1944.⁷¹⁾

Je důležité poznamenat, že navyšování rozpočtu filmu se — vzhledem k situaci v posledních letech okupace a počátku zestátněného filmu — muselo odehrávat v nutné a žádoucí součinnosti s oficiálními strukturami, mimo jiné s ohledem na možné navyšování finanční podpory ze strany Ministerstva lidové osvěty prostřednictvím orgánů při Českomoravském filmovém ústředí, které finanční podporu výkonně administrovaly. Dne 10. března 1944 požádal výrobce filmu Lucernafilm o poskytnutí zápůjčky. Již 16. června 1944 poskytl ministr lidové osvěty Emanuel Moravec na základě rozhodnutí Filmového poradního sboru, předsedy Českomoravského filmového ústředí,⁷²⁾ a v duchu zmíněné Směrnice pro podporu filmového oboru v Čechách a na Moravě půjčku ve výši 6 000 000 K s tím, že zbytek sumy až do výše 50 % skutečných nákladů měl být společnosti formou odměny doplacen po dokončení filmu.⁷³⁾ V polovině září požádal Lucernafilm o navýšení bezúročné půjčky o dalších 4 292 027,70 K⁷⁴⁾ a již 27. září 1944 přijal Filmový poradní sbor z této žádosti podpůrné vyjádření, podle kterého „jde o velký a umělecky závažný film nadčasového tématu, který již svým formátem vyžaduje zcela mimořádného nákladu finančního. Je proto nezbytné, aby režisér měl všechny potřebné prostředky k úspěšnému dokončení svého díla.“⁷⁵⁾ Na základě toho požádal 9. října 1944 předseda Českomoravského filmového ústředí Ministerstvo lidové osvěty o udělení druhé půjčky ve výši 4 000 000 K s podmínkou „že firma předloží písemné prohlášení, že žádné další žádosti v tomto směru nebudou firmou již dodávány.“⁷⁶⁾ Poválečné dokončení filmu bylo samozřejmě realizováno

68) Tamtéž, s. 73.

69) Soupis vypracovaný pro NÚKU z listopadu 1948. BSA, fond BH, sign. 1948 F 23. Srov. s údaji po měnové reformě (kurz 5:1) in: Údaje o filmech výrobního roku 1945 a 1946 [list 2]. BSA, fond BH, sign. 1957 B 8.

70) Údaje o filmech výrobního roku 1945 a 1946. BSA, fond BH, sign. 1957 B 8.

71) Přesnou sumu kompletních výrobních nákladů filmu ROZINA SEBRANEC neznáme, protože ve statistikách poválečné kinematografie jsou u filmů výrobně přecházejících z doby protektorátu uváděny pouze výdaje za období po srpnu 1945.

72) Návrh na udělení zápůjčky z 20. 4. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 60. Těž: NFA, fond Lucernafilm, i. č. 55, fol. 58.

73) Celovečerní film „Rosina sebranec“ — Výplata zápůjčky. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 59.

74) Žádost Lucernafilmu o udělení bezúročné zápůjčky ze dne 15. 9. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 52–57.

75) Dopis oborové skupiny Filmová výroba pro Prezidium ČMFÚ ze dne 27. 9. 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 51.

76) Dopis předsedy Českomoravského filmového ústředí Ministerstvu lidové osvěty ze dne 9. října 1944. NFA, fond ČMFÚ, i. č. 418, fol. 50.

za státní prostředky, a tak můžeme počítat s dalšími více než 1 500 000 Kčs ve prospěch tohoto filmového projektu ze strany státu.

V době protektorátu Čechy a Morava došlo k výrazné standardizaci a růstu kontroly příprav a realizace natáčení filmů, a náklady na filmy by tudíž měly být teoreticky mnohem přesněji odhadnutelné než v minulosti. Příklad *ROZINY SEBRANEC*, ale i jiných filmů z tohoto období však ukazuje, že specifická historická situace umožňovala obrovské rozdíly mezi plány a realizací filmových projektů. Důvodů k extrémnímu a fakticky bezprecedentnímu navyšování nákladů během samotné výrobní fáze bylo mnoho a byly již dobře popsány jinde (šlo mj. o znehodnocování inflací postižené protektorátní měny, zaměstnávání co největšího počtu lidí, kteří se tak vyhnuli nasazení ve válečných oborech, obecné docenění českých kulturních produktů jako nositelů a dalších iniciátorů národních tradic apod.).⁷⁷⁾ Rostoucí finanční účast státu na filmových projektech byla také příznakem obecně stoupajícího vlivu státem kontrolovaného hospodářství a v neposlední řadě šlo o důsledek silného klientelismu, který se díky kumulaci reálných rozhodovacích pravomocí do rukou několika málo lidí včetně producenta Miloše Havla v protektorátním období rozvinul.⁷⁸⁾ Příklad filmu *ROZINA SEBRANEC* ukazuje, že systém kontrolovaný již samými limity (počty filmů, produkčních a distribučních společností apod.) neměl — ať již záměrně, nebo mimoděk — nastavené dostatečné kontrolní mechanismy pro tento typ ekonomicky podezřelých případů. Všechna administrativní zátěž — povinné schvalování námětů, scénářů, rozpočtů i podpor — nezabránilo tomu, aby byl natáčen film, jehož náklady překročily původní rozpočet téměř na dvojnásobek.

2.3. Příklad třetí: Filmové náklady v době zestátněného filmu

Poválečné zestátnění československého filmového průmyslu ovlivnilo vše, produkční praxi počínaje a platy filmových pracovníků konče. Film se v této situaci zabydlel v pozici nejen specifického kulturního, ale také ideologického statku. Přesto, že v české i československé historiografii se traduje tvrzení o samofinancování československého filmu v době existence státního monopolu,⁷⁹⁾ přímé subvence ze státního rozpočtu doložitelně existovaly, a to minimálně při výrobě politicky angažovaných filmů.⁸⁰⁾

Český (a slovenský) film byl znárodněn dekretem prezidenta republiky č. 50 dne 11. srpna 1945. K faktické realizaci zestátnění ale docházelo již od května 1945 postupným zabíráním filmových provozů (ateliérů, distribučních firem, úřadů, ale i některých kin) vlastněných či řízených za války Němci. V přechodném období tzv. třetí republiky byla oblast kinematografie nejprve koordinována zmocněnci pro jednotlivé oblasti filmového průmyslu zastřešenými v České (od roku 1946 Československé) filmové společnosti. Po

77) Srov. Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: FF UK 2016, s. 249–284.

78) Vědomé posilování klientelistických vazeb i využívání výsadního postavení českého producenta v době protektorátu popisuje: Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel — český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013, s. 106nn.

79) Viz např.: Jaromír Kallista, *Filmová produkce*. In: *FAMU — Antologie textů k úvodům pro 1. ročník bakalářského studia*. Praha: FAMU 2004, s. 134.

80) „Předpoklad filmů k žádosti o státní dotaci“ z roku 1979 obsahuje náměty politicky angažovaných filmů jako *Dětství Julia Fučíka* aj. Předpoklad filmů k žádosti o státní dotaci. BSA, fond BH, sign. 1985 A 6.

únoru 1948 byla dokončena již déle připravovaná reorganizace vedení filmu do nově vzniklého podniku Československý státní film, který řídil ústřední ředitel a jeho náměstci pro jednotlivá odvětví filmu. Struktura i dohled nad filmovým průmyslem se v dalších letech proměňovaly, přičemž v dubnu 1954 se Československý státní film stal samostatnou rozpočtovou organizací se čtyřmi samostatnými účetními jednotkami: Ústředním ředitelstvím, Filmovou výrobou, Filmovou distribucí a Filmovým průmyslem a laboratořemi.⁸¹⁾

Tendence ke zvyšování výdajů na jeden film pokračovala ještě několik let po válce. Dále rostl počet natáčecích dnů a trvala obliba velkorozpočtových filmových žánrů, což na několik let také zvýšilo rozpočty filmů. V 50. letech se ovšem upevnilo centrální plánování v československém hospodářství i ve filmovém průmyslu. Do budoucna bylo předem určováno, kolik a jak drahých filmů se má natočit. Práce s rozpočty se standardizovala podle přesně daných pravidel. Finanční zodpovědnost přebíral od privátního producenta ekonom studia, vedoucí tvůrčích a později výrobních skupin, vedoucí výroby a také hlavní členové štábu,⁸²⁾ kteří museli svými podpisy stvrdit souhlas s vyšší rozpočtu a byli premiemi motivováni k tomu, aby rozpočty a další hlídané měrné jednotky nepřekračovali. Na jednotlivé položky v rozpočtech byly stanoveny limity, jejichž kontrola si vyžádala posílení kontrolních mechanismů v administrativě filmového studia. Právě v tomto období se rozvinula statistika filmové výroby, která sledovala konkrétní ukazatele jako počty natočených metrů za jeden pracovní den, spotřebu pohonných hmot apod. Tyto statistiky pocházejí přímo ze studia a jsou dnes podstatným pomocným zdrojem historického výzkumu.⁸³⁾

V této části studie se zaměříme na druhý celovečerní film Jana Němce *O SLAVNOSTI A HOSTECH* jako ukázkou produkčně nestandardního, ale ekonomicky přijatelného filmu československé nové vlny. Specifikem tohoto projektu je, že vznikl v do jisté míry experimentálních podmínkách, přestože byl zcela ukotven ve výrobních procesech Filmového studia Barrandov.

Film byl především vyroben neobvykle rychle. První oficiální schůzka budoucího výrobního štábu proběhla ve tvůrčí skupině Erich Švábík – Jan Procházka 2. května 1965 a od dalšího dne začala etapa průzkumu realizace. Literární scénář Ester Krumbachové a Jana Němce *Letní karneval* (později *Zpráva o slavnosti a hostech*) byl schválen do výroby již 4. května 1965 a přípravné práce byly zahájeny o necelé tři týdny později, 24. května téhož roku.⁸⁴⁾

V době přípravy filmu byl vedoucím výroby jmenován zkušený praktik Ladislav Kalaš a náklady na projekt byly kalkulovány do výše 1 796 000 Kčs, což je ve srovnání s průměrnými cenami filmů natočených v polovině 60. let, které se pohybovaly mezi 2,5–2,8 miliony Kčs, velmi nízké číslo. Některé produkční okolnosti — relativní nezkušenost režisé-

81) Bohumil Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. Třetí vydání. Praha: SPN – AMU 1985, s. 166–171.

82) Srov. Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: NFA 2016.

83) V rámci našeho výzkumu jsme pracovaly s velmi dobře zpracovanými statistikami sledujícími vybrané ukazatele výroby filmů, které pocházejí z FS Barrandov z let 1955–1982 a dochovaly se v Archivu Barrandov Studio. Jejich autory jsou František Šaska a Jaroslav Jelínek, jehož v roce 1972 nahradil dr. Zdeněk Poštulka.

84) Technický scénář byl schválen 4. června 1965. Výrobní list filmu *O slavnosti a hostech*. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

Tabulka 6: Plánovaný a skutečný rozpočet filmu O SLAVNOSTI A HOSTECH

Položka nákladů	Plán	Skutečnost
Literární příprava	67 800 Kčs	65 939,40 Kčs
Mzdy a honoráře výr. štábu	303 500 Kčs	245 419,00 Kčs
Honoráře externistů	361 400 Kčs	282 621,60 Kčs
Filmová surovina	48 300 Kčs	44 838,97 Kčs
Ostatní materiál	4 400 Kčs	3 855,90 Kčs
Stavby	95 000 Kčs	61 613,00 Kčs
Osvětlovači a technické služby	120 200 Kčs	86 994,50 Kčs
Elektrická energie	6 700 Kčs	1 736,30 Kčs
Zvukový záznam	77 500 Kčs	51 804,37 Kčs
Triky	3 000 Kčs	3 591,24 Kčs
Laboratorní zpracování	39 500 Kčs	31 799,48 Kčs
Hudba	0 Kčs	8 175,20 Kčs
Doprava	177 600 Kčs	152 219,10 Kčs
Výprava	111 300 Kčs	86 817,30 Kčs
Nájmy, náhrady, služby atd.	7 700 Kčs	4 969,36 Kčs
Dílenská režie (18 %)	257 900 Kčs	186 338,00 Kčs
Celopodniková režie (8 %)	113 900 Kčs	82 854,00 Kčs
CELKEM	1 795 700 Kčs	1 401 586,72 Kčs
<i>Odchylky provozů a režii</i>		-18 104,00 Kčs
KONEČNÉ NÁKLADY	1 796 000 Kčs	1 383 482,72 Kčs

Zdroj: Rozpočet filmu O slavnosti a hostech — rekapitulace nákladů z 15. 6. 1965. BSA, Fond SCE, O slavnosti a hostech.

ra, davové scény, obsazení filmu výhradně neherci nebo výlučné natáčení v exteriérech, a tudíž vysoká závislost na počasí — zvyšovaly riziko problémů a nedodržení výrobního a ekonomického plánu.

Svou roli v rychlém a pozitivním postoji studia k přijetí filmu O SLAVNOSTI A HOSTECH do výroby hrál pravděpodobně nezpochybnitelný umělecký úspěch Němcovy prvotiny DÉMANTY NOCI, jež měla premiéru v září roku 1964 a mimo jiné získala několik ocenění na zahraničních festivalech.⁸⁵⁾ Také ve svém debutu pracoval Němec podobným způsobem — s neherci, v exteriérech a poměrně levně. Jistou pojistkou studia při natáčení filmu O SLAVNOSTI A HOSTECH s velmi netypickým obsazením (do filmu byly z velké části angažovány významné osobnosti pražského intelektuálního světa — spisovatelé, akademici, divadelníci apod.) měly být zřejmě herecké zkoušky, které se přes rychlost realiza-

85) Seznam ocenění filmu DÉMANTY NOCI je k dispozici např. na webu *Filmového přehledu*. Dostupné online: <<http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396605/demanty-noci>>, [cit. 27. 6. 2018].

ce projektu stihly odehrát ještě před zahájením přípravných prací, tedy před definitivním připuštěním projektu do výroby, v první polovině května 1965. Tyto herecké zkoušky byly schvalovány na dvou úrovních — v rámci tvůrčí skupiny a v rámci vedení studia včetně ředitele Vlastimila Harnacha a ústředního dramaturga F. B. Kunce. Souběžně s tímto procesem stihl Jan Němec dokončit i technický scénář.⁸⁶⁾

Pro film byl zvolen klasický černobílý materiál a filmové lokace byly vybrány v okolí obce Teptín v blízkosti Prahy, což zajistilo mimo jiné úspory na ubytování a větší flexibilitu v nasazení jednotlivých účastníků natáčení. V rámci projektu se nerealizovaly žádné větší stavby, pouze převoz dekorací a stavba igelitové konstrukce pro techniku pro případ nepříznivého počasí. Paralelně s přípravami na místě natáčení probíhaly kostýmní a masérské zkoušky a uvolňování herců ze zaměstnání.⁸⁷⁾

Poradou ředitele FS Barrandov byl projekt schválen až 1. června 1965,⁸⁸⁾ tedy skoro měsíc po reálném zahájení přípravných prací. Tato situace byla velmi neobvyklá a odporovala zavedeným postupům v rámci studia. Natáčení bylo zahájeno již 17. června 1965, to znamená o 15 dnů dříve, než bylo původně stanoveno v natáčecím plánu.⁸⁹⁾ A konečně rozpočet filmu byl nestandardně schválen ředitelem FS Barrandov až 22. června 1965, tedy pět dnů po zahájení natáčení.⁹⁰⁾ Samotné natáčení mělo podle plánu trvat 43 tzv. filmovacích dnů, tedy s tzv. exteriérovou rezervou a likvidací staveb apod. až do poloviny září 1965. Dokončeno bylo ale již 31. července 1965. Podle výrobní zprávy velmi rychlé pracovní tempo režiséra Němce zpomalily jen dvě okolnosti — vada v kameře, která znehodnotila 830 metrů negativu, a pět dnů nepříznivého počasí.⁹¹⁾

Postprodukční práce na filmu proběhly na podzim. Nahrávání postsynchronů, ruchů a hudby bylo dokončeno v září a v říjnu smícháno a servisní kopie filmu byla promítnuta vedení studia a také Hlavní správě tiskového dohledu. V polovině října 1965 byly práce na výrobě fakticky hotového filmu z důvodu plánovaného vročení do dalšího výrobního roku a možná také kvůli odložení doplateků honorářů za film⁹²⁾ na několik týdnů zastaveny.⁹³⁾ Práce byly obnoveny 3. ledna 1966, byly smíchány mezinárodní pasy a již 8. ledna byla vyrobena tzv. první kopie. Ta byla 11. ledna 1966 schválena vedením studia a předána Ústřednímu ředitelství ČSF a 13. ledna 1966 oficiálně schválena Hlavní správou tiskového dohledu pro distribuci v kinech.⁹⁴⁾

Přes drobné problémy v průběhu natáčení filmů (technické závady, nepříznivé počasí) by mohl být film *O SLAVNOSTI A HOSTECH* uváděn jako příklad dobré praxe, jak v zestát-

86) Výrobní zpráva filmu *O slavnosti a hostech*. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

87) Zpráva o průběhu natáčení filmu *O slavnosti a hostech*. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

88) Výpis z porady ředitele FSB ze dne 1. 6. 1965. Dopis TS Švábík–Procházka Ladislavu Kalašovi ze dne 10. 6. 1965. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

89) Výrobní zpráva filmu *O slavnosti a hostech*. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

90) Výrobní list filmu *O slavnosti a hostech*. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

91) Výrobní zpráva filmu *O slavnosti a hostech*. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

92) Doplatky honorářů všech sedmi hlavních profesí ve filmovém štábu bylo vázáno na odevzdání první kopie. Viz: Hlavní zásady mzdové soustavy členů výrobních štábů in: *Mzdy a honoráře ve tvorbě filmů*. Praha: FSB 1974, s. 36–37.

93) Nesignovaný dopis Tvůrčí skupiny Švábík–Procházka z 25. 10. 1965. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

94) Výrobní list filmu *O slavnosti a hostech*. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*; Výrobní zpráva filmu *O slavnosti a hostech*. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*; Denní zpráva č. 56. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*; Výrobní zpráva filmu *O slavnosti a hostech*.

něném filmovém průmyslu a studiovém systému výroby spořit čas a alokované zdroje. Konkrétní pokračování finančních a výrobních plánů dokládá zkrácený přehled plánovaných a skutečných ukazatelů, zpracovaný pro výrobní zprávu filmu (Viz Tab. 6).⁹⁵⁾ Přehled také dobře ilustruje, jaké hlavní ukazatele a komodity byly studiem kontrolovány především, ale také to, že projekt by nemohl být touto rychlostí a s tímto nasazením realizován bez konsensu s managementem a technickými zaměstnanci studia na úkor jejich volného

<u>Rekapitulace:</u>		
1./ Literární práce	Kčs	67.800.--
2./ Mzdy a honoráře členů výrobního štábu	"	303.500.--
3./ Honoráře externích pracovníků	"	361.400.--
4./ Filmová surovina	"	48.300.--
5./ Ostatní materiál	"	4.400.--
6./ Stavby	"	95.000.--
7./ Osvětlovači a technické služby	"	120.200.--
8./ Elektrická energie	"	6.700.--
9./ Zvukový záznam	"	77.500.--
10./ Triky	"	3.000.--
11./ Laboratorní zpracování	"	39.500.--
12./ Hudba	"	--
13./ Doprava	"	177.600.--
14./ Výprava	"	111.300.-- 87.000.--
15./ Nájem, náhrady, služby, atd.	"	7.700.--
mezisoučet	Kčs	1,423.900.--
16./ Dílenská režie 18% z Kčs 1,423.900.--	"	257.900.--
17./ Celopodniková režie 8% " 1,423.900.--	"	113.900.--
celkem	Kčs	1,795.700.--
Rozpočet celkem zaokrouhleno	Kčs	1,796.000.--

371.8

Režisér a kameraman stvrzují svým podpisem, že byli obeznámeni s rozpočtem, jakož i s koeficientem spotřeby filmové suroviny, a že oba stanovené limity dodrželi.

V Praze dne 15. června 1965.

Obr. 4: Schválený rozpočet filmu O SLAVNOSTI A HOSTECH⁹⁶⁾

95) Výrobní zpráva filmu O slavnosti a hostech z 11. 1. 1966. BSA, Fond SCE, O slavnosti a hostech.

96) Rozpočet filmu O slavnosti a hostech — rekapitulace nákladů z 15. 6. 1965. BSA, Fond SCE, O slavnosti a hostech.

času.⁹⁷⁾ Například denní užitná metráž filmu byla vzhledem k časovým úsporám v počtu natáčecích dnů logicky vyšší. V případě nesouladu s managementem studia by teoreticky mohly nastat obstrukce s fasováním suroviny, což se ale podle produkční dokumentace nestalo.

Celkové realizované náklady na filmu *O SLAVNOSTI A HOSTECH* dosáhly podle dochované dokumentace 1 383 482,72 Kčs.⁹⁸⁾ Plánované náklady se nicméně pohybovaly ve výši 1 796 000 Kčs.⁹⁹⁾ Při výrobě filmu se tedy ušetřilo téměř 23 % plánovaných nákladů. Nejvyšší míra úspor (přes 30 %) se týkala technických položek elektrické energie, stavby a zvukového záznamu. Osobní náklady se snížily o cca 20 %. Při detailnějším průzkumu osobních nákladů zjistíme mimo jiné z dnešního pohledu překvapivou skutečnost, že za honoráře za literární přípravu díla včetně synopse, filmové povídky, literárního scénáře a postoupení autorských práv vydal Československý film v tomto případě výrazně více peněz, než na kolik byla hodnocena samotná režie filmu. Zatímco autoři literární předlohy (Ester Krumbachová a Jan Němec) obdrželi honoráře ve výši 65 200 Kčs,¹⁰⁰⁾ honorář režiséra (Jan Němec) byl stanoven na dolní hranici možné odměny pro začínající režiséry nižší, tzv. III. kategorie,¹⁰¹⁾ a to ve výši 32 000 Kč. Jako zaměstnanecký plat obdržel dalších 9 000 Kčs včetně náhrad.¹⁰²⁾

Reálný odhad osobních nákladů hlavních tvůrčích a organizačních profesí ve výrobních štábech filmů nicméně významně komplikuje systém prémiových odměn, jež za film obdrželi v případě splnění základních kritérií, jimiž bylo dodržení termínů a délky filmu a také tzv. plánované denní výrobnosti, kterou určoval denní koeficient spotřeby filmové suroviny (tj. poměru délky filmu a protočení filmové suroviny dělené počtem natáčecích dní po započtení rezerv). Nakolik byl tento údaj vnímán jako významný, vidíme i na sledovaném filmu. Přestože jeho celkové výrobní výsledky byly ekonomicky více než uspokojivé, zabývalo se případem podrobně studiové oddělení kontroly rozpočtu. Důvodem byla již zmíněná vada v kameře, která vedla k nutnosti opakování několika desítek záběrů, a tudíž snížila tzv. koeficient výrobnosti. Korekci — a pravděpodobně i vyšším premiím štábu — předcházela detailní kontrola výrobního plánu a denních zpráv a doložení potvrzení o závadě oddělením snímací techniky.¹⁰³⁾ Tato situace dokládá pevné a dobře pracující mechanismy kontroly FS Barrandov v době plně fungujícího studiového systému.

Tzv. konečné vyúčtování nákladů na film v sobě na první pohled nezahrnuje minimálně dvě položky: vícenáklady vzniklé po dokončení filmu, jimiž byla úprava technicky ne-

97) Výrobní zpráva filmu *O slavnosti a hostech*. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

98) Konečné vyúčtování nákladů filmu *O slavnosti a hostech* z 31. 8. 1966. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

99) Rozpočet filmu *O slavnosti a hostech* — rekapitulace nákladů z 15. 6. 1965. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

100) Přehled smluv a výplat literární přípravy č. 316/64 a smlouvy s autory Ester Krumbachovou a Janem Němcem. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

101) Srov.: Hlavní zásady mzdové soustavy členů výrobních štábů. In: *Mzdy a honoráře ve tvorbě filmů*. Praha: FSB 1974, s. 30–51. BSA, Fond BH, sign. BH 1974 C 16.

102) Rozpočet filmu *O slavnosti a hostech* — Mzdy a honoráře členů výrobního štábu. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

103) Korespondence kontrolora Jaroslava Jelínka s vedoucím výroby Ladislavem Kalašem z 23. 12. 1965 až 3. 1. 1966. BSA, Fond SCE, *O slavnosti a hostech*.

kvalitních titulků v ceně 2000 Kčs v lednu 1966,¹⁰⁴⁾ a právě prémie sedmi hlavních členů výrobního štábu filmu za včasné a hospodárné dokončení díla. Je nicméně možné, že tato částka byla zahrnuta jako rezerva do tzv. podnikové režie filmu. V produkční dokumentaci filmu, stejně jako je tomu v případech většiny dochovaných archiválií k dalším barrandovským filmům, se informace o výši, termínech a zdrojích pro výplaty premií nedochovala.

Film O SLAVNOSTI A HOSTECH vykazoval nejen ve svém tématu a stylu, ale také z pohledu výrobních nákladů jasné znaky nové vlny. Pro evropské, autorské, stylisticky revisionistické rané filmy nastupující generace 50. a 60. let bylo typické, že se natáčely rychle a relativně levně, často v exteriérech, s omezením staveb a osvětlení, a s neherci, jejichž odměna byla výrazně nižší než u profesionálních herců.¹⁰⁵⁾ Pro barrandovské studio poloviny 60. let bylo nepochybně výhodné takové filmy realizovat, a to nejen z pohledu dramaturgických a intelektuálních ambic a zahraničního renomé, ale také z hlediska produkčních parametrů. Film O SLAVNOSTI A HOSTECH, stejně jako další rané filmy soupeřníků československé nové vlny,¹⁰⁶⁾ byl velmi levný, i když vznikal s předpokladem vyvolání diskuze v médiích a případného uvedení v devizovém zahraničí.¹⁰⁷⁾ Realizace filmu se vymykala některým standardům studiové praxe — režisér Němec vyžadoval například specifické obsazení filmu neherci a také trval na konkrétních členech štábu (střihači Miroslavu Hájkovi¹⁰⁸⁾). Jeho rychlá práce měla také důsledky v tom, že film byl z velké části natáčen mimo běžnou pracovní dobu technického personálu, což muselo vést k organizačním komplikacím a neoblíbeným přesčasům. Tvůrčí skupina i vedení studia se nicméně za projekt dokázalo postavit a bylo schopné se těmito uměleckým a produkčním specifickým přizpůsobit.

3. Kolik vlastně stál československý a český film?

Československý filmový průmysl vznikal v komplikované době po první světové válce na pozadí rozpadu habsburského impéria a změn politických režimů, ale také protekcionismu, kdy se jeden stát za druhým uzavíral novými a novými celními bariérami obchodní spolupráci s dalšími zeměmi. Svou roli ale hrálo také oslabování role Evropy na geopoliti-

104) Dopis TS Švábík–Procházka s. Brachovi ze dne 25. 1. 1966. BSA, Fond SCE, O slavnosti a hostech.

105) Výše denního hereckého honoráře na tomto filmu se pohybovala mezi 120–200 Kč. Rozpočet filmu O slavnosti a hostech — Honoráře externích pracovníků. BSA, Fond SCE, O slavnosti a hostech. Například v případě filmu KLADIVO NA ČARODĚJNICE z roku 1969 se denní honoráře profesionálních herců pohybovaly mezi 249–1 200 Kčs. Konkretizace údajů není možná z legislativních důvodů. Rozpočet filmu Kladivo na čarodějnice. BSA, Fond SCE, Kladivo na čarodějnice.

106) V podobných nákladových hladinách byly natáčeny i další filmy československé nové vlny: např. filmy ČERNÝ PETR (1 299 300 Kčs), KŘÍK (2 031 600 Kčs), DÉMANTY NOCI (1 502 300 Kčs), KAŽDÝ DEN ODVAHU (2 093 700 Kčs). In: Jaroslav Jelínek – František Saska, *Přehledy a srovnání nejdůležitějších výrobních dat filmů roku 1963*. Praha: [FSB] 1964, s. 51; Jaroslav Jelínek – František Saska, *Přehledy a srovnání nejdůležitějších výrobních dat filmů roku 1964*. Praha: [FSB] 1965, s. 51. BSA, Fond BH, sign. BH 1965 A 2.

107) Lukáš Skupa nicméně upozorňuje na rostoucí kritiku podpory autorského filmu v českých odborných kruzích 60. let. Lukáš Skupa: *Vadí – nevodí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA 2016, s. 122nn.

108) Výrobní zpráva filmu O slavnosti a hostech. BSA, Fond SCE, O slavnosti a hostech.

tické mapě světa, protože Spojené státy se staly jejím čistým věřitelem. Právě tento aspekt pocítoval filmový průmysl více než zřetelně. Všechny ty úžasné prvorepublikové filmy jsou plody kinematografie, která — stejně jako celá tehdejší evropská kinematografie — byla marginalizována a odcházela do bezvýznamnosti, přenechávaje místo velkým americkým studiím. Přesto — anebo právě proto — měl československý filmový průmysl, nebo alespoň někteří jeho hráči, ambici stát se středoevropským filmovým centrem. Svou pozornost na něj zaměřil i stát svými institucemi, speciálně pro tento účel vytvořenými.

Aby ale vznikl filmový průmysl, musí být splněny určité podmínky — vytkneme-li před závorku, že musí existovat diváci, kteří jsou ochotni chodit do kina, zůstanou zásadní podmínky na straně nabídky. Je potřeba nejen báječných mužů s klikou s chutí točit filmy, ale také báječných mužů s penězi, ochotných investovat je právě do filmu. V předcházejících případových studiích jsme poukázaly na proměňující se podnikatelské a produkční strategie a faktory, které ovlivňovaly výši a efektivitu investic do filmového průmyslu.

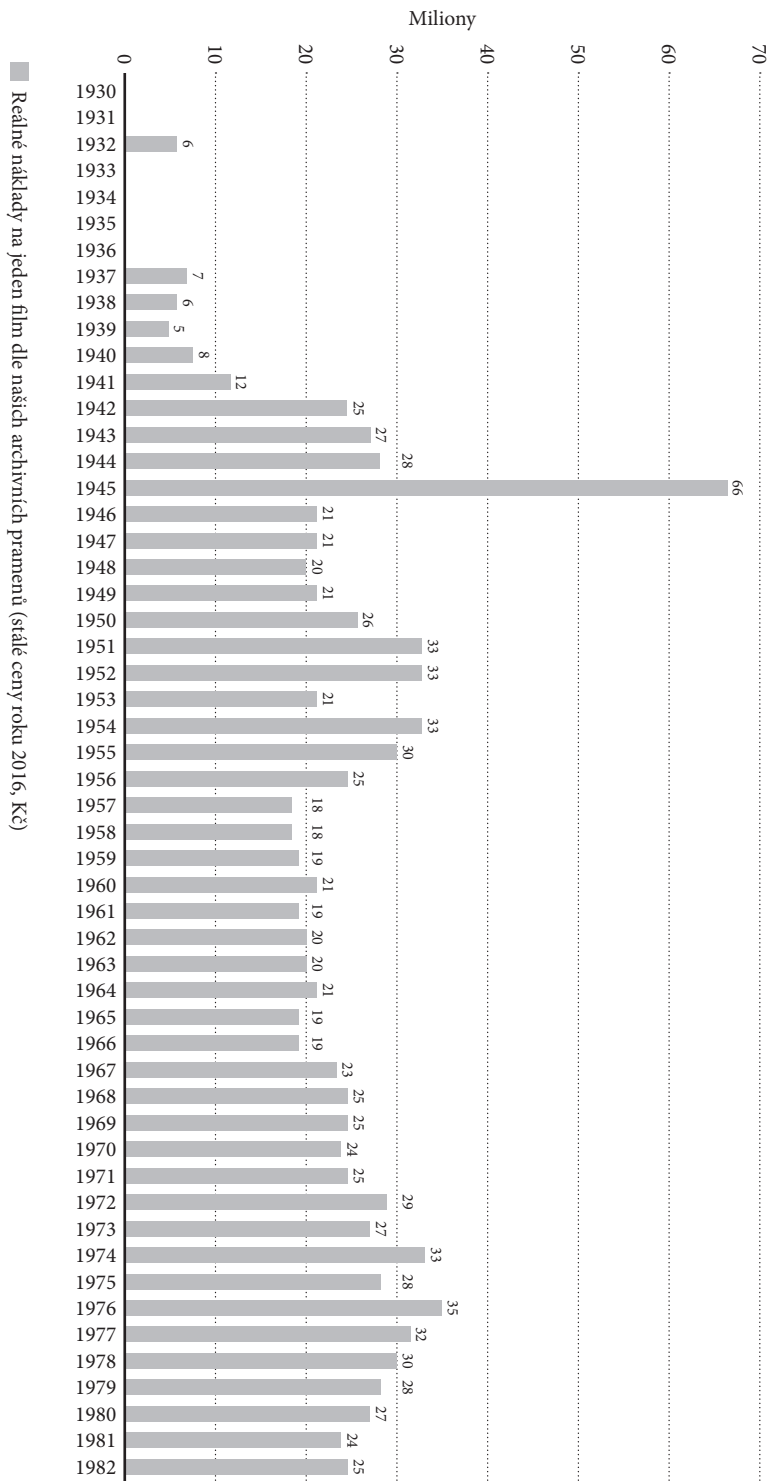
Existují však další faktory ekonomické analýzy, které je třeba vzít do úvahy při analýze filmového průmyslu: růst filmové výroby ve světovém měřítku za současného růstu převahy amerických studií, zdokonalování filmových technologií i skokové technologické změny, jako byl nástup zvukového filmu na počátku 30. let, rostoucí nároky na film jako prostředek masové zábavy, změna marketingových strategií, centralizace výroby, prodeje a distribuce do jednoho podnikatelského subjektu a zároveň rostoucí specializace a standardizace jednotlivých filmových profesí, a v neposlední řadě vývoj filmového stylu, s čímž souvisí nárůst velkorozpočtových žánrů (historického filmu nebo pohádky) ve 40. a 50. letech nebo rozvoj nízkorozpočtového autorského filmu v 60. letech. Následující analýza vývoje nákladů na výrobu filmů v Československu bere v úvahu ještě jeden faktor, který byl předmětem úvah v první kapitole této studie: nedostatek údajů nutných pro takovou analýzu.

Jak je popsáno výše, pro potřebu analýzy vývoje nákladů pro výrobu filmů bylo třeba sestavit příslušné datasey tak, že jsme rekonstruovaly náklady filmů na základě dostupných informací. V letech, ve kterých disponujeme údaji pro více filmů, byl následně metodou aritmetického průměru vytvořen průměrný náklad na výrobu jednoho filmu v příslušném roce. Tyto průměrné náklady byly v dalším kroku převedeny na reálné ceny roku 2016. Následující graf (viz Graf 2) tudíž odpovídá na otázku, kolik stál v tom kterém roce průměrný film.

Náklady na československé němé filmy se podle dochovaných fragmentárních zdrojů v letech 1925 až 1930 pohybovaly mezi 390 000 Kč a 710 000 Kč nominálně, tedy v běžných cenách jednotlivých let. Systematické sledování výše nákladů je možné až s nástupem registračního systému, resp. se vznikem jeho detailních a striktních směrnic pro poskytování podpor z přelomu let 1936 a 1937. Z námi shromážděných archivních dat vyplývá, že zatímco před rokem 1939 byly náklady na výrobu jednoho filmu v reálných cenách roku 2016 nižší než 5 milionů korun, v době protektorátu se pohybovaly mezi 15–41 miliony korun (v roce 1943).¹⁰⁹⁾ K důvodům masivního nárůstu výše nákladů v době protektorátu

109) A. Doležalová – H. Moravcová, c. d.

Graf 2: Vývoj průměrných nákladů na výrobu jednoho filmu (1930–1982)



Zdroj: Vlastní zpracování na základě dostupných archivních dat.

patří vysoká inflace¹¹⁰⁾ a s ní související růst cen služeb a některých čím dál více nedostatkových komodit. Z grafu je jasně patrné, že průměrné náklady na výrobu jednoho filmu trvale rostly po celé období protektorátu. Zlom nastal v roce 1946, kdy průměrné náklady na výrobu jednoho filmu klesly na jednu třetinu nákladů v roce 1945.

Podíváme-li se na poválečné roky, všimneme si, že od druhé poloviny 50. let se systém stabilizuje. Výše nákladů na výrobu filmů v nominálních cenách se od druhé poloviny 50. do konce 70. let mění jen pozvolna, a to s drobnými výkyvy směrem nahoru od průměrných 3 000 000 Kčs za jeden film v roce 1956¹¹¹⁾ po více než 4 500 000 Kčs v roce 1980.¹¹²⁾ Při pohledu skrze reálné náklady je však obraz poněkud odlišný. Od roku 1949 průměrné náklady na výrobu jednoho filmu trvale rostly. Měnová reforma v roce 1953 vedla ke krátkodobému propadu o jednu třetinu, ale už v roce 1954 se náklady vrátily na úroveň roku 1952. Rok 1954 byl ale zároveň rokem nejvyšších průměrných nákladů; stejně vysoké náklady se znovu objevují až v roce 1974 a 1976.

Od roku 1954 průměrné reálné náklady klesaly a až do roku 1967 se pohybovaly těsně kolem úrovně 20 milionů. V roce 1967 skokově narostly a rostly — až na několik málo výjimek — až do roku 1974, kdy dosáhly maxima z počátku 50. let. Od roku 1977 opět průměrné náklady na výrobu jednoho filmu klesaly a pohybovaly se pod hranicí 30 milionů Kčs. Pro úplnost dodejme, že v roce 2016 činil průměrný producenty deklarovaný rozpočet českého celovečerního filmu v žádostech o podporu ze Státního fondu kinematografie 44 191 013 Kč.¹¹³⁾

Náš archivní výzkum přinesl ovšem také jeden na první pohled nenápadný, ale ve svém důsledku velmi závažný poznatek pro filmovou historiografii. Od počátku archivního výzkumu jsme pracovaly s hypotézou, že existující přehledová literatura pracuje s týmiž materiály jako my, byť jednotliví autoři na tyto zdroje neodkazují. Probádaly jsme proto neznámý prostor, který dosud ležel mezi aktuálně využívanými zdroji dat a autentickými historickými prameny, na nichž jsou tyto publikace založeny. Metodou sondy jsme prokázaly (viz Graf 3), že data obsažená v Havelkových přehledových publikacích jsou založena na autentických archivních pramenech.

Závěr

Cílem této studie bylo ukázat potenciál a reálné možnosti využití původních archivních pramenů k jednotlivým filmům pro studium ekonomického vývoje filmového průmyslu v Československu v průběhu 20. století včetně strategií uvnitř filmového průmyslu v různých historických obdobích a ideologických a ekonomických režimech. Studie odpovídá-

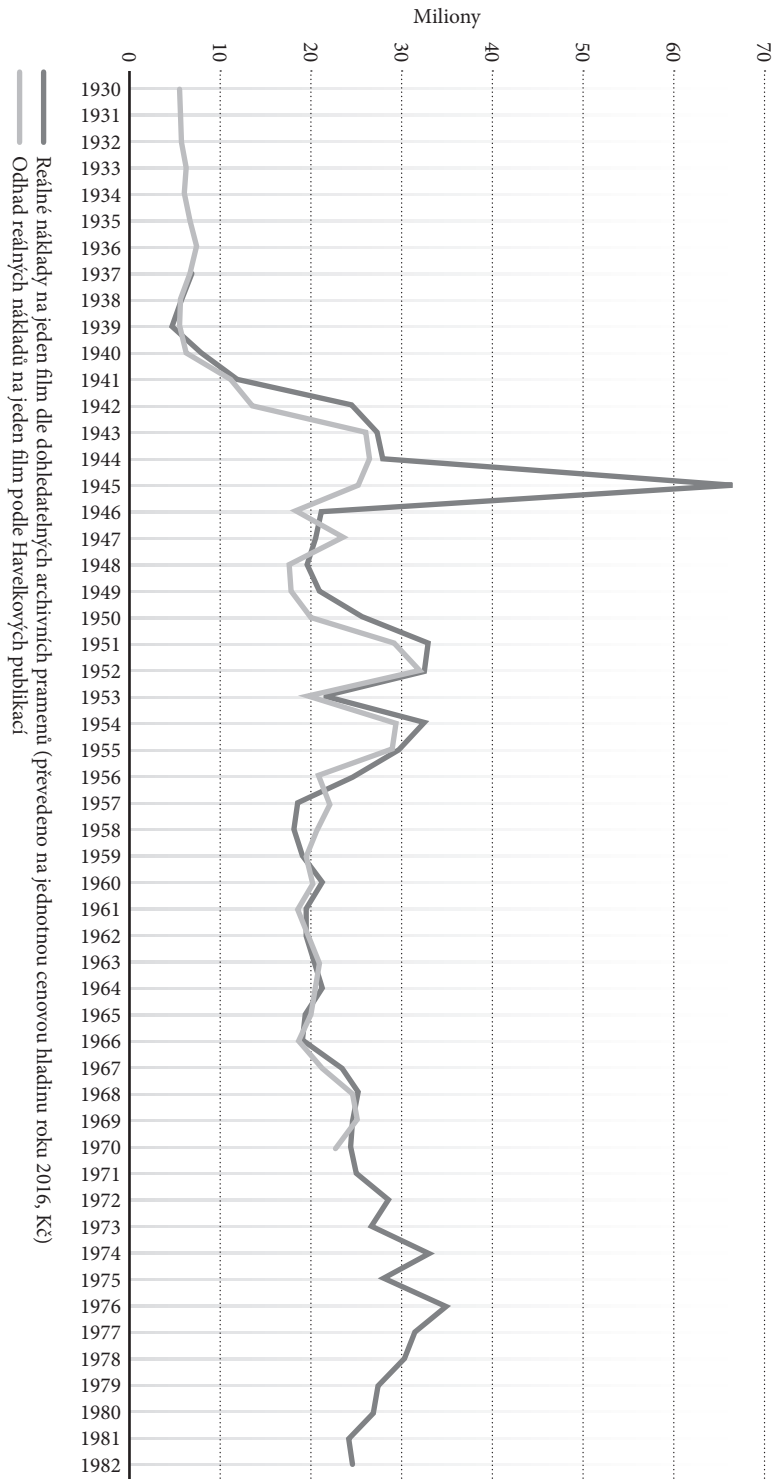
110) Oficiální inflace není v tomto případě relevantní a skutečnou výši inflace neznáme. Ke konci války byly ceny na černém trhu 10–40krát vyšší než ceny úřední, u některých komodit byl ale rozdíl až 70–90násobný. Václav Průcha a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. 1. díl, období 1918–1945*. Brno: Doplněk 2004, s. 503–506.

111) J. Havelka, ČSFH 1956–60, s. 111.

112) Dr. Zdeněk Poštulka – František Saska: *Přehledy a srovnání nejdůležitějších výrobních dat filmů do roku 1981*. Praha: [FSB] 1982 s. 25. BSA, Fond BH, sign. 1981 A 2.

113) Korespondence Terezy Czesany Dvořákové se zaměstnankyní Státního fondu kinematografie Evou Pjajčíkovou z 11. dubna 2018.

Graf 3: Srovnání průměrných reálných nákladů na výrobu jednoho filmu podle Jiřího Havelky a podle našich výpočtů



Zdroj: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství*, Knihovna Filmového kurýru, Praha: Čefis 1935, s. 10; výt. *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939–1945*, Praha: Československé filmové nakladatelství 1946, s. 27; výt. *Československé filmové hospodářství 1945–1946*, Praha: Čs. filmové nakladatelství 1947, s. 55; výt. *Čs. filmové hospodářství 1945–1950*, Praha: ČSFÚ 1970, s. 89; výt. *Čs. filmové hospodářství 1951–1955*, Praha: ČSFÚ 1972, s. 90; výt. *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*, Praha: ČSFÚ 1974, s. 111; výt. *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*, Praha: ČSFÚ 1975, s. 156; výt. *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, Praha: ČSFÚ 1976, s. 169; vlastní zpracování na základě dostupných archivních dat.

la na otázky, jakým způsobem je možné využít filmové archivní zdroje pro ekonomickou analýzu filmové výroby, jak je možné je využít pro analýzu ekonomického rozhodování filmových výrobců i okolností, jimiž bylo toto rozhodování ovlivňováno, ale především, jaká byla ekonomická náročnost československých a českých filmů v dlouhodobé historické perspektivě.

Potenciál filmových archivů pro ekonomickou analýzu filmového průmyslu analyzuje první kapitola. Náš výzkum ukázal, že dosavadní literatura nepracuje s tak detailními informacemi, jaké archivy poskytují. Nahlédly jsme tyto archivní zdroje pohledem ekonomických dějin a ukázaly, jak mohou být uspořádány a reflektovány, aby na jejich základě bylo možné analyzovat filmovou výrobu nástroji ekonometrické analýzy. Pro takovou analýzu jsou nezbytnou podmínkou údaje o výši nákladů a jejich struktuře, kterou jsme v této kapitole také představily.

Na druhou skupinu otázek odpovídaly naše tři případové studie o rozhodování filmových tvůrců o ekonomických otázkách výroby vybraných filmů. Studie ilustrují některé signifikantní znaky producentských strategií v jednotlivých etapách vývoje českého a československého filmu. Příklad společnosti Bratři Deglů a SYNA HOR dokládá, jakým způsobem bylo možné financovat československé filmy v době, kdy neexistovala státní podpora, a také to, jaké limity ve výši rozpočtu a získávání dostatečných zdrojů s sebou tato situace nesla. Výrobci se museli chovat podnikatelsky, roli podnikatele přebírali mnohdy samotní tvůrci. Příklad výroby filmu ROZINA SEBRANEC je signifikantní pro období německé okupace, kdy byl český film velmi silně omezován německou kulturní politikou, ale na druhé straně začíná být čím dál více vnímán jako obecný kulturní a veřejný statek, což výrazně zlepšovalo ekonomické podmínky některých tvůrců. Nelze přehlédnout, že to sice na jedné straně nutně vedlo ke ztrátě tvůrčí samostatnosti, ale zároveň umělcům s dobrými kontakty a dostatečně silným postavením uvnitř studia umožňovalo točit filmy ve velmi komfortních podmínkách a zdánlivě bez finančních omezení. V poválečné éře se ocitáme ve studiovém systému státního filmového monopolu, kdy finance pro schválený projekt již není třeba hledat mimo systém a ekonomický důraz se přesouvá ke kontrole dodržování jednotlivých naplánovaných parametrů. Na filmu O SLAVNOSTI A HOSTECH dokládáme, jaká byla výrobně-ekonomická specifika autorské tvorby uvnitř silně rozvinutého studiového systému Barrandova, a jaké podmínky musely být splněny, aby se filmy vymykající se průměru mohly natáčet.

Poslední otázka, která se týkala vývoje nákladů na filmovou produkci, se ukázala být vysoce politickou. Československý stát vstupoval do filmového průmyslu už od svého vzniku a na počátku 30. let začal vyvíjet specifické nástroje na jeho přímou finanční podporu. Současně však v důsledku technologických změn a změn v distribuci a propagaci uvnitř filmového průmyslu rostly utopené náklady filmové výroby, které zvyšovaly náklady na výrobu jakéhokoliv filmu. Analýza ukázala, že nejvyšší úrovně dosahovaly průměrné náklady na výrobu filmů ve v mnoha ohledech výjimečném posledním roce války a potom v 50. letech. S výjimkou roku 1974 a 1977 se jim náklady v pozdějších letech nepřiblížily, a pohybovaly se významně pod úrovní dnešních průměrných nákladů, jak jsou deklarovány producenty.

Předložená analýza otevírá velké badatelské pole pro výzkum rozdílných nákladů na výrobu filmů v jednotlivých obdobích a letech, kdy by osami komparace měly být nejen

politicko-ekonomické okolnosti doby samotné, ale také změny ve filmovém průmyslu a změny v postavení filmu jako média. Naše úvaha — často na riskantní hranici experimentu — nicméně směřuje k tomu, že ekonomická data o výrobě filmu mají svůj smysl a mohou nás inspirovat k odkrývání dalších rozměrů české filmové historie.

Citované filmy

Batalion (Přemysl Pražský, 1927), *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Extase* (Gustav Machatý, 1932), *Hříchy lásky* (Karel Lamač, 1929), *Kantor Ideál* (Martin Frič, 1932), *Každý den odvahu* (Evald Schorm, 1964), *Kladivo na čarodějnice* (Otakar Vávra, 1969), *Křik* (Jaromil Jireš, 1963), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (Martin Frič, 1932), *Muži nestárnou* (Vladimír Slavínský, 1942), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Páter Vojtěch* (Martin Frič, 1928), *Plukovník Švec* (Svatopluk Innemann, 1929), *Počestné paní pardubické* (Martin Frič, 1944), *Před maturitou* (Vladislav Vančura – Svatopluk Innemann, 1932), *Rozina sebranec* (Otakar Vávra, 1945), *Stavitel chrámu* (Karel Degl – Antonín Novotný, 1919), *Syn hor* (Vladimír Slavínský, 1925), *Trhání* (Václav Wasserman, 1936), *Tři vejce do skla* (Martin Frič, 1937), *Velbloud uchem jehly* (Karel Lamač, 1926), *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931).

Tereza Czesany Dvořáková je odbornou asistentkou na katedře filmových studií FF UK v Praze, externí pedagožkou FAMU a VŠ KK a odbornou redaktorkou časopisu *ArteActa*. Ve svém výzkumu se zaměřuje na dějiny české a německé kinematografie, dějiny filmových institucí, filmovou politiku, ekonomii a také na filmovou výchovu. Je mimo jiné spoluautorkou vědeckých publikací *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie* (Muenchen: edition text + kritik 2008) a *Generace normalizace. Ztracená generace českého filmu?* (Praha: NFA 2017), popularizačních knih o filmu pro děti a metodických materiálů pro pedagogy.

Antonie Doležalová přednáší hospodářské dějiny na Institutu ekonomických studií FSV UK a je Senior Member na Robinson College, University of Cambridge. Ve své výzkumné práci se zabývá dějinami hospodářské politiky, dějinami českého ekonomického myšlení, dějinami historiografie a dějinami filantropie. K těmto tématům publikovala řadu knih a studií. Nejnověji knihu *A History of Czech Economic Thought* v Routledge v Londýně a v současné době k vydání připravuje knihu o dějinách prvorepublikové fiskální politiky pro nakladatelství Palgrave (Londýn – New York). V nakladatelství Karolinum právě vydává knihu *Pohledem druhých. Praha jako inspirace a vzor pro emancipační zápas malých národů* (společně s Miroslavem Hrochem) a v nakladatelství Galén knihu *Mikuláš Teich: Moje století*.

Hana Moravcová je Ph.D. studentkou Institutu ekonomických studií Fakulty sociálních věd Karlovy univerzity. Zabývá se analýzou kulturních politik v historii Československa, a to pohledem hospodářských dějin a institucionální ekonomie. Věnuje se především ekonomické analýze autorského práva a působení zájmových skupin na jeho vznik a vývoj. Dále se zabývá studiem hospodářských dějin filmového průmyslu v Československu a dopady státních intervencí do filmového podnikání.

SUMMARY

The History of Czechoslovak / Czech Film in the Mirror of its Economic Data**Tereza Česany Dvořáková — Antonie Doležalová — Hana Moravcová**

The study aims to show the potential hidden in the original archive resources of the film industry companies and movies for the economic analysis of the Czechoslovak and Czech film industry in the 20th century in various ideological and economic regimes. The study answers three questions:

- how can researchers use the film archive resources for the economic analysis of the film industry;
- how can the film archive resources be used for the analysis of the economic decisions of film producers;
- what were the economic costs of Czechoslovak and Czech movies from the historical perspective?

In the first chapter the study analyses the structure and quality of the gathered data as well as the evolution of budgeting strategies of producers. Based on the collected archive sources, the second chapter provides the first analysis of the structure of financial sources of the three Czech movies — *THE SON OF MOUNTAINS* (Vladimír Slavínský, 1925), *ROSINA THE FOUNDLING* (Otokar Vávra, 1945), and *THE PARTY AND GUESTS* (Jan Němec, 1966) — that were produced in various periods. At the same time, the second chapter deduces possible strategies used by companies for financing their movies. The third chapter analyses the financial cost of Czechoslovak and Czech movies. The analysis shows that the highest costs happened in the extraordinary last year of the Second World War, and then in the 1950s. With the only exception being 1974 and 1977, the costs in other years did not come close and fluctuated alongside a significantly lower level of today's average cost as declared by film producers.

The study is the outcome of the research project “Kolik kdy stál český film”, supported by the Czech Film Fund (no 1364/2016)

key words: economic analysis, productions studies, Czechoslovakia, average costs, investments, state subsidies

klíčová slova: ekonomická analýza, filmový průmysl, filmová historie, produkční studia, Československo, průměrné náklady, investice, státní podpora