

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2020

Ročník / Volume 32

OBSAH

Články

Tereza Czesany Dvořáková – Antonie Doležalová – Hana Moravcová: Historie československého / českého filmu v zrcadle jeho ekonomických dat	5
Martin Kos: Ochránit křesťanskou ideu proti čachrům židovské kšeft-kliky. Svatý Václav jako střet ambicí, představ a zájmů	41
Michal Večeřa: Elektafilm uvádí Vlastu Buriana. Financování hraných filmů s více jazykovými verzemi v Československu v 1. polovině 30. let	61
Martin Blažíček – Sylva Poláková: Ivan Tatíček — od amatérského filmu k profesionální videotvorbě	77

Hlasy z praxe

Kamil Lipiński: Expanding Cinema. A Conversation with Péter Forgács	93
--	----

Edice

Jaroslav Lopour: „Voni ty lidi dělaj takovej kravál, že jeden nic neslyší!“ Vzpomínky na začátky české filmové distribuce a předvádění do roku 1914.....	100
--	-----

Ad fontes

Luboš Marek: Lamač Karel 1897–1952	135
---	-----

Obzor

Jonathan Owen: Czech Film Between Directives and Directors	139
Benjamin Slavík: Za afektivní události Briana Massumiho	144

CONTENTS

Articles

Tereza Czesany Dvořáková – Antonie Doležalová – Hana Moravcová: The History of Czechoslovak / Czech Film in the Mirror of its Economic Data.....	5
Martin Kos: To Protect the Christian Idea against the Hanky-Panky of the Jewish Clique. St. Wenceslas as a Conflict of Ambitions, Ideas and Interests.....	41
Michal Večeřa: Elektafilm presents Vlasta Burian. Financing of Feature Films with Multiple Language Versions in Czechoslovakia in the First Half of the 1930s	61
Martin Blažíček – Sylva Poláková: Ivan Tatíček — from Amateur Film to Professional Video Production	77

Industry Voices

Kamil Lipiński: Expanding Cinema. A Conversation with Péter Forgács	93
--	----

Documents

Jaroslav Lopour: “These People are so Rude that One Can’t Hear Anything!” Memories of the Beginnings of Czech Film Distribution and Exhibition until 1914	100
---	-----

Ad fontes

Luboš Marek: Lamač Karel 1897–1952.....	135
--	-----

Horizon

Jonathan Owen: Czech Film Between Directives and Directors	139
Benjamin Slavík: Behind Brian Massumi’s Affective Event.....	144



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 insideři 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

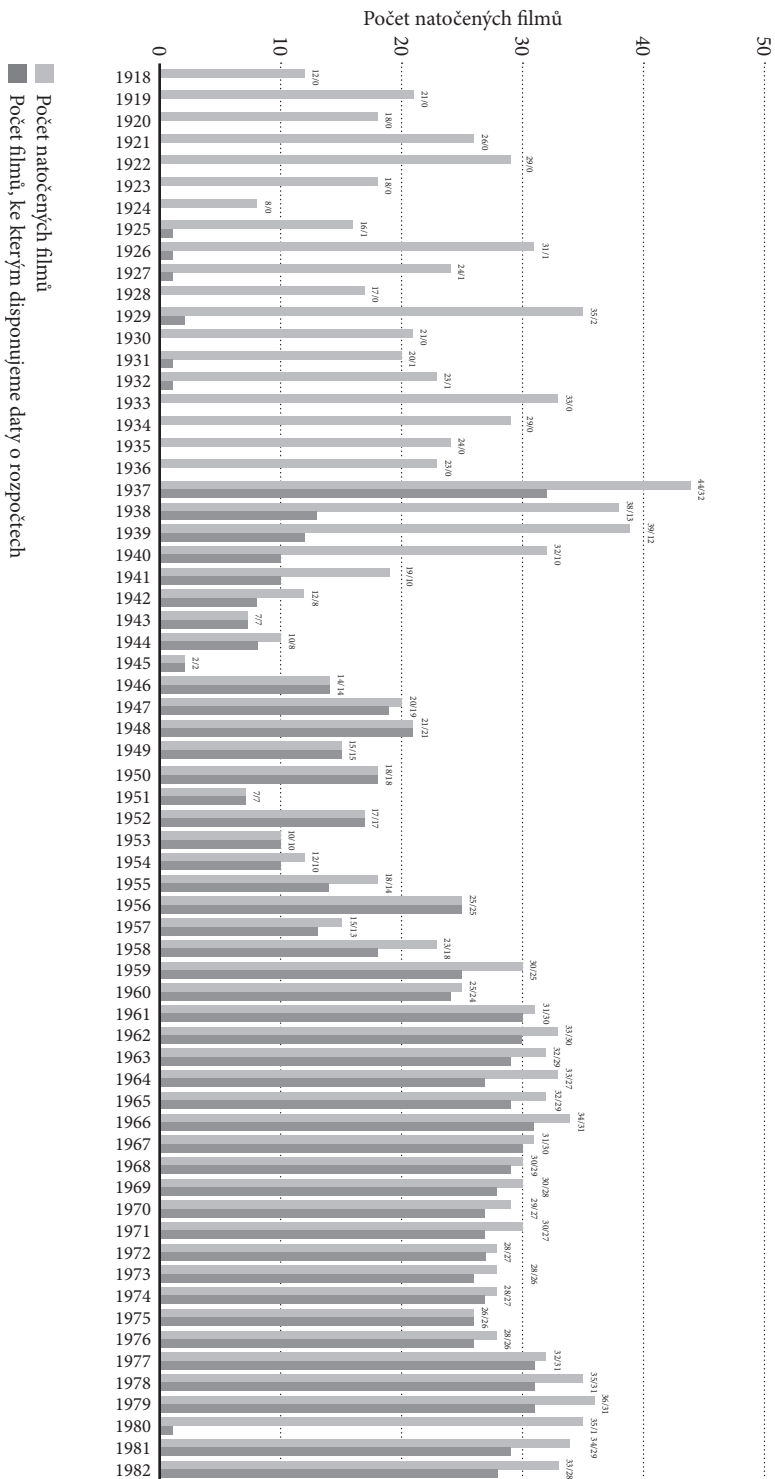
Na první pohled by se mohlo zdát, že jakákoliv informace ekonomické povahy, kterou lze nalézt v archivních zdrojích, je využitelná pro ekonomickou analýzu. Náš výzkum tuto představu zpochybnil a potvrdil starou pravdu, že čísla, která lze dohledat v archivních zdrojích, jsou pouze vstupními informacemi, 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/ 100000000 /	"	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. Ateliéry:</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. Service kopie:</u>			
11.000	m filmové suroviny /neg.obrazu, zvuku, posit./á 6.66 Kč	Kč	73.260.--
11.000	m laboratorního zpracování á 4.--	"	44.000.-- 117.260.--
			<u>825.000.--</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 nerezíroval žádný film. E. Urbanová a kol., c. d., s. 30.

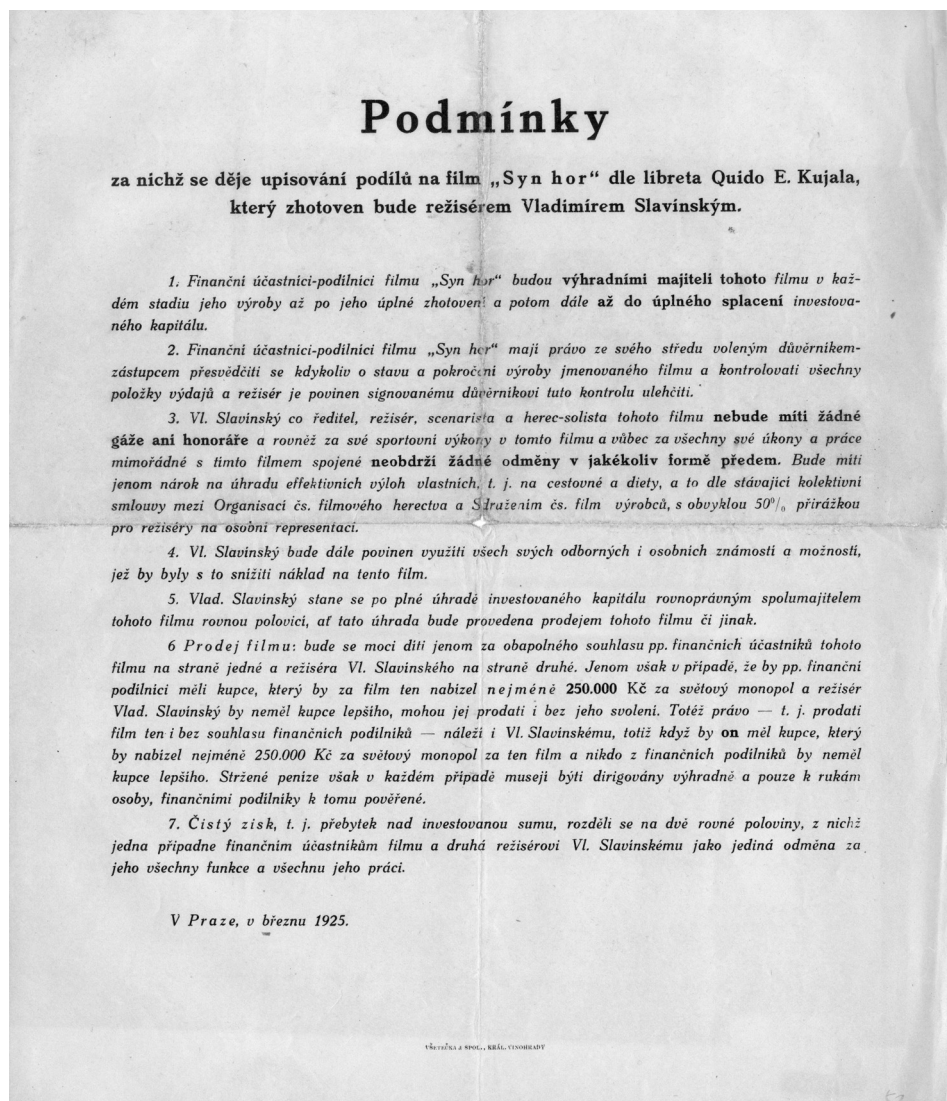
24) Podmínky, za nichž se děje upisování podílů na film „Syn hor“ dle libreta Quido E. Kujala, který zhotoven bude režisérem Vladimírem Slavínským. NFA, fond Bratři Deglové, i. č. 69.

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. Vyplynají 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.

Snímek, 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.

Lucernafilm Fa An das Ministerium für Volksaufklärung in Prag GESUCH UM ERTEILUNG EINES ZINSENLOSEN DARLEHENS 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 Rosina des Findelkind (Titel des Films) in der Höhe von ve výši 4,292.027.70 K Die Herstellung dieses Films wurde von der Böhmischo-mährischen Filmzentrale durch den Bescheid F 5921 vom 24. III. 1944. genehmigt. Gz. tatsächlichen Herstellungskosten zum 7. IX. 1944. Thema — námět K 131.769.40 Musik — hudba K 170.650.- Besetzung — obsazení K 2,175.893.50 Stab — štáb K 1,901.657.40 Atelier u. Kopieranstalt — atelier a laboratoř K 7,689.141.90 Material — materiál K 269.357.60 Ausstattung — výprava K 2,220.509.30 Aussenaufnahmen — exteriéry K 1,148.294.50 Beförderung u. Versicherung — doprava a pojištění K 585.970.20 Gebühren und Kosten der Herstellungsgruppe — poplatky a režie výrobní skupiny K 576.902.10 Insgesamt — celkem K 16,870.145.90 Besondere Begründung: 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.	Titel Ministerstvu lidové osvěty v Praze ŽÁDOST O UDĚLENÍ BEZÚROČNÉ ZÁPŮJCKY 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: Rosina sebranec (Název filmu) Výroba tohoto filmu byla povolena Českomoravským filmovým ústředím výměrem 24. III. 1944. ve výrobní náklady filmu: ke dni 7. IX. 1944: 16,870.145.90 Zvláštní odůvodnění: 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.
---	---

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 praxí 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 oddělení 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 ne zkušenost režisé-

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

82) Srov. Petr Szczebanik, *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 maskérské 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 zaměstnanec 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 případě 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 těmto uměleckým a produkčním specifikům 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 – nevdá. 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 producentské strategie a faktory, které ovlivňovaly výši a efektivitu investic do filmového průmyslu.

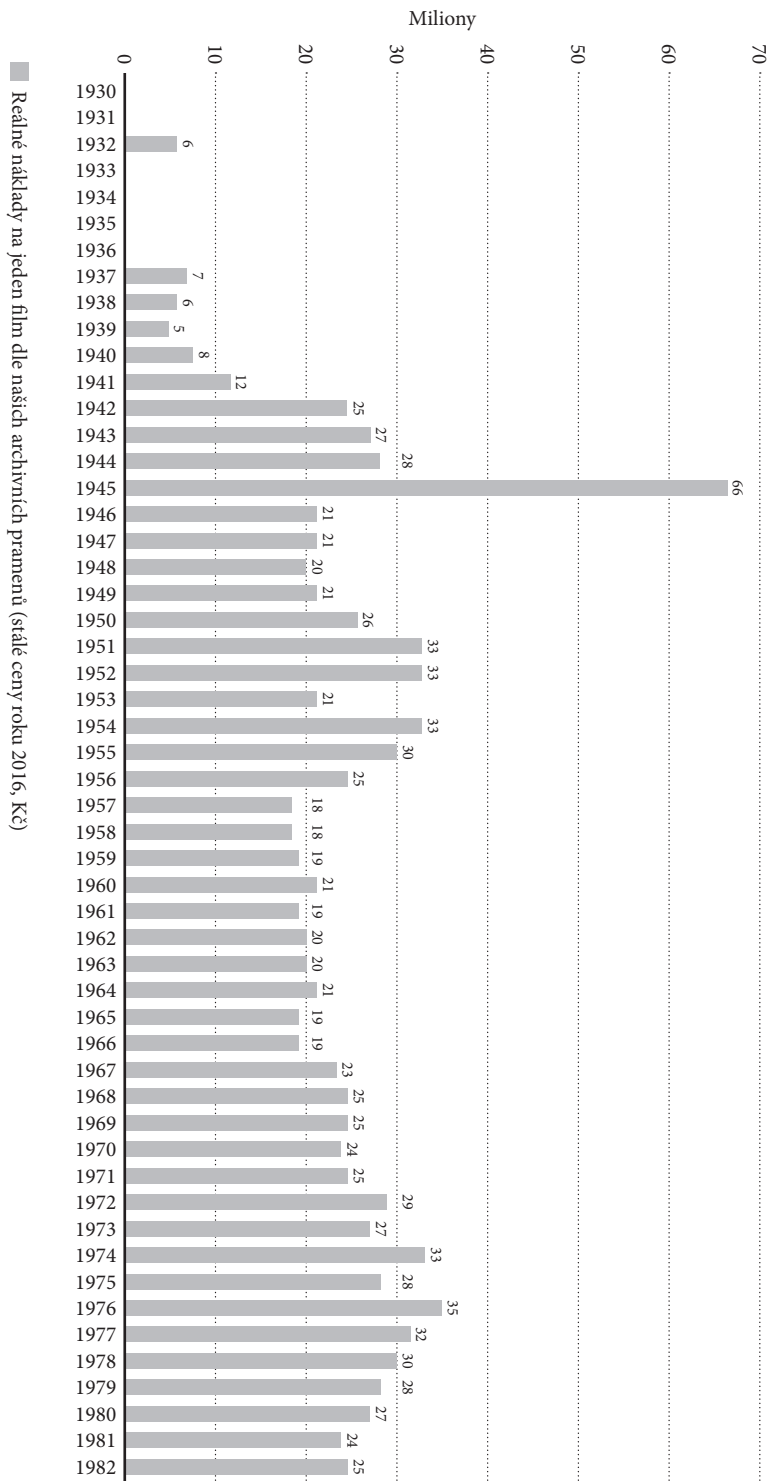
Existují však další faktory ekonomické analýzy, které je třeba vzít do úvahy při analýze filmového průmyslu: růst filmové výroby ve světovém měřítku za současného růstu převahy amerických studií, zdokonalování filmových technologií i skokové technologické změny, jako byl nástup zvukového filmu na počátku 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-

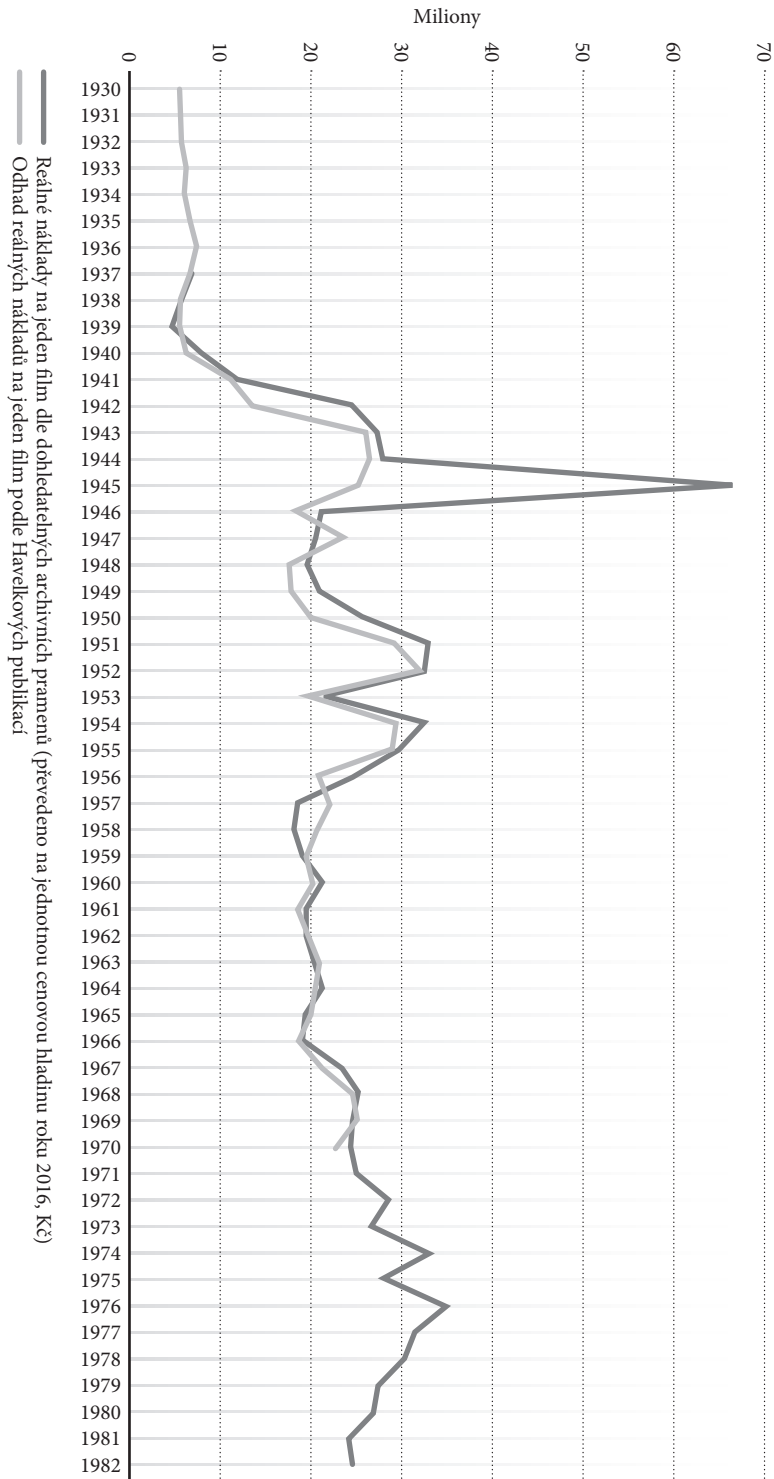
110) Oficiální inflace není v tomto případě relevantní a skutečnou výši inflace neznáme. Ke konci války byly ceny na černém trhu 10–40krát vyšší než ceny úřední, u některých komodit byl ale rozdíl až 70–90násobný. Václav Průcha a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. 1. díl, 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: CSFÚ 1970, s. 89; výt. *Čs. filmové hospodářství 1951–1955*, Praha: CSFÚ 1972, s. 90; výt. *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*, Praha: CSFÚ 1974, s. 111; výt. *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*, Praha: CSFÚ 1975, s. 156; výt. *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, Praha: CSFÚ 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* (Otakar 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

Martin Kos (Masarykova univerzita)

Ochránit křesťanskou ideu proti čachrům židovské kšeft-kliky

Svatý Václav jako střet ambicí, představ a zájmů

Jen málokterý filmový titul se v dějinách české kinematografie tak výrazně vymykal standardům realizace období, v němž vznikl, hned na několika úrovních jako SVATÝ VÁCLAV. Zaprvé tato historická velkoprodukce představovala extrém z hlediska celkové výše nákladů na přípravu a natáčení.¹⁾ Druhým odlišujícím faktorem byla významná finanční účast státu formou bezúročných půjček, které se spolku Millenium-film, zodpovídajícímu za výrobu snímku, podařilo s československou vládou vyjednat.²⁾ Třetí důležitou okolností byly celostátní oslavy tisíciletého výročí smrti svatého Václava v roce 1929, jejichž měl být filmový projekt součástí.³⁾ V neposlední řadě se film odkláněl od tehdejší filmařské praxe vysoce formalizovaným procesem zejména v přípravné fázi. Jak vysvětluje Jan Trnka, pro-

- 1) Michal Večeřa uvádí, že průměrný rozpočet na výrobu domácího hraného filmu činil téměř 226 tisíc korun. Rozpočet SVATÉHO VÁCLAVA se přitom pohyboval kolem částky 4 milionů korun. Viktor Velek upozorňuje na nejasnosti kolem celkové výše nákladů způsobené neúplným vyúčtováním výroby ze strany společnosti Elekta-Journal. Michal Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Disertační práce (nepublikováno). Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2019, s. 113; Viktor Velek, *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k ne-prodejnému DVD, který vydal Úřad vlády ČR k příležitosti slavnostní projekce filmu v den státního svátku 28. září 2010.] Praha: 2010, s. 40–42.
- 2) Dřívější texty uvádějí milionovou subvenci, nicméně — jak poukazuje Velek — vláda zachránila dokončení roztočeného projektu ještě druhým milionem, rozloženým celkově do tří splátek. Srov. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Praha: ČSFÚ 1990, s. 123; Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 109; Ivan Klimeš – Jiří Rak, *Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti*. *Illuminace* 1, 1989, č. 2, s. 32; V. Velek, c. d., s. 39.
- 3) Svatováclavské oslavy představovaly do značné míry katolickou reakci na husitské oslavy z roku 1925, jichž se osobně zúčastnil i prezident Tomáš Garrigue Masaryk a které znamenaly výraznou diplomatickou roztržku s Vatikánem ústící v Marmaggiho aféru. Nicméně přípravy oslav výročí smrti svatého Václava zajišťoval přípravný výbor už od roku 1923 a nejednalo se o striktně katolickou událost, jelikož došlo k rozdělení na církevní a státní části oslav. Součástí celoroční akce byly i další kulturní události — Svatováclavská výstava, premiéra divadelní hry *Svatý Václav* Stanislava Loma nebo stejnojmenné kantáty Josefa Bohuslava Foerstera. Ten kvůli práci na kantátě mimo jiné odmítl nabídku Millenium-filmu ke složení hudby pro film. ANM,

bíhala literární příprava mezi tvůrci především na neformální úrovni a pokusy o scénaristické soutěže — z níž u SVATÉHO VÁCLAVA vzešli jako scenáristé filmu Jan Stanislav Kolár a Josef František Munclinger — končily veskrze nezdarem.⁴⁾ Všechny tyto vrstvy se přitom vzájemně ovlivňovaly a dohromady vytvořily výjimečnou událost ve filmovém průmyslu a filmařské komunitě, která však skončila kolosálním finančním nezdarem.⁵⁾

Okolnosti a příčiny fiaska snímku v distribuci jsou přitom ve světle dokumentů uložených ve fondu Svatováclavské ligy v Archivu Národního muzea (ANM) minimálně komplikovanější, než jsme se doposud domnívali.⁶⁾ Nejrozšířenější — a doposud nepříliš problematizovanou — interpretací je, že se němý historický epos i vinou zdržení realizace a posunutím premiéry na duben 1930 nemohl svou atraktivitou rovnat nově příchozím zvukovým filmům, diváci o něj neměli zájem, a proto výnosy z kin nedokázaly pokrýt vysoké náklady.⁷⁾ Ačkoliv přítomnost zahraničních zvukových snímků v distribuci rozhodně neznamenal příznivou okolnost pro komerční potenciál SVATÉHO VÁCLAVA (zejména v Praze a dalších velkých městech), je celkový vliv zvukové produkce na jeho konečný finanční výsledek do značné míry spekulativní. V roce uvedení totiž ze všech 1 817 biografů nacházejících se na českém území bylo jenom 148 kinosálů uzpůsobených k promítání zvukových filmů,⁸⁾ takže více než 90 % kin v nabídce půjčoven stále vybíralo z němé produkce. Ztrátu konkurenceschopnosti v kinech čistě v důsledku ovládnutí kinosálů zvukovými filmy zpětně zpochybnil i Jan S. Kolár. Ten sice připustil dopad nástupu zvukových filmů na diváky, doslova označené jako nenažrané zvukem, ale zároveň viděl jako chybu rozhodnutí Millenium-filmu svěřit distribuci firmě Elekta-Journal, respektive její dceřiné společnosti Gong-film. Karel Pečený s Františkem Horkým, řídící činitelé obou firem, totiž dle jeho názoru oproti konkurenčním půjčovnám zaměstnávali méně schopné agenty, kteří nedokázali svatováclavský film dostat do kin.⁹⁾

f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z výborové schůze 9. prosince 1929 v Národní kavárně. Ke kontextu společenské role svatováclavských oslav, Marmaggiho aféry nebo Svatováclavské výstavy srov. Petr Placák, *Svatováclavské milénium: Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon 2002; Marek Šmíd, Marmaggiho aféra. Největší diplomatická roztržka mezi ČSR a Svatým stolicem v meziválečném období. *Církevní dějiny* 7, 2014, č. 14, s. 40–49; Michal Bařinka, *Charakter svatováclavských oslav roku 1929 na příkladu Svatováclavské výstavy*. Bakalářská diplomová práce (nepublikováno). Historický ústav FF MU 2013.

- 4) Jan Trnka, Formování scénaristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberger. *Illuminace* 28, 2016, č. 1, s. 66.
- 5) V. Velek, c. d., s. 42.
- 6) Fond Svatováclavské ligy v Archivu Národního muzea je nezpracovaný a není běžně dostupný. Autorovi tohoto textu bylo umožněno fond prostudovat v rámci probíhajícího výzkumu disertační práce zaměřené na osobnost Jana S. Kolára, jejíž část se bude zabývat Kolárovým působením v průběhu realizace SVATÉHO VÁCLAVA. Na tomto místě bych rád poděkoval Petru Hasanovi za vstřícnou pomoc, nasměrování k důležitým archiváliím a upozorněním na některé okolnosti vzniku filmu.
- 7) Vznik v době nástupu zvukových filmů jako jeden z handicapů limitujících SVATÉHO VÁCLAVA označují například Ivan Klimeš s Jiřím Rakem, rovněž také Petr Kopal nebo Viktor Velek, který uvádí, že „[t]ématem přesyťenou společnost byla navíc fascinovaná nově uvedenými zvukovými filmy, takže němý svatováclavský film proběhl v kinech spíše z povinnosti“. I. Klimeš – J. Rak, c. d., s. 32; V. Velek, c. d., s. 13; Petr Kopal, Karel IV. poražen husity? Filmové obrazy panovníka. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 116.
- 8) Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2016, s. 195.
- 9) Rozhovor s J. S. Kolárem vedli Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Luboš Bartošek a Stanislav Zvoníček, [196?]. OS 756 1/n, Národní filmový archiv (NFA).

Jak vyplývá z dochovaných dokumentů, rozhodnutí pověřit Gong-film domácí exploataci bylo skutečně chybným krokem, nicméně z poměrně odlišných důvodů, než jaké nám předkládá Kolár. Celá řada kin totiž o projekci velkoformátu stála a aktivně usilovala, leč marně. Příčinou byla mimořádně agresivní strategie, kterou půjčovna zvolila a kterou reflektují především stížnosti brněnské společnosti Pax-film zastupující síť orelských a církevních kin zejména na Moravě, ale i v Čechách.¹⁰⁾ Byť si problém distribuce SVATÉHO VÁCLAVA zaslouží samostatnou pozornost, pro niž bohužel není na ploše této studie dostatek prostoru, lze pro ilustraci zmínit alespoň jeden konkrétní a distribuční společností uplatňovaný postup. Jednou z podmínek smlouvy k právu na domácí exploataci bylo, že Gong-film musí snímek nabízet kinům samostatně a nesmí na něj „navěšovat“ další, méně hodnotné filmy.¹¹⁾ Jak ale dokládá korespondence mezi firmou a biografy, půjčovna exploatační smlouvu příliš nerespektovala. Naopak poměrně nevybíravě tlačila kinaře, kteří chtěli velkoformát získat, k povinnému odebrání další produkce Gong-filmu, respektive Elekta-Journalu, za vysoké ceny půjčovného.¹²⁾ „Navěšování“ při distribuci posléze vedlo, společně s dalšími faktory jako například nekompletním vyúčtováním výroby, dokonce k soudnímu sporu Millenium-filmu s Karlem Pečeným.¹³⁾

Nicméně, jak distribuční praktiky částečně ilustrují, vztahy mezi Millenium-filmem a filmaři jsou podstatným a doposud značně přehlíženým střípkem mozaiky, z níž se skládá narativ SVATÉHO VÁCLAVA. Součástí historického obrazu filmu jsou totiž kromě státní finanční podpory i trable při zajištění dalšího kapitálového krytí z jiných zdrojů, s nimiž se funkcionáři spolku potýkali prakticky neustále od fáze literární přípravy až po úsilí o dotažení procesu synchronizace po premiéře. Velek například ozřejmuje postup spolku při snaze pokrýt všechny výrobní náklady penězi od dalších organizací zapojených do svatováclavských oslav i ze soukromého sektoru. Svou pozornost nicméně upřel především na aktivity členů Millenium-filmu v důsledku finančních nesnází doprovázejících samotnou realizaci od podzimu 1929 do jara 1930.¹⁴⁾ Jeho text zmiňuje některé okolnosti vyjednávání spolku už v přípravné fázi, do značné míry je však ponechává stranou, ačkoli nám poskytují důležitá vodítka a vyvolávají další otázky, jež je potřeba zodpovědět k lepšímu porozumění dynamiky celého projektu. Přestože spolek měl hned několikrát příležitost získat významnou částku na výrobu, pokaždé ji odmítl. Jedním z vytyčených cílů textu se tak stává objasnění důvodů, proč se funkcionáři — i s vědomím značného rizika nedokončení projektu kvůli nedostatečnému pokrytí výroby — pokaždé rozhodli nabídek nevyužít.

10) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Korespondence mezi Pax-filmem, Gong-filmem a Millenium-filmem.

11) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Smlouva mezi Millenium-filmem a Gong-filmem ve věci domácí exploatace filmu.

12) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Korespondence mezi Gong-filmem, kinaři, Pax-filmem a Millenium-filmem. Kromě šesti hraných filmů, mezi nimiž byly Martenovy snímky DŽUNGLE VELKOMĚSTA a HORSKÉ VOLÁNÍ S.O.S. z produkce Elekta-Journalu, se měla kina zavázat k odebrání týdeníku téže společnosti, u něhož Gong-film navíc odmítal slevit. Pozice SVATÉHO VÁCLAVA jako atraktivního artiklu, k jehož odebrání se váže povinnost oehrání i komerčně slabších filmů, i vztah hrané a non-fikční tvorby v obchodních plánech společnosti korespondují se zjištěními Michala Večeři k situaci českého filmového průmyslu ve dvacátých letech. Srov. M. Večeřa, *Na cestě k systematické výrobě*, s. 136–137.

13) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 47 a 125. Dokumenty k soudnímu sporu mezi Millenium-filmem a Karlem Pečeným.

14) V. Velek, c. d., s. 37–40.

Stěžejní je pro tento účel především osobnost jednatele a neaktivnějšího činovníka Millenium-filmu Josefa Hronka, který se stal klíčovým aktérem jednak směrem dovnitř spolku, jednak směrem ven k dalším postavám a subjektům. Ačkoliv archivní materiály dokládají jeho nadšení a obětavost při úsilí o dokončení projektu, zároveň odkrývají nesoulad ve zcela odlišných přístupech ze strany funkcionářů a filmových společností vyplývající z důrazu na jiný typ pracovních procesů a mechanismů i rozdílného pohledu na priority, funkce díla a řešení problémů. Hronek působil coby ministerský rada primárně v politické sféře a zapojoval se do příprav svatováclavských oslav už od jejich počátku v roce 1923 (k čemuž se později ještě vrátíme).¹⁵⁾ Na pole filmové produkce vstupoval se smělým plánem výroby historického velko filmu bez předchozích filmařských zkušeností.¹⁶⁾ Na dynamice každého pole se přitom významně podílí neustále probíhající hra s nevyčleněnými pravidly mezi jednotlivými činiteli a každý, kdo chce být součástí této hry, musí na její pravidla přistoupit.¹⁷⁾ Jak ale ukážou následující odstavce, Hronek a jeho spojenci ve spolku se do značné míry vzpírali pravidlům hry na poli filmové produkce a naopak usilovali o to, aby filmaři přistoupili na pravidla, jejichž fungování si jednatel osvojil v rámci politických a dalších organizačních funkcí.

Mezi hlavní ohniska konfliktů, jež mezi aktéry na základě těchto vztahů vznikaly, patřily zejména diskuze k pojetí příběhu na úrovni scenáristické přípravy, režisérského obsazení nebo podmínek výroby. Všechny tyto vrstvy odrážejí rozdílné cíle, jichž se Millenium-film a filmaři snažili prostřednictvím snímku dosáhnout, a typy problémů, které v návaznosti na tyto cíle obě skupiny řešily. Zatímco filmoví podnikatelé jako Miloš Havel nebo Jan Reiter spatřovali priority především v pragmatických otázkách spojených s ekonomickým kapitálem — jak na úrovni zajištění výroby, tak i efektivitu distribuce — a možnost zvýšení symbolického kapitálu pro ně bylo spíše podružnou záležitostí, kolektiv kolem Hronka kladl do popředí svého zájmu prestiž a propagační kvality národního velko filmu.¹⁸⁾ Funkcionáři se proto soustředili především na vysoce formalizovaný proces literární přípravy zahrnující posvěcující moc ve formě komisí a společensky uznávaných autorit, které svým souhlasem přidělovaly dílu hodnotu.¹⁹⁾ V očích Hronka a spol. přitom

15) Sládečkovo vlastivědné muzeum v Kladně (SVMK), f. Pozůstalost V. V. Kremera, př. č. 16/2000. Kniha se zápisů z jednání přípravného výboru.

16) Termín pole používám v návaznosti na Pierra Bourdieho a chápu jej jako síť nebo uspořádání objektivních vztahů mezi pozicemi. Tyto pozice jsou objektivně definovány [...] svojí současnou a potenciální situací ve struktuře distribuce různých druhů moci (nebo kapitálu), jejichž vlastnictví umožňuje přístup ke specifickým ziskům, které jsou v sázce, stejně jako svým objektivním vztahem k ostatním pozicím (nadřazenost, podřazenost, shodnost...). Srov. Pierre Bourdieu – Loïc J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago – London: The University of Chicago Press 1992, s. 97.

17) Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 299–303.

18) Bourdieu rozlišuje tři základní formy kapitálu: *ekonomický*, u něhož jde o peníze či materiální vlastnictví; *kulturní*, do něž můžeme zařadit například formální vzdělání, ale i osvojené kulturní kompetence nebo vlastnictví kulturních artefaktů jako knihy nebo obrazy; *sociální*, jež zahrnuje síť známostí a kontaktů, jimiž jedinec ve společnosti disponuje. To, jakých hodnot u jednotlivých druhů osoba v poli dosáhne a jak jsou vnímány dalšími subjekty v podobě určité prestiže, můžeme poté nazývat *symbolickým kapitálem*. Srov. Pierre Bourdieu, *The Forms of Capital*. In: John Richardson, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport: Greenwood Press 1986, s. 241–258.

19) K posvěcujícím instancím srov. P. Bourdieu, *Pravidla umění*, s. 300–301.

právě posvěcení autoritami představovalo důležitý argument při apelu na nejrůznější finanční kruhy, aby výrobu filmu finančně podpořily.

Z předsedy zrádcem — postoje spolku k Miloši Havlovi v souvislostech scenáristické přípravy

K okolnostem spolupráce spolku s Milošem Havlem doposud výzkum SVATÉHO VÁCLAVA poskytuje veskrze kusé informace,²⁰⁾ nicméně vysvětlení podmínek, za jakých se k projektu připojil i za jakých následně odešel, se jeví jako mimořádně důležité. Ačkoliv se ustavující valná hromada Millenium-filmu konala v říjnu 1927,²¹⁾ drtivá většina jeho členů pod touto hlavičkou vystupovala už minimálně v květnu téhož roku, jak dokládá stručný obsah libreta Josefa F. Munclingera k filmu rozesílanému mezi potenciální přispěvatele. Iménem přípravného výboru Millenium-filmu je oslovovali Hronek (v nejvyšší pozici), Munclinger, Josef Sklenář, Dionysius Polanský, Václav Hladík a Josef Rakošan.²²⁾ Ti se posléze podíleli oficiálně na chodu spolku z pozice členů výboru, pokladníka nebo revizorů účtů.²³⁾ Kromě informací k Munclingerově představě o narativní struktuře budoucího filmu nám tento dokument poskytuje vodítko poukazující na pokus opatřit finance na realizaci po vlastní ose mimo filmovou branži. Vedle chybějících zkušeností s filmovou výrobou byl patrně neúspěch této akce jedním z impulzů zapojení filmových odborníků do spolkové platformy — mimo Havla se členy spolku stali i ředitel Lucerny Vilém Brož a kameraman, odborník na filmovou techniku a technický ředitel výroby Elekta-Journal Jindřich Brichta.²⁴⁾

Z dokumentů není zcela jasné, s jakými očekáváními Havlova působení ve spolku kolektiv kolem Hronka pracoval. Lze předpokládat, že vzhledem k nezdaru dosavadní činnosti funkcionáři spatřovali Havlův možný přínos ve finanční oblasti. Zprv jako předseda společnosti AB, která disponovala ateliéry na pražských Vinohradech, mohl významně pomoci při realizaci interiérových scén formou zlevněného nebo bezplatného nájemného, zapůjčením nezbytné techniky nebo uvolněním zaměstnanců pro potřeby snímku. Z druhé vzhledem ke své pozici a pověsti silného zákulisního hráče s vazbami na významné politiky mohli fungovat společně s Hronkem jako silný tandem při lobbistickém úsilí dosáhnout na finance ze státního rozpočtu.²⁵⁾ Zatřetí disponoval dostatečným kapitálem, jímž v případě nutnosti mohl výrobu spolufinancovat. To však, jak napovídají zápisy z výborových schůzí spolku, nebyla tak silná motivace, jelikož funkcionáři — možná i při vě-

20) Prakticky jediným, kdo Havla v souvislostech filmu zmiňuje, je Velek, který jej uvádí jako předsedu výboru Millenium-filmu zvoleného na ustavující valné hromadě konané 17. října 1927 a člena komise uzavřené scénaristické soutěže na začátku roku 1928. V. Velek, c. d., s. 19, 26.

21) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z ustavující valné hromady spolku Millenium-film.

22) Svatý Václav — obsah filmu s prův. dopisem, 5 s. — tisk. NFA, f. Jan Stanislav Kolár (1896–1973), k. 5.

23) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z ustavující valné hromady spolku Millenium-film.

24) Tamtéž.

25) O vazbách Havlovy rodiny na významné československé politiky a výhodách, kterých díky nim dosahoval, píšou Krystyna Wanatowiczová a Jiří Horníček. Srov. Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel. Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013, s. 50–62, 74–80. Jiří Horníček, *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Diplomová práce (nepublikováno). Katedra filmové vědy FF UK 2000, s. 54–64.

domí Havlových společenských kontaktů — i přes dosavadní neúspěchy předpokládali primárně zájem o podporu ze strany významných veřejných institucí a podnikatelů mimo filmovou komunitu. Nicméně hlava AB neměla podle původních plánů získat nejvyšší výborovou funkci ve spolku. Podle dopisu z 15. října 1927, tj. dva dny před samotnou valnou hromadou, přemlouval Hronek historika Josefa Pekaře, k jehož roli v projektu se ještě vrátíme, aby převzal předsednictví. K nabídce této pozice zároveň připojil žádost o osobní setkání před zahájením valné hromady, během něhož mu chtěl vysvětlit důvody svého návrhu.²⁶⁾ Jestli ke schůzce došlo a případně jak Hronek svou nabídku zdůvodnil, se můžeme pouze domnívat,²⁷⁾ faktem však zůstává, že Pekař přijetí předsednické funkce odmítl.

I Havlovu motivaci zapojit se do přípravy národního velkofilmu musíme rekonstruovat především na základě nepřímých vodítek. Je pravděpodobné, že ani on sám minimálně v době založení spolku neuvažoval o tom, že by do výroby přispěl vlastními penězi zejména vzhledem k právní formě Millenium-filmu. Jak po přímém Havlově dotazu zdůrazňoval Hronek při druhé výborové schůzi, spolek deklaroval nepolitický a nevýdělečný charakter.²⁸⁾ Eventuální zisk z distribuce SVATÉHO VÁCLAVA měl zůstat na účtu spolku a být základem pro financování dalších filmů s domácí historickou tematikou, čili by pro Havla případná finanční spoluúčast osobně znamenala pouze riziko ztráty bez možnosti případného výdělku plynoucího z původní investice, kdyby byl snímek úspěšný. Nicméně předpoklad následné a vědomě rozvíjené výroby dalších snímků zaměřených na příběhy velkých postav nebo událostí dějin českých zemí ze strany Millenium-filmu mohl filmový podnikatel chápat jako příležitost, která se právě bez nutnosti přímé finanční participace dostat na několik let k distribuci (již se jeho společnost AB zabývala především) potenciálně divácky atraktivního a výnosného cyklu, jak jej chápe Steve Neale.²⁹⁾ Zároveň iniciativa spolku společně se zamýšleným reprezentačním účinkem filmu doma i v zahraničí slibovaly zvýšení symbolického kapitálu ve společnosti nejen pro samotné filmaře, nýbrž i pro spolkové činovníky, což mohl být pro Havla příjemný vedlejší účinek jeho účasti, jelikož si z pozice předsedy mohl uzurpovat značnou část kreditu.

Tomu, že Havel nepřistupoval k filmu pouze jako k jednorázovému projektu, ale naopak projevoval nadšení — dokládáné podnikatelovým aktivním řízením diskuzí a rozdělováním úkolů — a zajímal se o výrobu historických snímků v dlouhodobějším časovém horizontu, napovídá v zápisech z výborových schůzí nejen jeho aktivita při samotných setkáních, ale i jeho obchodně zaměřený přístup. Ten se projevoval v úmyslu dosáhnout nikoliv co nejvyšších výnosů při exploataci v kinech, nýbrž maximální míry zisku v poměru k nákladům. Tento pohled však byl v kontrastu s představami a ambicemi Hronka a jeho nejbližších spojenců, už zmíněného Sklenáře a místopředsedy spolku Gustava Armina

26) ANM, f. Pekař Josef, k. 22, inv. č. 891. Dopis Josefa Hronka Josefu Pekařovi ze dne 15. října 1927.

27) Odpovědi nenabízí ani dochované Pekařovy deníky uložené ve fondu historikovy pozůstalosti v ANM.

28) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

29) Steve Neale, *Genre and Hollywood*. London – New York: Routledge 2000, s. 224–225. Vybudoval si pozici při realizaci SVATÉHO VÁCLAVA a být součástí dlouhodobějšího cyklu nákladných historických filmů s určitou mírou prestiže se jeví například jako vědomá strategie Jana S. Kolára, který dle svých vzpomínek plánoval po dokončení svatováclavského filmu natočit adaptaci Winterova *Mistra Kampana* apod. Jan S. Kolár, *Clona se otvírá... Románová freska o začátcích čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1968 [nepublikovaný rukopis uložený v knihovně Národního filmového archivu], s. 322.

Svojsíka. Ti totiž už při debatě na zakládající valné hromadě, jíž se paradoxně Havel jako zvolený předseda sám neúčastnil, kalkulovali očekávané výrobní výdaje ve výši kolem čtyř milionů korun.³⁰⁾ Havel přitom zastával výrazně pragmatictější postup. Na druhé výborové schůzi v Lucerně konané týden po valné hromadě zmínil, kromě nutných podmínek v podobě získání finančně silných jednotlivců nebo skupin společně s dobrými filmovými odborníky, že je potřeba určit, jakým směrem by se projekt měl ubírat a pro jaké publikum bude vytvořen. V případě filmu určeného pouze pro domácí trh neměl podle Havla přesáhnout rozpočet půl milionu korun. U filmu s ambicemi mezinárodní distribuce upozornil, že by nesměl mít pouze nacionální charakter a měl by podle zběžného odhadu stát dva miliony. V takovém případě by investice kapitálu byla dle jeho názoru velmi výhodná.³¹⁾ Havel tedy věřil v komerční potenciál svatováclavského filmu v kinech, ačkoliv považoval za vhodnější obrácený postup než Hronek a další funkcionáři. Namísto obrovské produkce upřednostňoval minimalizaci obchodního rizika s vysokým potenciálem návratnosti, který by mohl podnitit realizaci dalších podobných filmů. Prioritním zájmem Hronka a spol. však — i přes avizovaný plán pokračovat ve výrobě historických snímků — bylo dostat do kin co nejreprezentativnější snímek přispívající ke svatováclavským oslavám a další možné produkce figurovaly pouze v pozadí.

Rozdílné představy v pojetí chystaného podniku doprovázely celé období Havlovy účasti ve spolku a projevovaly se konkrétně zejména při rozpravách o přípravě libreta a fungování vypsání soutěže. Zatímco Hronek a spol. prosazovali historickou přesnost, správné ideové uchopení a záštitu nad příběhem ze strany akademických a historických autorit, Havel se společně se svou pravou rukou Brožem soustředil na to, aby scénář dával smysl po stránce obchodní. Tento kontrast se projevil například při debatě o složení poroty, jež měla posoudit přihlášené texty. Je příznačné, že skupina kolem Hronka do komise navrhovala sekční šéfy ministerstev Hanuše Vovese a Zdeňka Wirtha či historiky Josefa Pekaře s Janem Konůpkem, respektive biskupa Antonína Podlahu. Ten byl od roku 1923 jako předseda Svatováclavského výboru jednou z hlavních postav celých slavností a také ostatní zmínění se do nich významně zapojovali.³²⁾ Hronek, rovněž člen Svatováclavského výboru, tedy hodlal využít své známosti z politické, vědecké nebo církevní sféry, jejichž stanovisko by připravovanému filmu pozvedlo dojem národně-kulturní hodnoty v duchu slavností. Havel tuto představu korigoval a doporučil do poroty jako filmové odborníky Jana Reitera s Juliem Schmittem (do úvahy přitom ještě zahrnul režiséra Svatopluka Innemanna).³³⁾ Ti měli patrně jako zkušení filmoví výrobci u scénářů naopak zohledňovat jejich finanční potenciál a posoudit výši předpokládaných nákladů. Ačkoliv měl Hronek k postavě Reitera určité výhrady, což hrálo i později důležitou roli, podařilo se Havlovi i díky tomu, že Reitera za dobrého odborníka označil Brichta, oba filmové obchodníky do poroty prosadit.³⁴⁾

30) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z ustavující valné hromady spolku Millenium-film.

31) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o II. výborové schůzi.

32) Pekař byl například od roku 1924 vedoucím odboru pro vypracování historického sborníku k postavě svatého Václava, do něhož se posléze připojil i Wirth. Srov. Michal Bařinka, *Svatováclavský sborník: Geneze a proměny*. Diplomová práce (nepublikováno). Historický ústav FF MU 2016, s. 22, 51.

33) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o III. výborové schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně.

34) Tamtéž.

Oba přístupy uvnitř Millenium-filmu zároveň reprezentovaly i odlišné představy o kruzích, z nichž měl pocházet potřebný kapitál pro výrobu, korespondující i s chápáním role a povahy celého projektu. Zatímco Hronek a další nefilmoví funkcionáři plánovali získat finance primárně od státu, případně formou daru od mecenášů a institucí, na něž mohli působit právě prostřednictvím dojmu prestižního a reprezentativního filmu posvěceného společensky uznávanými autoritami, Havel uvažoval o zapojení kapitálu z bankovních ústavů a podnikatelů. Brož, jehož úloha spočívala zejména v tlumočení názorů svého šéfa z Lucerny při schůzích bez Havlovy osobní účasti (a nepochybně i informování o závěrech jednání opačným směrem), proto například v květnu 1928 po skončení scenáristické soutěže volal po co nejrychlejšímu určení přibližné výše nákladů, aby při jednáních s potenciálními zájemci o podporu filmu měli pevný základ. Dobrý a rentabilní film by přitom mělo být dle něj možné provést i za náklad jednoho milionu korun. Rovněž varoval před spoléháním se na dary a u možného státního zásahu neuvažoval o přímé subvenci, ale o nepřímé pomoci, aby byl film prohlášen za kulturní a osvobozen od dávky ze zábav.³⁵⁾ Patrně nejprozaičtěji pragmatický až kapitalisticky chladný přístup k realizaci ze strany činovníků z Lucerny ilustruje právě Brožův výrok ze září 1928: „Velmi důležité je, aby film byl dobrý. Nemusíme chtít zázrak, ale důležité je, aby premiéra dopadla dobře. Ještě se jedná o to, zda bude film dělat autor [Kolár] nebo Lamač. Lamač dovedl vytvořit prvotřídní film.“³⁶⁾ Mnohem víc než propagace a hodnotná reprezentace knížete Václava ve společnosti v souvislostech slavností tak u Havla s Brožem rezonoval ekonomický výsledek podpořený úspěšnou premiérou, kterou by patrně směřovali do svého kina v Lucerně, a perfektně zvládnutým režijním zpracováním, čehož by byl schopen jimi preferovaný a zkušený režisér Karel Lamač.

Přes poněkud rozdílné představy o budoucím směřování filmové výroby uvnitř Millenium-filmu nezachycují zápisy ze schůzí během roku 1928 výraznější konflikty. Ačkoliv se s Havlovou strategií kromě Brože další členové spolku patrně příliš neztotožňovali, otevřeně proti ní nevystoupili. Jedním z možných vysvětlení je skutečnost, že všechny dosavadní pokusy o podporu před oficiálním založením spolku i během prvních měsíců jeho fungování skončily fiaskem. To vedlo k vážným úvahám o ustanovení nové obchodní společnosti, v níž se měl Havel angažovat se svým kapitálem, jak vyplývá z dokumentů k tomuto plánu. Hronek na květnové schůzi například požádal Brože, aby u Havla intervenoval ve věci zaplacení slíbené odměny pět tisíc korun Kolárovi s Munclingerem za odevzdaná soutěžní libreta, jelikož sám spolek požadovanou částkou nedisponoval. Protože se Havel měl účastnit nové společnosti, mělo jít zaplacení libret na konto jeho budoucího podílu v podniku (stejně jako nespecifikovaný určitý obnos na úhradu menších administrativních výdajů).³⁷⁾ Jak poznamenal Hronek, do čela společnosti měla vstoupit silná individualita poskytující plné záruky morální i finanční,³⁸⁾ a dá se předpokládat, že

35) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v Lucerně.

36) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Protokol VII. výborové schůze konané 7. září 1928 v Lucerně. Podobně argumentoval Havel o tři měsíce dříve na výborové schůzi, když pro výrobu — dle vlastních slov — jedno-
duchého snímku je zapotřebí částka 10 tisíc dolarů, zatímco za dvojnásobek se dá už vyrobit dobrý film.
ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v Lucerně.

37) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května v ředitelství Lucerny.

38) Tamtéž.

na tuto pozici vzhledem ke svým kapitálovým možnostem a předsednické funkci ve spolku aspiroval právě Havel. Ten by v takové situaci velmi pravděpodobně do společnosti vložil výrazné jmění, čímž by sice získal významný vliv na výrobu, ale zároveň by nesl neporovnatelně vyšší riziko než zbylí členové a v případě nezdaru by (minimálně do určité míry) kryl i vzniklou ztrátu. Právě v těchto souvislostech lze spatřovat přinejmenším část vysvětlení, proč s Havlem nikdo otevřeně nesouhlasil. Spor v kolektivu totiž mohl ohrozit jak na konkrétní úrovni založení obchodní společnosti, tak na té obecnější celou plánovou produkci.

Nicméně ke vzniku zamýšleného projektu nedošlo a když zkrachovala i jednání s firmou Lloyd film, která inicioval z Havlova pověření tajemník Lucerna Miroslav Pacák,³⁹⁾ rozpory uvnitř Millenium-filmu přerostly v poměrně silný konflikt. Ten však není z veřejně publikovaných zpráv ani z interních materiálů spolku zcela patrný, jelikož z těchto k němu vedou především nepřímá vodítka. Na druhé valné hromadě (nedatované, ale konané pravděpodobně zkraje roku 1929) sice spolek sesadil Havla při volbě nového výboru z funkce předsedy, jíž se ujal ministerský rada Theodor Novák, ale zároveň filmového podnikatele zvolili do pozice 1. místopředsedy. Hronek navíc po ustavení výboru navrhl Havla společně s továrníky Emilem Kolbenem a Tomášem Baťou jako čestné členy spolku.⁴⁰⁾ Tudíž by se mohlo zdát, že se Havlova pozice neproměnila až tak výrazně. Důležitou stopu ale představuje záznam Havlovy aktivity při jednáních ve sledovaném období. Zatímco až do prosince 1928 se podílel na přípravách a výborových jednáních buď osobně, nebo prostřednictvím Brože, od ledna následujícího roku se podle zápisů ze schůzí zúčastnil už pouze setkání na konci února 1929, přičemž se do diskuze on ani Brož příliš nezapojovali. Zároveň konec Havlovy participace a vlivu na projekt ilustruje i změna místa, kde se výbor scházel. Pokud byla do druhé valné hromady dějištěm jednání výhradně Havlova Lucerna, od této chvíle se aktéři začali svolávat do Národní kavárny.⁴¹⁾

Možná interpretace těchto událostí, že Havel ztratil o svatováclavský film zájem, případně se mu nemohl věnovat z důvodů vlastního pracovního vytížení, se jeví ve světle dochovaných materiálů týkajících se Hronka jako lichá. Toho na podzim roku 1930 vyzval Svatováclavský výbor, aby sepsal historii vzniku filmu pro Svatováclavský sborník, jehož vznik vedl už zmíněný Pekař.⁴²⁾ Hronek nabídku nejprve z důvodu neradostného výsledku distribuce odmítl,⁴³⁾ ale na popud ostatních členů Millenium-filmu z prosince téhož

39) Pacákovi na schůzi v září 1928 vyjádřil důvěru Brož, jenž ujišťoval zbytek spolku, že dokáže obstarat značný obnos, z něhož měl být odměněn provizí ve výši 1 % z celkové částky. Pacák posléze v listopadu předložil návrh Lloyd filmu, podle něhož by půjčovna investovala půl milionu a spolek by se zavázal k zajištění dalšího 1,5 milionu. I navzdory Brožově argumentu, že na výrobu stačí dohromady 1,5 milionu, podal Millenium-film protinávrh s vlastní sníženou spoluúčastí a dalšími podmínkami, což Lloyd film následně odmítl. ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Protokol VII. výborové schůze a Protokol VIII. výborové schůze 19. listopadu 1928 v Lucerně.

40) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Valná hromada Millenium-filmu konaná v Nár. kavárně [nedatováno].

41) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis ze schůzi výboru v roce 1929.

42) Šlo patrně o výzvu k vydání prvního dílu sborníku, kde však text nakonec chybí, jelikož pravděpodobně neprošel redakcí sborníku. Srov. M. Bařinka, *Svatováclavský sborník*, s. 65; ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Dopis Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí Josefu Hronkovi ze dne 9. října 1930.

43) „Velmi lituji, že při nejlepší vůli nemohu vyhověti laskavému vybidnutí, abych napsal historii filmu ‚Sv. Václav‘. Musil bych napsati smutnou pravdu, která by jistě k oslavě nepřispěla. Rovněž jsem celou věcí, pro niž jsem od r. 1926 marně pracoval, tak rozrušen, že bych vskutku nepodal to, co slavný výbor ode mne

roku nakonec nabídku přijal.⁴⁴⁾ Hronkovy soukromé poznámky k vypracovanému článku vysvětlují do značné míry Havlův odchod ze spolku jako výsledek otevřeného boje mezi ním a zbytkem kolektivu. Hronkova nepublikovaná verze událostí (již je nicméně potřeba brát s rezervou) líčí Havla jako zrádce, jehož bylo nutné odstranit z vedení spolku. Na podzim 1928 se totiž objevilo nové a konkurenční pojetí celé látky, jemuž se dostalo ve veřejně publikovaných zprávách označení tzv. truchlibreta. Velek poznamenává, že truchlibreto bylo výsledkem politických pŮtek, jelikož objednavatelem libreta byl ministr školství a národní osvěty Milan Hodža z Republikánské strany zemědělského a malorolnického lidu.⁴⁵⁾ Jak však naznačuje Hronek ve své rekapitulaci, iniciátorem konkurenční akce byl Havel, který přišel s libretem Arnošta Dvořáka.⁴⁶⁾ Kalkulace vycházející z Dvořákova textu předpokládaly v porovnání se spolkem rozvíjenou koncepcí mnohem nižší náklady v celkové výši 2,5 milionu korun,⁴⁷⁾ což — jak bylo řečeno výše — byla Havlem dlouhodobě rozvíjená strategie. Zároveň se vznik nového libreta časově překrývá s nabídkou Lloyd filmu, s kterou přišel Havlův zaměstnanec a s níž patrně podnikatel konkuroval. Lze proto usuzovat, že se snažil zbývající aktéry obejít a dosáhnout prostřednictvím ministra Hodžy na státní subvenci, což vedlo k reakci spolku formou sesazení Havla z vedení spolku a jeho nahrazení Novákem, názorově spřízněného s výborovou majoritou.⁴⁸⁾

V lobbistickém souboji se nakonec podařilo zvítězit Hronkovi, jemuž zřejmě pomohl značný sociální kapitál ve formě lepších kontaktů s figurami ovlivňujícími rozhodovací procesy v politickém světě, než kterými v tomto konkrétním případě disponoval Havel. Významnou roli ale sehráli i členové České akademie věd a umění jako posvěcující instituce v čele s Pekařem. Ten sice odmítl nabídku předsednické pozice v *Millenium*-filmu, ale společně se svými akademickými kolegy napomáhal Hronkově skupině dosáhnout na peníze od státu. Jako komise totiž doporučili na jaře 1929 k realizaci libreta Kolára s *Munclingerem*, prosazované právě Hronkem. Ačkoliv problém scénaristického procesu, tvůrčích voleb, historických i uměleckých zdrojů a celkového pojetí nelze vyřešit na ploše této studie, je zapotřebí vysvětlit alespoň funkci libreta ve vztahu k respektovanému historikovi a jeho osobním postojům.

V dochovaném doporučení akademiků ze 14. března můžeme vysledovat uznání pro Dvořákův dramatický talent, ale zároveň podotknutí, že jeho text je příliš nehistorický,

požaduje.“ ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Koncept dopisu Josefa Hronka Národnímu výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí ze dne 9. října 1930.

44) Rukopis Hronkova textu je uložen v pozůstalosti V. V. Kremera stejně jako Kolářův příspěvek, jenž se do sborníku nakonec rovněž nedostal. ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z 6. (2. mimořádné) výborové schůze konané 6. prosince 1930 v Nár. kavárně; SVMK, f. Pozůstalost V. V. Kremera, př. č. 16/2000. Rukopisy Josefa Hronka „Film Sv. Václav /příspěvek k jeho vzniku/“ a Jana S. Kolára „Jak byl tvořen film ‚Sv. Václav‘“ pro Svatováclavský sborník.

45) V. Velek, c. d., s. 28–29.

46) Kolář zpětně naznačil, že měl Havel jako režiséra ke konkurenčnímu projektu angažovat Karla Antona. K jeho osobě však poznamenává (podobně jako ke Gustavu Machatému), že by svatováclavskou látku — implicitně oproti němu — pouze technicky zfilmoval. ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Rukopisné poznámky Josefa Hronka k historii filmu *Svatý Václav*, s. 2; Rozhovor s J. S. Kolářem, c. d.

47) V. Velek, c. d., s. 28.

48) Hronek dokonce líčí situaci, která Havlovi na jeho aktivity s truchlibretem sdělil: „Když boj, tak boj.“ ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Rukopisné poznámky Josefa Hronka k historii filmu *Svatý Václav*, s. 2.

zmodernizovaný a zpolitizovaný v novověkém duchu.⁴⁹⁾ Výtky k truchlibretu v konkrétnější podobě shrnuje Pekařův posudek z 2. března. Ty se, i s vědomím básnické licence, týkají především konstrukce událostí, k nimž v 10. století nemohlo dojít, přílišného příklonu k státně-národní politice nebo domnělého poplatku Němcům.⁵⁰⁾ Jako nejvýraznější důvody odmítnutí se tak jeví historické nepřesnosti a silně nacionální pojetí knížete Václava,⁵¹⁾ o něco přesnější by však bylo tvrdit, že text představuje odklon od výkladu dějin a historických postav, jenž v české společnosti zastával a rozvíjel primárně Pekař. Ten kromě jiného prosazoval pravost Kristiánovy legendy, od níž odvozoval i datum Václavovy smrti 28. září 929 určující dobu oslav,⁵²⁾ a odmítal tradovaný poplatek 500 hřiven a 120 volů ročně německému králi Jindřichovi.⁵³⁾ Oproti tomu dvojice Kolář–Munclinger pro své libreto přiznaně čerpala z Kristiánovy legendy a obecně navazovala na Pekařovu interpretaci dějin,⁵⁴⁾ jež se společně s *Bratry Jaroslava Vrchlického* a *Kvasem na Boleslavi* Jaroslava Durycha stala jedním z klíčových intertextů jimi vytvořeného scénáře.⁵⁵⁾ Jejich představa proto byla v souladu s postojem Pekaře a dalších členů komise, kteří v probíhající boji mezi Hronkem a Havlem posvětili svými jmény a autoritou narativní koncepci Millenium-filmu na úkor konkurenčního projektu.

Ačkoliv nelze tvrdit, že by posvěcení akademických autorit představovalo rozhodující sílu v souboji ovlivněném řadou dalších faktorů,⁵⁶⁾ můžeme se domnívat, že se názor Pekaře a potažmo celé komise stal pro Hronka vítanou pomocí při zákulisních vyjednáváních s politickými představiteli. V této konkrétní záležitosti se přitom projevila patrně i vyšší míra sociálního kapitálu jednatele spolku v politickém světě, jehož každodenního života se coby ministerský rada neustále účastnil, i v organizační sféře svatováclavských oslav, s jejichž klíčovými aktéry byl od založení Svatováclavského výboru v blízkém kontaktu.⁵⁷⁾

49) Odmítnutí libreta A. Dvořáka a doporučení libreta Kolára a Munclingeru komisí svatováclavského výboru, 1 s. — stroj. opis protokolu (poškozený). NFA, f. Jan Stanislav Kolář (1896–1973), k. 9.

50) Připomínky J. Pekaře k libretu A. Dvořáka na film *Svatý Václav*, 1 s. — stroj. opis (poškozený). NFA, f. Jan Stanislav Kolář (1896–1973), k. 9.

51) Emil Krejčí zmiňuje existenci dvou Dvořákových rukopisů textu s názvem *Kníže Václav*, který označuje jako nedokončenou divadelní hru. Datace, již Krejčí uvádí k 17. únoru 1929, nicméně napovídá, že jde o inkriminované filmové truchlibreto. Dvořákova pozůstalost v Literárním archivu Památníku národního písemnictví ani v Divadelním oddělení Národního muzea však tyto dokumenty nezahrnuje a autorovi tohoto textu se prozatím nepodařilo vypátrat jejich lokaci. Srov. Emil Krejčí, *Arnošt Dvořák*. Praha: Divadelní ústav 1970, s. 34–35.

52) P. Placák, c. d., s. 61–63.

53) Josef Pekař, *Svatý Václav. Definitivní vydání práce vyšlé r. 1929, opatřené poznámkami. Zvláštní otisk ze Svatováclavského sborníku*. Praha: Tiskem Státní tiskárny 1932, s. 66–71.

54) *Svatý Václav* — filmový scénář: — poznámky ke scénáři — rukopis (sešit). NFA, f. Jan Stanislav Kolář (1896–1973), k. 5.

55) Podle Jonathana Graye představují literární díla, historické události nebo třeba casting filmů důležité intertexty, které pomáhají formovat naše divácká očekávání a rámce, skrze něž přistupujeme k samotným filmovým textům. Srov. Jonathan Gray, *Show Sold Separately. Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. New York – London: New York University Press 2010, s. 120–135.

56) Velek zmiňuje například výměnu na pozici ministra školství a národní osvěty na přelomu února a března 1929, kdy Milana Hodžu prosazujícího truchlibreto dvojice Havel–Dvořák vystřídal Antonín Štefánek. Ten se postavil za původní koncepci Kolára s Munclingerem. V. Velek, c. d., s. 29.

57) Hronek využil svou dlouhodobou účast v projektu oslav — společně se zmínkou o důvěrném přátelství s tajemníkem výboru Václavem Jandou — jako jeden z argumentů o několik měsíců později v dopise Janu Kaprasovi, na nějž apeloval, aby uplatnil svůj vliv na členy výboru při projednávání žádosti Millenium-filmu

Zároveň Hronek ke svým stykům zřejmě přidal i lepší vyjednávací schopnosti, při nichž mohl na rozdíl od Havla uplatnit své vlastní pracovní zkušenosti a znalosti tehdejších politických procesů a leckdy skrytých mechanismů. Konflikt nicméně skončil až v květnu 1929, kdy vláda definitivně schválila první milionovou zápůjčku pro Millenium-film a libreto Kolára s Munclingerem.⁵⁸⁾

Pozoruhodným zjištěním je, že ačkoliv Hronek nebo Kolár později opakovaně využívali zmínku o trubliretu jako jeden ze způsobů, jak podpořit vlastní narativ nesčetných příkoří, jimž museli tvůrci a funkcionáři neustále čelit, veřejně svou kritiku adresovali pouze neurčitým směrem k nepřátelským silám, ale vzájemný spor s Havlem (respektive jeho celkové působení ve spolku) zůstal uvnitř.⁵⁹⁾ Dá se předpokládat, že spolek nestál o ventilaci interního sporu, čímž by si zhoršoval už tak pošramocený veřejný obraz. Ani Havel se k projektu nevracel, přičemž se nabízí dvě možná vysvětlení. Prvně by musel přiznat, že Hronek a spol. byli lobbisticky obratnější, což by poškodilo jeho budovanou pověst silného zákulisního hráče.⁶⁰⁾ Druhou variantu, kterou musíme brát s dostatečnou rezervou, zpětně naznačil Kolár. Podle něj se Havel oproti ostatním výrobcům neurazil, když se nedostal k výrobě SVATÉHO VÁCLAVA. Naopak ho vykresluje jako netečného podnikatele, jemuž bylo jedno, kdo snímek natočí, když dostane premiéru.⁶¹⁾ Tvrzení o netečnosti působí ve světle zmíněných dokumentů zkreslujícím dojmem, přesto nám podává další alespoň nepřímé vodítko ohledně Havlova pragmatického přístupu k filmové produkci. Ačkoliv je nepochybné, že o realizaci svatováclavské látky měl — i vzhledem k možnosti vystavět na jeho potenciálním úspěchu v kinech výnosný cyklus historických filmů — zájem, představovala pro něj oproti funkcionářům Millenium-filmu především obchodní komoditu. Skupina kolem Hronka s ambicí vytvořit velkolepý a reprezentativní snímek v souladu s duchem svatováclavských oslav však byla v klíčových okamžicích přesvědčivější, přičemž její vyjednávací pozici nejspíš posílila i finančně atraktivní nabídka Elektafilmu na výrobu filmu, s níž přišel zástupce Jan Reiter v období probíhajícího sváru.

Jednání o koprodukcí jako proces ochrany národní myšlenky před cizími vlivy

Ačkoliv se výbor Millenium-filmu zabýval nabídkou Elektafilmu oficiálně až na 2. výbo-rové schůzi konané 23. ledna 1929,⁶²⁾ je pravděpodobné, že na neformální úrovni kontaktoval Reiter členy spolku už dříve. O tom, že slibný návrh jím zastoupené firmy slibující bezproblémové pokrytí nákladů do výše čtyř milionů sloužil Hronkovi jako silná argumentační zbraň, napovídá i skutečnost, že se Reiter stal na jaře téhož roku součástí spolkové delegace na ministerstvu financí.⁶³⁾ Přestože Elektafilm projevoval s anglickým ko-

o finanční podpoře výroby. ANM, f. Kapras Jan, k. 40, inv. č. 2450. Dopis Josefa Hronka Janu Kaprasovi ze dne 12. října 1929.

58) V. Velek, c. d., s. 34.

59) SVMK, f. Pozůstalost V. V. Kremera, př. č. 16/2000. Rukopisy Josefa Hronka „Film Sv. Václav /příspěvek k jeho vzniku/“ a Jana S. Kolára „Jak byl tvořen film „Sv. Václav““ pro Svatováclavský sborník.

60) Srov. K. Wanatowiczová, c. d., s. 70–80; J. Horníček, c. d., s. 57–63.

61) Rozhovor s J. S. Kolárem, c. d.

62) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. II. výborová schůze konaná 23. ledna 1929 v Nár. kavárně.

63) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Výborová schůze konaná 15. dubna 1929 v Nár. kavárně.

producentem silný zájem o produkci a její zástupce byl zkušenou figurou ve filmové výrobě, několikaměsíční jednání skončila na konci června bez vzájemné dohody. Pakliže v předchozí fázi probíhal boj o libreto a celkové budoucí směřování, během něhož museli členové spolku bránit svou myšlenku reprezentačního velkofilmu v pekařovské tradici před komerčnější konkurenční koncepcí, následující část se pokusí objasnit, jakým způsobem formovaly okolnosti eventuální realizace a především pak diskuze o obsazení postu režiséra vzájemná dvou- či trojstranná vyjednávání. Významnou roli přitom sehrály zejména otázky národních vrstev připravovaného díla, národnosti filmařů a specifčnosti domácích lokací, na něž kladli spolgoví činovníci důraz, zatímco pro dvojici potenciálních spolupracujících výrobních subjektů představovaly komplikace při řešení praktických problémů spojených s případným natáčením.

K prvnímu společnému jednání s Elektafilmem přistoupil spolek v dubnu 1929, tedy v době, kdy ještě probíhal střet o získání státní subvence. Ačkoliv spolek od vlády požadoval dvoumilionovou podporu,⁶⁴⁾ Reiter podotkl, že na produkci by měla vláda poskytnout o polovinu nižší částku.⁶⁵⁾ O měsíc později rozložil předpokládané rozdělení finanční zátěže následovně: 1 milion subvence, 1,5 milionu Anglie a 1,5 milionu rovněž Elektafilm. Odhadované náklady se přitom pohybovaly v rozmezí 3,5–4 miliony.⁶⁶⁾ Sami funkcionáři Millenium-filmu byli navíc přesvědčeni, že v případě překročení rozpočtu by dodatečné náklady uhradila anglická společnost.⁶⁷⁾ O tom, že pro členy spolku byla nabídka neobyčejně zajímavá, svědčí, že po informativní schůzce s anglickým partnerem (k níž byli pověřeni Kolár s Munclingerem) se ještě téhož měsíce sešly všechny tři strany — Millenium-film, Elektafilm a Astra National Production — ke společnému jednání o podrobnostech spolupráce. Reiter, vystupující jako svolavatel schůze,⁶⁸⁾ řídil diskuzi a fungoval především jako prostředník hledající cestu ke kompromisu mezi odlišnými představami českého držitele myšlenky a zahraničního zájemce o realizaci. Hned v úvodu totiž přednesl místo předseda spolku Svojsík společné stanovisko, že (v dokumentech blíže nespecifikovaný) úvodní nástin budoucí kooperace, jak jej Astra zaslala Elektafilmu, je nemožný, přičemž se zaštiťoval národními motivacemi. Spolek podle něj totiž musel jednak respektovat kontrolu ze strany vlády, jelikož film měl představovat státně propagační umělecké dílo, jednak prosazoval natáčení pouze v Praze, a nikoliv v navrhované Vídni. Jeho argumentem přitom bylo, že v cizím prostředí nelze stvořit postavu Václava tak, jak ji má spolek a národ v duši.⁶⁹⁾

Ředitel anglické firmy Laubacher se snažil při setkání vyjít druhé straně vstříc a respektovat vlastenecké cíle, na něž kladla důraz. Uvedl proto například, že některé scény budou točeny dvakrát, čímž by vznikla jedna uspokojivá národní verze pro lokální trh a druhá pro mezinárodní publikum, přičemž by všechny detaily probírali s českým Elektafilmem. Aby však dokázala naplnit tušený komerční potenciál filmu, snažila se anglická

64) V. Velek, c. d., s. 34.

65) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Výborová schůze konaná 15. dubna 1929 v Nár. kavárně.

66) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně.

67) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z výborové schůze konané 13. května 1929.

68) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o společném poradě zástupců Millenium-filmu, Elektafilmu a Astra National Production Ltd. London konané 23. května 1929 v Elekta-Journalu.

69) Tamtéž.

výrobní přesvědčit spolek k natáčení v kvalitnějších vídeňských ateliérech a angažování zahraničních odborníků.⁷⁰⁾ Laubacher tak chtěl prolomit nedůvěru, že by cizí produkce nedokázala svatováclavskou myšlenku přesvědčivě zpracovat v duchu oslav a předat domácím divákům, a souběžně docílit maximální možné kontroly nad všemi složkami realizace, což měla zaručovat i účast tuzemské firmy. Ta by do jisté míry plnila funkci nárazníku vůči Millenium-filmu a potažmo české veřejnosti, jelikož by jako domácí společnost měla dbát na ideovou stránku projektu, ale zároveň by Astře poskytovala výraznou volnost při výrobě.

Ačkoliv se v otázce ateliérů a natáčecích lokací představy české i anglické strany rozcházely, můžeme se domnívat, že by došly ke společné dohodě, což naznačuje i Laubacherův postoj, že by rozhodujícím faktorem byla cena a natáčelo by se tam, kde by to bylo levnější.⁷¹⁾ Zásadní rozpor však nastal v záležitosti režisérské pozice, do níž významným způsobem zasáhly i osobní ambice zúčastněných autorů libreta. Obsazením režiséra, jak dokumentuje výše výrok Viléma Brože zmiňující Karla Lamače jako potenciálně vhodného kandidáta pro tento úkol, se Millenium-film zabýval už v době vzniku libreta. V původních smělejších plánech si členové výboru pohrávali s myšlenkou oslovit německého filmaře Fritze Langa, jenž je ohromil svými dvoudílnými *NIBELUNGY* z roku 1924, nicméně sami došli k závěru, že jeho získání je problematické a prakticky nemožné. Významnou roli při zavrnutí už samotné myšlenky přitom hrála i Langova pověst tvůrce náročného jak z hlediska celkového času na realizaci, tak i z pohledu financí.⁷²⁾ Brož sice jako alternativu navrhl „mladého, ale talentovaného [Friedricha Wilhelma] Murnaua“,⁷³⁾ nicméně i tato varianta se vzhledem k Murnauově angažmá v Hollywoodu jeví spíš jako utopická představa. Třetí možností byla účast režiséra ze zahraničí, jenž by libreto předělal do finálního scénáře a jehož by korigoval Kolár z blíže neurčené pozice tzv. vrchního režiséra, případně poradní sbor.⁷⁴⁾ Na začátku roku 1929 si nově zvolený výbor vytyčil jednání s režiséry jako svůj první program, přičemž Havel — v té době už rozvíjející konkurenční koncepci — doporučil angažovat hned dva filmaře, protože jediná osobnost by takto náročný úkol neprovedla a mimo to by se dva režiséři vzájemně hlídali.⁷⁵⁾ Úvaha o zahraničním realizátorovi se přitom už do jednání v této fázi nevrátila. Kromě obou libretistů a už zmíněného Lamače se do okruhu potenciálních kandidátů na tento post dostali ještě Svatopluk Innemann a Karel Anton, jimž výbor hodlal podat nabídku a poslat libreto k prozkoumání.⁷⁶⁾ Prioritou spolku tedy bylo získat dostatečně zkušeného, ale rovněž — jak

70) Tamtéž.

71) Tamtéž.

72) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v Lucerně.

73) Paradoxní skutečností Brožova výroku přitom je, že Murnau byl o dva roky starší než Lang. Tamtéž.

74) Poradní sbor měl fungovat ve složení Zibrt, Havel, Mendl, Vojtěch, Brichta a Reiter, eventuálně pro speciální případy prof. Matějček a biskup Podlaha. I v tomto případě tedy můžeme pozorovat, že by významnou část uvažovaného korektivního sboru tvořili akademičtí nebo církevní představitelé, jejichž úlohou by patrně bylo dohlížet na to, aby se zahraniční režisér během procesu úprav libreta příliš neodklonil od nastaveného pojetí. Tamtéž.

75) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z 1. výborové schůze konané v Nár. kavárně [nedatováno; pravděpodobně leden 1929].

76) Tamtéž.

zdůrazňoval Hronek — čistého českého filmaře,⁷⁷⁾ jenž by dokázal zvládnout výrobu po stránce řemeslné i ideové.

Společná nabídka firem Elektafilm a Astra ale tento předpoklad rozbíjela, jelikož zejména anglický partner trval na obsazení režisérského postu cizincem. Tato podmínka byla neakceptovatelná členy spolku z výše načrtnutých nacionálních důvodů, zároveň se však stala překážkou pro autory libreta v cestě k režii nákladného a prestižního projektu, do něhož se podle dokumentů žádný ze zbylých uvažovaných domácích režisérů nechtěl pustit.⁷⁸⁾ Oba autoři zjevně velmi dobře znali postoj spolku, že pouze český režisér dokáže zachovat požadovaný státně reprezentační ráz snímku, a vědomě tuto rovinu prosazovali při jednání s Laubacherem. Zatímco Munclinger chápal místa natáčení a další podrobnosti jako spíše podružné problémy, u nichž se dá vždy dojít k praktickému kompromisu (ačkoliv i on označil Vídeň jako sídlo výroby za nepřijatelnou), otázku obsazení režiséra a hereckých představitelů hlavních postav považoval za nejdůležitější.⁷⁹⁾ Sebe s Kolárem označil v podstatě za největší znalce celé látky, kteří by se umělecky podvolili jen jménu nejvyšší světové kvality, případně by takové osobnosti umožnili se k tandemu připojit, čímž by za film režisérsky zodpovídala hned trojice umělců.⁸⁰⁾ Podobnou rétoriku volil i Kolár. Ten tvrdil, že s cizím režisérem nepočítali a že disponují dostatečnými schopnostmi na to, aby zvládli celý film sami, jelikož by měli k dispozici podstatně vyšší kapitál, než je v domácím prostředí zvykem. Ani on nechtěl při výrobě hrát podružnou roli a připomněl, že právě díky jeho a Munclingerově libretu projevili Angličané o produkci snímku zájem. Následně však připustil, že v případě angažování Viktora Turžanského by s ním dokázali spolupracovat.⁸¹⁾ Laubacher reagoval upozorněním, že Turžanskij je nedostupný z důvodu pobytu v Hollywoodu, a kategorickým odmítnutím Munclingerova návrhu se třemi režiséry, poněvadž podle něj musel za důležitá rozhodnutí — i s přihlédnutím k eventuálním poradám s libretisty — zodpovídat pouze určený jednotlivec. Přesto se pokusil režisérskou otázku po společné diskuzi urovnat ujištěním, že v žádném případě neosloví Němce, nýbrž bude hledat prioritně Rusa. Výsledkem jednání pak byla domluva,

77) Je paradoxní, že v souvislostech „čistého českého filmaře“ padlo jméno Karla Antona pocházejícího z rodiny českých Němců. Tamtéž.

78) Důvody jednotlivých režisérů dochované materiály nezmiňují, nicméně se dá předpokládat, že Svatopluk Innemann neměl zájem, jelikož v tomtéž roce natáčel *PLUKOVNÍKA ŠVECE*. Karel Lamač byl na konci dvacátých let všeobecně pracovní vyčerpán a pro takto velký projekt pravděpodobně nedisponoval dostatečnými časovými kapacitami a Karla Antona zmiňuje Kolár, jak už bylo řečeno, ve svých vzpomínkách jako potenciálního režiséra, kdyby došlo k realizaci Dvořákova trilibreta. V takovém případě bylo patrně jeho možné angažmá po Havlově odchodu nepředstavitelnou variantou pro setrvávající členy Millenium-filmu. Srov. Rozhovor s J. S. Kolárem, c. d.

79) Podle Munclingerova bylo podmínkou spolupráce, že „vzhledem k živému zájmu státu a národa musí být Václav, Ludmila a Boleslav sehráni českými herci.“ Už v této fázi tak například označuje Zdenka Štěpánka jako kandidáta na Václava, s nímž anglická strana souhlasila za předpokladu, že projde zkouškami. ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o společné poradě zástupců Millenium-filmu, Elektafilmu a Astra National Production Ltd. London konané 23. května 1929 v Elekta-Journalu.

80) Tamtéž.

81) Zpětně však i v případě Turžanského hovoří Kolár o tom, že se jim možnost jeho režie nepozdávala, protože neměl ponětí o českých dějinách a postavě Václava, přičemž je v této záležitosti údajně podpořil Stanislav Lom, jehož drama *Svatý Václav* mělo premiéru během hlavní části svatováclavských oslav. Srov. Rozhovor s J. S. Kolárem, c. d.; ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o společné poradě zástupců Millenium-filmu, Elektafilmu a Astra National Production Ltd. London konané 23. května 1929 v Elekta-Journalu.

aby Astra navrhla šestici osobností „světového jména“ a Elektafilm se s Millenium-filmem domluví na výběru.⁸²⁾

Nalezený kompromis spojený s výběrem režiséra se jevil jako způsob, jak uspokojit všechny strany. Astra mohla provést úvodní výběr zahraničních režisérů, kteří by pro ni představovali spolehlivé pracovníky, minimalizující pro společnost riziko vložené investice. Zároveň ale poskytl české straně značný vliv v této záležitosti díky finálnímu slovu. Přes zdánlivou shodu na všech důležitých podmínkách, podporovanou pověřením právníka Sklenáře k vypracování smlouvy s Elektafilmem,⁸³⁾ ze vzájemné spolupráce sešlo. Přesné důvody krachu nám zápisy ze schůzí ani dokumenty uložené ve fondu Elektafilmu neposkytují, nicméně některá vodítka napovídají, že česká výrobní s anglickou firmou navzdory původní dohodě nikdy nezískaly dostatečnou důvěru ze strany Millenium-filmu do takové míry, aby jim spolek přenechal kontrolu nad projektem a z ní vyplývající autoritou volnost pro zahraniční filmaře. Nedůvěru ve vzájemnou spolupráci přitom částečně podněcovali i domácí uchazeči o režii. Ti v květnu komentovali bod č. 9 návrhu Reiterovy smlouvy, jenž se týkal obsazení režie, aby byl tento bod co nejpružnější v jednání, k čemuž představovali i své (v zápise blíže neurčené) důvody.⁸⁴⁾ Kolár v situaci, kdy mezi členy spolku nadále převažovala obava z přílišného komerčního zaměření potenciálních partnerů a odepsání obou libretistů,⁸⁵⁾ zdůraznil, že Elektafilmu nevěří a že kvalitní film můžou v celém rozsahu realizovat sami.⁸⁶⁾ V následujících týdnech se Millenium-film domluvil s Elekta-Journalem Karla Pečeného, přičemž významnou roli hrála jeho předchozí úspěšná výroba pro stát,⁸⁷⁾ a začátkem srpna Kolár absolvoval ujednání o režisérské smlouvě.⁸⁸⁾

Podobně jako při souboji o přidělení státní subvence mezi dvěma soupeřícími koncepcemi pojetí svatého Václava i v tomto případě byl ohniskem střetu spolku a česko-anglických firem značný rozpor v představách a prioritách, na něž kladly obě strany důraz. Zatímco při souboji s Havlem bojovala skupina kolem Hronka za obranu „správného“ výkladu Václavovy postavy vůči domácím rivalům, jejich strategií při jednání o výrobě se stala ochrana před potenciálně škodlivým zásahem komerčně uvažujícího subjektu zven-

82) Zápis o společném poradě zástupců Millenium-filmu, Elektafilmu a Astra National Production Ltd. London konané 23. května 1929 v Elekta-Journalu.

83) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z výborové schůze konané 27. května 1929 v Nár. kavárně.

84) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z výborové schůze konané 13. května 1929.

85) Gustav Svojsík například na konci května zmiňoval, že návrh smlouvy Elektafilmu není nikterak fér. Předseda spolku Novák viděl v Reiterově nabídce jen hmotný zájem a Josef Sklenář apeloval na nutnost rozhodnutí, zda hodí „oba autory přes palubu“, a prosadil stanovisko, že za Kolárem s Munclingerem bude spolek stát i přes Reiterův odpor. ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z výborové schůze konané 27. května 1929 v Nár. kavárně.

86) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis z výborové schůze konané 10. června v Nár. kavárně. To, že Kolárův názor byl primárně výsledkem jeho režisérských ambicí, a nikoliv deklarované nedůvěry vůči Elektafilmu, naznačuje kromě skutečnosti, že se Reiter před SVATÝM VÁCLAVEM podílel na výrobě některých jeho filmů, rovněž Kolárovo zpětné hodnocení, v němž si společnou spolupráci s tímto producentem pochvaloval. Srov. Rozhovor s J. S. Kolárem, c. d.

87) ANM, f. Kapras Jan, k. 40, inv. č. 2450. Dopis Josefa Hronka Janu Kaprasovi ze dne 12. října 1929. O dlouhodobé spolupráci Elekta-Journalu se státními institucemi nás informuje také řada účetních knih a dalších dokumentů firmy. Hlavní knihy, deníky, pokladní deníky. NFA, f. Aktualita k. s. (1916) 1937–1953, k. 7–10.

88) Kolár byl v tomto případě mnohem uvědomilejší než Munclinger, jemuž smlouva o režii filmu chyběla ještě v prvních týdnech natáčení, což posléze přispělo k jeho odstoupení od projektu. ANM, f. Svatováclavská liga, k. 47. Spis ujednání s Janem S. Kolárem o režisérské smlouvě.

čí. Tuto protektivní strategii uplatňovali na konkrétní úrovni odmítnutím nečeského režiséra (případně dalších tvůrčích pozic) či možnosti natáčet mimo zemi. Funkce národně reprezentativního projektu úzkostlivě chráněné Millenium-filmem se tak jen minimálně překrývaly s požadavky a problémy filmových výroben, pro něž představovaly ateliéry ve Vídni nebo angažmá zahraničních pracovníků zejména vidinu kvalitnějšího technického vybavení a řemeslné zručnosti, jež měly minimalizovat obchodní riziko jejich investic. Zároveň Hronkovy rukopisné poznámky naznačují další důvod, který do jisté míry ovlivnil výsledek jednání a který problesknul už ve výše uvedených výhradách k Reiterově účasti v komisi, jež měla zhodnotit soutěžní libreta na jaře 1928. Hronek totiž otevřeně formuluje dva důvody krachu: 1) cizí pojetí českého syžetu; 2) čachry židovské kšeft-kliky.⁸⁹⁾ Právě Reiterův židovský původ spojovaný implicitně s chamtivostí tedy mohl sloužit jako záminka pro finální odmítnutí smlouvy mezi subjekty ze strany spolku. Jako podstatnější nicméně vidím neochotu Hronka a spol. vzdát se jakékoliv míry kontroly, aby neutrpělo prosazované pietní svatováclavské pojetí a národní ráz, jež by mohla narušit činnost zahraničních účastníků.

Závěr

Jak se pokusily předchozí odstavce ozřejmit, odhalují dochované archivní dokumenty další vrstvy okolností přípravy a výroby SVATÉHO VÁCLAVA. Ačkoliv nepochybně celou řadu osobních postojů a motivací během rozvíjení projektu prosazovali jednotliví aktéři i při neformálních setkáních, jsou především zápisy z výborových schůzí Millenium-filmu — i při vědomí absence dokumentů rekonstruuujících událost z Havlova nebo Reiterova úhlu pohledu — cenné a rozkrývají některé důležité roviny vyjednávání uvnitř skupiny i vůči potenciálním partnerům. „Stolní společnost“, jak sebe samu chápala většina členů spolku pocházejících z nefilmařského prostředí, si uvědomovala, že pro výrobu hraného velkofilmu nedisponuje dostatečnými zkušenostmi ani dovednostmi.⁹⁰⁾ Proto nadšení funkcionáři, kteří se realizací reprezentativního filmového ztvárnění Václavova příběhu chtěli připojit k celostátním oslavám úmrtí patrona českých zemí, vyhledávali schopné filmařské partnery, jejichž úlohou mělo být dostat tuto představu do kin v Československu i zahraničí. Součástí porad k přípravám se proto stali kromě jiných Miloš Havel, ve sledovaném období majoritní akcionář společnosti AB,⁹¹⁾ nebo Jan Reiter z Elektafilmu, Michalem Večeřou označeným za největší výrobní koncern českého meziválečného filmu.⁹²⁾

Millenium-film, reprezentovaný především činností tajemníka Josefa Hronka, však chápal filmaře primárně jako dodavatele určitého typu kompetencí a schopností, díky nimž měli fungovat v roli realizátorů vizí a ambicí spolku. Aktéry z pole filmové produkce se tak pokoušel vtlačit do podřízené pozice a systematicky jim odpíral možnost zahr-

89) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Rukopisné poznámky Josefa Hronka k historii filmu Sv. Václav, s. 5.

90) ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října v Lucerně.

91) J. Horníček, c. d., s. 43–44.

92) Michal Večeřa, *Elektafilm — největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Diplomová práce (nepublikováno). Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2012.

nout do projektu vlastní představy nebo požadavky, jelikož ty Hronek a spol. chápali veskrze jako ohrožení reprezentativního charakteru chystaného díla. Jinými slovy, funkcionáři neakceptovali pravidla hry uvnitř pole, do něhož s myšlenkou vyrobení svatováclavského snímku vstoupili. Filmaře fungující při plánování do značné míry na neformální bázi, jak poukazuje Jan Trnka nebo naznačuje ve svých vzpomínkách Jan S. Kolár,⁹³⁾ se naopak snažili přetlačit prostřednictvím silně formalizovaných mechanismů přenášných z jiných oblastí. Jako opora při prosazování vlastních zájmů jim přitom sloužila záštita autorit z mimofilmařského prostředí jako Josef Pekař, jež v tomto konkrétním výjimečném případě měla zajistit dojem prestiže a serióznosti směrem k veřejnosti, a posléze i výše státního příspěvku na výrobu. Funkcionáři proto i přes riziko možných finančních potíží neústupně upřednostňovali realizaci jimi preferovaného pojetí před jistým kapitálovým zajištěním produkce.⁹⁴⁾

Filmaři, kteří se nakonec stali součástí projektu, museli přijmout podřízenou pozici vykonavatelů a uzpůsobit svou činnost společné kolektivní intenci, jak ji chápe C. Paul Sellors.⁹⁵⁾ S takovou rolí nejspíš neměli potíže Karel Pečený s Františkem Horkým z Elekta-Journalu, jimž v létě 1929 funkcionáři svěřili výrobu. Oba svou účast u SVATÉHO VÁCLAVA patrně i díky svým předchozím zkušenostem práce pro státní instituce chápali jako svého druhu další zakázkovou tvorbu, za niž ostatně si ostatně rozdělili i předem určený honorář.⁹⁶⁾ Podobný vztah ke spolku zastávali i oba scenáristé Kolár s Munclingerem, když zejména Kolárovi konvenoval právě dlouhodobý scenáristický a dramaturgický proces, během něž text před natáčením procházel řadou čtení a následných úprav.⁹⁷⁾ Je přitom paradoxní, že navzdory vymezené hierarchii moci to byli právě představitelé Elekta-Journalu, respektive Gong-filmu, kteří se později vědomě vyhýbali nastaveným kontrolním mechanismům i domluveným ujednáním, jimž měli podléhat, a značnou měrou se tak podíleli na kolosálním ekonomickém fiasku svatováclavského filmového projektu.

93) Kolár například hovoří o sestavování konsorcií, jejichž členy byly osobnosti z řad výrobců a dalších postav z filmařské komunity, a vztahuje je zejména ke skupinám kolem Reitera nebo Julia Schmitta. Ti se dle Kolára vzájemně propojovali při konkrétních projektech a pracovali s různými typy „baličků“, které pro účely daného podniku poskytovali k dispozici. Srov. Jan Trnka, *Dobry scenarista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Disertační práce (nepublikováno). Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2018, s. 63–68; Rozhovor s J. S. Kolárem, c. d.

94) Upřednostňování celkové myšlenky před možnou ztrátou kontroly nad pojetím naznačuje rovněž odmítnutí nabídky finančního domu Hautt o přímé účasti ve formě podnikatelské spoluúčasti na podzim 1929, kdy spolek zoufale sháněl peníze na dofinancování roztočeného filmu, jelikož by hrozilo, že se investor pokusí prosadit odlišné zájmy. ANM, f. Svatováclavská liga, k. 125. Zápisy z výborových schůzí Millenium-filmu z podzimu 1929.

95) C. Paul Sellors, Collective Authorship in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 2007, č. 3, s. 268–270.

96) Millenium-film zaplatil Pečenému s Horkým honorář ve výši 250 tisíc korun. ANM, f. Svatováclavská liga, k. 47. Smlouva Millenium-filmu s Karlem Pečeným a Františkem Horkým ze dne 24. července 1929.

97) Dle vlastních slov tento způsob práce byl jedním z cílů, jehož se snažil dosáhnout jako ústřední představitel Filmové ligy československé. Nutno podotknout, že Kolár měl už před SVATÝM VÁCLAVEM zkušenosti s určitým typem dramaturgické praxe ve formě poznámek Zet Molas k jeho scénářům pro filmy PARNASIE a VYZNAVAČI SLUNCE (POSLEDNÍ VLKODLAK). Rozhovor s J. S. Kolárem, c. d.; Parnasie — filmový scénář, 27 s. — stroj. kopie s rukopis. vpisky a Vyznavači slunce (Poslední vlkodlak) — filmový scénář, 33 s. — stroj. kopie s rukopisnými poznámkami (poškozeno). NFA, f. Jan Stanislav Kolár (1896–1973), k. 5.

Citované filmy

Džungle velkoměsta (Leo Marten – Marguerite Viel, 1929), *Horské volání S.O.S.* (Leo Marten – Vladimír Studecký, 1929), *Nibelungové: Smrt bohatýra* (Die Nibelungen: Siegfried; Fritz Lang, 1924), *Nibelungové: Pomsta Krimhildina* (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), *Parnasie* (Josef Kokeisl, 1925), *Plukovník Švec* (Svatopluk Innemann, 1929), *Svatý Václav* (Jan S. Kolár, 1930), *Vyznavači slunce (Poslední vlkodlak)* (Václav Binovec, 1925).

Martin Kos je doktorandem na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně, kde v současné době pracuje na výzkumu kariéry Jana S. Kolára jako svém disertačním projektu. Dlouhodobě se věnuje problematice českého němého filmu, analýze vyprávění, poetice filmu a otázkám autorství ve filmu. Publikoval několik studií a kromě jiného se podílel na přípravě 2DVD Kolárových filmů vydaného Národním filmovým archivem.

SUMMARY

To Protect the Christian Idea against the Hanky-Panky of the Jewish Clique.*St. WENCESLAS as a Conflict of Ambitions, Ideas and Interests***Martin Kos**

This article explores the conceptual and pre-production stage circumstances and decision-making process in the case of negotiations for the production of Czech silent epic drama *St. WENCESLAS*. Members of Millenium-film, a non-filmic association, seeking to provide financial resources for the production from the Czech government, had a several opportunities to make a deal with Czech producers (Miloš Havel) or production companies (Elektafilm and Astra National Production Ltd.) to co-finance it. However, the negotiations were completely unsuccessful due to different interests in the project. As the records of meetings indicate, Millenium-film's decisions were greatly affected by members' demands for the maximum control over the making meanings related to the figure of Saint Wenceslas. Their approach is reflected by crucial choices about scenario and director, influencing the film form and meanings. The study argues filmmakers' ambitions could not be fulfilled due to their lack of symbolic capital in this particular project and they could operate merely as suppliers of their skills.

klíčová slova: Svatý Václav, produkční historie, český němý film, Millenium-film, národní film

keywords: St. Wenceslas, production history, Czech silent cinema, Millenium-film, National cinema

Michal Večeřa (Masarykova univerzita)

Elektafilm uvádí Vlastu Buriana

*Financování hraných filmů s více jazykovými verzemi
v Československu v 1. polovině 30. let*

První polovina 30. let 20. století je období, kdy se začal rychlým tempem rozšiřovat zvukový film. Nová technologie si prakticky okamžitě získala velkou popularitu mezi diváky, zároveň ale přinesla řadu změn a komplikací. Producenti hraných filmů se museli vyrovnávat s náhlým nárůstem výrobních nákladů a současně se jim kvůli nově vzniklým jazykovým bariérám výrazně snížily šance na úspěch při prodeji publiku, jež hovoří jiným jazykem, než byl ten, ve kterém filmy vznikaly.¹⁾ Pokud se podnikatelé chtěli i nadále věnovat výrobě, museli hledat další možné zdroje financování, spoléhat na propojení produkce s distribucí a snažit se překonat omezení v exportu.²⁾

Česká filmová výroba naplňuje charakteristiky připisované kinematografiím malého národa. Dánská historička Mette Hjortová tento pojem definuje na základě tří vlastností — velikosti populace, kterou můžeme vidět i jako počet potenciálních zákazníků s kupní silou nezaručující produkci hraných filmů dostatečný odbyt, dominance zahraničních filmů v distribuci a jazykové bariéry.³⁾ Při bližším pohledu na českou kinematografii 30. let vidíme, že se průměrný rozpočet hraného filmu obvykle pohyboval mezi 750 000–900 000 korunami,⁴⁾ ale zisky z distribuce obvykle dosahovaly pouhých 500 000 korun. Většina hrané produkce proto mířila ke ztrátě.⁵⁾ Z toho následně vyplývá otázka, proč se filmy vůbec natáčely a jakým způsobem byly financovány. Získávali podnikatelé finance z vlastních zdro-

1) České filmy se v druhé polovině 20. let objevovaly v německé a rakouské distribuci, na začátku následujícího desetiletí z ní ale téměř zmizely. *Filmkurier — Tageszeitung* (1924–1930); Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství I. Zvukové období 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 27–32.

2) Ivan Klimeš, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech. *Iluminace* 16, 2004, č. 2, s. 62.

3) Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota 2005, s. ix.

4) Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Praha: Host 2009, s. 35.

5) Petr Szczepanik, c. d., s. 39–41.

jů, prostřednictvím bankovních úvěrů nebo nějakým jiným způsobem? Petr Szczepanik v knize *Konzervy se slovy* uvádí, že při financování hrál významnou roli prodej ještě nehotového filmu mimo oblast a posléze v distribuci uplatnění prodejní metody nazývané českými podnikateli jako „navěšování“.⁶⁾

Následující text zkoumá zmíněné problémy na příkladu čtyř filmů s komikem Vlastou Burianem, natočených společností Elektafilm v letech 1930–1932 ve dvou nebo případně ve třech jazykových verzích. Ředitel společnosti Josef Auerbach⁷⁾ v obecné podobě popsal vlastnosti úspěšného filmu už v anketě časopisu *Film* v prosinci 1923. Podle jeho názoru 1) mělo být obsazeno několik mezinárodně známých herců, 2) měla se zajistit účast zahraničního zkušeného režiséra a 3) hlavní slovo a dohled nad výrobou měl získat finančník.⁸⁾ Přestože Auerbachův výrok pochází už z němé éry, snahu o dodržování nastavených kritérií můžeme rovněž pozorovat u jím vyprodukovaných filmů ze 30. let. Angažování Vlasty Buriana lze vnímat jako snahu o obsazení představitele schopného sehrát svou roli v českém i německém jazyce.⁹⁾ Hlavní pozornost této studie se upírá na způsoby financování produkce, významnou roli předprodeje a specifické způsoby distribuce. Pro analýzu zvoleného případu je navíc nezbytné sledovat vazby Elektafilmu na domácí i zahraniční obchodní partnery,¹⁰⁾ jejichž účast zajišťovala přístup k dalším potenciálním odbytištím.¹¹⁾

-
- 6) Jedná se o obdobu metody „block booking“, běžně používané hollywoodskými studii. Při navěšování půjčovna obvykle společně s jedním atraktivnějším filmem donutila kino ke koupi několika méně zajímavých titulů. Petr Szczepanik, c. d., s. 43, 77–79.
 - 7) Josef Auerbach (1885–1969) byl filmovým producentem narozeným původně na území dnešního Polska. V českých zemích se ve spojení s kinematografií jeho jméno objevuje poprvé v roce 1919, kdy začal pracovat pro půjčovnu Moldaviafilm. Už v roce 1922 lze doložit, že pracoval jako obchodní ředitel při dojednávání dovozu filmů pro společnost Elektafilm. Protokol ze schůze jednatelů Elektafilmu, 14. 11. 1922, 4. 1. 1923. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL1, inv. č. 1; Jiří Havelka – Elmar Klos, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: ČSFÚ 1979, s. 11.
 - 8) Josef Auerbach, Deset otázek (anketa). *Film* 3, 1923, č. 23–24 (31. 12.), s. 3.
 - 9) Vlasta Burian ovládal němčinu díky tomu, že pocházel z Liberce, který se nacházel v německy mluvícím pohraničí. Český film: Herci a herečky — Vlasta Burian, dostupné online: <<http://libri.cz/database/film/heslo/484>>, [cit. 1. 10. 2019].
 - 10) V archivních pramenech se střídavě objevují částky v různých měnách. U jednotlivých částek jsou uvedeny přepočty na československou korunu provedené podle průměrné hodnoty pro rok 1931, který je uvedený ve *Statistické ročenke republiky Československé*. Výjimku tvoří 1) rakouský šilink, jehož kurz byl jako jediný explicitně uvedený ve zkoumaných archivních materiálech, a 2) u údajů pro marku z roku 1935 je využit průměrný kurz za rok 1935 a leden–září 1936 z pozdějšího vydání ročenky. Anon., *Statistická ročenka republiky Československé*. Praha: Orbis 1934, s. 157; Tamtéž; Anon., *Statistická ročenka republiky Československé*. Praha: Orbis 1937, s. 157; Protokol ze schůze správní rady, 15. 12. 1931. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.
 - 11) Taková strategie při využívání filmů s více jazykovými verzemi se neuplatňovala jen v československé kinematografii, ale i jinde — například v Nizozemí, Švédsku nebo Finsku. Multi-language versions, dostupné online: <<https://www.eyefilm.nl/en/collection/film-history/article/multi-language-versions>>, [cit. 1. 10. 2019]; Henry Bacon (ed.): Aneli Lehtisalo, Exporting Finnish Films. In: Henry Bacon (ed.): *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise*. Londýn: Palgrave Macmillan 2016, s. 123.

Elektafilm a financování filmové výroby na počátku 30. let

Přestože filmy natočené Elektafilmem mezi lety 1930 a 1939 patřily mezi komerčně relativně úspěšnou část dobové produkce,¹²⁾ jejich obchodní výsledek z distribuce se obvykle nacházel ve ztrátě.¹³⁾ Jak ale zástupci společnosti dosáhli stability a jak financovali své výrobní aktivity? Pro financování produkce využíval Elektafilm větší počet zdrojů, přičemž mezi ty hlavní patřily zisky z půjčování,¹⁴⁾ prodej filmů ještě před dokončením, bankovní úvěry nebo podíl na zisku pro další zainteresované firmy a osoby.

Zapojení půjčoven do výroby představuje jeden z faktorů, které napomohly stabilizaci hrané filmové produkce v českých zemích. Ve 30. letech se jen zřídka objevil výrobce, jenž by zároveň nebyl distributor nebo alespoň nějakým způsobem napojený na některou z existujících půjčoven.¹⁵⁾ Zisky z prodeje jiných filmů se mohly využít přímo pro výrobu nebo k pokrytí případné finanční ztráty. U půjčoven zapojených do filmové produkce tvořila výroba jen menší část aktivit, řada z nich v průběhu celých 30. let natočila pouze jeden až dva filmy, jinak se věnovaly především prodeji.¹⁶⁾ Elektafilm můžeme ve sledovaném období označit za jednoho z nejvýznamnějších distributorů, každoročně uvedl na trh větší počet filmů než většina ostatních českých půjčoven — více filmů pravidelně dovážely jen některé české filiálky amerických studií.¹⁷⁾ Ze 170 snímků uvedených na trh za celé období Elektafilmem jich 32 bylo vlastní výroby, za rok tedy průměrně asi čtyři tituly vlastní výroby vůči 21 dovezeným.¹⁸⁾

Vedle základu v distribuci nelze pominout ani roli prodeje filmů ještě před jejich dokončením. Filmy se předem běžně prodávaly majitelům kin, aby se mohla vyinkasovat záloha, jež pak sloužila jako částečné krytí výrobních nákladů.¹⁹⁾ Článek „Finanční středisko čs. kinematografie“ otištěný ve *Filmovém kurýru* v roce 1934 tvrdí, že si podnikatel (a ob-

12) C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK se roku 1930 v premiéře nepřetržitě promítal 22 týdnů, film *TO NEZNÁTE HADIMRŠKU* (1931) se o rok později udržel na programu premiérových kin 14 týdnů a *LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA* (1932) v roce 1932 celých 17 týdnů. Petr Szczepanik, c. d., s. 250–251, 315–321.

13) Petr Szczepanik, c. d., s. 41.

14) Koncem každého roku převáděl Elektafilm část zisků do „zvláštního rezervního fondu“. Zpráva o obchodním roce 1929. NFA, f. Elekta a. s., k. 2, sign. I/c, inv. č. 22.

15) Na konci 20. let vidíme i společnosti, jejichž úspěch nestál především na distribuci, ale na rozšiřování aktivit v horizontálním směru. Největším výrobcem byl na konci 20. let Elekta-Journal, jenž vyráběl kromě hraných snímků i celou řadu nonfikčních; mezi nimi týdeník Elekta-Journal. Michal Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2019, s. 132–133.

16) Srov. Michal Večeřa, *Vztah kinematografického centra a periferie. Závislost brněnského filmového podnikání na Praze a Vídni*. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: NFA 2016, s. 130, 135.

17) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství v letech 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 123–124, 126, 128, 130, 132, 134; Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1935*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1936, s. 25–27; Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1936*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1937, s. 32–33; Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1937*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1938, s. 51, 55; Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1938*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1939, s. 32, 36.

18) Uvedený počet filmů zahrnuje i jazykové verze. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství v letech 1929–1934*, s. 123–124, 126, 128, 130, 132, 134; Protokol o schůzi správní rady, 4. 2. 1932. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2; Petr Szczepanik, c. d., s. 39–41.

19) Petr Szczepanik, c. d., s. 43–44.

vykle zároveň majitel půjčovny) „vypůjčí od některého z majitelů velkých premiérových kin v Praze, jemuž zadá premiéru“.²⁰⁾ Když společnost zadala snímek v premiérovém kině, začali pak údajně její zástupci shánět ještě další závazné objednávky, a kde jen to šlo, ihned vybírali zálohu. Pokud neměl výrobce ani poté dostatek peněz, mohl mu provozovatel ateliérů, v první polovině 30. let nejčastěji AB Miloše Havla, poskytnout pomoc v podobě odkladu na nájemném za ateliér.²¹⁾ Kromě uplatnění v rámci domácího prodeje majitelům kin se podobná praxe uplatňovala i při prodeji zahraničnímu distributorovi.²²⁾ V neposlední řadě pak mohl být do produkce finančně zainteresovaný některý z autorů — obvykle formou podílu na zisku výměnou za to, že se vzdal práva na pevně stanovený honorář.²³⁾

Filmy vyrobené v českých zemích ve 30. letech zaujímaly jen malý podíl na celkovém počtu titulů uvedených v kinech, nejpočetnější byly tituly americké a německé provenience.²⁴⁾ Na druhou stranu si ale české filmy získaly mezi diváky popularitu a toho se distributoři při prodeji snažili využít již zmíněným navěšováním. České filmy se v pozici těch žádanějších prokazatelně objevovaly přibližně od poloviny 20. let, kdy se půjčovny spolu s nimi snažily prodat vždy i několik zahraničních titulů.²⁵⁾ Přestože tuto metodu Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností v roce 1931 zakázalo, používala se i nadále, a to nejen ze strany Elektafilmu. Podle zápisu ze schůze Ústředního svazu kinematografů v ČSR konané 9. dubna 1936 žádal Elektafilm při prodeji jednoho českého odebrání dalších čtyř filmů.²⁶⁾ Zvláštní roli v obchodním uplatnění měly ve firemních plánech dobových společností filmy s více jazykovými verzemi, které zvyšovaly prodejní potenciál pro zahraničí.

Jazykové verze českých filmů

Filmy s více jazykovými verzemi představovaly mezi lety 1930 a 1938 více než 13 % celé hrané produkce, z 296 titulů jich mělo více jazykových variant 39.²⁷⁾ Na 12 z nich, tedy téměř na třetinu, se jako producent podílel Elektafilm nebo jeho dceřiná společnost Slaviafilm. Při výrobě většiny snímků, u nichž se plánovalo více jazykových verzí, používal Elektafilm podobnou strategii — nevyráběl je jako samostatný výrobce, ale získával pro jejich natáčení obchodního partnera, který už byl etablovaný na cílovém trhu.²⁸⁾ V případě an-

20) Anon., Finanční středisko čs. kinematografie. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 15 (13. 4.), s. 1.

21) Petr Szczepanik, c. d., s. 37–39.

22) Kartotéka prodeje filmů do ciziny, 1930–1942. NFA, f. Elekta a. s., k. 16, sign. V/e, inv. č. 252.

23) V případě produkce filmů s více jazykovými verzemi u Elektafilmu představuje jediný takový případ snímek *EXTASE* (1933). Režisér Gustav Machatý měl získat podíl ze zisků z distribuce. Jiří Horníček, *Gustav Machatý. Touha dělat film*. Brno: Host 2011, s. 130–132; Petr Szczepanik, c. d., s. 37–39.

24) Jiří Havelka, c. d., s. 78.

25) –ák, Navěšování cizí produkce na české filmy. *Zpravodaj zemského svazu kinematografů v Čechách* 6, 1926, č. 6 (10. 6.), s. 1–2; Na přelomu 10. a 20. let se naopak na atraktivnější tituly z dovozu nabalovaly české filmy. Michal Večeřa, *Rozvoj filmové výroby v českých zemích v desátých letech a na počátku let dvacátých*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita 2010, s. 44.

26) Pro porovnání podle zápisu z téže schůze požadoval Dafa-film při nákupu snímku *SVĚTLO JEHO OČÍ* (1936) po kinech odebrání dalších devíti filmů. Petr Szczepanik, c. d., s. 77–79.

27) Ve zmíněných 39 filmech nejsou započítány tři české jazykové verze natočené americkým studiem Paramount ve francouzských ateliérech v Joinville. Ivan Klimeš, c. d., s. 62.

28) Ivan Klimeš, c. d., s. 67.

gažování bilingvních umělců měly tyto filmy dokonce podobné obsazení. Jen málo herců ale ovládalo více jazyků na dostatečné úrovni, stejní herci v hlavních rolích proto představovali spíše výjimku.²⁹⁾ K přeořazování rolí kromě jazykových důvodů docházelo s úmyslem učinit film atraktivnější pro cílové publikum. U německých verzí se herecký ansámbl často proměnil jen částečně, ke kompletní obměně docházelo především v případech francouzských verzí.³⁰⁾ Podle Ivana Klimeše je navíc možné, že si takto film pořizoval alespoň zdánlivý zahraniční původ, který mu pak pomohl obejít opatření omezování dovozu filmů v cílových zemích.³¹⁾

Ginette Vincendeauová dělí filmy s více jazykovými verzemi na tři kategorie, z nichž dvě jsou relevantní pro českou kinematografii — simultánně natáčené a vyrobené s časovou prodlevou.³²⁾ Jedním z důvodů pro výrobu více jazykových filmů současně byla úspora nákladů, které výrobce dosáhl opakovaným využitím stejných zdrojů (např. stavby v ateliéru, filmový štáb, námět a scénář). U filmů spadajících do druhé skupiny ale nelze kvůli prodlevě mezi oběma verzemi počítat se stejnou měrou úspor. S výjimkou poměrně specifického případu snímku *EXTASE* a dvou německojazyčných titulů³³⁾ docházelo k výrobě filmů s prodlevami obvykle při natáčení francouzských jazykových verzí filmů. Rozhodnutí o jejich výrobě mohlo vycházet z úspěchu ostatních verzí a šance na uplatnění ve Francii prostřednictvím obchodních kontaktů Josefa Auerbacha, jehož společnosti byly zapojené do výroby všech francouzských verzí českých filmů.

Jazykové verze vznikaly jak v rámci jedné společnosti, tak i ve spolupráci s jinými výrobci; prostřednictvím obchodního spojení se zahraničním koproducentem se domácí společnosti snažily zvýšit šance na úspěch v zahraničí. Pro Elektafilm představovala nejčastějšího koproducenta firma Ondra-Lamac-Film založená v Berlíně českým režisérem Karlem Lamačem a herečkou Anny Ondrákovou — společně vyrobili čtyři filmy.³⁴⁾ Vedle Ondra-Lamac-Filmu spolupracoval Elektafilm i s dalšími společnostmi — německým Sonofilmem, francouzskou firmou Gaumont Franco Film Aubert nebo s rakouským Donau-Filmem na snímku *FALEŠNÁ KOČIČKA*.³⁵⁾

29) Výjimky představují Vlasta Burian, Rakušan Rolf Wanka nebo v Berlíně žijící Anny Ondráková. Ivan Klimeš, c. d., s. 68; Eva Urbanová a kol., *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha: Národní filmový archiv 1998, s. 263–265.

30) Výjimku z tohoto pravidla tvořila Machatého *EXTASE*. U ní totiž všechny tři jazykové verze (česká, německá, francouzská) vznikaly paralelně a hereckým obsazením se odlišovala pouze francouzská, u které museli tvůrci kvůli výslovné žádosti francouzského koproducenta přeořadit jen dvě role. Jiří Horníček, c. d., s. 130; Ivan Klimeš, c. d., s. 63–64.

31) Ivan Klimeš, c. d., s. 67.

32) Poslední kategorií jsou snímky dvojjazyčné, které v Československu nevznikaly. Ginette Vincendeauová, *Hollywoodský Babylon*. Nástup zvukového filmu a jazykových verzí. *Iluminace* 16, 2004, č. 2, s. 6.

33) Tuto výjimku představovaly německé jazykové verze komedie *FALEŠNÉ KOČIČKY* (1938) a operety *U SVATÉHO ANTONÍČKA*. Nabídky na zfilmování operety, 29. 5. 1936. NFA, f. Elekta a. s., k. 12, sign. V/a, inv. č. 204.

34) Kromě níže popisované spolupráce na filmech s Vlastou Burianem natočili operetu *POLSKÁ KREV* (1934). S touto společností zamýšleli zástupci Elektafilmu na základě Auerbachova referátu vyrábět ve společné produkci i poté, co již neměly vznikat další filmy s Vlastou Burianem z důvodu jeho závazků u Meissnerfilmu. Protokol o schůzi správní rady, 12. 5. 1930, 7. 6. 1934. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2; Databáze Filmový přehled — *POLSKÁ KREV* (1934), dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/128399/ondra-lamac-film>>, [cit. 24. 9. 2019].

35) Jednalo se ale o poslední společnou koprodukcii s Donau-filmem, německá verze *FALEŠNÉ KOČIČKY* byla posledním dokončeným filmem této firmy. Armin Loacker, *Objevovala se pod třemi různými názvy —*

Vzhledem k tomu, že německé jazykové verze směly být v Československu promítány pouze v obcích s nadpolovičním podílem německého obyvatelstva, musel s nimi zákonitě při jejich výrobě producent počítat především pro export.³⁶⁾ Jejich vývozem Elektafilm mimo jiné získával nedostatkové valuty potřebné pro nákup zahraničních filmů.³⁷⁾ Dva zvláštní případy mezi snímky s více jazykovými mutacemi představují TANEČEK PANNY MÁRINKY (1936)³⁸⁾ a PORT ARTHUR (1936),³⁹⁾ které vznikly pouze v německé a francouzské jazykové verzi jako exportní artikl.⁴⁰⁾ U prvního jmenovaného přesáhl rozpočet obou jazykových verzí dohromady 3 000 000 korun. Správní rada od něho ale očekávala dobré výdělky, protože již měla na garancích pro francouzskou verzi přislíbeno v přepočtu 794 532 korun.⁴¹⁾ Distribuce německé verze se ujal německý Bavaria-film.⁴²⁾ PORT ARTHUR z produkce Slaviafilmu byl prodán do zahraničí ještě před svým dokončením a očekávané zisky z jeho prodeje měly pokrýt téměř celý rozpočet dosahující 9 690 479 korun.⁴³⁾

Stejně jako byly Elektafilm se Slaviafilmem největšími meziválečnými producenty českých filmů, tak zároveň vyrobily z tehdejších firem nejvyšší počet jazykových verzí — přibližně jednu třetinu z celkového počtu. Při zohlednění kategorií jazykových verzí filmů zmiňovaných v úvodu vidíme, že Elektafilm vyráběl filmy simultánně i s časovou prodlevou; je ovšem nezbytné dodat, že paralelně byly natáčeny německé mluvené verze, zatímco francouzské s prodlevou. Na jazykových verzích svých filmů obě společnosti často spolupracovaly se zahraničními producenty, přičemž v žádném případě nepředstavovaly výjimku mezi domácími subjekty, podobné obchodní kontakty se zahraničím udržovaly i další soudobé filmové výrobny. Na příkladu TANEČKU PANNY MÁRINKY a PORT ARTHURU, u něhož dojednával prodej do zahraničí Josef Auerbach, se znovu potvrzuje výše zmí-

v Rakousku DIE FALSCHER KATZE, v Německu HEIRATEN — ABER WEN? a v Československu VERLIEBTE HERZEN. *Anschluß im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, s. 225; Petr Szczepanik, c. d., s. 249–250.

36) Tamtéž, s. 63–64.

37) V době krize pak byl dovoz ze zahraničí ještě zpřísněn omezeními obchodu s devizami, zavedenými československou vládou. Václav Průcha, *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. 1. díl, období 1918–1945*. Brno: Doplněk 2004, s. 270–271.

38) Německá verze se v distribuci objevila pod názvem HOHEIT TANTZT WALZER, francouzská pak jako VALSE ÉTERNELLE. Ivan Klimeš, c. d., s. 73. Směnný kurz viz Václav Průcha, c. d., s. 211.

39) Snímek se do distribuce dostal v německé verzi jako PORT ARTHUR a ve francouzské byla přidána pomlčka navíc — PORT-ARTHUR. Ivan Klimeš, c. d., s. 74; Podle Norberta Auerbacha sice snímek vznikl v české, anglické a německé verzi, nicméně o výrobě anglické a české verze neexistuje žádný další doklad. Rozhovor s Norbertem Auerbachem vedla Eva Strusková (Praha, 8. 11. 2004). NFA, Sbírka zvukových dokumentů, OS 1015 — 1/3.

40) V katalogu *Český hraný film* se objevuje poznámka, že podle *Catalogue des films français de long métrage 1929–1939* vznikla také česká verze, kterou natočil stejný režisér s herci Václavem Vydrou starším, Karlem Jičínským, Růženou Šlemrovou a Andulou Sedláčkovou. Francouzská jazyková verze filmu pravděpodobně ani nebyla v Československu distribuována, protože ji Jiří Havelka neuvádí v seznamu filmů distribuovaných Elektafilmem. E. Urbanová a kol., *Český hraný film II, 1930–1945*, s. 344–345; Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1936*, s. 32–33.

41) V původní měně 600 000 franků.

42) Protokol o schůzi správní rady, 12. 12. 1935, 21. 2. 1936. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2; Kartotéční list snímku HOHEIT TANTZT WALZER (prodej do ciziny). NFA, f. Elekta a. s., k. 16, sign. V/e, inv. č. 252.

43) Původní částka při kurzu 9,69 korun za jednu marku činila 1 000 000 marek. Protokol ze schůze správní rady, 14. 9. 1936. NFA, f. Slaviafilm, k. 1, sign. I/c, inv. č. 13.

něná hypotéza o prodeji ještě nedokončených filmů. Uvedenou praxi dokládají opakovaně dostupné archivní materiály Elektafilmu, přičemž jako nejvhodnější příklad pro jejich podrobnější popis se jeví už několikrát zmiňovaná série filmů s Vlastou Burianem.

Elektafilm a spolupráce s Vlastou Burianem

Elektafilm se v období rané zvukové kinematografie dočkal velkého úspěchu. Filmy, jež natočil ve spolupráci s populárním komikem Vlastou Burianem — C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK, TO NEZNÁTE HADIMRŠKU, ON A JEHO SESTRA (1931) a LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA (1932) — se staly ve své době jedněmi z neúspěšnějších. Kromě těchto jmenovaných spolupracoval Vlasta Burian se společností Elektafilm na dalších dvou titulech, které ale vznikly na rozdíl od předešlých pouze v české verzi — na FUNEBRÁKOVÍ a HRDINNÉM KAPITÁNU KORKORÁNOVI (1934). Hypotéze, že účast Vlasty Buriana a Karla Lamače na výrobě filmu mohla pomoci zvýšit jeho atraktivitu, nasvědčuje i skutečnost, že se Elektafilm rozhodl od konkurenčního Fortunafilmu odkoupit rozpracovaný projekt snímku FUNEBRÁK.⁴⁴⁾ O výrobě obou snímků, natož o způsobu jejich financování, se dostupné zdroje zmiňují jen okrajově, a proto se následující kapitola bude zabývat právě čtyřmi výše jmenovanými tituly natočenými v několika jazykových mutacích.⁴⁵⁾ Popularitu filmů s Vlastou Burianem můžeme nepřímou odvozovat od existence dalších titulů s tímto hercem od konkurenčních společností⁴⁶⁾ a vzniku dvou snímků s Burianovým imitátorem Ferry Víškem — ŠENKÝŘKA U DIVOKÉ KRÁSY (1932) a EXEKUTOR V KABARETU (1932).

Poznámka o prvním z výše zmíněných filmů s Vlastou Burianem se objevuje v zápise ze schůze správní rady z května 1930, kde se projednávaly možnosti získání kapitálu potřebného pro jeho výrobu. Současně s tím rada plánovala i nákup dvou nových zvukových filmů — KDYŽ STRUNY LKAJÍ (1930) a „Filosofská historie“.⁴⁷⁾ Celkově měla odhadovaná částka⁴⁸⁾ dosáhnout 2 950 000 korun, z toho 2 000 000 měla spotřebovat samotná výroba české a německé verze C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA.⁴⁹⁾ Zástupci Elektafilmu hodlali z vlastních zdrojů využít finance uložené na bankovních kontech pouze v hodnotě 394 780 ko-

44) V době, kdy Elektafilm natáčel LELÍČKA VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA, začala výrobu FUNEBRÁKA připravovat společnost Fortunafilm. Elektafilm se ale rozhodl jeho výrobu převzít a vyplatil Fortunafilmu odstupné ve výši 10 000 korun. Protokol o schůzi správní rady, 20. 2. 1932. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

45) Protokol o schůzi správní rady, 2. 3. 1934, 18. 5. 1934, 7. 6. 1934. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

46) Jednalo se o filmy POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI (1933) a HRDINA JEDNÉ NOCI (1935). Eva Urbanová a kol., *Český hraný film II, 1930–1945*, s. 89–90, 111–112, 256–257, 335–336.

47) Z natáčení „Filosofské historie“ nakonec sešlo údajně kvůli tomu, že historické objekty v Litomyšli příliš změnily svůj vzhled od doby, v níž se měl děj filmu odehrávat. Anon., „Filosofská historie“. *Český filmový zpravodaj* 10, 1930, č. 23 (31. 5.), s. 4.

48) Německá verze vznikla pod názvem DER FALSCHER FELDMARSCHALL. Ivan Klimeš, c. d., s. 70; Propočty předpokládaných výdajů a možností jejich krytí jsou provedeny pro všechny tři snímky dohromady a nelze je na základě dostupných údajů od sebe oddělit. V zápisu ze schůze správní rady je snímek KDYŽ STRUNY LKAJÍ zmíněn pod názvem „Slovanská melodie“. Protokol o schůzi správní rady, 5. 11. 1929. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

49) Finální rozpočet nakonec překročil plánované 2 000 000 korun, ještě před koncem natáčení dosavadní

run, pro zbytek chtěli získat krytí jiným způsobem; počítalo se s krytím nákladů prostřednictvím existujících pohledávek u obchodních partnerů ve výši 1 100 000 korun. Současně se plánováním financování už v dubnu 1930 vyjednávaly dohody o prodeji do zahraničí — berlínský Südfilm přislíbil 1 161 156 korun,⁵⁰⁾ vídeňská firma S. Barthello 22 500 korun a dalších 3 825 korun⁵¹⁾ měl Elektafilm získat od záhřebské společnosti Jugofilm. Zmíněné částky Elektafilm prokazatelně vyinkasoval ještě před dokončením filmu na přelomu července a srpna 1930.⁵²⁾ Pro zvýšení šance na prodej se Elektafilm od počátku snažil získat koproducenta, přičemž původně se uvažovalo nad berlínským Südfilmem, který ale odmítl přímou účast na jeho výrobě. Nakonec se výrobcem německé jazykové verze stal Ondra-Lamac-Film. Jejího majitele Karla Lamače vnímali zástupci Elektafilmu jako jediného českého režiséra, jehož jméno potenciálně mohlo mít za hranicemi Československa jistou váhu, a zároveň šlo o filmaře, jemuž nečinilo problém natáčet v českém i německém jazyce.⁵³⁾

První zprávy o natáčení ateliérových scén pochází z 5. srpna, kdy *Polední list* uveřejnil zmínku o natáčení filmu v souvislosti s osobou Gustava Machatého, který se vyskytl u natáčení a dostal se do konfliktu se zástupcem Ondra-Lamac-Filmu Arthurem Hohenbergem.⁵⁴⁾ Produkční fáze skončila v první polovině září 1930, kdy se dokončovalo natáčení některých exteriérových jezdeckých scén. Elektafilm následně ještě nehotový film předvedl zástupci německého distributora Südfilmu, jenž na základě nadšených reakcí vyplatil výše zmiňovanou zálohu ve výši 1 161 156 korun.⁵⁵⁾ Rok po české a německé verzi vznikla v produkci pařížské společnosti Standard ještě francouzská. Oproti předešlým verzím se na ní Elektafilm produkčně nepodílel a francouzský výrobce ji natočil ve vlastní režii. Z původního štábu na francouzské verzi prokazatelně pracovali již jen režisér Karel Lamač s kameramanem Otto Hellerem, celé herecké obsazení se oproti oběma ostatním verzím lišilo.⁵⁶⁾

vynaložené náklady bez započítání licenčních poplatků pro společnost Tobis činily 1 930 000 korun. Protokol o schůzi správní rady, 4. 9. 1930. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

50) Původní částka před přepočtem činila 145 000 marek.

51) Původní částka činila 5 000 šilinků od S. Barthello a 850 šilinků od Jugofilmu. Při kurzu 4,50 Kč za jeden rakouský šilink by celková částka zaplacená Elektafilmem činila cca 810 000 korun. Kurz byl platný v prosinci 1931, informace aktuální pro prosinec 1930 se bohužel v dostupných zdrojích nenalézají. Protokol ze schůze správní rady, 15. 12. 1931. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

52) Kartotéční list snímku C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK (prodej do ciziny). NFA, f. Elekta a. s., k. 16, sign. V/e, inv. č. 252; Protokol o schůzi správní rady, 12. 9. 1930. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

53) Protokol o schůzi správní rady, 12. 5. 1930, 7. 6. 1934. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

54) Anon., Policie zakročuje mezi herci v atelieru „A-B“ filmu. *Polední list* 4, č. 216, s. 1; Arthur Hohenberg působil u filmů vyráběných v koprodukci s Ondra-Lamac-Filmem jako vedoucí výroby (německá periodika používají termín „Produktionsleitung“). Anon., „Polská krev“ na Barrandově. *Filmová politika* 1, 1934, č. 27 (10. 8.), s. 4; Anon., Vlasta Burian in Untergeschäftsaufsicht. *Internationale Filmschau* 13, 1931, č. 7 (31. 7.), s. 28; Anon., Vlasta Burian und Roda Roda in dem größten lustspiel dieser Saison K. und K. Feldmarschall. *Internationale Filmschau* 12, 1930, č. 8 (31. 8.), s. 33.

55) Protokol o schůzi správní rady, 4. 9. 1930. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

56) Kartotéční list snímku C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK (prodej do ciziny). NFA, f. Elekta a. s., k. 16, sign. V/e, inv. č. 252; Na scénáři sice podle katalogu *Český hraný film* pracoval také Václav Wasserman, ale není jisté, zda nebyl pouze autorem českého scénáře a překlad do francouzštiny zajistili Francouzi Richard Arvey a René Pujol. Podobné údaje jsou uvedeny u německé verze, kde jsou jako scenáristé uvedeni Václav Wasserman, Richard Arvey a herecký představitel maršálka Alexander Roda-Roda. Eva Urbanová a kol., *Český hraný film II, 1930–1945*, s. 49–51.

Zástupci společnosti patrně důvěřovali úspěchu C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA natolik, že plánovali angažovat Vlastu Buriana rovnou pro několik dalších projektů. Na jejich zájem ukazovala už původní smlouva, jež napevno zavazovala herce na jeden snímek, zároveň si ale výrobce vymínil opci⁵⁷⁾ na Burianovu účast v dalším filmu. Původně se měl herec objevit v dramatu AFÉRA PLUKOVNÍKA REDLA, ale nakonec se tak nestalo, přičemž mezi uváděnými důvody se objevuje údajná nevhodnost podobné role pro Vlastu Buriana,⁵⁸⁾ a jednak by ho údajně nebylo vhodné obsadit ve dvou filmech po sobě do role vyžadující rakouskou uniformu. Zájem o zavázání Buriana pro budoucí projekty postupně rostl s úspěchem C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA v distribuci, při uzavírání smlouvy na druhý film doporučil jeden z ředitelů Elektafilmu, Julius Schmitt, získat předběžně Buriana formou opce pro třetí a čtvrtý snímek. Místo toho ale nakonec zástupci Elektafilmu uzavřeli 15. listopadu 1930, tedy téměř měsíc po premiéře C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA, s Burianem rovnou smlouvu na natočení třetího a čtvrtého filmu.⁵⁹⁾

Další film, ON A JEHO SESTRA,⁶⁰⁾ se do obchodních plánů Elektafilmu dostal záhy po dokončení prvního. Na jeho produkci se měl opět podílet Ondra-Lamac-Film, kromě Karla Lamače na postu režiséra se tentokrát objevila i v jedné z hlavních rolí Anny Ondrákové,⁶¹⁾ která mohla nalákat publikum jak v Československu, tak i v Německu a Rakousku.⁶²⁾ Finančně se na natáčení podílela ještě berlínská firma Tobis Cinéma.⁶³⁾ Podle úmluvy měla Tobis Cinéma převzít 60 % nákladů, přičemž Elektafilm měl složit za českou verzi garancii 800 797 korun a Tobis Cinéma obstarat 400 399 korun na eskontní úvěr.⁶⁴⁾ Z celkového výnosu připadalo Elektafilmu pouze 20 %, což se sice setkalo s nelibostí ze strany jeho zástupce Julia Schmitta, Tobis Cinéma ovšem spor ukončila s tím, že jí na výrobě české verze kvůli problematické návratnosti vložených nákladů nezáleží, a Elektafilm se musel spokojit s původním návrhem.⁶⁵⁾ Dostupné zdroje se bohužel nezmiňují podrobněji o podmínkách vzniku tohoto filmu, pouze zpráva o obchodní situaci za rok 1930 podaná na valné hromadě společnosti konané 26. února 1931 konstatuje, že výroba v současnou chvíli spěje ke konci a souhrnný rozpočet pro obě verze měl dosáhnout přibližně 4 000 000 korun, tedy dvakrát více než v případě C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA.⁶⁶⁾

57) Opce znamená dohodu mezi kupujícím a prodávajícím, která dává kupujícímu právo — nikoliv povinnost, po stanovenou dobu uzavřít s obchodním partnerem smlouvu. Opce <<https://www.penize.cz/opce>>, [cit. 21. 11. 2019].

58) Podle protokolu o schůzi správní rady „do dramatu nedaly by se lehce upraviti scény komické“. Protokol o schůzi správní rady, 4. 9. 1930. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

59) Za každý z nich měl Burian obdržet 7 000 marek. Protokol o schůzi správní rady, 4. 9. 1930, 12. 9. 1930, 21. 11. 1930. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

60) Německá verze získala název ER UND SEINE SCHWESTER. Ivan Klimeš, c. d., s. 70.

61) E. Urbanová a kol., *Český hraný film II, 1930–1945*, s. 228.

62) K osobnosti Anny Ondrákové blíže viz Markéta Nedvědová, *Anny Ondráková: evropská kariéra začíná ve Vidni*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita 2014.

63) Tobis Cinéma je podoba názvu německé společnosti uvedená v protokolech o schůzích správní rady Elektafilmu, ze kterých čerpá předložený text. V literatuře a dobových periodikách se objevují ještě další varianty — Tobis Cinema, Tobis-Cinema-Film nebo jen Tobis. Viz například Jindřich Schwippel, Elekta a. s. (1918) 1922–1951 (1966) /Inventář/. Praha: NFA 2010. Dostupné online: <<https://nfa.cz/wp-content/uploads/2017/11/ELEKTA.pdf>>, [cit. 26. 2. 2020].

64) Jedná se o úvěr poskytnutý bankou na základě směnky, jejíž doba splatnosti ještě nenastala.

65) Protokol o schůzi správní rady, 12. 9. 1930. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

66) Snímek byl navíc ve zprávě o obchodním roce označen za dosud nejdražší český film vůbec. Otázkou ale je,

Výroba třetího titulu, *TO NEZNÁTE HADIMRŠKU*,⁶⁷⁾ se poprvé probírala na schůzi správní rady 3. února 1931, tedy dokonce ještě před dohotovením toho předchozího. Podle původní zprávy tato produkce neměla být jako první z řady jištěna zálohou od zahraniční distribuční společnosti. Společnost Tobis Cinéma, jež doposud plnila roli zahraničního obchodního partnera, neměla kvůli všeobecné hospodářské krizi dostatek volného kapitálu.⁶⁸⁾ Josef Auerbach na schůzi správní rady zdůraznil, že na výrobu obou jazykových verzí filmu s předpokládaným celkovým rozpočtem 2 500 000–2 800 000 korun má Elektafilm dostatek dostupných prostředků a nebude muset pro jeho výrobu sáhnout k bankovnímu úvěru, a to i přes neúčast společnosti Tobis Cinéma na výrobě. I tentokrát se sice Elektafilmu podařilo předem prodat snímek několika zahraničním společnostem ze Švýcarska, Rakouska, Rumunska a Jugoslávie, od žádné už ale neměl předem přislíbenou tak vysokou částku, jakou dostal od Südfilmu při výrobě *C. A. K. POLNÍHO MARŠÁLKA*. Přislíbená částka činila celkem 68 835 korun (10 000 šilinků⁶⁹⁾ a 18 000 francouzských franků⁷⁰⁾). Koproducentem filmu se díky předchozím zkušenostem stala opět česko-německá společnost Ondra-Lamac-Film.⁷¹⁾

Kromě více jazykových verzí a mezinárodního obsazení vidíme i snahu využít zahraniční předlohy. Scénář snímku *TO NEZNÁTE HADIMRŠKU* vycházel z divadelní hry spisovatelů Fritze Arnolda a Ernsta Bacha.⁷²⁾ O dohodě týkající se odkoupení autorských práv ke zfilmování předlohy od berlínského nakladatelství Felix Erben Bloch informoval správní radu na schůzi konané 17. dubna 1931 Josef Auerbach. Obě strany se dohodly v přepočtu na 144 144 korunách⁷³⁾ za práva ke zfilmování všech verzí kromě anglické. Převedení do podoby filmového scénáře měl zajistit společně se scenáristou Václavem Wassermanem sám představitel hlavní role Vlasta Burian, přičemž pro německou jazykovou verzi měl být scénář získán překladem českého.⁷⁴⁾ V polovině července byla produkční fáze v plném proudu a Josef Auerbach v tu dobu již jednal s provozovatelem pražského premiérového kina Fénix ohledně možného termínu premiéry.⁷⁵⁾

Výsledný film tentokrát vyvolával poměrně rozpačité reakce. Podle zápisu ze schůze správní rady z 22. září konané po dokončení produkčních prací snímek „nesplnil vložená očekávání a není velké naděje na úspěšný prodej do ciziny“, především pak do Německa.⁷⁶⁾

zda tato částka není až příliš nadsazená. Z žádného jiného zdroje ale bohužel nelze získat údaje o nákladech vynaložených na výrobu tohoto snímku. Zpráva o obchodní situaci za rok 1930. NFA, Elekta a. s., k. 2, sign. I/c, inv. č. 23.

67) Německá jazyková verze se v kinech uváděla pod dvěma názvy — *WEHE, WENN ER LOSGELASSEN A UNTER GESCHÄFTSAUFSICHT*. Ivan Klimeš, c. d., s. 71.

68) Protokol o schůzi správní rady, 3. 2. 1931. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

69) Směnný kurz viz Protokol ze schůze správní rady, 15. 12. 1931. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

70) Kartotéční list snímku *TO NEZNÁTE HADIMRŠKU*. NFA, f. Elekta a. s., k. 16, sign. V/e, inv. č. 252; Směnný kurz viz Václav Průcha, c. d., s. 211.

71) Vyrábět pouze českou verzi by se podle zápisu ze schůze správní rady z 2. června 1931 nevyplatilo. Protokol o schůzi správní rady, 2. 6. 1931. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

72) Databáze Filmový přehled — *TO NEZNÁTE HADIMRŠKU* (1931). Dostupné online: <<https://www.filmovy-prehled.cz/cs/film/395546/to-neznate-hadimrsku>>, [cit. 25. 9. 2019].

73) Částka před přepočtem činila 18 000 marek.

74) Protokol o schůzi správní rady, 3. 2. 1931, 17. 4. 1931. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

75) Protokol o schůzi správní rady, 16. 7. 1931. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

76) V červenci hodnotila správní rada Elektafilmu doposud natočené části české verze jako „znamenité“ — ve

Zmíněný názor nepřímo naznačuje i skutečnost, že Südfilm odmítl německou jazykovou verzi filmu odkoupit kvůli údajnému nedostatku potřebných finančních prostředků. Elektafilmu se tehdy nabízely pouze méně výhodné možnosti prodeje, kdy by na svůj snímek získal směnku, jejíž splatnost by nastala až za dva roky. To se v soudobé situaci hospodářské krize jevilo jako riskantní obchodní rozhodnutí — obchodní partner by tou dobou mohl být dávno insolventní a Elektafilm by přišel o svou pohledávku. Po výrazném přepřacování německé verze se sice podařilo docílit dohody se Südfilmem, ale veškeré problémy vyústily v debatu, zda má vůbec smysl vyrábět jazykové verze.⁷⁷⁾

Coby předlohu čtvrtého filmu se Elektafilm rozhodl adaptovat knihu spisovatele Huga Vavrise *František Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa*. Ještě v předprodukční fázi prošel film několika změnami. Nejprve ho měl na Burianovu žádost režirovat Martin Frič, po něm měl na post režiséra usednout Gustav Machatý, z obou variant sešlo. Zatímco u Friče archivní prameny důvod nezmiňují, v případě Gustava Machatého údajně napsaný scénář nevyhovoval ani Vlastovi Burianovi, ani autorovi předlohy Hugu Vavrisovi. Gustav Machatý už měl podepsanou smlouvu na výrobu filmu, kvůli ní mu musel Elektafilm vyplatit náhradu 50 000 korun. Volba režiséra nakonec opět padla na Karla Lamače, který se zároveň ve spolupráci s Václavem Wassermanem stal autorem scénáře.⁷⁸⁾

Snímek měl původně vzniknout v české a německé jazykové verzi, správní rada se ale rozhodla výrobu německé verze nejprve dočasně pozastavit a nakonec k jejímu natočení vůbec nedošlo. Můžeme nabídnout dvě vzájemně se doplňující hypotézy, proč se správní rada rozhodla německou jazykovou verzi snímku nakonec nevyrobit. Zaprvé ji pravděpodobně odradily předchozí neúspěch a problémy spojené s německou verzí filmu *TO NEZNÁTE HADIMRŠKU*.⁷⁹⁾ Zadruhé mohl hypoteticky v rozhodnutí správní rady hrát roli i fakt, že tentokrát Elektafilm neměl předem sjednaného zahraničního distributora, od něhož by — ať už před dokončením filmu, nebo při dodání jeho kopie — získal jako součást obchodní dohody garancii na půjčovné.⁸⁰⁾ Česká verze šla do výroby záhy po schůzi správní rady 4. února. Již 20. února referoval Josef Auerbach o ukončení produkční fáze a 12. března byl snímek s úspěchem promítán v kině Adria. Po natočení české verze tohoto snímku Elektafilm přerušil spolupráci s Vlastou Burianem. Přestože by společnost i nadále stála o její pokračování, herce tou dobou už k natočení několika filmů předběžně angažoval konkurenční Meissnerfilm.⁸¹⁾

srovnání s nimi měl německé verzi scházet „originální vtip“. Upřesnění těchto hodnocení se v dostupných zdrojích bohužel nepodařilo dohledat. Protokol o schůzi správní rady, 16. 7. 1931. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

77) V zápisech ze schůze správní rady se objevuje pouze krátká zmínka, že tato debata proběhla, o jejím průběhu se zde ale neobjevují žádné podrobnější informace. Zároveň se jedná o jediný ze zdrojů, který se zmiňuje o možném ukončení výroby německých jazykových verzí. Protokol o schůzi správní rady, 16. 7. 1931, 22. 9. 1931, 4. 2. 1932. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2; Kartotéční list filmu *TO NEZNÁTE HADIMRŠKU*. NFA, f. Elekta a. s., k. 16, sign. V/e, inv. č. 252.

78) Protokol o schůzi správní rady, 4. 2. 1932. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

79) Další německy mluvený snímek v produkci Elektafilmu vznikl až v roce 1935, když společnost natočila snímek *TANEČEK PANNY MÁRINKY*. E. Urbanová a kol., *Český hraný film II, 1930–1945*, s. 344–345.

80) Kartotéční list české verze snímku *LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA* (prodej do ciziny). NFA, f. Elekta a. s., k. 16, sign. V/e, inv. č. 252.

81) Protokol o schůzi správní rady, 4. 2. 1932, 20. 2. 1932, 12. 3. 1932. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

Elektafilm se od roku 1932 začal při vývozu silně orientovat na Francii, kde navázal aktivní spolupráci s firmou Gaumont Franco Film Aubert (dále jen GFFA), s níž od července vyjednával o výrobě francouzské verze *LE LÍČKA VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA* s názvem *LE ROI BIS*.⁸²⁾ Podle původního plánu měl snímek vzniknout ve francouzských ateliérech a veškeré náklady na výrobu měl nést Elektafilm. Francouzská společnost by pak snímek pouze převzala k distribuci pro území Francie, Lucemburska, Belgie a severní Afriky. Zisky si měly obě společnosti dělit v poměru 75 % pro Elektafilm a 25 % pro GFFA. V kinech, která spravovala GFFA, měl Elektafilm získat dokonce 85 % a v případě, že by obrát z půjčovního přesáhl 1 324 220 korun,⁸³⁾ oba obchodní partneři by si dělili zisky na polovinu.⁸⁴⁾ K uskutečnění těchto úmyslů nakonec nedošlo, protože pro Elektafilm by dle jeho správní rady znamenala problémy velká vzdálenost komplikující kontrolu průběhu produkce ze strany společnosti sídlící v Praze a protože by Národní banka činila potíže při uvolňování deviz pro obchodování v zahraniční měně. Prozatím Josef Auerbach nabídl správní radě společnosti jednu variantu, jak zmiňované obtíže obejít. Ta počítala s odprodejem filmovacích práv francouzské společnosti, jež by snímek vyrobila ve své režii, a Elektafilm by získal 30 % částky z obrátu přesahujícího 1 589 064 korun.⁸⁵⁾ V průběhu června kvůli tomu dokonce obě společnosti vedly korespondenci ohledně možných volných natáčecích termínů v ateliérech v Nice.⁸⁶⁾

Oproti původním plánům nakonec film vyprodukoval Elektafilm ve vlastní režii, přičemž GFFA ho pouze odkoupil k distribuci. Tržby si měly dělit v poměru 65 % pro Elektafilm a 35 % pro francouzskou společnost, přičemž GFFA přislíbil vyplatit Elektafilmu garancii 926 954 korun⁸⁷⁾ a při dosažení této částky by si obě společnosti dělily tržby napůl.⁸⁸⁾ Stejným způsobem například dopadla i dohoda týkající se francouzské jazykové verze snímku *KANTOR IDEÁL* (1933), na nějž měl Elektafilm obdržet opět od francouzského obchodního partnera GFFA zálohu ve výši 2 000 000 korun.⁸⁹⁾ Scénář francouzské verze *LE LÍČKA VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA* dokončili André Chemel a Jacques Deval na konci září,⁹⁰⁾ v druhé polovině října už zbývalo jen dokončení dodatečných synchronů zvuku v Paříži.⁹¹⁾

82) Eva Urbanová a kol., *Český hraný film II, 1930–1945*, s. 168–169.

83) Původní částka činila 1 000 000 francouzských franků. Směnný kurz viz Václav Průcha, c. d., s. 211.

84) Dopis od Gaumont Franco Film Aubert pro Elektafilm, 6. 6. 1932. NFA, f. Elekta a. s., k. 12, sign. V/a, inv. č. 193.

85) Původní částka činila 1 200 000 francouzských franků. Směnný kurz viz Václav Průcha, c. d., s. 211.

86) Tamtéž.

87) Původní částka činila 700 000 francouzských franků. Směnný kurz viz Václav Průcha, c. d., s. 211.

88) Hospodářský výsledek francouzské verze filmu archivní prameny bohužel nedokládají.

89) Údaje k výši rozpočtů jsou ve zdrojových materiálech střídavě uváděny ve francích i korunách. Protokol o schůzi správní rady, 11. 7. 1932, 14. 9. 1932. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

90) Dopis od Gaumont Franco Film Aubert pro Elektafilm, 6. 10. 1932. NFA, f. Elekta a. s., k. 12, sign. V/a, inv. č. 193.

91) Protokol o schůzi správní rady, 24. 10. 1932. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

Závěr

Vlasta Burian a jeho série čtyř filmů natočená pod značkou společnosti Elektafilm na počátku 30. let představuje v rámci české hrané produkce příklad komerčně úspěšných titulů, jejichž náklady ale převyšovaly průměrný rozpočet na výrobu hraného filmu. Předložený text se proto snažil odpovědět na otázky, jakým způsobem Elektafilm získával zdroje pro financování aktivit a s kým se rozhodl navazovat spolupráci při výrobě.

Kromě toho, že byl Elektafilm jedním z největších distributorů a producentů, vyprodukoval zároveň i největší počet filmů, od nichž vzniklo více jazykových verzí — právě ty lze vnímat jako cílenou snahu o oslovení publika mluvícího jiným než českým jazykem. Kvůli navýšení šance na úspěch Elektafilm navazoval spolupráci se zahraničními obchodními partnery, kteří se mohli podílet buď na výrobě jako Ondra-Lamac-Film, nebo převzali filmy do distribuce. Aby Elektafilm získal dostatek prostředků pro výrobu, prodával své filmy ještě před jejich dokončením a ve svých finančních plánech počítal s příslibnými financemi. V tomto ohledu se výroba filmů s více jazykovými mutacemi nelišila od běžných titulů, u nichž producent tímto způsobem obvykle sháněl část potřebných financí.

Opakované angažování Vlasty Buriana a Karla Lamače mělo podle všech informací v zápisech ze schůze správní rady zvýšit diváckou atraktivitu vyráběných filmů. Svědčí o tom rozhodnutí angažovat Vlastu Buriana díky zahraničním úspěchům C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA i pro další v budoucnu natáčené filmy a opakovaná spolupráce s Karlem Lamačem.⁹²⁾ S určitou prodlevou byly produkovány všechny francouzské verze. V jejich případech můžeme sledovat, že vznikaly až po úspěchu českých verzí — C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA ve francouzštině vyrobila samostatně francouzská společnost Standard. Ostatní francouzské verze vznikly v produkci Elektafilmu mezi lety 1932 a 1935 v době, kdy Josef Auerbach pobýval v Paříži jako obchodní zástupce společnosti.⁹³⁾ Snahu o pronikání na zahraniční trhy kromě pouhé jazykové lokalizace můžeme vidět i v hereckém obsazení. Ve filmech se objevovali nejen herci schopní mluvit dvěma jazyky, ale i takoví, kteří mohli nalákat cílové publikum.

92) Protokol o schůzi správní rady, 2. 6. 1931. NFA, f. Elekta a. s., k. 1, sign. EL2, inv. č. 2.

93) Výjimku opět tvoří TANEČEK PANNY MÁRINKY. Srov. Ivan Klimeš, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech. *Illuminace* 16, 2004, č. 2, s. 70–75.

Seznam citovaných filmů:

C. a k. polní maršálek (Karel Lamač, 1930), *C. a k. polní maršálek* (německá verze) (Der Falsche Feldmarschall; Karel Lamač, 1930), *C. a k. polní maršálek* (francouzská verze) (Der Monsieur le Maréchal; Karel Lamač, 1930), *Exekutor v kabaretu* (Robert Zdráhal, 1932), *Extase* (Gustav Machatý, 1933), *Falešná kočička* (Vladimír Slavínský, 1937), *Falešná kočička* (německá verze) (Die Falsche katze — Heiraten aber wen — Verliebte Herzen; Carl Boese, 1938), *Filosofská historie* (nerealizováno), *Funerbrák* (Karel Lamač, 1932), *Hrdina jedné noci* (Martin Frič, 1935), *Hrdinný kapitán Korkorán* (Miroslav Cikán, 1934), *Kantor Ideál* (Martin Frič, 1933), *Když struny lkají* (Fridrich Fehér, 1930), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (Karel Lamač, 1932), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (francouzská verze) (Le Roi bis; Robert Beaudoin, 1932), *On a jeho sestra* (Karel Lamač – Martin Frič, 1931), *On a jeho sestra* (německá verze) (Er und Seine Schwester; Karel Lamač, 1931), *Pobočník jeho výsosti* (Martin Frič, 1933), *Polská krev* (Karel Lamač, 1934), *Port Arthur* (německá verze) (Nicholas Farkas, 1936), *Port-Arthur* (francouzská verze) (Nicholas Farkas, 1936), *Poslíček lásky* (Miroslav Cikán, 1937), *Šenkýřka „U divoké krásy“* (Svatopluk Innemann, 1932), *Štvaní lidé* (Fridrich Fehér – Jan Sviták, 1932–1933), *Taneček panny Márinky* (německá verze) (Hoheit tanz walzer; Max Neufeld, 1935), *Taneček panny Márinky* (německá verze) (Valse éternelle; Max Neufeld, 1936), *Tisíc za jednu noc* (Jaroslav Svára, 1932), *To neznáte Hadimršku* (Karel Lamač – Martin Frič, 1931), *To neznáte Hadimršku* (Wehe, wenn er losgelassen — Unter Geschäftsaufsicht; Karel Lamač – Martin Frič, 1931).

Michal Večeřa (1988) působí jako odborný asistent na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě brněnské Masarykovy univerzity, kde se dlouhodobě zabývá dějinami české filmové výroby před druhou světovou válkou.

SUMMARY

Elektafilm presents Vlasta Burian*Financing of Feature Films with Multiple Language Versions in Czechoslovakia in the First Half of the 1930s***Michal Večeřa**

First half of 1930s was a period of radical changes connected with the introduction of sound technology. Due to these changes producers had to deal with various problems originating from growing production costs; Czech filmmakers had to deal with the lack of the financial sources and undeveloped market, local production was not usually profitable despite its popularity. When trying to overcome all complications entrepreneurs had to find their way to develop a sustainable production strategy — it usually included presales, specialised distribution practices and designing films with a chance for success in foreign distribution.

In presented text I will focus on the series of four multiple-language version films with comedian Vlasta Burian and made by the most important Czech production company of mentioned period Elektafilm. When watching these movies more closely we can see clear intention to adapt individual version for target market and public. All of four titles were made in coproduction with well-known foreign partners and in all of them starred Vlasta Burian who could speak Czech and German. Only for French language versions co-producers demanded to hire local, French actors. Analysed movies can be also seen as an example of how movies in contemporary Czechoslovakia were financed in mentioned period and how producers tried to overcome all limits of producing films in early 1930s. Even though there were different because of multiple versions, the importance of presales can be seen as an universal rule for all movies made during analysed period.

klíčová slova: Elektafilm, Vlasta Burian, předprodej, block-booking, koprodukce, filmy s více jazykovými verzemi

keywords: Elektafilm, Vlasta Burian, pre-sales, block-boking, coproductions, multiple-language versions

Martin Blažíček (Národní filmový archiv)

Sylva Poláková (Národní filmový archiv)

Ivan Tatíček — od amatérského filmu k profesionální videotvorbě

V této studii, která vznikla v návaznosti na projekt digitalizace filmů Ivana Tatíčka (*1957) v Národním filmovém archivu, si klademe otázky dotýkající se produkčních a prezentačních specifik dvou zcela odlišných praxí pohyblivého obrazu, v nichž tento tvůrce působil na přelomu 80. a 90. let. Od roku 1982 se Tatíček začal prosazovat mezi amatérskými filmovými tvůrci, jejichž komunitu posilovala existence několika zavedených filmových festivalů zaměřených na neprofesionální filmovou tvorbu. Ke konci této dekády dal před úzkými filmovými formáty typickými pro amatérskou kinematografii přednost videu a dalším nastupujícím novým médiím. Tato volba jej zavedla i do odlišné tvůrčí komunity, která si svou pozici teprve měla vybudovat.

Cílem této studie je představit komplexní profil tvůrce, jenž přecházel mezi různými audiovizuálními prostředními a komunitami, experimentoval s analogovými i digitálními technologiemi, příslušnými mediálními a žánrovými strategiemi a produkčními a distribučními taktikami. V analýze Tatíčkovy umělecké koncepce se pokusíme jeho hlavní tvůrčí rozhodnutí vysvětlit v širší perspektivě obecnějších sociokulturních dynamik, které formovaly amatérskou produkci v 80. letech, a její postupné roztržnění v důsledku transformačních procesů.

Na příkladu tvorby Ivana Tatíčka tak bude možné lépe pochopit, s čím se emancipovaná amatérská filmová kultura 80. let potýkala v období transformace, která znamenala pro většinu autorů nejen změnu kulturního kontextu, ale i zásadní změnu technologického vybavení, vyjadřovacích prostředků nebo distribučních a ekonomických mechanismů.

Předtím se ale musíme ptát, čím je specifická Tatíčková koncepce amatérského filmu a v jakém produkčně-distribučním kontextu vznikala. Podstatná je i jeho pozice mezi dalšími amatérskými filmaři, kteří usilovali o svébytné filmové projevy a na přelomu 80. a 90. let je museli přehodnotit. Budeme se ptát, jakým způsobem se proměnila jeho koncepce ama-

térského filmu vlivem nového média a jaká byla jeho cesta od amatérského filmu k umělecké videotvorbě a souběžně k profesionálním komerčním zakázkám.

Ivan Tatiček své první filmy natočil se spolužáky při studiu ČVUT a záhy se prosadil v komunitě amatérských filmařů, kteří v komunistickém Československu částečně suplovali sféru nezávislé kinematografie. Svou volnou filmovou tvorbu později spojil s alternativní hudební scénou a souběžně pracoval ve videostudiu propagačního oddělení státního stavebního podniku Armabeton, kde získal přístup k videotechnice. Jeho zájem o nové technologie v oblasti pohyblivého obrazu jej koncem 80. let přivedl mezi členy Oboru videa,¹⁾ nově vzniklé sekce Svazu Československých výtvarných umělců pod patronací Radka Pilaře, který chtěl novou disciplínu oficializovat a zároveň udržet mimo monopolizovanou kinematografii. Tato představa o profesionální audiovizuální tvorbě, která vyvazovala tvůrce z šedé zóny, a přitom jim měla zaručit určitou svobodu v uplatňování inovativních filmových postupů spojených s novými médii, byla příznačná nejen pro tvůrce Oboru video, ale i pro mnohé autory spojené s amatérským filmem. Jakmile to legislativní prostředí v transformačním období přelomu 80. a 90. let dovolilo, založil Ivan Tatiček vlastní studio, v němž realizoval několik videoartů a dokumentů o této komunitě a postupně se profesionalizoval na dokumentární a propagační zakázky.

Emancipovaný autor v oblasti amatérského filmu

Pojem amatérský film byl v 80. letech tradičně spojován s institucí filmových klubů, historicky sahajících až do období 30. let.²⁾ Široké spektrum amatérských praxí však zastřešuje několik odlišných produkčních schémat: a) filmy natáčené v klubových studiích, často s kvalitnějším filmovým vybavením, b) závodní filmové kluby, které v řadě případů poskytovaly mediální zázemí pro instruktážní nebo osvětové snímky,³⁾ c) rodinné filmy, natáčené s minimálním produkčním zázemím a určené k privátnímu prohlížení, d) ambiciózní tvorba solitérů, kteří však participovali na provozu amatérských festivalů. Pro československé prostředí je typické, že uvedená schémata se podílela na amatérské kultuře paralelně, byla diskutována na stránkách stejných periodik, setkávala se ve festivalovém kalendáři,⁴⁾ využívala stejnou infrastrukturu i technické prostředky.

Skupina tvůrců, ke které se kromě Ivana Tatička řadili i Martin Čihák, Pavel Dražan, Petr Hvižd, Tomáš Vorel, Pavel Bárta, Hana Hrabětová a další, vyšla z amatérského záze-

-
- 1) Mimo Radka Pilaře například Petra Skalu, Jaroslava Vančáta, Tomáše Kepku, Věru Geislerovou a další.
 - 2) První filmové kluby u nás vznikaly již v počátku 30. let, institucionální struktura let 80. odpovídá spíše jeho zestátněné podobě po roce 1950, kdy zaniká Svaz kinoamatérů a činnost klubů dále řídí Ústředí lidové tvorivosti v Praze.
 - 3) Průmyslovému filmu v českých podmínkách se mimo jiné obnáhleji věnuje Veronika Jančová, *Ve službách průmyslu. Český průmyslový film 50. až 70. let a jeho taxonomický systém*. Magisterská diplomová práce. FF MU 2016; Táž, Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“? Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem. *Illuminace* 6, 2016, č. 2, s. 45–60.
 - 4) Konkrétně v roce 1984 bylo v ČSSR uspořádáno minimálně osmnáct filmových festivalů ve jmenovaném žánrovém rozpětí. Podle časopisu *Amatérský film*, ročník 1984, lze jmenovat např. Tanvaldský HAF (Humor v amatérském filmu), Mohelnickou filmovou písničku, Feminafilm (festival filmů s ženskou tematikou v Benešově nad Ploučnicí), Festival potápěčských filmů v Martině, Festival amatérských a podnikových filmů s hutní a strojírenskou tematikou pořádaný Domem kultury kovoprůmyslu v Praze a další.

mí, směřovala však k emancipovanějším a autorsky ambicióznějším tvůrčím polohám. Tito autoři zpravidla stáli mimo klubovou činnost, pracovali s vlastním základním vybavením, s nízkými rozpočty hrazenými z vlastních zdrojů. Produkční zázemí filmových klubů nahrazovali osobními či komunitními vazbami, tvořili neformální filmové kolektivy, jakým byl v polovině 80. let například Bulšitfilm.⁵⁾ Jejich filmy byly vnímány jako formálně experimentální s ambicí silných autorských a často společensky kritických výpořádí. V dobových reflexích, jež se věnovaly tvorbě amatérů, byla jejich práce vyzdvihována jako neotřelá a dosahující úrovně profesionální tvorby. Například Pavel Melounek, jeden z dobových „advokátů“ nezávislých amatérů na stránkách periodik, o nich referoval v roce 1987 následovně:

[...] Jde o období plné různých novinek, změn, možností, předtím nezaznamenaných tendencí. Proto jsme se rozhodli k problémům amatérského hnutí vrátit, načrtnout měnící se realitu, přiblížit trendy, které mohou být inspiračním podnětem pro celou naši kinematografickou tvorbu. Amatérský už neznamená nedokonalý. [...] Právě neotřelost pohledu charakterizuje amatérský dokument i hraný film. Nepřezenu to, když uvedu, že hned několik desítek děl z produkce posledních let nápadně připomíná, že nejsou „houskami z jedné pekárny“, oběťmi normativní dramaturgie. [...] Pružnějšímu vztahu a smysluplnějšímu soužití „profil filmu“ a amatérského hnutí by nepochybně prospěly alespoň částečně rovnoprávnější podmínky existence. Nutno poznamenat, že možnosti veřejné prezentace amatérského filmu jsou stále nedostatečné, neodpovídají kvantitativnímu rozvoji i úrovni špiček. Ty mají prakticky jedinou možnost měřit své síly na soutěžích...⁶⁾

Klíčovou roli pro tyto tvůrce sehrály festivaly Mladá kamera Uničov a Brněnská 16. Ty sice akceptovaly širší spektrum produkce, než by byla díla nezávislých tvůrců, lze je nicméně považovat za pomyslný vrchol neprofesionální festivalové hierarchie — většina z uvedených autorů je nejen pravidelně obesílala, ale pokládala je i za významný a někdy i exkluzivní stimul pro další produkci. Role zmíněných festivalů byla reflektována i v dalším důležitém prvku ekosystému amatérského filmu — měsíčníku *Amatérský film*. Ten pravidelně poskytoval rozsáhlý prostor recenzím jednotlivých ročníků, vítězným filmům či konkrétním tvůrcům,⁷⁾ včetně Ivana Tatíčka. Prakticky všechny jeho filmy byly pozitivně hodnoceny v souvislosti s uvedením na festivalech, dostával také prostor pro uveřejnění fotografií a autorských textů.⁸⁾

5) Bulšitfilm byl filmový spolek založený v roce 1984 kameramanem Romanem Včelákem a režisérem Pavlem Markem. Šlo o příklad autonomního kolektivu, produkčně nezávislého na infrastruktuře amatérského filmu, ačkoli Roman Včelák byl souběžně profesionalizovaným amatérem pracujícím jako technik v Laboratoru vrcholové atletiky ÚV ČSTV. Filmy Bulšitfilmu se na amatérských festivalech objevovaly od roku 1988.

6) Pavel Melounek, Čas přesunů ve špičce (co nového mezi amatéry). *Film a doba* 33, 1987, č. 3, s. 139–143.

7) Kromě časopisu *Amatérský film*, který měl v polovině 80. let přibližně 6000 předplatitelů, se věnoval amatérskému filmu příležitostně měsíčník *Film a doba* a slovenský časopis *Výtvarnictvo, fotografia, film*.

8) Ke konkrétním filmům Ivana Tatíčka například Alena Kučerová, Soutěž mladých talentů. *Amatérský film* 14, 1982, č. 5, s. 98–99; Josef Valušák, Kam směřuje Mladá kamera? *Amatérský film* 15, 1983, č. 5, s. 98–99; Alena Kučerová, Když se řekne Mladá kamera. *Amatérský film* 16, 1984, č. 6, s. 122–123; Pavel Melounek, Mladá kamera v roce nula. *Amatérský film a video* 19, 1987, č. 6, s. 122–123; Ivan Tatíček, Všude doma dobře

Roli festivalů 80. let je možné vnímat jako dvojznačnou. Šlo o akce organizované příslušnými orgány státní správy, v případě Mladé kamery Spojeným závodním klubem Revolučního odborového hnutí Uničovských strojíren. Přestože jedním z legitimizujících kritérií filmů byly ideologické obsahy, v porotách přehlídky zasedala také řada dobových profesionálů. Ti s účastníky vedli o filmech rozsáhlé diskuze a zajišťovali také řemeslnou podporu filmařů. Tento relativně svobodný prostor v rámci systémových mantinelů nazývá Michal Bregant s Martinem Čihákem *reálnou alternativou* (odvozuji od pojmu reálný socialismus) a dále jej diskutují jako příklad praxe, která na rozdíl od profesionální kinematografie nepodléhala ideologické doktríně.⁹⁾ To však platí jen v některých případech a pouze v některých obdobích, zejména pokud přihlídneme k zesílenému stranickému dohledu nad Mladou kamerou v roce 1984.¹⁰⁾ Někteří autoři amatérské filmové soutěže dokonce ignorovali zcela, jako tomu bylo prakticky u všech představitelů undergroundového filmu, kteří si pro tento účel vytvořili vlastní síť filmových přehlídek.¹¹⁾ Řada tvůrců promítala filmy mimo veřejné dění, pouze spřízněnému okruhu diváků v garážích, sklepech nebo na vernisážích výstav.

Ivan Tatíček zapadá do popsaného spektra jako samostatný, ambiciózní a formálně inovativní tvůrce, pro nějž byla důležitým stimulem účast na Mladé kameře. Jak sám zpětně hodnotí, festivaly pro něj znamenaly významnou motivaci pro dokončení filmu, neboť šlo prakticky o jedinou možnost veřejné prezentace.¹²⁾ Na jiné festivaly, s pozdější výjimkou Brněnské 16 a Pražského amatérského filmu, ani filmy nezasílal a dokončoval je vždy tak, aby je bylo možné přihlásit do uzávěrky Mladé kamery. V ojedinělých případech se promítaly i při dalších příležitostech. Jeho prvotina KRUH D měla premiéru v Klubu 007 na Strahově a první reprízu v kavárně Obecního domu v Praze. Řada uvedení jeho pozdějších filmů se odehrála během domácích projekcí v podobě pásem, která v okruhu svých známých připravoval Martin Čihák, další dobově významný amatér a dnešní pedagog FAMU.

Autorská koncepce — mezi autenticitou a inscenováním

V roce 1982 Ivan Tatíček zaslal svou autorskou prvotinu KRUH D na festival Mladá kamera. Film, který na první pohled působil jako vysokoškolská recese, získal na festivalu druhou cenu, a tak se zařadil mezi díla tehdy již etablovaných tvůrců.¹³⁾ V 80. letech pak rea-

nejlíp. *Amatérský film a video* 19, č. 6, 1987, s. 132; Pavel Melounek, Praha: Nástup nové generace? *Amatérský film* 20, 1988, č. 7, s. 148; dále pak v měsíčníku *Film a doba* Pavel Melounek, Český amatérský film včera, dnes a zítra. *Film a doba* 30, 1984, č. 3, s. 143–149; Pavel Melounek, Čas přesunů ve špičce?, c. d.

9) Martin Čihák – Michal Bregant, Skutečnější než realita. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001.

10) V roce 1984 převzal pořadatelskou funkci Mladé kamery Ústřední výbor SSM, viz například Alena Kučerová, Když se řekne Mladá kamera. *Amatérský film* 16, 1984, č. 6, s. 123; M. Čihák – M. Bregant, *Skutečnější než realita*, c. d.

11) Martin Blažíček, Čarodějné filmy pro lid. K československému filmovému undergroundu 80. let. *Illuminace* 29, 2017, č. 4, s. 5–29.

12) Rozhovor s Ivanem Tatíčkem vedli Martin Blažíček a Sylva Poláková, 26. 7. 2019. Sbírka orální historie NFA.

13) V soutěži Mladé kamery 1982 se Tatíček ocitl současně s POSLEDNÍ ZPRÁVOU Petra Hviždě, ČERNOBÍLYMI

lizoval celkem pět klíčových filmů: KRUH D (1982), VOJÁCI (1982), O NIČEM JINÉM (1983), METROFILM (1984) a VŠUDE DOMA DOBŘE NEJLÍP (1986), z nichž se většina dočkala vřelého přijetí na filmových festivalech a pozitivních ohlasů v dobovém tisku.

Jeho první film¹⁴⁾ vznikl během studia na Stavební fakultě ČVUT v Praze. Kruhem D je skupina spolužáků z ročníku a tato familiární konstelace rámuje samotné téma i okolnosti natáčení. Snímek zachycuje výjevy ze studentského života, spolužáky ve formě inscenovaného tabla, opakujících se portrétních záběrů, jež doplňují rozsáhlejší stylizované sekvence věnované individuálním portrétům. Tyto okolnosti předurčují konkrétní typ aktérství, který Alexandra Schneiderová označuje jako *mediální situování*.¹⁵⁾ Aktéři filmů jsou si vědomi natáčení jakožto hlavního smyslu daného okamžiku, vnímají kameru jako dalšího aktéra a součást scény, adresně se k ní obracejí, často gestikulují, ukazují předměty na kameru nebo na kameru mávají. Tento v rodinném filmu častý typ performance se v Tatíčkově případě mírně odlišuje — není totiž zcela výsledkem spontánních rozhodnutí během natáčení. Jako kameraman vystupoval sice performativně, reagoval na natáčené osoby a zasahoval do situací, byl však zároveň i režisérem a dramaturgem. Situace, které vyznívají autenticky, předem moderoval, situoval protagonisty do pečlivě vybraných prostředí, dával režijní pokyny, vybíral kostýmy a natáčel záběry opakovaně, například z důvodu odlišné expozice. Ponechával si tak nad natáčeným filmem režijní kontrolu, zároveň se ale nezříkal osobního vztahu směrem k aktérům. Sám autor zpětně popisuje natáčení jako improvizování v předem daných situacích a lokacích. Výsledkem jsou záznamy typizovaných situací „společného života“, ve kterých je kamera jedním z aktérů.¹⁶⁾ V improvizovaném duchu vznikalo i záběrování filmu, který jinak neměl předem daný scénář. Tatíček točil pouze jedním, širokým objektivem, využíval bohatou škálu záběrových velikostí, rámování i kamerových pohybů. Tyto postupy svědčí o inspiraci ranými filmy Miloše Formana a Věry Chytilové, které, ačkoli jsou po celkové formální stránce odlišné, evokují dojem dokumentárnosti či autenticity. Jak je pro 80. léta příznačné, v běžné kino-distribuci neměl dle vlastních slov možnost zhlédnout žádné světové filmy, ať umělecké, nebo komerční,¹⁷⁾ a proto pro něj zůstávala velkou inspirací občasné promítaná česká nová vlna, především snímky O NĚČEM JINÉM, KALAMITA a HRA O JABLKO Věry Chytilové a filmy Miloše Formana.

OBRÁZY Jiřího Hanycha a jedním z nejpodstatnějších amatérských filmů 80. let, JARMAREČNÍ BOUDOU Pavla Dražana.

14) K zájmu o film přivedl Ivana Tatíčka již jeho otec, amatérský fotograf disponující domácí fotokomorou. Tatíček začal na střední škole fotografovat a velmi záhy získal od spolužáka přístup ke kameře na formát Super 8, se kterou v 70. letech natočil dnes nedochovanou sérii pokusů a studií.

15) Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. *Iluminace* 16, 2004, č. 3, s. 69–84.

16) Význam filmu jako sociálně funkčního média, jehož schopností je zachytit a upevnit předem existující sociální vazby, popsal již v rané publikaci k amatérskému filmu Richard Chalfen, *Snapshot version of life*. University of Wisconsin Press, 1987. Ačkoliv se Chalfenův vizuálně antropologický pohled na rodinný film odvíjí kolem situace rodinného kruhu, je zde podobně jako v případě širšího studentského kruhu Tatíčkovy zřejmý sociální rozměr natáčení. Jeho filmy zachycují v pohledech do kamery i to, kdo se s kým přátelí, kdo s kým chodí, kdo s kým hraje fotbal, kdo je s kým v partě a kdo jak žije jako svého druhu upevňující gesto, obraz, který bude v budoucnu poskytovat dle Chalfena odpovědi na otázku „jak jsme vypadali“ nebo „jak jsme žili“.

17) Rozhovor s Ivanem Tatíčkem vedli Martin Blažíček a Sylva Poláková, 26. 7. 2019. Sběrka orální historie NFA.

Tyto inspirace Tatíček souběžně kombinoval s inscenováním portrétní situace, když aktéry natáčel před unifikovaným pozadím. V KRUHU D se jednalo o cihlovou zeď, v dalších filmech ji nahradila prostěradla, dlaždice nebo jiné městské povrchy. Tento stylizovaný záběr se jako interpunkce prolíná celým filmem a v dalších letech se stává v různých obměnách jedním z nejvýraznějších prvků jeho rukopisu. Odráží jeho zájem o portrétní fotografii Diane Arbusové, ale především o objektivní, „katalogizační“ přístup Augusta Sandera, přítomný zejména v jeho portfoliu archetypů *Lidé dvacátého století* (1910–1927). Pro Tatíčka, podobně jako pro Sandera, jsou tyto portréty jakýmsi souborem antropologických typů, které v pozdějších filmech získával kontaktováním náhodných aktérů na ulici.¹⁸⁾ Sociální aspekt Tatíčkovy stylu se odráží i v kolektivním procesu střihu filmu, jenž v případě KRUHU D probíhal na chatě s pomocí několika spolužáků. Tím se naplňuje schéma pro rodinný film příznačné: jeho protagonisté jsou zároveň tvůrci a první diváci.

Popsané pojetí amatérismu se jeví jako odlišné od obvyklých interpretací, ať jde o Odinovu triádu rodinného prostoru, amatérského prostoru a prostoru „jiného filmu“,¹⁹⁾ nebo o zvláštní typ deklarované opoziční praxe z uměleckých pozic, který je známý z uměleckých manifestů Jonase Mekase, Stana Brakhage a Mayi Derenové.²⁰⁾ Dialog mezi průmyslem a neprofesionály, jak jej skrze analýzu dobových pramenů popisuje Patricia R. Zimmermannová,²¹⁾ deklaruje amatérskou praxi jako osvobozenou od omezení filmového průmyslu, myšlenkově svobodnou, participatorní, mimotržní či přirozenou. I Zimmermannová na druhou stranu poukazuje na fakt, nakolik jsou tyto proklamace apelativní a jak ukazují spíše k naplnění ideálního potenciálu amatérismu než k jeho skutečné podobě.²²⁾ Prostředí Československa 80. let v tomto vztahu vylučuje napětí mezi trhem a občanskou společností, řada vyjednávacích taktik je v domácím prostředí založena na šedé ekonomice socialismu. „Nezávislí“ amatéři tu od filmového průmyslu neunikali, někteří z nich k němu naopak velmi aktivně směřovali, pokoušeli se vměstnat do záhybů institucí stávajících, aniž by je významněji narušovali nebo se pokoušeli o jejich reformu. Tatíčkovy filmy jsou sice založeny na vědomém odmítnutí amatérismu jako formy lidové zábavy — spadají do kategorie filmu „jiného“ či „nezávislého“ —, postrádají však institucionální rysy, které k těmto pojmům obvykle náleží, jakými jsou kooperativy (USA) nebo školy a umělecké skupiny (Polsko). To lze považovat i za jeden z důvodů, proč tento typ filmů není obvykle označován jako experimentální, ačkoliv v mnoha případech by mu tato pozice přináležela mnohem lépe. Nepřísluší ani do kategorie „undergroundového“ filmu, pro které je příznačné naprosté odtržení od státních institucí. Tatíček se otevřeně amatérství nezřekl (ale zároveň jej nijak neglorifikoval), a neparticipoval-li na jeho produkční infrastruktuře, byl stále přítomen v jeho struktuře distribuční.

18) Tato portrétní konvence nachází v českém prostředí paralelně zhmotnění v cyklu *Český člověk* (1982–) trojice fotografů Jana Malého, Jiřího Poláčka a Ivana Lutterera.

19) Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 5–33.

20) K teoretickým koncepcím amatérského filmu dále například Ryan Shand, Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. *The Moving Image* 8, 2008, č. 2, s. 36–60.

21) Patricia R. Zimmermann, The Amateur, the Avant-garde and Ideologies of Art. *Journal of film and video* 38, 1986, č. 3/4, s. 63–85.

22) Zatímco diskuze o myšlenkově svobodném amatérismu probíhala dle Zimmermannové v USA na stránkách uměleckých periodik, v Československu tomu tak bylo na stránkách *Amatérského filmu*, časopisu pro volnočasové aktivity.

Tatíček pracuje vždy uvnitř skupiny přátel, spolužáků či známých, která mu dovoluje až intimní přiblížení k portrétovaným i specifické režijní metody na pomezí rodinného filmu a stylizovaného dokumentu. Tato skupina aktérů se postupně proměňuje, často s jejich kontinuálním stárnutím, nebo řadou náhod a životních osudů nachází další spolupracovníky. Na kontinuitě jeho tří hlavních filmů *KRUH D*, *O NIČEM JINÉM* a *VŠUDE DOMA DOBŘE NEJLÍP* lze pozorovat, jak se jeho tvůrčí praxe přesouvala mezi jednotlivými kolektivy, v jejichž rámci pak rezonují určitá témata nebo filmové postupy.

Propojují se zde tak dva různé umělecké programy, aniž by jednomu z nich přikládal tento umělec dominantní postavení. Prvním je požadavek *authenticity exprese*.²³⁾ Diváckého pocitu, že sledujeme skutečný, neinscenovaný život, film, který vzniká spontánně, z vnitřního popudu aktérů. Ti nehrají, ale jednají na základě vlastního spontánního prožívání. Tento efekt je ve filmech přítomen i přesto, že nejde o záznamy autentického života, ale o záznamy natáčení, v němž je kamera a kameraman jedním z aktérů a Tatíček sám situace režijně ovlivňuje. On sám tuto strategii nikdy přímo nedeklaroval, avšak v rozhovorech opakovaně zdůrazňoval potřebu natáčet v blízké skupině spřízněných lidí, kteří jsou aktéry i profesními spolupracovníky filmu. Z toho vyplývá i druhý aspekt, kterým je *komunitní praxe*. Jeho filmy jsou závislé na dočasné existenci uzavřených komunit, v jejich středu je dílo samotné, nikoliv však jeho tvůrce. V tomto smyslu je režisér spíše jejich moderátorem nežli manipulátorem. Jak v rozhovorech poznamenává,²⁴⁾ jeho aktéři dostávají sice režijní pokyny, prakticky je však většinou neplní a často se chovají zcela nezávisle. Jsou umístěni v situacích, které odpovídají jejich životní zkušenosti, a proto jednají s pocitem důvěrnosti, s vědomím, že divákem bude okruh známých, jejich širší komunita, nebo lidé ze stejné subkultury. Skutečnost, že s tímto mechanismem pracuje tvůrce vědomě dodnes, potvrzuje i jeho nedávný film *LETOKRUHY* (2015), ve kterém opětovně navštívil aktéry *KRUHU D* a konfrontoval je s jejich vlastními obrazy a vzpomínkami z minulosti. Původní film tak použil jako zdroj k zodpovídání otázek „jak jsme žili?“ nebo „jak jsme vypadali?“, v duchu Chalfenových snapshotů života.²⁵⁾ První tři Tatíčkovy filmy — *KRUH D*, *VOJÁCI* a *O NIČEM JINÉM* — by mohly tvořit ucelený cyklus. Snímek *VOJÁCI* sleduje

23) Pojem, který používá Denis Dutton pro popis pocitu přímosti exprese, spontánního jednání tvůrce věrného „sobě samému“. Dutton tento pojem spojuje nijak exkluzivně s tradičním uměním a zároveň poukazuje na důležitost divácké role v procesu vzniku autentického zážitku. Divák je pro něj tím, kdo s sebou nese kontinuitu kritického vnímání, schopnost vlastní zkušeností garantovat jeho autentickou platnost. Přihlédneme-li k již zmíněnému Chalfenovu konceptu domácích filmů jako snapshotů života, je pak možné Tatíčkem opakovaně využívanou koncepci home-movies považovat za hlavní spouštěč pocitu authenticity, podobně jako je tomu u řady stříhových či historických dokumentů, které využívají rodinné filmy, přestože jde ve skutečnosti o situace režijně či stříhově konstruované. Viz Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London – New York: Routledge 2014; Denis Dutton, *Authenticity in Art*. In: Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 258–274. Dostupné online: <<http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>>, [cit. 23. 9. 2019].

24) Rozhovor s Ivanem Tatíčkem vedli Martin Blažíček a Sylva Poláková, 26. 7. 2019. Sběrka orální historie NFA.

25) Chalfen jako *snapshot versions of life* (životem v momentkách) označuje obrazovou konstrukci paměti v rodinných albech s řadou společných prvků, jakými je absence konfliktu, soustředění na „životní milníky“ a pozitivní hodnoty v životě aktérů. Pro Chalfena mají alba funkci selektivního ukazatele správných životních postojů, harmonizovaného jednání a potvrzení situací, které jsou zaznamenání hodné. Chalfen svůj výzkum provádí na vzorku amerického rodinného alba, zachycujícím obraz poválečného světa. Jeho studie vychází na konci 80. let, prakticky v identické době, kdy vznikají Tatíčkovy filmy. Tatíček ve svých *LETOKRUZÍCH*

osudy bývalých spolužáků v průběhu základní vojenské služby. Režisér vymezil rámec snímku volbou drobného skeče, jakési parodie na přehlídku branné zdatnosti, již natočil během odpoledne v průběhu povoleného opuštění kasáren. Několik mladíků se v něm pohybuje se značnou nemotorností ve skupinové choreografii evokující vojenská cvičení. Jde o jakýsi appendix, který by se stejně tak mohl stát součástí KRUHU D, kdyby nevybočoval z omezeného rámce studentského života. V následujícím O NIČEM JINÉM opět pracoval koncepčněji a v rozsáhlejší stopáži. Název, odkazující na O NĚČEM JINÉM Věry Chytilové, předjímal dokumentární subžánr. Ve snímku jsou konfrontovány portréty dvou bývalých spolužáků. Jeden z protagonistů filmu žije maloměstským životem, buduje dům a působí usedle a druhý se naopak až příliš volnomyšlenkářsky a nezodpovědně potuluje po pražských hospodách. Tento dokumentárně laděný film s inscenovanými postupy je oproti debutu ve své stavbě koherentnější i proto, že v něm Tatiček nakládá s jednotlivými prvky jako s koncepty, a ne „pouze“ s nápady. Kamera sleduje oba protagonisty prakticky neustále v jejich typickém životním prostředí, aniž by film naznačoval dramatický konflikt. Jako motiv propojující obě linie zvolil Tatiček statický „portrétní“ záběr, tentokrát před bílým pozadím, a do této objektivizující polohy situoval nejen oba protagonisty, ale i řadu náhodně zachycených postav na ulici. Vytvořil tak jakýsi antropologický rámec, sérii záběrů, která jako by neustále divákovi naznačovala, že jde o typizované aktéry zastupující určité sociální skupiny. Nakonec se ale i toto objektivní rámování stává součástí hry. Během filmu od něj opakovaně režisér-kameraman odjíždí kamerou a odhaluje komičnost situace: to, co se zdálo být ateliérové pozadí, se prozrazuje jako prostěradlo přidržené dvěma asistenty, před kterým klečí portrétovaný.

Přestože je film postaven na půdorysu konfrontačního dokumentu, je patrné, že si Tatiček chtěl zachovat objektivní, nehodnotící roli. Zachycuje oba životní postoje jako nezúčastněný pozorovatel, bez vyhrčené polarity. Právě tato rovina odstupu je tím, co jej odlišuje od jeho vrstevníků. Amatérský film z poloviny 80. let nelze označit jako angažovaný, nebo dokonce aktivistický. Tatičkův přístup byl v tomto směru také umírněný. Zatímco Dražanova JARMAREČNÍ BOUDA či Bártův MAT představovaly v době svého vzniku silné společenské alegorie, vypovídající o konfrontaci jedince a společnosti, Tatiček zůstal ve svých filmech apolitický, nebo, lépe řečeno, vyhýbal se konfliktům obecně. Nahlížel na společnost pozdního socialismu jako na soubor individuálních, soběstačných uzavřených světů s vlastními pravidly. Díky tomuto postoji se mu podařilo zachytit atmosféru paralelní společnosti, jak ji na konci 70. let naznačil Václav Benda v esejí „Paralelní polis.“²⁶⁾ O NIČEM JINÉM nelze považovat za sociologickou studii, k tomu by postrádala metodické postupy. Autenticky však zachycuje společenskou atmosféru upadajícího socialis-

konfrontuje bývalé spolužáky s historickými obrazy jejich dospívání, jako by šlo doslovně o důkazní materiál, a nechává je s idealizovanými obrazy filmu srovnávat jejich skutečný život. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press 1987, s. 99.

26) Přestože Benda svůj text adresuje především k vývoji charty, jeho představu nekonfrontační společnosti, která vytváří paralelní struktury a instituce nevedoucí k přímému konfliktu s politickou mocí, lze bez problému aplikovat na všední život v pozdním socialismu, uvnitř něhož koexistoval a byl tolerován bezpočet vyhraněných zájmových skupin. Benda o tomto bytí uvnitř systému uvažuje i jako o plánu humanizace socialismu, který by nebyl zatížen iluzemi o jeho možné reformovatelnosti. Václav Benda, *Paralelní polis*. In: Týž, *Noční kádrový dotazník a jiné boje*. Praha: Agite/Fra 2009.

mu v prožitcích jeho všedních aktérů. Jeho protagonisté žijí své životy v dosažitelných mantinelech systému, podílí se na dílčích společenských rituálech v jakémisi neartikulovaném bezčasí.

Překračování hranic amatérského filmu: alternativní hudební scéna a video tvorba

V době, kdy Ivan Tatíček dospěl k autonomní koncepci amatérského filmu, začal se zajímat o žánry, jako byly hudební filmy, dokumenty a videoklip, které ho po ukončení vysokoškolského studia přivedly ještě do těsnější spolupráce s hudebními kapelami. Znatelný posun v tvorbě nastal v roce 1984. Ve vysílání rakouské televize, které sledoval v průběhu základní vojenské služby přímo v kasárnách, zachytil několik západních videoklipů. Tento v Československu spíše nedostupný televizní žánr jej záhy inspiroval k natočení vlastního klipu. *METROFILM*,²⁷⁾ jak se film jmenoval, není v pravém smyslu videoklip, protože hudbu zkomponoval až na dokončený obraz Vladimír Helebrant, vůdčí člen skupiny Němý Bobeš, jež také ve filmu účinkovala. Ve filmu proplová v repetitivních pohybech prostory metra dvojice alegorických postav dezorientace a řádu, která je konfrontována se systémem pravidel, postupů a geometrickým uspořádáním prostředí. Kromě Davida Pacholika, kytaristy Němého Bobše, a Ivany Málkové se ve filmu neočekávaně objeví i Oldřich Kaiser a Jiří Lábus.²⁸⁾ Aniž by šlo o film výslovně konfrontační, vyjadřuje přesto autenticky dobovou atmosféru osobní volby mezi společenskou rezignací, taktizováním ve veřejném prostoru nebo hledáním vnitřní svobody, kterou mohl skýtat relativně svobodný pohyb v paralelním světě třeba právě hudební subkultury. Význam *METROFILMU* nespočívá jen v testování žánrových možností, ale také v zachycení alternativní hudební scény ve velmi rané podobě. Teprve o dva roky později vznikl dvouhodinový hudební dokument *HUDBA 85* (1986, r. Alexej Guha, Vladislav Burda a Petr Ryba) a následovalo několik pokusů o videoklipy pro Pražský výběr nebo Garáž.²⁹⁾

Uvedení *METROFILMU* na Mladé kameře téhož roku doprovázela vlna odporu ze strany festivalové poroty, která film odsoudila jako nedostatečnou reprezentaci socialistického způsobu života. Toto odmítnutí a současně vřelé přijetí filmu v alternativních kruzích přivedlo Tatíčka obratem k následující spolupráci s hudební skupinou Nahoru po schodišti dolů band. S Markem Brodským, jejím tehdejší kapelníkem, se seznámil přímo na doporučení již zmíněného Pavla Melounka, jednoho z otevřenějších porotců Mladé kameře. Film *VŠUDE DOMA DOBŘE NEJLÍP* vznikl jako volný hudební portrét. Způsobem natáčení se režisér vrátil opět k podvojnosti rodinného a stylizovaného filmu. Zachytil všední i privátní život hudebníků, svatby, bytové koncerty, a nakonec samotné vystoupení a zákulisí koncertu. Stylizovanou polohu ve filmu převzalo divadlo Vrata, které vytvářelo

27) *METROFILM* je díky svému významu zařazen v kritické edici nově zdigitalizovaných filmů Ivana Tatíčka (NFA, 2019). Filmový materiál je však považován za ztracený a jedinou jeho dochovanou kopií je VHS screener z 90. let.

28) Asi dvacetiminutové natáčení Ivan Tatíček domluvil prostřednictvím známého a oba herci jej zrealizovali ve stanici metra Muzeum cestou z nedalekého divadelního představení.

29) Např. *SNAŽIVEC* (1988) a *ČLOVĚK BEZ TALENTU* (1989) pro Pražský výběr od Bártý a Hrabětové, *S TEBOU* (1989) pro Garáž v režii Ester Krumbachové.

pro koncerty Schodiště choreografie, a mezi jehož nejvýraznější členy v té době patřil Petr Čtvrtníček a Zdeněk Suchý. Drobné inscenované etudy ve VŠUDE DOMA tak zčásti tvoří skeče Vrat, přenesené do veřejných prostor, do kterých, dle autorových slov, zasahoval re-
žijně spíše minimálně.³⁰⁾

Závislost filmové metody na propojení s komunitami zůstala pro Tatička charakteristická i v dalších tvůrčích etapách. Patrná je i ve stylově, technicky a produkčně odlišném snímku MISS ROCK'N'ROLL (1988),³¹⁾ natočeném se skupinou Matěj Čech. Pohyboval-li se tento tvůrce zpočátku v úzkém kruhu známých, ve filmu VŠUDE DOMA již pracoval s aktéry nejen v jejich soukromých, ale i ve veřejných — hraných — rolích, pak se snímek MISS ROCK'N'ROLL se nejvíce přiblížil profesionálnímu způsobu natáčení. Tento výrazně stylizovaný film měl dobré produkční zázemí se standardním dělením profesí ve filmovém štábu. Nešlo už o film komunitní, spíše o ambiciózní pokus vytvořit muzikál v amatérských podmínkách, kde již režisér neměl nad tvůrčími postupy bezmeznou kontrolu. Pro Tatičkovu další tvorbu to znamenalo stylový posun, a to především v odklonu od rozvržení dramaturgie na rodinnou a inscenovanou rovinu. S MISS ROCK'N'ROLL přichází zásadní technologická proměna, jež spočívala v přechodu z filmu Super 8 na formát VHS. Nové technologické výzvy ho přivedly k dalším specifickým komunitám, jež ovlivnily jeho pozdější směřování.

V roce 1984 začal Ivan Tatiček pracovat ve videostudiu propagačního oddělení státního stavebního podniku Armabeton. Díky této práci, která zahrnovala natáčení výukových programů a dokumentaci staveb, získal neomezený přístup ke kamere formátu Video 2000, později VHS, a také k lineární stříhové jednotce. S tímto vybavením se mu podařilo natočit nejen zmíněný pokus o muzikálový film MISS ROCK'N'ROLL, v němž variuje téma hudebního konkurzu, ale i množství další dobové dokumentace především ze sféry hudební subkultury.³²⁾ V roce 1988 učinil první kroky k profesnímu osamostatnění, protože díky legislativnímu rozvolnění mohl začít pracovat jako video-dokumentarista na volné noze. V Mnichově si, v té době již legálně, pořídil vlastní kameru VHS a jeho tvůrčí dráha se začala sbližovat s kolektivem videoartistů kolem Radka Pilaře.

Ačkoliv jsou v Československu známé snahy o vytvoření umělecké platformy pro video a nové technologie už od 70. let,³³⁾ funkční institucionální zastřešení se podařilo vybudovat teprve Radku Pilařovi a Petru Skalovi v podobě Oboru videa, založeném při Svazu čes-

30) Rozhovor s Ivanem Tatičkem vedli Martin Blažíček a Sylva Poláková, 26. 7. 2019. Sbírka orální historie NFA.

31) Jde o poslední Tatičkův film, jemuž se dostalo pozornosti v časopisech amatérského filmu, a získal za něj také hlavní cenu na Brněnské 16 v roce 1988.

32) Ivan Tatiček v informačním rozhovoru uvedl, že v letech 1984–88 natáčel na VHS řadu materiálů z tehdejší alternativní hudební scény, žádný z jeho záznamů, ani z průmyslových filmů, se však pravděpodobně nedochoval.

33) Pod Institutem průmyslového designu a později pod záštitou Masarykovy akademie umění v Praze se soustředila tvůrčí skupina Independent Videoart Prague, která fungovala v letech 1972 až 1990. Jejími členy byli například Zdeňka Čechová, Jaroslav Pavelka a Miroslav Klivar. Poslední jmenovaný se o činnosti skupiny zmiňuje např. v Miroslav Klivar, *Nová umění v Čechách*. Praha: Regulus 2001, s. 66–73. Petr Skala již v 70. letech experimentoval s převáděním a klíčováním původně filmových obrazů ve video pomocí prvních televizních titulkovacích zařízení, která se nacházela na pracovištích Československé televize. Viz Rozhovor s Petrem Skalou vedla Sylva Poláková, 15. 1. 2018. Radek Pilař si první videokameru zakoupil na pracovní cestě ve Švédsku v roce 1984.

kých výtvarných umělců roku 1987.³⁴⁾ Komunita, která pořádala setkání s přednáškami, debatami i uměleckými produkcemi, spatřovala v médiu videa a v dalších nových technologiích progresivní oblast uplatnění pro filmové profesionály i naplnění výtvarných uměleckých ambic. První oficiální prezentací byla skupinová výstava členů i nečlenů Oboru videa nazvaná příznačně *Den videa*,³⁵⁾ která se odehrála v červenci roku 1989. Ivan Tatiček byl mezi vystavujícími, kteří se podíleli na organizaci této jednodenní výstavní intervence do jinak tradičně koncipovaného Salonu užitého umění. Jednodenní rámec, který si vynutila těžce dostupná technika, byl také preventivním opatřením proti cenzurním zásahům. Ačkoli vystavené práce neměly zjevný kriticko-politický charakter, byla praxe videoartu a priority cenzurou nahlížena jako riziková. Jako příklad videa, které nepracovalo s nějakým jednoznačným společensko-kritickým apelem, uveďme jeho práci *MOTÝL V TUNELU* (1989). Tatiček zde pracoval pomocí rozděleného obrazu, kterému dominuje tvář dívky v černých brýlích. Ty pak pomocí animace pulzují v souladu s rytmem elektronické hudby. Rytmické opakování, znásobení obrazu a mono či dichromatická barevnost vytvářejí reminiscenci na pop artové grafiky. Jednoduchá, přímočará, až banální pointa se vyjeví v momentě, kdy jsou pomocí animace dívky sejmuty z očí její černé brýle i růžový pássek dodaný v postprodukcii, a odhalí se, že dívka šilhá. Následuje však něco jako osvobozující katarze, kdy dívka vystupuje z předstírané odtažitě pózy a divoce se pohybuje, než se ve prospěch výstavní smyčky vrátí do předchozího stavu. *MOTÝL V TUNELU* se na první pohled jeví jako pouhá hříčka raného videoartu. Právě napětí mezi inscenováním situace a autenticitou svědčí o základním ideovém prizmatu Tatičkovy tvorby, kterou charakterizuje odlehčená (až banální) sociální kritika. Zatímco na poli amatérského filmu fungovala zavedená pravidla, která formovala samotnou produkci i uvedení snímku a do jisté míry byla předvídatelná i očekávání a způsoby čtení těchto děl, pro videoart bylo teprve třeba „vynalézt“ jeho možnosti a limity. Tvůrčí metody, k nimž tvůrce dospěl v oblasti amatérského filmu, musel do značné míry opustit, aby se mohl vyrovnat s výzvami, jakými byly výstavní rámec zahrnující nejen změnu média, ale také změnu formátu a časového rámce (nejčastěji nekonečná smyčka). Až do roku 1989 byly možnosti kontaktu se zahraničním videoartem téměř nulové. Progresivně naladěná komunita Oboru videa postrádala nejen srovnání se zahraničními tvůrci, českými exulanty typu Woodyho a Steiny Vasulkových nebo Michaela Bielického, ale chyběl jí také teoretický aparát, jenž by posunoval jinak převážně hravé ohledávání možností videa v sofistikovanější experimentování. Ětos Tatičkových amatérských filmů, který charakterizuje odlehčení, tak v jeho raných videopracích inklinuje více k banalitě. Otevření se západnímu videoartu, který se však živě vyvíjel už téměř třetí dekádu, znamenalo tvrdé srovnání. Od 90. let narůstal počet příležitostí k prezentaci i seznamování se zahraniční tvorbou a také vznikala řada nových uměleckých ateliérů.³⁶⁾ Část autorů, kteří s videem začali pracovat ještě před rokem 1989, zůstala s tímto

34) Již zmiňovaná skupina Independent Videoart Prague se po roce 1990 transformovala do nezávislé klubové scény. Členové, mezi něž patřila i původní sestava skupiny Miroslav Klivar, Jaroslav Pavelka či Zdeňka Čechová, se poté scházeli v pražském Rock Café. Institucionální péči o český videoart převzal pro tyto účely založený Obor video.

35) *Den videa*, Park kultury a oddechu Julia Fučíka, 1989.

36) Proměnam českého vysokého uměleckého školství se věnoval např. Michal Koleček, *České vysoké umělecké školství*. Jeden z hybatelů transformace soudobé české výtvarné scény. *Flash Art* 4, 2009, č. 13, s. 46–47.

děním jen v dočasném kontaktu a poté upřednostnila vlastní profesní kariéru spojenou s podnikáním. Mezi ně patřil rovněž Ivan Tatiček, který již v roce 1992 založil studio DADA, jež pak od roku 1993 provozoval se společníkem jako podnikatelský subjekt s. r. o.³⁷⁾ Vznik těchto soukromých studií v 90. letech provázal spíše zvýšený zájem o digitální animaci a nové počítačové systémy Amiga nebo Silicon Graphics. Tato studia s přehledem konkurovala zastarávajícím firemním nebo polostátním studiím.

Průkopníci českého videoartu, kteří se nezapojili cíleně do transformace vysokého uměleckého školství jako pedagogové,³⁸⁾ vykročili poněkud odlišným směrem, který byl spjat se studiovou zakázkovou tvorbou, a tudíž absorboval jiné formální i obsahové vlivy. Tatiček realizoval ve svém Studiu DADA několik zakázek spojených s činností Oboru video a aktivitami bývalých členů rozpuštěného Independent Videoart Prague. Studio DADA vydalo rozsáhlý katalog pro výstavu Český obraz elektronický (Mánes, 1994).³⁹⁾ A pro prezentaci českého videa na zahraniční přehlídce ARCO (Madrid, 12.–17. 2. 1993) produkovalo stejnojmenný reportážní dokument ARCO. ANEB ČESKÝ VIDEOART PRONIKÁ DO SVĚTA (Ivan Tatiček, 1993). V roce 1993, kdy se tohoto veletrhu současného umění zúčastnili i čeští videoartisté, se konal již jedenáctý ročník. Z komentáře v této videoreportáži vyznívá, že česká výprava tento veletrh vnímá sice jako prestižní událost a příležitost, ale zároveň nepřehlíží komerční význam veletrhu. Od tohoto momentu ztrácí komentář tón turistického průvodce a filmem začíná znít echo, které má v obraze obdobu v podobě dvojího rámu. Plný rozsah formátu je věnován sběrným záběrům ruchu výstavních prostor a ve středu obrazu pak vzniká ještě jeden menší rám, v něm se odvíjejí vlastní videoarty prezentované Čechy v rámci sekce Arcovideo. Výpravu inicioval a zorganizoval Radek Pilař jako zakladatel a prezident Asociace videa a intermediální tvorby při Unii výtvarných umělců, která navázala na činnost Oboru video.⁴⁰⁾ Český stánek zaplatilo ministerstvo kultury a zbytek rozpočtu pokryl sponzor od mladoboleslavské Škodovky a Telexportu. Česká televize do Madridu vyslala také mladého vedoucího tvůrčí skupiny v redakci převzatých pořadů Petra Sládečka, jenž se zúčastnil debaty na téma narativního a koncep-

Nesystematizovaný přehled výstav, přehlídek, festivalů a dalších odborných plén je možné dohledat v absolventských pracích, z dobových katalogů a dílčích publikací, které se věnují zúženému časovému období, např. Eliška Fajkusová, *Výstavy a symposia „Hi-Tech umění“ v Brně v letech 1992–1997 v kontextu výstav umění nových médií v České republice*. Diplomová práce. FF MU Brno 2012; Tomáš Raszka, *Institucionalizace umění nových médií v České republice v letech 1989–2005*. Diplomová práce. FF MU Brno 2012; Sylva Poláková – Martin Mazanec (eds.), *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu I. a II.* (Jiné vize 2000–2010). Olomouc: Pastiche Filmz, Edice PAF 2012.

37) V roce 1992 vznikla shodou náhody také stejnojmenná agentura DaDa Vladimíra Darjanina, s níž je někdy mylně zaměňováno Tatičkovu studio. Oba subjekty působily v oblasti videoprodukce. Darjanin produkoval v 90. letech desítky krátkých televizních filmů, zatímco Tatiček se zaměřoval na komerční videoslužby a vlastní autorskou tvorbu. V závěrečných titulcích Tatiček častěji uvádí kapitálkami DADA, zatímco Darjanin jako DaDa.

38) Proměnám českého vysokého uměleckého školství se věnoval např. Michal Koleček, České vysoké umělecké školství. Jeden z hybatelů transformace soudobé české výtvarné scény. *Flash Art* 4, 2009, č. 13, s. 46–47.

39) Jaroslav Vančát (ed.), *Český obraz elektronický — vnitřní zdroje*. Praha: Studio DADA 1994.

40) Českou účast podpořila tehdejší velvyslankyně Pavlína Řezníčková. S Radkem Pilařem se znala z prostředí animovaného filmu, kterému se věnovala v 70. letech po studiích v ateliéru kresleného filmu Adolfa Hoffmeistera, poté působila ve Španělsku jako ilustrátorka dětské literatury a v roce 1989 se stala českou velvyslankyní v Madridu.

tuálního videa.⁴¹⁾ Český videoart zastupovali Tomáš Ruller, Zdeňka Čechová, Federico Diaz, Věra Geislerová, Roman Milerský, Ivan Tatíček, Petr Skala, Petr Vrána a svou poslední práci s názvem YES NO YES zde byl symbolicky přítomen i Radek Pilař, který zemřel nedlouho před odjezdem do Madridu. Zpětně hodnoceno se Pilařovi podařilo vytvořit plastický obraz heterogenosti raného českého videoartu, který zde byl prezentován performancí, záznamem luminokinetického představení i počítačovou 3D grafikou a animací. V tomto výběru a v produkčním zázemí české výpravy rezonují východiska české video tvorby, která oscilovala mezi uměleckými žánry a směry, filmovým experimentem a animovanou a televizní tvorbou.

Ivan Tatíček na ARCu prezentoval své video TLAČENKA III. ŽILO SE NÁM DOBŘE... (1993), jež je jakýmsi triptychem na téma české pohodlnosti a konzumerismu. V dokumentu ARCO zazní na adresu TLAČENKY komentář, který svou lakoničností odpovídá zcela zřetelnému vyznění videa: „Jak málo leckomu stačilo k radosti: Startky, tlačenka a lahvičky. Vše bylo prosté a jasné. Budoucnost a přítomnost, koupená a nezpochybněná.“⁴²⁾ Úvodní titulky je podobně polopatický (písmeno „č“ v názvu filmu je vyobrazeno jako srp s kladivem korunovaný hvězdou) jako celkové vyznění videa. Tatíček znovu pracoval se složeným obrazem z několika záběrů a s počítačovou grafikou, na níž spolupracoval opět s Romanem Milerským.

V polovině 90. let natočil ještě dvě videa, ČESKÁ BŘICHA (1994) a ANDĚLÉ NA TAHU (1997), ale zároveň se ve stejné době už naplno věnoval hudebním projektům, které zahrnovaly hudební dokumenty, klipy a vydání prvního hudebního CD-ROMu v Čechách.⁴³⁾ Oba tyto videoartové pokusy charakterizuje schematičnost a banalita. Video ČESKÁ BŘICHA má opět podobu složeného obrazu, a to tak, aby se vytvářel významový protipól mezi břichem těhotné ženy a pupkatého muže. Dvojici půl-aktů doplňuje dvojice inscenovaných scén, v nichž pozorujeme dynamickou ženu pracující v anonymní kanceláři a apatického popeláře vykonávajícího rutinně svou práci. V ANDĚLECH NA TAHU se Tatíček dostal k opačnému hodnotovému spektru. Kombinoval záznam z ultrazvuku zachycujícího pohyby embrya se záběry barokního mobiliáře zdevastovaného kostela, který „oživil“ svěžími barvami pomocí počítačové postprodukce.⁴⁴⁾

V krátkém rozmezí několika titulů se tento autor vyrovnával s odlišnými možnostmi a limity nového média, s proměnou mediální situace, v níž je dílo prezentováno i s jiným vzorkem a typem divácké percepce. Zatímco snímek MISS ROCK’N’ROLL byl produkčně náročným filmem (natočeným na VHS formát), který zaznamenal významný festivalový ohlas (Brněnská 16), následující videopráce byly vystaveny v novém kontextu a publiku,

41) Petr Sládeček byl v té době vedoucím vlastní tvůrčí skupiny, kterou založil po odchodu ze studií na katedře estetiky, filmové a divadelní vědy na FF UK. V 90. letech pak pokračoval v kariéře programového ředitele v soukromých televizích (TV NOVA, CME Programming Services) a v roce 2001 byl jedním z tří kandidátů na post ředitele České televize (viz MF DNES, idNES.cz, ČTK, Televizní šéf vzejde z trojice kandidátů. idnes.cz, dostupné online: <https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/televizni-sef-vzejde-z-trojice-kandidatu.A011019_135034_domaci_jpl>, [cit. 26. 9. 2019].

42) ARCO. ANEB ČESKÝ VIDEOART PRONIKÁ DO SVĚTA (Ivan Tatíček, 1993).

43) DIVNÁ ČTVRŤ (Ivan Tatíček, 1992); FUCKTOGRAPHY (CD-ROM pro skupinu Tichá dohoda, Ivan Tatíček, 1996).

44) Tyto záběry pořídil při natáčení kvazi-dokumentu VÍTR FÍČÍ V POHRANIČÍ (1993).

které na tento typ prezentace nebylo navíc navykklé.⁴⁵⁾ V takto otevřené situaci neukotvené mediální disciplíny hledal Ivan Tatiček nové formální postupy, a proto experimentoval s vizuálním řešením obrazu, které mu médium videa nabízelo. Přes technologické výzvy však neopomíjel pro něj klíčové zachycení společenských nálad, které je přítomné i v jeho amatérských filmech. Na opuštění ověřených metod z amatérského filmu a formování nových postupů měla vliv potřeba ohledání nové mediální praxe i snaha o redefinování vlastní praxe na pozadí společenských změn.

Profesionální soběstačnost jako odpověď na transformační změny

V polovině 90. let, po několika účastech na skupinových výstavách videoartu v Čechách i v zahraničí, upřednostnil Ivan Tatiček soukromou profesionální dráhu audiovizuálního tvůrce. Ze zkušenosti s amatérským filmem, ze spolupráce s alternativní hudební scénou a pokusy o formování nové umělecké disciplíny si sestavil profesionální repertoár a metody.

Inspirační zdroje, které je možné v Tatičkově tvorbě rozpoznat, a jež sám potvrzuje, protínají jeho amatérské a nezávislé filmy i videoart a v umocněné podobě vyvěrají v hudebních filmech a dokumentech, které natáčel v 90. letech. Repetice a fragmentace jako formální experimentální strategie, jež obdivoval u filmů Věry Chytilové, kombinoval ve svých amatérských filmech, dokumentech a hudebních filmech i videích s inscenováním filmových atrakcí v podobě hudebních a komických čísel, které mnohdy parodovaly televizní žánry i konkrétní pořady. Tatiček nebyl v této poloze osamocen. Tyto taktiky vycházely z dlouholeté praxe s produkcí propagačních filmových materiálů nebo zakázkových dokumentů a pořadů pro Československou televizi, kde všude tvůrci naráželi na mantinely dobové cenzury.

Tvorba Ivana Tatička napříč jeho působišti vyniká humorem, jehož specifika vycházejí z dané komunity, pro kterou bylo natáčení stejně jako jiné akce (od hospodských setkání a výletů až po koncerty pro veřejnost) originálním vytvářením alternativního světa mimo oficiální struktury. Humor kapel, jako jsou Nahoru po schodišti dolu band a Sto zvířat a s nimi propojených alternativních divadelních uskupení, jako byla Pražská pětka nebo Umělecké sdružení Vrata, má s Tatičkovou filmovou, video i televizní tvorbou společnou právě onu umocněnou nadsázku, která se v některých momentech záměrně přibližuje frašce. Ta je ale vzdálená jak zahraničnímu kritickému étosu, tak domácím snahám o valorizaci videoartu jako svébytné umělecké disciplíny s formální i obsahovou vážností. Přesto zaujímá tvorba Ivana Tatička v dějinách českého videoartu podstatné místo, díky němuž je možné lépe pochopit důvody, které znesnadňují historický i teoretický výzkum této oblasti. V neposlední řadě udržuje kontinuitu, byť křehkou, mezi ranými a současnými projevy českého videoartu a experimentálním a nezávislým filmem.⁴⁶⁾ Tvorba Ivana

45) Nepřipravenost českého publika přelomu 80. a 90. let minulého století na umělecká díla, která vnikla na bázi nových médií, popsala Vlasta Čiháková Noshiro v debatě uspořádané v rámci rekonstrukce výstavy Den videa, *Artyčok.tv*, 4. 9. 2018, dostupné online: <<https://artycok.tv/en/41639/den-videa>>, [cit. 3. 4. 2020].

46) Mezi spolupracovníky, kteří získávali praxi u Ivana Tatička ve Studiu DADA, byl vizuální umělec Tomáš Svoboda, jenž se dnes zabývá dekonstrukcí filmových strategií a rovněž pracuje s umocněnou nadsázkou.

Tatíčka ilustruje období přelomu 80. a 90. let, během nichž se audiovizuální praxe adaptovala na řadu komplexních změn, absorbovala nové vlivy a současně zavrhovala zavedené postupy. Odklon od 80. let zahrnoval nejen vymezení se vůči projevům bývalé oficiální kultury, ale i vůči metodám užívaným v undergroundové a takzvané šedé zóně. Odmítnutí vlastní historie přispělo k dočasnému opomenutí této oblasti československé kinematografie a jejích zástupců. Tatíček, podobně jako řada dalších, přijal v této době nové technické možnosti a spolu s tím reformoval svá témata i způsob vyjádření. Transformační generace stála v těžko čitelném terénu před obtížným úkolem vyrovnání se s proměnou starého paradigmatu a pokusem o urychlenou výstavbu nového. Důsledkem těchto překotných změn bylo mimo jiné vytěsnění raných projevů českého videoartu z kunsthistorického rámce. Tato studie, která je v prvním plánu monograficky zaměřená na tvorbu Ivana Tatíčka, předkládá zároveň jakéhosi průvodce jednotlivými prostředími, v nichž vybraný autor působil. Díky tomu je možné spatřit oblast alternativní audiovizuální tvorby přelomu 80. a 90. let z různých perspektiv, které nevydělují filmový rámec od kunsthistorického nebo sociálního.

Státní
fond
kinematografie

Studie je výstupem výzkumného projektu podpořeného Státním fondem kinematografie.

Citované filmy:

Andělé na tahu (Ivan Tatíček, 1997), *Arco. Aneb český videoart proniká do světa* (Ivan Tatíček, 1993), *Černobílé obrazy* (Jiří Hanych, 1981), *Česká břicha* (Ivan Tatíček, 1994), *Člověk bez talentu* (Pavel Bárta, Hana Hrabětová, 1988), *Divná čtvrt'* (Ivan Tatíček, 1992), *Hudba 85* (Alexej Guha, Vladislav Burda, Petr Ryba, 1986), *Jarmareční bouda* (Pavel Dražan, 1982), *Kruh D* (Ivan Tatíček, 1982), *Mat* (Pavel Bárta, 1983), *Metrofilm* (Ivan Tatíček, 1984), *Miss Rock'n'Roll* (Ivan Tatíček, Zdeněk Suchý, 1988), *Motýl v tunelu* (Ivan Tatíček, 1989), *Snaživec* (Pavel Bárta, Hana Hrabětová, 1988), *S tebou* (Ester Krumbachová, 1989), *Tlačenka III. Žilo se nám dobře...* (Ivan Tatíček, 1993), *O něčem jiném* (Věra Chytilová, 1963), *O ničem jiném* (Ivan Tatíček, 1983), *Poslední zpráva* (Petr Hvižd, 1981), *Vojáci* (Ivan Tatíček, 1982), *Všude doma dobře nejíp* (Ivan Tatíček, 1986), *Vítr fičí v pohraničí* (Ivan Tatíček, 1993), *Viva video, video viva* (Adéla Komrží, 2019).

Martin Blažíček (1976) je mediální umělec a kurátor. Působí jako pedagog v Centru audiovizuálních studií na FAMU. Ve svém výzkumu se věnuje československému experimentálnímu filmu, undergroundu a avantgardě. (Adresa: martin.blazicek@nfa.cz)

Sylva Poláková (1981) je absolventkou Katedry filmových studií na FFUK. Působí v kurátorském oddělení Národního filmového archivu. Rozvíjí, zpracovává a odborné i laické veřejnosti zprostředkovává sbírku NFA, zejména v souvislosti s fenoménem experimentálního filmu a interdisciplinárních přesahů kinematografie. (Adresa: sylvapolakova@nfa.cz)

SUMMARY

Ivan Tatiček — from Amateur Film to Professional Video Production

Martin Blažíček – Sylva Poláková

This study, written within the framework of a project aiming to reconstruct and digitise the original films and prepare a public presentation of the works of Ivan Tatiček from the turn of the 1980s and 1990s, focuses on introducing and contextualising the amateur films and video art of this half-forgotten artist. Ivan Tatiček completed five films in the 1980s: *Kruh D* (D Circle, 1982), *Vojáci* (Soldiers, 1982), *O ničem jiném* (On Something Else, 1983), *Metrofilm* (1984), and *Všude doma dobře nejlíp* (East or West, Home's Best, 1986). Most of them were warmly received at amateur film festivals and elicited positive reactions from the press. During his employment in the video studio of the PR department of Armabeton, a state-run construction company for which he mostly filmed tutorial videos and construction processes, he had unlimited access to a Video 2000 camera (later VHS) and a linear editing unit. He could thus create his idiosyncratic attempt at a musical, *Miss Rock'n'Roll*, and make recordings of concerts. In 1988, he began working as a freelance documentary and events cameraman. Thanks to a loosening of the legislation, he established his own studio: DADA. He joined the community around Radek Pilař and Obor video (Video Department) before 1989; with them, he helped realise the first-ever video art exhibition in Czechoslovakia, *Den videa* (Video Day), which infiltrated the traditional Salon of Applied Art in the Julius Fučík Park of Culture and Leisure several months before the Velvet Revolution. In the first half of the 1990s, he maintained a close relationship with Obor video, which later transformed into the *Asociace pro video a intermédiá* attached to the *Unie výtvarných umělců* (Union of Visual Artists). In the second half of the decade, it was documentary work that dominated — mostly commissioned by Czech Television and private subjects. For most artists of Tatiček's generation, the transformation of Czech culture meant an abandonment of old aesthetic positions and a search for new ones, a partial professionalisation, and a dependence on current television formats. For some artists, this was also a period of detachment from the independent film community and the art scene in general, which led to their work being forgotten; only in recent years has their work been assessed historically and stored by experts.

klíčová slova: Ivan Tatiček, amatérský film, experimentální film, videoklip, videoart, Radek Pilař, normalizace, transformace

key words: Ivan Tatiček, amateur film, experimental film, videoclip, videoart, Radek Pilař, normalisation, post-socialist transformation

Expanding Cinema

A Conversation with Péter Forgács

Péter Forgács is a Hungarian media artist who focuses on recomposing archival materials and home movies into experimental found footage films and multimedia installations. Since 1976 Forgács been active in the Hungarian art scene. In the late 1970s and 1980s, he collaborated with the contemporary music ensemble Group 180; at the same time, he started to work in the Béla Balázs Studio. In 1983 Forgács founded the Private Photo & Film Archives Foundation, a unique collection of amateur film footage. Using archival found footage materials from Hungary, he has prepared 17 works within the “Private Hungary” series (1987–) and developed his career internationally. In the following interview conducted in April 2017 in his studio in Budapest, Forgács provides an insight into his multi-screen installation *Danube Exodus*, designed to involve visitors in narratives that incorporate found footage of two historic voyages along the Danube River in the Second World War. This project was created in collaboration with the Labyrinth Project in Getty Museum Research Center (2000–2002) in Los Angeles. Furthermore, Forgács sheds new light on his artistic collaborations at home and abroad and on his views on the relationship between film, philosophy, and history.

— — —

Could you elaborate on how your collaborations at in the United States started? What were the main difficulties?

I was traveling a lot after the Berlin Wall had fallen. I was invited with my first film of the “Private Hungary” series to several special film festivals. One took place at the American Film Institute in 1990 in Los Angeles. Afterwards I was invited to lecture and screen at the Pacific Film Archive in San Francisco, and I also had some classes at the Department of Film in San Francisco. This made my way through 1999, when I had several lecture tours in different parts of the USA. Notably, I was invited to a conference on the Japanese segregation in found footage that was held at the Getty Museum. And I was invited as one of the experts and filmmakers who were dealing with this subject. Then I met a Vice-Director of the Getty Research Institute, Michael Renov, who was really fond of my films. Istvan Rev, a Hungarian historian, draws his attention to my work as a way of looking at history through the intersections of private and public spheres, using film as a means of ethnographic research. After the conference, I was invited to the Getty and applied for a 10-month scholarship with the films *Wittgenstein Tractatus* (1992) and *Danube Exodus* (1998), the latter of which I wanted to turn into an installation.



Fig.1: Interface of the *Danube Exodus* installation. Image courtesy of Péter Forgács

The Getty doesn't have a film production or anything, but they give fantastic support: for example, I had two assistants, one for research, and one for technical issues. I also had a very good work connection with Michael Renov. The first time we met, I told him I want to make a CD-Rom. I had previous experience with CD-Rom installations from Hungary — I've learned that this digital technology allows us to combine visual, scriptural, and auditive materials in a new way. In turn, he introduced me to the artist's interactive lab — the Labyrinth Project — which was working in parallel to USC, the biggest film school in southern California, in Los Angeles. Luckily, the people from the Labyrinth Project, particularly Marsha Kinder and the Dean of the USC film school, knew my works and wanted to collaborate with me and the Getty. These people and institutions provided excellent support for the *Danube Exodus* installation.

We worked on the project from November 2000 to June 2001; only then could we establish a financing background. The most important thing was that the Getty Museum liked my project so much that they wanted to have it for another two years. For this reason, they invited me once again. Overall, we were working from November 2000 until August 2002 to expand *Danube Exodus*. From that starting point, I could broaden *Danube Exodus* to different files. I also had the opportunity for deepening the historical research. Immediately, it became extremely important to make interviews with the passengers of the German Exodus and those who survived the Jewish Exodus. I could have gone to Stuttgart later and the Bessarabian German Museum, gather other books and films on Bessarabian repatriation. I was able to make new interviews in the USA, Israel, Germany, Hungary — wherever the



Fig. 2: Multi-screen environment. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona.
Image Courtesy of Péter Forgács

passengers have been. We could also have done our research in the British Archives and in the Imperial War Museum, and in the Colonial Office, at Kew Gardens in the big archive in London, where all the documentation is deposited. This made it possible to deepen our knowledge of the Captain, the Germans, the Eastern Central European Jews, and all the historical background, the whole picture. Then came another six months when I could edit and compose with a new sound engineer, with all materials that have been obtained. This was the beginning with the Getty, and it was unheard that as a visiting artist and scholar you could also make an exhibition there. When I was at the Getty, I had a very important relationship with scholars. Michael Renov and Bill Nichols later decided to publish a book dedicated to my work,¹⁾ which was also very crucial for me.

Could you tell us who has helped you in advancing your expanded project? Could you explain briefly what are the advantages of preparing this interface?

The interface was constructed by the Labyrinth Project team. The Labyrinth Project brought together five fantastic guys — artists, animators, editors — who made the interface. It's very important because artists who don't know how to program, like myself, can't make an interface on their own. I'm a very good editor, but I'm "zero" in computing. This meant that I could learn it from the inside. It's

1 Bill Nichols – Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).



Fig. 3: Future Cinema, ZKM/Center for Art and Media in Karlsruhe. Image courtesy of Péter Forgács

comparable to the “Group 180”, where I could have learned what the music is from the inside, what is the structure of time-based arts, what is the structure of music. The work-in-progress is the best learning situation for me. As I learned music and musical thinking with “Group 180”, this was an interactive art. I could learn how it is built up.

This also opened up my view on split-screen and multiple screens to expand. The nature of *Danube Exodus* poses a challenge to our notions of the archive. What is an archive? How can we use it? What is the policy of archives? What is the meaning of archives? Derrida taught us a lot about that. Not only this, but also how these different elements opened up a perspective, a vision of this new age, the age of Facebook, Wikipedia, and Google. These were my intros coming from classical art such as graphic arts and photography. Suddenly, I found myself understanding that this is an open channel where we can find a place for human contemplation of the past and those techniques that make a certain structure not only interactive but also create parallels between facts and figures, and pictures and images. Now we are getting much nearer to my way of thinking. In all my found footage films there is micro-history and remnants of film avant-garde. However, certain elements in the film are structured linearly, because it starts somewhere. When you are working with an interface, you have parallel time planes that enable you, as in a book, to go back and forth, turn around and look at the subject, theme, or fact from different angles.

To pursue this subject a little further, do you agree that the possibilities of storytelling created within multi-media installations broaden the media landscape? Would you find parallels between the design of your

Team and the nonlinear, branching narrative described by Jorge Luis Borges in his famous story “The Garden of Forking Paths”? Can you see the difference?

Yes. Definitely, it is expanding. My way of learning and thinking tells me that processes such as re-contextualizing, interpreting, footnoting, comparing different pictorial, verbal, or written elements are not definite but constantly in flux. What I mean to say by this is that my work is not limited in terms of ideology, pedagogy, or entertainment. I tried to avoid dogmas or fixing interpretations. What I have learned from Wittgenstein’s way of thinking is that one has to understand the relative status of truth; where and how you meet it? It’s like the word; what is beauty? What is red? What is pain? Let us argue that it is not only a matter of language games but also a matter of relativity, which is neither absolute nor functional.

Let’s return to the changes that took place after the Berlin Wall had fallen. In 1994, you started a great collaboration project “An Unknown War”. It was a collection of short, archival movies. Could you explain us how this project began and how your European collaboration has developed up to now?

It started with professional contacts with film festivals, academics, and found-footage filmmakers, just like in the USA. I met the authors of Inédits [European association with the aim to encourage the collection, the conservation, the study and the valorization of amateur films], and through them, I met some European artists, archivists, and theorists who were also interested in this topic. We made “An Unknown War” series of five episodes based on private films and archival footage made from 1936 to 1946 in different European countries. Conducting research in Eastern Europe and in the Balkans and Russia taught me how to work with archives. That’s very important because I was not coming from the humanities. Also, through the Inédits association, I got to know people such as André Huet or Michael Kuball, who, along with the German filmmaker Alfred Behrens, had been making home movie-based, found-footage films at approximately the same time in the 1980s when we were just starting. They were assisted and financed by significant film archives in their countries: Kuball collaborated with the NDR (Norddeutscher Rundfunk) and André Huet collected his home movies with the help of RTBF (Radio Télévision Belge de la Communauté Française), which is the Belgian-French Radio-television. I eventually found a community, let’s call it that way, the televisions and the archives and the same way of doing things based on found footage history documentaries. That immediately opened up a lot of possibilities for me, and this collaboration, along with the aforementioned *Danube Exodus* project, laid the groundwork for all of my endeavours until now.

One may notice that your connections with the Netherlands are particularly developed and long-lasting throughout your career. I’ve heard you are preparing another collaborative project. Could you tell us something about it?

There is one project I’ve been preparing for five years. I’m working on it with my friend, producer and writer Cezar Messemaker, who I collaborated with on films such as *Danube Exodus*, *Angelo’s Film* (2001), or *El Perro Negro* (2005). We also did this Dutch East Indies film production, *Looming Fire* (2013), but he was the initiator of this project. Now I’m working with him hoping that we could raise money to do this film which would show the history of Holland from the 1900s to 1990s through found footage, home movies, and photographs.



Fig. 4: Press materials. *Looming Fire — Stories from the Dutch East Indies* (2013). Image courtesy of Péter Forgács

I wonder if you currently collaborate with anyone from Hungary. Could you point out who was the most important collaborator for you in Hungary? Who had a major impact on you?

Tibor Szemző, a music composer, and also my brother, who is a writer and playwright. The latter helped me a lot to think about my projects and also the avant-garde community defined my identity — if there is a community. Szemző was extremely important: he was the number one for 20 years. He was a major influence on me, and it was mutual, as he is making new installations, not only concerts. I have inspired him through visual language, and he inspired me through musical performing and edition. However, from 1997 he went a separate way because at a certain moment he felt that he was giving everything to these films and didn't have his space. For this reason, Szemző started to work separately, and it was also good for me because I worked with other fantastic composers.

Throughout my career, I've had a chance to work with many brilliant artists such as editors, composers, and playwrights. Because filmmaking is always teamwork, it was always a minimum of three, a maximum of seven guys working in the film. These are the most important things, not the production part. As in production, you have to be lucky to find "one white elephant"; somebody who understands this kind of art and even makes good efforts, such as Gábor Kovács and his films partners who financed 50 percent from their pocket money or private money of my film *Hunky Blues* (2009). From time to time, I was lucky to find important production collaborators on television when it was something new and interesting in the times of Béla Balázs Studio. The production side always has a double face. I was lucky because we've been working in a very low-budget mode. Although it was a minimalist budget, we could do it as we had freedom. In short, technical collaboration, financial collaboration, and artistic collaboration are separate.

As we discussed earlier, you have accomplished many projects internationally; however, series such as “Private Hungary” are deeply rooted in the Hungarian context. How is this collaboration developing currently in Hungary?

This story is just ending, due to Mr. Orbán and his party. Until now, there was a kind of possibility due to my foreign international success, even if there were always cuts in the departments. Now, the television system has become a state television, a propaganda television, and they dropped this kind of work. This documentary genre has vanished completely from the Hungarian media. My platform is basically finished as well. The “Private Photo & Film Archives Foundation” came under fire from the Ministry of Human Resources, because there is no Ministry of Cultural Education, as they want to take it away and dissolve this foundation — and they will succeed. Moreover, they are now closing down CEU [Central European University] where I have a great collaboration, for 10 years with the Open Society Archives, which helped my work as well, through George Soros. Not only did he support Fidesz leaders in the early 1990s, but he also helped hundreds of artists, philosophers, researchers, etc. In Hungary, I was collaborating a lot with the Film Archive, with certain different media, televisions, nowadays only with museums and galleries. Last year I completed with the Hungarian Film Fund one documentary, *Picturesque Epochs* (2017); however, I think that all the gates have been closed for me. It was fruitful 30 years till now from 1987 when I received the first grant to make “Private Hungary”. That was the decline of the Soviet type of Hungarian regime. Exactly in 1987–1988 the things have been melting — we could have felt it. Now it is closing once again. The big cycles are, here again, historic cycles. Oppression and freedom.

Acknowledgments

I would like to thank Péter Forgács for an invitation to his studio, sharing relevant materials and videos, and giving permission for publishing the interview.

Kamil Lipiński

„Voni ty lidi dělaj takovej kravál, že jeden nic neslyší!“

Vzpomínky na začátky české filmové distribuce a předvádění do roku 1914

Nejstarší období české kinematografie z let 1896–1914 patří k obdobím nejméně probádaným, jakož i s nejvíce nejasnostmi, a to ve filmové výrobě, distribuci i v předvádění.¹⁾ Tehdejší česká filmová tvorba vznikala velmi pomalu a značně omezeně: pro nedostatečné finanční a materiální zajištění, neexistující zázemí, nezkušenost tvůrců i nezáměr orgánů a úřadů se pohybovala na hraně professionalismismu a amatérismu. Filmově historické bádání komplikuje rovněž torzovitost dochovaných filmových materiálů a nedostatek věrohodných pramenů. I z těchto důvodů mohou pro historický výzkum dané epochy být kromě archivních, časopiseckých nebo novinových zdrojů užitečné také vzpomínky přímých aktérů či jejich současníků.

Pro nejranější údobí českého filmu se podobných vzpomínek dochovalo poskrovnu, v podobě článků v tisku, výročních brožur, korespondence či umělecké prózy, o to cennější však může být pohled, který nám dnes zprostředkovává k poznání dobové atmosféry a některých detailů.²⁾ Badatelské využití takového vyprávění přináší ovšem i svá úskalí. Vzpomínání může být nespolehlivé, obzvláště pokud se odehrává s velkým časovým odstupem, mnohdy i několika desítek let. Vzpomínající v některých případech zaměňují události, nepřesně či špatně je popisují, pletou si aktéry, chybně určují dataci či posloupnost. Nehledě na to, že narátor mnohdy z různých příčin některé události záměrně zamlčí nebo pozmění. Badatel je tedy nucen tyto texty číst kriticky a důsledně je ověřovat s prameny a dosavadními výzkumy. Ještě větší nebezpečí vzniká, pokud je samotná vzpomínka zpracována prozaistickou formou ve formě povídky či románu. Zde je třeba počítat s autorskou licencí, kdy je dávná osobní vzpomínka upravena, aby lépe odpovídala ději, záměrně jsou pozměněna jména, události jsou pro lepší čtivost zjednodušeny do obecného či více „zdramatizovány“. Mnohdy může být více vzpomínek sjednoceno například v jedno filmové představení — a naopak.

Obdobně jako v edici z předchozího čísla *Iluminace* přinášíme doposud nalezené texty, jejichž hlavním tématem je tentokrát česká filmová distribuce a předvádění v kinech v raném období kinematografie do konce roku 1914. Tyto vzpomínky jsou tematicky rozděleny na dvě oblasti. První obsahuje novinové články, v nichž se jejich autoři věnují popisu zkušeností s provozem a řízením tehdejších ko-

1) V poslední době se ovšem daří díky nelehkému výzkumu i toto období postupně rozkrývat, například Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věncem studií o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv — Casablanca 2013. Michal Věčeřa, „Jen pro pár kin a hodně lacino“. Hrané filmy v obchodních plánech pražských výroben mezi lety 1911 a 1915. *Iluminace* 29, 2017, č. 1, s. 5–28.

2) Vynechány jsou pro svou specifickou audio rozhovory pořízené v rámci orální historie.

čovných kin. Druhá se zaměřuje na samotné předvádění filmu, buď v podnicích průkopníka ve filmové distribuci Viktora Ponrepa,³⁾ nebo v prvních českých stálých kinech. Zde jsou vzpomínající samotní — zpravidla tehdy dětští — diváci a návštěvníci filmových představení, z nichž někteří ve svém životě neměli s kinematografickým oborem nic společného. Právě tento druhý úsek je nejčastěji zpracován profesionálními spisovateli již zmíněnou formou umělecké prózy, kde místo faktické přesnosti vyniká zejména popis dobové atmosféry a reakcí publika.⁴⁾ V jednotlivých okruzích jsou texty seřazeny chronologicky podle toho, kdy byly autory sepsány či jak vyšly tiskem.

Jako první jsou uvedeny vzpomínky kinematografisty Josefa Jandáčka (rozený Josef Vojtěch Musil; 19. 2. 1882 Havlíčkův Brod – 28. 10. 1952 Praha), jenž v letech 1904–1912 provozoval putovní kino Jandáčkův Bioskop. Autor v článcích na pokračování ve *Zpravodaji Spolku českých majitelů kinematografů*, respektive *Zpravodaji Zemského svazu kinematografů v Čechách*, popisuje, jak probíhal prodej a koupě filmů před ustanovením filmových půjčoven. Dále ukazuje, jak vypadala běžná praxe majitele s provozem kina, práce s technikou, s promítacími stroji a se světelným zdrojem, jaké byly problémy s cenzurou, s cestováním a s licencemi k provozování kinematografu. Neopomenul ani vztah obecnstva k novému kulturnímu podniku — kinu.

Ke stejným problémům se ve svém textu na stránkách *Filmového kurýra* vrací i další provozovatel putovního biografu Josef Antonín Jakoubek (4. 9. 1862 Jaroměř – 20. 12. 1946 Úvaly u Prahy). Ten shodně v letech 1904–1913 provozoval The Royal American Wonder Bio Company s promítacím přístrojem značky Pathé.

Podobně jako Jandáček a Jakoubek připomíná kočovná kina i čtenář *Filmového kurýru* L. T. Stroupský (data a místa narození a úmrtí neznámá). Kromě popisu jejich provozu si navíc jako divák všimá i technického stavu projekce.

Spisovatel Karel Poláček (22. 3. 1892 Rychnov nad Kněžnou – 21. 1. 1945 koncentrační tábor Gliwice) ve svých dvou stěžejních dílech *Okresní město* a *Bylo nás pět* podrobně popisuje, jak vypadala atmosféra při filmovém představení na malém městě a složení programu a jak byly využívány různé skladby jako doprovod k němým filmům. Nezapomíná ani na tajné chození mládeže na nepřístupné projekce bez vstupenky.⁵⁾

Malíř a spisovatel Josef Lada (17. 12. 1887 Hrusice u Prahy – 14. 12. 1957 Praha) se v memoárech *Kronika mého života* krátce věnoval i chvílím, kdy se spisovatelem Jaroslavem Haškem navštěvoval pražské biografy. Všimá si, jak reagovalo obecnstvo a jaká byla atmosféra při projekcích, reflektuje hudební či slovní doprovod i špatný technický stav předváděných filmů (technické nedokonalosti, třesoucí se obraz nebo rovněž ohehranost kopií).

Železniční státní úředník Ing. Eduard Stříbrný (rozený Eduard Ferdinand Stříbrný; 8. 2. 1891 Česká Třebová – 3. 11. 1974 Česká Třebová) se v rukopisných *Pamětech* upamatoval na návštěvu kinematografisty Viktora Ponrepa ve městě Česká Třebová kolem roku 1903. Vykresluje, jak vypadala představení tohoto průkopníka, kdy kromě filmu využíval též kouzelnické iluzionistické produkce a fonograf.

3) K osudům Viktora Ponrepa viz Luboš Bartošek, *Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu*. Praha: Orbis 1957. Životopis Viktora Ponrepa. Filmový přehled. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/38467/viktor-ponrepo>>, [cit. 2. 3. 2020].

4) Blíže k problematice reflexe kina v próze viz Ivan Klimeš, S krásnou literaturou do starého biografu. In: Týž, *Kinematograf! Věncem studií o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv – Casablanca 2013, s. 63–75.

5) Ke vzpomínkám Karla Poláčka na biograf viz Ivan Klimeš – Jiří Rak, *Zážitky biografu v díle Karla Poláčka*. In: Jan Lopatka (ed.), *Ptáci vítají jítro zpěvem, poddůstojníci řvaním. Záznam sympózia ke stému výročí narození Karla Poláčka*. Praha: Klub Obratník – Rychnov nad Kněžnou: Městský úřad a Okresní knihovna 1992, s. 229–236.

Na Viktora Ponrepa při pobytu v jihočeském Táboře ve svém prozaistickém díle pro mládež *Bandida, Paťara a spol.* nezapomněl rovněž spisovatel Václav Kaplický (28. 8. 1895 Starý Tábor u Sezimova Ústí – 4. 10. 1982 Praha). Při popisu se naopak podrobně zaměřil na vznik zvukové ruchové složky doprovázející Ponrepovu filmovou projekci.

Reakce diváků i technické nedokonalosti exploatovaných snímků s neobvykle zapamatovanými detaily přinesla pozdější žena v domácnosti Božena Vítková-Obdržálková (6. 1. 1903 Sulkov u Stříbra – 25. 4. 1989 Praha) ve své jediné literární práci *Bylo...* Její i po šedesáti letech věrný popis atmosféry prvních pražských kin, viděný ovšem čistě dětským okem, je v postřezích podobný tomu „dospělému“ od Josefa Lady.

V příštím čísle *Iluminace* přineseme edici kinematografické ankety 1927 z večerníku *Národ* deníku *Národní listy*, jež rovněž bude obsahovat vzpomínky na českou filmovou výrobu, distribuci i předvádění v raném období české kinematografie do vyhlášení první světové války v roce 1914.

Jaroslav Lopour

Vzpomínky na začátky české filmové distribuce a předvádění do roku 1914

Přehled materiálů v edici:

- I. Josef Jandáček (1921–1922)
- II. Josef Jakoubek (1942)
- III. L. T. Stroupinský (1931)
- IV. Karel Poláček (1936, 1943)
- V. Josef Lada (1942)
- VI. Eduard Stříbrný (1958)
- VII. Václav Kaplický (1960)
- VIII. Božena Vítková-Obdržálková (1974–1978)

Přejaté texty v edici uveřejňujeme bez výraznějších změn, přestože se v nich mohou vyskytnout gramatické chyby. Případné zásahy, vysvětlení či opravy editora jsou umístěny v poznámkách či vyznačeny hranatými závorkami [].

I.

Josef Jandáček (1882–1952)

Josef Jandáček,

Přehled vývoje biografu a vzpomínky na jeho počátky v Čechách.

[...]

Populárním učinili biograf Francouzové bratři Lumièreové, jimž děkuje biograf, že sláva jeho rozšířila se po celé zeměkouli. Bratři Lumièreové poprvé předvedli produkce biografem též v Praze před 24 léty v sále u „Saského dvora“.⁶⁾

Kolem roku 1896 začíná již tu a tam v cizině praktické využití biografu.

Téhož roku, jako příslušníku „černého umění“ fotochemigrafie, dostal se mi do rukou kterýsi německý časopis se zmínkou o biografu. Popis tohoto vynálezu působil na mne takovou měrou, že můj osud životní tím byl rozhodnut. Jako příslušník fotoodboru neustále jsem se pídil za svým ideálem.

Pokračování.

(Pokračování.)

V roce 1897 dostalo se mi té cti můj ideál viděti „in natura“ a sice: „mechanické divadlo elektrické“ bří [Edmunda a Franze] Oeserů, kteří tehdy již cestovali s fonografem a biografem. Roku 1899 pražské „Varieté“ zařadilo svůj „Varieté-Bioskop“ do svého programu. V téže době poznal jsem milého kolegu [Viktora] Ponrepo, který svůj eskamotérský program doplňoval několika předvedenými filmy. Kolega Ponrepo a hostinský [Karel/František] Bouček od Zdic vyskytují se jako první podnikatelé s cestovním biografem. Po roce 1900 již sem a tam objevují se četnější „pionýři“ biografu, jako kolegové: Fr[antišek] Eisenhammer, Max Rock, [Jan] Šír, [Jan] Skála, Ant[onín] Koch, Zd[eněk] Koerber, se kterými jsem se osobně setkal. Předváděli biograf, bioskop, biofon, biografon, vitoskop, kinematograf, elektrické divadlo a pod., jak který měl označení. Tento dalekosáhlý vynález stává se majetkem a miláčkem širokých mas lidových, ale nenáviděn, opovrhován, odsuzován tehdejší inteligencí, která se tím zle prohřešila na tomto epochálním vynálezu. Tehdejší, na starých tradicích lpějící živlové, hleděli tento červánek nové doby utlumiti, kaceřují jeho průkopníky, ač kdyby tehdy — na místo jich hanobení a znemožňování jejich existencí — kdyby byli těmto podali pomocné ruky, kde dnes biograf již mohl býti ve službách kultury a vědy u nás. Nejlepším dokladem toho jest, že právě my, cestovní průkopníci, těch prvých let zařazovali jsme do svých programů vždy 25% — 50% metráže snímků poučných.

Z uschovaných plakátů dnes po letech mluví ona námaha, s jakou těžce se nám pracovalo. Musili jsme vábiti, poučovat, vykládati, co to jest bioskop, biograf, biofon, biografon, kinematograf či elektrické divadlo neb vitoskop, či jak kdo z nás si určil název podniku. Předváděli jsme nejkrásnější par-

6) V hotelu U Saského dvora v Hybernské ulici provozovali bratři Lumièreové svá představení v zastoupení Hermana Arleta od 22. října do 19. listopadu 1896. Ovšem jako první uskutečnil kinematografické projekce v Praze Adolf Oppenheimer (zastupující francouzskou firmu T. A. Edisona), který v hotelu U Černého koně v ulici Na Příkopě promítal od 18. října 1896 do 17. ledna 1897. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. I. svazek*. Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 26–28 (interní tisk).

tie cestopisné, divy přírody, umění a industrie, světová města a výjevy z cizích zemí a krajů, život a zvyky různých národů, honby na divokou zvěř, poutavá dobrodružství, scény sportovní, závody, veselé příhody, mistrně volená čísla komická a humoristická, výpravné hry, senační události, pohádkové a magické iluze, napínavá dramata a příběhy ze života, scény románové a ze světa snů a podobně.

Dalo mnoho těžké práce poučiti návštěvníky, že v biografu jsou první místa vzadu; mnohdy nemilé výstupy se odehrály zabloudila-li sem tam na tu — komedii, jak biograf tehdy inteligence velmi ráda křtila, leckterá milostivá paní, kterážto v místě byla na špici smetánky, nemohla pochopiti, že — Bože nedopouštěj — v biografu měla seděti až — v poslední řadě, kdežto Máry nebo Anna, která musila milostivou doprovázeti, měla seděti v prvních řadách.

Těžkou vinu nesou i tehdejší úřady. Buď z nepochopení či úmyslně z nenávisti ke kinu, když toto počínalo se po živnostensku provozovati, bylo zařazeno mezi kolovrátkáře, medvědáře, potulné sumáře a podobné světooběžníky.

Tím bylo tehdejší příslušníkům kin vypáleno ono „Kainovo znamení“. Živnost jejich, do níž mnohý vložil úspory za léta, jmění celé rodiny i příbuzenstva, závisela na odvolatelné licenci — milosti — dle pověstného „prüglpatentu“ z r. 1836,⁷⁾ a dle toho bylo též s průkopníky biografu zacházeno na mnohých a mnohých úradech hůře nežli s cikány a potulnými komedianty. Dnes mnohý rozhodující úředník nedovede se ani ve snu vžít do duševní trýzně mnohých z nás, kteří jsme celé mládí, životní energii, jmění celé rodiny věnovali kinu v dobách cestování s podniky, kdy všichni od obecního policajta do c. k. okres. hejtmana či c. k. místodržitelského rady, nám svými šikánami oslazovali kinoživot, a nyní, když po letech kino přichází do období, kdy už to není — komedie, jak právě tito různí příteříčkové kino nazývali, po trpce prožitých desítiletích máme míti stále obavu o další existenci svoji a svých rodin.

Již postup před léty při šetření před udělením licence tehdejšími žadateli mimo polic. obvod nepřispěl nikterak k účtě. Tak jsem sám též osobně zakusil při žádosti o povolení, jež doložena byla spoustou příloh, takže téměř celá alfabeta byla by nestačila na označení jejich, bylo jich tehdy od A do M. Třeba že k žádosti přiloženy byly všechny možné přílohy, jednoho dne objevil se v bytě c. k. četník v plné parádě v průvodu obecního policajta k vůli šetření stran žádosti o povolení biografu.

(Pokračování).

(Pokračování.)

První otázka, týkající se majetkových poměrů, se strany pana c. k. četníka byla: „kde na to vezmete“; ovšem, když c. k. četník vyšetřoval, tu ovšem musil vyšetřovanec „bráti“. Návštěva c. k. četníka s obecním policajtem v bytě před lety, ve společnosti tehdejší lpějící na různých předsudcích, byla znamením, že nevinný žadatel o povolení buď „vyloupil banku“ nebo spáchal aspoň „jednu vraždu“. A to byl počátek vypalování „Kainova znamení“ žadateli o biograf, jež končilo v dobrém případě onou známou fialovou knížkou — licencí —, jež zařadila žadatele dle pověstného dekretu z r. 1836 mezi různé světooběžníky již shora uvedené.

Těžko se tehdy a trpce nesla různá ta šetření; stačí vzpomínka na prvou moji žádost před 20ti léty, kterou jsem dostal co nejrychleji zpět, neb stačilo panu c. k. četníkovi, že jsem byl členem cvičitelského sboru sokolské jednoty a jednatelem odboru Severočeské jednoty, a již tím označen jsem byl co „člověk politicky nespolehlivý“... Jak za tehdejší doby se nám těžce pracovalo, jak stroje a zvláště filmy

7) Zásady o policejním dozoru nad kočujícími skupinami herců, provazolezců, gymnastů, hudebníků atd. Dekret dvorní kanceláře z 6. 1. 1836, sv. 64, č. 5 Sb. zák. pol.

bylo těžko opatřit, nemají dnešní kinematografisté ani ponětí. Pramen vypátrati bylo velice nesnadno, poněvadž zasvěcenci chránili svá tajemství přesprliší pečlivě; v případě, když získána adresa, vyklubal se z toho na konec podvodník. Jak vím, sám kol. Ponrepo zaslal jednou as 500 zl. do Hamburku na filmy, a výsledek byl, že neviděl ani filmy ani peníze.

Chtěl-li někdo viděti stroj, musil zaplatiti 50–100 Mk. za předvedení, jež po uskutečněné objednávce se odečtly, jinak zůstal obnos ten firmě jako náhrada za náklad na předvedení.

Filmy kupovali jsme na „délky“, což byla míra 15 metrů; ovšem film byl 9, 10–12 m a byl též počítán za „jednu délku“; byl-li 22–25 m byly to již „délky dvě“. Mám z té doby uschovaný tahák z r. 1902 „Sopka Mont Pellée na ostrově Martinique v činnosti“ celých 9.5 m dlouhý i v originální krabičce.⁸⁾ Prvý film, který byl ohromný svojí délkou, a jehož jsem byl majitelem byl: „cesta na severní točnu,“ — ohromné dílo ve 3 epochách v celkové délce všech tří epoch 86 m.

Tehdejší podnikatelé, poněvadž bylo filmů málo a kratičkových, nastavovali svá představení⁹⁾ buď promítáním obrazů skioptikonických, nebo filmy, které toho dovolovaly, jako ku př. varietní umělec, různé tance apd. upravily se na tak zvaný film bez konce: slepil se začátek a konec dohromady, a takovýto film promítal se, jak dlouho bylo libo. Umělec nebo tanečnice sice dělali stále totéž, ale tehdy kritika nebyla na takovém stupni jako dnes.¹⁰⁾ V letech 1900–1905 již objevila se celá řada cestovních podniků, v Praze pak kol. Ponrepo na čas hostoval v Orientě, na Vinohradech, v obchod. krámě ve Smečkách, v býv. Nár. kavárně ve Vodičkově ulici, v létě pak v zahradách na Klamovce, v Nuslích, na Žižkově, až zakotvil v Karlově ulici co stálý podnikatel. V Orientě usídlili se na čas brí Oeserové, Na Slovanech objevuje se „Divadlo Illusion“ řízené A. Jalovcem, jež později přesídlilo na Václavské náměstí, a v Bubnech v ohradě se stanem, vlastní lokomobitou a obrovským výstavním orchestrionem L.[ouis] Prais[s] ze Ženevy. Za ruským kostelem na Starém městě „The Wonder Bio-Comp“, jež bylo pro Prahu tehdy lákadlem svým pohádkovitým osvětlením několika sty žárovek a obloukovek. V Orientě po osvědčení se podniku brí Oeserů objevuje se Kino-Orient co stálý podnik a na Václavském náměstí již shora jmenované Bio-Illusion, dále Bio Kosmos na Příkopech, Bio Elite na Poříčí atd. Těchto několik podniků pak v r. 1908 rázem rozmnoženo as 12 podniky po Praze, a od toho roku stále se množí a stále též zanikají.

Z prvních podniků umístěných ponejvíce v hostinských sálech pomalu vyrostla dnešní přepychová kinodivadla, jichž majitelé nevědí o starostech prvních kinematografistů, kteří jim půdu připravovali.

Promítací aparáty byly velmi primitivní, ochranných opatření dnešních nebylo vůbec, film prostě byl nastrčen na horní ose a dole pod aparátem padal do připraveného pytle; každý obraz měl svůj pytlík, v němž jako hoblovačky byl po předvedení uschován. Ovšem důmysl kinematografistů pokračoval, snažili se pořídit mechanický navinovač, aby film nemusil býti do pytle chytán. A první mechanický navinovač, jenž nikdy neselhal, byl „pan kluk“, jenž za vstupenku na příští den usadil se pod aparátem a film na navinovači navíjel; později tento „patent“ vystřídán dnešním automatickým navinovačem při aparátech novějších modelů.

(Pokračování.)

8 Jandáček v roce 1937 a 1942 ještě dodal: „To byla tehdy ‚aktualita‘ při katastrofálním zemětřesení — začátek dnešních týdeníků.“

9) Také v roce 1937 a 1942 Jandáček délku těchto programů upřesnil na 140–180 metrů.

10) Roku 1937 a 1942 tato věta zněla: „Umělec či tanečnice dělali stále totéž, ale tehdejší návštěvníci byli spokojeni.“ K tomu byl doplněn odstavec „Později se rok od roku programy prodlužovaly, až v r. 1909 přišel první film ve třech dílech „Bílá otrokyně“ v délce 900 m.“

(Pokračování.)

Za svítivo používalo se ponejvíce acetylénu nebo světla Drumondova. V r. 1907 zakázáno používat jiných světél mimo světla elektrického, a tím celé řadě kolegů znemožněno cestování, poněvadž opatření pojízdné centrály bylo nákladné. A tu cestovní kina soustřeďovala se do měst, kde bylo možno použití proudu elektrického, a právě v těchto městech pak, kde jindy jeden podnik za rok pořádal představení, nyní do roka hostovalo podniků několik.

Jednou zajímavostí v prvních dobách byla tak zvaná prohlídka zařízení a aparátu, když podnik rozbil svůj stánek k produkcím, obvykle v místech se sídlem c. k. hejtmanství. Prohlídkou zařízení a aparátu byl pověřen obvykle úředník hejtmanství nebo c. k. profesor fyziky ze střední školy, ba i někdy tato funkce svěřena panu veliteli dobrovolného sboru hasičů, — povoláním třeba ševci, — ten přec musil kinu rozumět, třeba zařízení kina v životě neměl příležitost spatřiti. Mnohdy přišel seriosní úředník, upřímně řekl, že přichází vykonati prohlídku aparátu, tento že dosud neměl příležitost viděti, tudíž aby ho podnikatel poučil; někdy ovšem přišel pán, který měl patent na rozum — a to byla podívaná pro bohy. Mimochodem stojí za vzpomínku tak různá epizoda s leckterými pány veliteli hasičských sborů. Všelijaká ta nedorozumění nynějších majitelů kin nestojí ani za řeč oproti různým požadavkům dříve hlídkami kladených; co by tomu dnešní kinomajitelé řekli, že když představení bylo v nejlepším, žádáno bylo, by byla opatřena kád' s vodou pod projekční plátno pro případ, že by od tak prudkého světla se vznítilo, a to svého času stalo se nedaleko Prahy. Ovšem dotýčný pan hasič neopoměl [sic!] v plné zbroji přijíti mezi obecnstvo na stráž se zapáleným viržinkem a upozornění, že na místo kádě s vodou stačí kbelík vody na to jeho viržinko, stačilo na jeho blamáž.

Censura filmů prvá léta neexistovala vůbec a pozdější léta pak byla velice roztodivná. V různých městech, kde byla sídla c. k. hejtmanství, mnohdy musely se programy dopoledne předváděti, a cest. kinomajitelé mohou o rozmarech cenzur vypravovati neuvěřitelné pohádky. Mnohý film na jednom místě prošel s pochvalou, na druhém fiasko, film strhán až bůh bránil. V Praze nebyla censura až do r. 1910, až když kino dle náhledu různých veličin stávalo se „školou zločinců“, a když 23. června 1910 okresní školní rada zakázala návštěvu kina dětem a když neustále poukazováno na škodlivost kin, tu c. k. policie vzala na se[be] censuru, vysílajíc vždy na nový program svého funkcionáře — úředníka. Přes to štvání proti kinu ani v nejmenším neochablo. Nejlepším dokladem nenávisti proti kinu jest schůze na staroslavné radnici pražské dne 8. dubna 1911, kdy okresní školní rada zamítla návrh kol. [Františka] Tichého na pořádání vzorných představení pro školní mládež za dozoru pražského učitele p. Kesla. Zamítnutí, to byl výsledek, jaký ani největší pessimista neočekával.

Dále pak následoval zákaz návštěvy biografů středoškolským studentům.

R. 1911 dostala jistá vídeňská půjčovna zálusk na pražská kina, chtějíc řadu jich skoupiti, aby s výhodou umístila svůj filmový materiál, a tu právě as v polovici roku ozývá se přání celé řady kolegů v hesle: „Zřídme českou akc. půjčovnu“, ale heslo zapadlo a věc dobře myšlená se neuskutečnila. Jen bio Illusion počíná pořizovati české titulky do filmů. Skutek, který na tehdejší dobu nebyl dle zásluhy oceněn. Peníze za filmy však putují dále do německo-vídeňských půjčoven — a opět dobrá věc zanikla pro nepochopení.

R. 1912 v lednu rozeslala kancelář ministerstva vnitra oficiální přípis, v němž zdůrazňovala nutnost upravení licenční otázky pro kina. V březnu 1912 svolána anketa do Vídně a účastníky bylo možno rozdělit na tyto skupiny: 1. Autonomní úřady, (hasičské, stavební, policejní). 2. Majitelé [sic!] kin. 3. Operatéri. 4. Průmysl. 5. Technika. 6. Divadla. 7. Paedagogika a spolky pro ochranu mládeže. 8. Zástupci zdravotnictví. Anketa trvala tři dny a za české kinematografisty přítomen byl kol. Max St. Kock.

(Pokračování.)

(Dokončení.)

Dne 11. června 1912 v místnostech u Pinkasů konala se ustavující schůze: založen samostatný spolek českých majitelů kin se sídlem v Praze, do té doby byli jsme odbočkou vídeňského svazu.

Předsedou zvolen M[axmilián] St[anislav] Kock, jednatelem O. Bouček, pokladníkem F[rantišek] Tichý. V září 1912 výnosem ministerstva vnitra vydáno nařízení o provozování živnosti kinematografické.

Z časopisů odborných prvním byl měsíčník „Český kinematograf“, jenž ku konci r. 1912 dokončil svůj druhý ročník a zastaven pro nepochopení. Současně s ním začaly vycházeti „Kinematografické listy“, zašly však na úbytě po několika číslech. V roce 1913 byly dožadovány a nařízeny změny dle nového minist. nařízení ze září 1912,¹¹⁾ a zavedena censura filmů, jež po ocensurování vydávala na každý obraz známou červenou censurku.

Roku 1914 rozvířením světové války rozmach kina zadržen, za to doba po převratu r. 1918 znamená šílený hlad po kinech.

[...]

Vzpomínky Josefa Jandáčka byly vydány ve *Zpravodaji Spolku českých majitelů kinematografů*, následně *Zpravodaji Zemského svazu kinematografů v Čechách* v pěti pokračováních. V této edici byly zkráceny o úvodní pojednání, v němž autor obsáhle popisuje vynálezy z 19. století, které vedly až ke vzniku kinematografu, a závěr, v němž se autor pohoršuje nad nedostatečným právním rámcem pro provoz kin po roce 1918. Josef Jandáček, *Přehled vývoje biografu a vzpomínky na jeho počátky v Čechách*. *Zpravodaj Spolku českých majitelů kinematografů* 1, 1921, č. 15 (1. 12.), s. 186–187; č. 16 (15. 12.), s. 204–205. Týž, *Přehled vývoje biografu a vzpomínky na jeho počátky v Čechách*. *Zpravodaj Spolku českých majitelů kinematografů* 2, 1922, č. 2 (15. 1.), s. 18–19; č. 4 (15. 2.), s. 56–57. Týž, *Přehled vývoje biografu a vzpomínky na jeho počátky v Čechách*. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 2, 1922, č. 5 (1. 3.), s. 76–77. Tyto vzpomínky v mírně upravené a zkrácené podobě Jandáček otiskl ještě dvakrát: Týž, *Jak jsme kdysi začínali...* *Filmový kurýr* 11, 1937, č. 25 (18. 6.), s. 7, 10. Týž, *Jak jsme kdysi začínali...* *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 8 (20. 2.), s. 2–3.

11) Nařízení ministerstva vnitra ve shodě s ministerstvem veřejných prací ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z., o pořádání veřejných představení kinematografických.

II.

Josef Jakoubek (1862–1942)**Jak jsem se stal kinematografistou***(Z pamětí průkopníka české kinematografie Josefa Jakoubka.)*

–ce. Jedním z průkopníků české kinematografie je Josef Jakoubek, dnes 81letý veterán, bývalý majitel kinematografických licencí pro Prahu, Čechy, Moravu, Slezsko, býv. Horní Rakousy, Lublaň a Chorvatsko. Pan Jakoubek napsal několik úryvků ze svých pamětí, které tu zachycujeme v jejich původním slohu.

Není snad druhého oboru, jenž by se mohl rovnati v takové oblibě a pochopení i v urychleném svém vývoji, jako je kinematografie. O tom, jak jsem se stal kinematografistou, jedním z prvních průkopníků — aby aspoň malá památka po mně zbyla — dnes jako 81letý veterán, chci vylíčit prostými slovy některé, dnešní generaci již neznámé, ale dosti zajímavé úryvky o tom, jak jsme to tehdy na začátku „točili“ a vedli.

O počátcích kinematografie četl jsem vše, co se mi tehdy dostalo do rukou. Rovněž můj syn Josef, povoláním drogist, jako dobrý fotoamatér zajímal se o tuto novinku velice. Bohužel, nedočkal se nynějšího rozmachu, odešel ve věku 44 let.

Doma jsme o věci takřka každodenně pojednávali. Jednoho dne mne syn překvapil návrhem: „A víš co, tatínku? Kup si kinematograf.“ Jeho návrh přišel jako na zavolanou. Ihned jsem počal hledati různé prameny, pojednání a zahraniční firmy, které se tímto oborem zabývaly. Po delší korespondenci nalítl jsem na ohromnou reklamu jednoho Poláka, jakéhosi Lubčinského, z Berlínu, u něhož jsem objednal promítací přístroj a několik filmů. Tehdy se — jak známo — kupovaly filmy ještě za hotové, půjčoven nebylo.

Po dojití a vybalení přístroje zjistil jsem, že jsem obdržel úplný brak. Vypadal jako peccíci trouba od plechových kamen a k nějakému promítání naprosto nezpůsobilý, jak jsem hned zjistil se svým přítelem, starým optikem a soudním znalcem na skioptikony.

Nezbývalo tudíž nic jiného, než urychlená reklamace. Písemná by byla zdlouhavá a tak jsem se sebral a druhý den jsem byl v Berlíně. Vyhledal jsem na Friedrichstraße „ohromný“ závod Lubčinského, jednu místnost 3 × 4 m ve dvoře činžáku. Že jsem byl nepříjemně překvapen, nemusím ani uváděti.

Na vrácení kupní smlouvy, resp. ceny za tento šmejda nebylo ani pomyšlení. Po dlouhém tahání nabídl mi p. Lubčinski místo přístroje filmy. Protože jsem neměl jiného východiska, přistoupil jsem. Vybral jsem si několik filmů, mezi nimi „Průvod cirkus Barnumova“, který byl slušný a pro obecenstvo tenkrát tažný.

Teprve pak jsem vyhledal firmu Pathé Frères z Paříže, která měla tehdy v Berlíně filiálku. Tam jsem konečně došel uspokojení a stroj se velmi osvědčil. Dlouhou dobu nepotřeboval oprav a po všech stránkách byl prvotřídní. Také jsem celá léta mého působení zůstal této firmě věren.

Tou dobou, jak jsem již uvedl, půjčovny filmů ještě nestávaly; filmy se platily podle délky za hotové. Za metr černobílého filmu jsme platili 60 krejcarů, za krásně ručně kolorovaného 1 zlatý. Také se tehdy nenatáčely filmy zvláště dlouhé. Byly to většinou jen komické filmy, žádné tragedie, nebo filmy cestopisné a jen sem tam nějaké delší.

Později jsme jezdili pro filmy do Wienu, kde měli Pathéové sklady a zároveň místnosti k předvádění na výběr. Tam jsme také jednou viděli po prvé zvukový film. Byl to kohout, který velmi zvukně zakokrhoval. Jako první pokus a novinka budoucnosti bylo to velmi zajímavé. Jednou jsem dopsal také firmě Gaumont v Paříži. Obratem mi poslala bednu filmů, v ceně asi 4500 K, na ukázkou a na výběr. A to mne vůbec tam neznali. Vybral jsem si asi polovinu, ostatní vrátil. Byly to vesměs bezvadné kusy, které měly úspěch.

Když jsem se vrátil z Berlínu, máje již vše potřebné nakoupeno, podal jsem si žádost k místodržitelství o povolení produkce se světelnými obrazy pomocí skioptikonu, které bylo vyhověno. Mezitím napsal jsem žádost jinou o licenci na kinematograf s odůvodněním, že skioptikon netáhne a nekryje takřka ani cestovní výlohy.¹²⁾ Než byla tato žádost vyřízena, hrál jsem se skioptikonem a po přestávce, v druhé polovině, jsem „mrskal“ filmy. Nikde jsem nenarazil, ježto tehdy ani úřady dobře nevěděly, co je to skioptikon a co kinematografie.

Pokračování

Zároveň se žádostí o licenci pro Čechy podal jsem si další žádost do Brna pro Moravu. Také ta byla kladně vyřízena.

Když vypukla rusko-japonská válka, měli jsme již řadu časových filmů a scenerií z námořních bitev. Než tyto obrazy došly, vypomáhali jsme si staršími snímky z války čínsko-japonské, vydávající je za obrazy z války rusko-japonské. Bylo to sice klamání obecnstva, ale zcela nevinné. Nic se nestalo, všechno prošlo.

První naše představení začalo ostatně v Nymburce, v sále hotelu „U města Prahy“. Zahájeno bylo tím, že mi při zatemňování na odpolední dětské představení uklouzly na hladké parketové podlaže štafle a já jsem spadl s výše 4 m na podlahu. Příjemné to nebylo, ale nic se nestalo a šťastně jsme odpolední představení sehráli.

Z Nymburka jsme pokračovali přes Městec Králové, Chlumec n. C. a jiná města, až jsme se dostali na Moravu.

Při druhé cestě Moravou navázal jsem styk s moravským studentským spolkem Radhošť a uspořádal s jejich souhlasem turné po 33 moravských městech s přednáškami o Japonsku, doprovázenými Vrázovými obrazy. Po přestávce hrál jsem filmy. Členové a příznivci Radhoště starali se již měsíc napřed o sál, dělali nám předběžnou reklamu, prodávali lístky, uváděli návštěvníky, kontrolovali příjem, neboť jedno z představení bylo určeno pro spolek.

Po tomto turné jsme se vrátili opět do Čech, kde po projití všech měst uvnitř Čech přesídlili jsme do pohraniční oblasti a prošli městy Trautenau, Reichenberg, Aussig, Bodenbach, Teplitz, Dux, Karlsbad, Eger,¹³⁾ pak Pošumavím do Budějovic a odtud na Českomoravskou vysočinu. Když jsme skončili, měl jsem již licenci pro gew. Ober-Österreich až do Salzburgu; ty jsme celé procestovali.

Při prvním cestování Moravou stihla nás vážná nehoda. Bylo to v Jaroměřicích. Po představení rozpoutala se jedné dusné srpnové noci prudká bouře. Blesk stihal blesk. Uhodilo do hostince p. Humbálka, kde jsme hráli. Začalo hořet. V sále jsme měli od posledního představení dva pytle rozvinutých filmů. Spali jsme v pokoji sousedícím se sálem, kinooperatér na divanu v sále. Okamžitě jsme se vzcho-

12) Josef Jakoubek z Jaroměře požádal o toto povolení České místodržitelství v Praze v roce 1903. Podle dochovaných podacích protokolů udržoval písemný styk s místodržitelstvím až do roku 1910. Srdan Knežević, Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896–1910). *Iluminace* 6, 1994, č. 2, s. 119–126.

13) Jedná se o česká města Trutnov, Liberec, Ústí nad Labem, Děčín, Teplice, Duchcov, Karlovy Vary a Cheb.

pili, vynesli filmy, bomby s kyslíkem, kinooperatér strhnul promítací plátno. Než se plameny rozšířily, měli jsme všechno venku. Tenkrát jsme ještě neměli bubnů, filmy běžely prostě do pytle. S počátku jsme promítali t. zv. Drummondovým světlem s kyslíkem nebo vodíkem. Tento byl však velmi nebezpečný a musili jsme být velmi opatrní. Ale za celá léta našich produkcí se nám nikdy nic nepříhodovalo. Také ochranných kabin tehdy nebylo. Stačily čtyři stojany, zapuštěné do podlahy a otočené obyčejnou černou podšívkou. Tato „bouda“ se přikryla i se shora. Teprve později byly nařízeny kabiny železné, ocelové a místo dosavadního Drummondova světla, světlo elektrické s motorkem a dynamem. To byl již transport obtížnější a také dražší.

K dobré jasnosti obrazu napomáhalo také promítací plátno. Bylo veliké asi 3 × 4 a tuhé (asi jako náprsenka). Tuhá plocha plátna nepropouštěla světlo, čímž jasnost obrazů neobyčejně získala. Plátno se svinovalo při transportu. K tomu sloužila dlouhá bednička. Někde to činilo na lokálkách potíže, ale všechno se překonalo, vždycky jsme si věděli rady.

Kinooperatérem byl u mne Jan Mensi, bývalý rakouský důstojník, který se svou ženou rodem Polkou věnovali se práci s nevšední láskou a oba snášeli s námi příjemné i nepříjemné cestovní radosti. V Hradci Králové mne opustili, neboť převzali vedení Urbanova kinematografu. Ale neúprosná smrt zbavila ho — jak jsem se později doslechl — života. Škoda ho. Byl to svědomitý a milý člověk.

Bylo nutno hledat novou sílu. Hostovali jsme v záloženském sále v Lounech, kde jsem právě zaučoval nového kandidáta kinematografie, svého dobrého přítele, pana Maxe Kocka, pozdějšího ředitele [kina] Passage v Praze. V Lounech se mi nabídl jakýsi Antonino, jinak Antonín Klička z Příbramě, zkušený a osvědčený impresario velkých podniků jako byl cirkus Schumannův, Sarasányho, Beketův, Kludského a j. Byl právě bez angažmá, a tak jsem ho přijal. A opět nechybil. Klička byl kapesním vydáním takového Barnuma. Nic mu nebylo nemožného, nic těžkého, věděl si hned ve všem rady. Sebral se po představení, třeba v 11 hodin a šel do nejbližšího města hledat a opatřit pro nás představení. V předběžné reklamě uměl chodit. Vyjednával místa, lepil plakáty, roznášel po domech letáky, hrál při představení na gramofon, zkrátka nezmar v každém ohledu.

S Kličkou jsem prošel opět celým pohraničím, začali jsme 1. září 1900,¹⁴⁾ odjeli pak do gew. Ober-Österreich až k Salzburgu, odkud jsme se vrátili, aniž bychom absolvovali Lublaň a Chorvatsko, kde jsme měli rovněž už licence. V Praze na Žižkově v zahradě Bezovky a na Klamovce v Košířích pořádal jsem letní zahradní představení.

Tehdy jsem si opatřil povolení školních inspektorátů pražských a předměstských škol k promítání přednášek „dějiny české slovem i obrazem“, které se setkaly s vřelým přijetím žactva a oceněním učitelstva.

Také africký cestovatel Štorch našel zálibu v mých světelných obrazech a požádal mne o promítání svých cestopisných obrazů z Afriky. Mimo něj vyhledal mne také pan farář Brož z Podolí se žádostí, zda bych mu nepromítal světelné obrazy při jeho přednáškách o pouti do Lourd.

(Pokračování)

(Dokončení)

Všechno to cestování bylo velmi zajímavé a těšilo mne. Volného času jsme užívali — když nebylo dětské představení — k procházkám po okolí, vymetli jsme kdejakou zříceninu hradu a jiné historické památky. Někdy jsme zase pekli na ohničku brambory. Jednou, právě jsme se stěhovali z Friedlantu do

14) Jak bylo zmíněno výše, žádost Josef Jakoubek podal až roku 1903, rusko-japonská válka probíhala v letech 1904–1905, rok 1900 tedy bude chybný.

Heinersdorfu,¹⁵⁾ přidružil se k nám opravdový černocho, abychom ho vzali do služeb, že se se svým zaměstnavatelem, také černochem, který cestoval s různými hady, rozešel. Že nám bude roznášet plakáty. Nemohli jsme se ho zbavit. Ale ukázal se jako velmi nespolehlivý, nejráději spal. A k práci nebyl vůbec. Tak šel, odkud přišel.

Podané je, že mne v celém Sudetenlandu znali pod jménem Herr Pathé. To proto, že můj podnik se jmenoval „Pathé's Kinematograph“. To se doneslo až do Wienu, kde měla pařížská firma filiálku, a ta mne žádala za vysvětlení o přisvojování si jejich jména. Napsal jsem jim, že označení je správné, neboť promítací stroj je od nich a také se tak jmenuje a já užívám jen tohoto označení. Tím byla věc vyřízena.

Po zařízení elektrického osvětlení bylo potřeba změnit název podniku. Tak se pojmenoval „The Royal American Wonder Bio Co“. Také jsme si osvojili něco barnumského. Vydávali jsme vstupenky se slosovacím číslem jako poukázku na určitou výhru. Slosování se provádělo o přestávce dvěma návštěvníky kina. Číslo, které vyhrálo ten který den, dostalo pětikilovou krabici cukru, nebo husu, kuřivo a jiné předměty, vesměs dobré a cenné věci. A tak jsme cestovali vesele dál ke spokojenosti obecnstva. Byli jsme všady známi a všude jsme měli dobré renomé.

Zvláště omladina se na nás těšila. Sotva nás spatřila přijíždět, už nám dělali reklamu: „Kluci, přijel biograf, víte ten s těma dlouhejma fousama“. Mne si totiž každý dobře pamatoval.

Veselou upomínku mám také na představení kina Karla Kludského, jehož jsem dobře znal. Byl to jeden z cirkusového houfu bratří Kludských. Karel měl za mých časů také kinematograf, ale docela primitivní. Před každým obrazem ústně ohlašoval, co který obraz znamená a jak postupuje. Tehdy, jak jsem již řekl dříve, padaly filmy po promítnutí do pytlů. Na to dával obvykle pozor některý kluk z obecnstva za volný lístek. Kludský měl mezi svými filmy také primitivní „Křížovou cestu“, při které obecnstvu obšírně vykládal. Jednou se stalo, že nepozorností dozírajícího kluka vyběhl film z pytle, právě když ohlašoval: „Kristus na hoře Olivetské“. Když zároveň viděl, co se stalo, obořil se na kluka: „Co tam ten kluk dělá?“ Vypadalo to, jakoby to patřilo k filmu. Že se v zápětí rozlehl v hledišti nehořázný smích, nemusím zvlášť vykládat.

Jednou zase, to jsem jezdil ještě s Drummondovým světlem, pořádal jsem představení v Libčicích n. Vlt. Sál byl vyprodán. Chystám se rozsvítit světlo, to však ne a ne hořet, prskalo, dělám vše možné, prohlížím všechno, ale všechno marné. Tak jsem musil představení odřící. Teprve druhý den jsme na to přišli. Dodavatel mi poslal místo kyslíkové bomby obyčejnou, naplněnou vzduchem, jehož se užívalo k plnění automobilových obručí. Pak ovšem to nemohlo hořet.

Tak jsme cestovali dlouhá léta. Příjmy bývaly dosti slušné, ale také vydání bylo značné, cestovní výlohy, poplatky a pod. Vytloukali jsme často klín klínem. Začal jsem s nepatrným kapitálkem, o nějžákých větších úsporách nemohlo být řeči. A ty ještě pohltily nemoce, úmrtí v rodině a jiná vydání. Přišly ještě horší doby. Štrapacemi v nepohodě, v létě v zimě, neustále na cestách, tělo konečně řeklo své ne. A tak jsem byl nucen zvolit si jiný způsob života a přijal jsem místo jako správce archivu a kancelářská síla u firmy ve Wienu, kde jsem byl zaměstnán celých 10 roků. Zato jsem byl odměněn takto: ředitelem firmy byl nějaký Nowak, Žid, který mne vždycky chválil, ale k nemocenskému pojištění mne nepřihlásil. Když to prasklo, neměl jsem zajištěný potřebný počet pojištěných měsíců. A tak po letech putování po městech a venkově s kinematografem, byl mi za 10letou poctivou práci v kanceláři vyměřen invalidní důchod 12.50 K.

15) Z Frýdlantu do Jindřichovic.

Tak končím své zápisky pionýra kinematografie, které jsem nikdy hanbu neudělal. Snad jsem svou poctivostí přispěl k tomu, že dnes je kinematografie tak ohromným podnikem, kam se denně scházejí miliony a miliony návštěvníků. Bylo to krásné, stát u kolébky tohoto převratu na počátku našeho století.

Vzpomínky Josefa Jakoubka byly vydány ve *Filmovém kurýru* ve třech pokračováních. –ce., Jak jsem se stal kinematografistou. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 43 (23. 10.), s. 2; č. 44 (30. 10.), s. 2; č. 45 (6. 11.), s. 2.

III.

L. T. Stroupinský

Dvacet let nazpět do minulosti

Ne neprávem se dnes říká, že příliš rychle žijeme. Přispívá k tomu jistě v první řadě ohromné vypětí ve všech průmyslových odvětvích a technice vůbec a potom samozřejmě uspořádání soukromého života jednotlivce i celku vůči tomu všemu.

Dnešek patří radiu a filmu. Není druhého oboru, ve kterém bychom se za poslední léta dopracovali takových úspěchů. V této době pekelného ruchu a shonu nelze nevrátit se o necelá dvě desetiletí zpět do minulosti a nevzpomínati trochu umírající poesie kočujících kin, která v hojném počtu ještě v letech předválečných putovala po našem venkově od města k městu a od dědiny k dědině.

Příjezd kočujícího kina býval na maloměstě velikou událostí. Nebyla to jen mládež, které se nechtělo ani do školy, když před hostincem „U lva“ nebo „U jelena“ zastavil těžký vůz s benzinovým motorem, a potom několik povozů s nezbytnými rekvizitami. Byli to i usedlí měšťané, kteří vydrželi tu stát celé hodiny. Již tři, často i více dnů předem objevily se na všech nárožích veliké barevné plakáty, které hlásaly, že toho a toho dne přijede do města „Grand bio Kludský“¹⁶⁾ a jako zahajovací představení že se bude dávat „Dobytí Port Arturu“.

Navečer už byly oknem nataženy do sálu silné dráty, kde byla umístěna projekční kabina. Před hospodou svítila mohutná obloukovka. Motor jednotvárně „štěkal“ do večerního ticha a kluci, seč mohli, přinášeli do velkých sudů vodu, za což měli slíbený volný vstup.

Ostatní, jimž se nepodařilo dostat se takto do služeb majitele kina, obcházel smutně hostinec. Neztráceli však naději, že se jim podaří proklouznouti dovnitř. Ve dveřích však seděla robusní starší paní, která se nedala nijak ošáliti, takže omladině nezbylo než čekat do přestávky, kdy se mohl dostat „na černo“ do sálu každý.

Sál býval v pravém slova smyslu přecpán. Židle vedle židle, a často i v uličkách byly přistavovány lavice pro ty, kdož si zaplatili na místa k sezení a přišli trochu pozdě. Vzadu za projekční kabinou byla místa k stání a i mezi dveřmi přilehlých lokálů tísnila se hlava na hlavě.

U plátna dole byl postaven malý stolek s gramofonem, jehož trouba byla obrácena přímo do hlediště. U stolku zaujal své místo mladík, který během promítání neustále natáčel stroj a měnil jehly: Desky zpravidla neměnil, protože jich také mnoho nebylo. Jeden valčík „Na vlnách Dunaje“ vystačil mnohdy po celé představení.

U druhého stolku postavil se starý pan Kludský, který tu zastával funkci dnešní zvukové aparatury. Nezbytnou hůlčičkou v ruce gestikuloval, tlumeným, ale jasným hlasem vyprávěl děj právě promítaného filmu. Film, který neměl ani titulků, byl často tak opotřebován, že se ustavičně trhal a stroj šel na prázdko.

V pátek se nehrálo. Hlasatel to také ve čtvrtek ke konci představení oznámil: „Zítra se nehraje, an je pátek.“

16) Z rodiny Kludských minimálně osm příslušníků (včetně čtyř žen) od roku 1901 provozovalo několik na sobě nezávislých kočovných kin. Viz Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v československém filmu před rokem 1945*. Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 121 (rukopis).

V místě zdržel biograf podle toho, jak měl četnou návštěvu. Obyčejně však tak dlouho, pokud nepřehrál všechny filmy, které sebou vozil.

Že by neměl návštěvu, nemohl si v tehdejší době stěžovati na venkově žádný. A když byl pobyt u konce, složily se instrumenty a jelo se o dědinu dál...

L. T. Stroupinský, Dvacet let nazpět do minulosti. *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 21 (22. 5.), s. 2.

IV.

Karel Poláček (1892–1945)

Vchod do Národního domu byl ozdoben plakáty a na nich byla vyobrazena dívka s rozcuchaným účesem, kterou objímal muž v námořnickém stejnokroji. V oknech byly vystaveny fotografie; snivé krajiny, zpěněné vodopády, plachetnice na vzdouvajícím se moři i podobenky filmových herců. Lidé se dívali na vystavené fotografie a pak proudili dovnitř.

Žebrák Chleboun plížil se kolem vchodu, také se zastavil před plakátem a žvýkaje zapadlými čelistmi, civěl na fotografie. Slýchal, že uvnitř je viděti pohyblivé obrázky; prý tam ukazují stromy, jimiž zmítá vítr, zčeřenou vodu, mračna, která plují po obloze, stíny lidí, kteří pobíhají po bílém plátně, pohybují rukama a dělají, jako když mluví; také obraz vlaku, jenž se řítí po kolejích a pouští bílou páru; všechno je prý jako živé.

Rád by vklouzl do sálu, aby spatřil ten div. Mohl by zaplatit vstupenku; vždyť mu v kapse zvoní měďáky i niklové mince. Avšak tato zábava je pouze pro pány. Však to bylo tenkrát pobouření v okresním městě, když se dověděli, že byl na jarmarku a koupil si tam sladkosti.

Sedlák, který jej uviděl, zastavil se v městě, ačkoli tam neměl nic na práci, a v hospodě rozhlásil, že se Chleboun v polích krmil cukrovím. Milosrdní lidé byli rozhořčeni a ukazovali mu dveře.

— Moc jsem si ublížil, — vzpomíná žebřák, — křičeli na mě a dupali. Div jsem nedostal na hřbet. Patří mně to. Sladké od cukráře a tlusté od uzenáře je jenom pro pány... —

Uviděl přicházeti Kamila, syna obchodníka Štědrého. Vede se s dámou s bílým turbanem, ozdobeným štětkou. Chleboun ví, že je to Kamilova manželka. Již včera zvěstoval nuzákům, kteří se shromáždili na schodišti obecního chudobince: — Přijel vlakem a byl celý nový... jemný obleček, jemné botičky... A přivezl si paničku... paničku si tento... přivezl... A ona je hubená jako lunt... nic na ní není, co by se mužskému zalíbilo... povídám, že je to hubená koza, ačkoli může jíst sladké od cukráře i tlusté od uzenáře... Nikdo jí v tom nemůže bránit... po všem může sáhnout... a přece jí nesvědčí... Kdybych já byl pán, vybral bych si tlustou, takovou macatou, nejtlustší ze všech... proč bych si nedopřál, když to můžu dělat... —

Nastavil čapku a zamumlal. Kamil do ní vhodil minci. Když mizeli ve vchodu Národního domu, tu žebřák ohmatl peníz. Seznal, že je to dvacíťhaléř. Ztrnul tak, že zapomněl pohybovat knírem. Potom začal šedo zelený knír divoce komíhat; žebřák mumlal: — Máš moc na rozdávání, floutku... mrťafo hloupá... jen aby ti to jednou nechybělo... šestákama házet se nesluší... pan hejtman má víc a nerozdává... —

Vzdálil se, těžce pohybuje nohama, ovázanýma pytlíky hadry a ťukáje holí jako slepec.

U vchodu do divadelního sálu stál správce Wagenknecht, Doddůstojnický knír mu trčel vzhůru, a kontroloval vstupenky se zamušilým, hrdým výrazem. Zdálo se, že čeká na pozdrav; trásl se zlostí, vida, že i vesničané jdou kolem něho, aniž pohnuli čapkou. Měl chuť popadnout venkovana za límec a kopanci jej vyprovodit ze sálu. Nevědí, co se patří, balíci, slamotrusové nečistí. Však jednou přijde doba, kdy mu přijdou pod ruku a Wagenknecht je naučí zdvořilosti...

V sále se plnila nejprve přední sedadla. Galerii obsadilo tovární dělnictvo a venkované. Studenti zaujali v přízemí místa k stání. S jevišťe snáli pomalovanou oponu a diváci zírají na bílé plátno. Agent Raboch, zasilatel Wachtl, lékárník i pensionovaný správce pošty Pecian se rozložili v křeslech. Agent stále povstával se svého sedadla, rozhlížel se po sále a rozjařeně zdravil známé. Gramofon hrál barca-

rolu z Hoffmannových povídek. Odbilo osm hodin a představení se mělo začít. Avšak zadní sedadla byla dosud prázdná. Vpředu seděli řemeslníci, uprostřed izraelští obchodníci s rodinami a vzadu stále klapala sedadla. Přišel notář dr Tichay, po něm obvodní lékař a advokát. Stále se nezačínalo a gramofon spustil předehru k *Zvonkům cornevillským*. Studenti začali demonstrativně tleskat a dělníci na galerii se připojili. Jenom vesničané stáli bez hnutí a vyvalovali oči na bílé plátno. Přibyl starosta města, knihkupec Oktávec. Stále se nezačínalo. Gramofon hrál *Prožil jsem pohádku krásnou...* Přišel okresní soudce. Studenti syčeli a dupali. Konečně uvedl Wagenknecht okresního hejtmana s dvěma dcerami. Usadil je s otcovským, příčinlivým výrazem do zadních sedadel, přesvědčil se, že se jim pohodlně sedí, potom zdvihl ruku. Zhasla světla a bílý paprsek protal tmu. Na osvětleném obdélníku se objevil nápis *Jaro*. Nápis zmizel, vystřídán barevnou krajinou. Jakási slečna dováděla na pažitu a trhala květiny. Pak následovalo léto a slečna ležela na trávniku s knihou v ruce a vedle ní vyplazoval jazyk bílý chrt. Když pak nastala jeseň, slečna trhala se stromu ruměná jablka. Potom nápis *Zima* předpověděl zasněženou krajinu a slečna se zjevila v bílé kožešině a kynula obecenstvu rukávnickem.¹⁷⁾

V sále se rozsvítilo a obecenstvo zašumělo. Kamil ucítil, že se ho někdo dotkl rukou. Zdvihl hlavu a uviděl Krále. Stál nad ním ve vyšívané košili a potřásl rusou kšticí. Kamil mu představil mladou paní, učitel se sklonil k její ruce a pak blahopřál příteli k družce života. Přál mu, aby paprsky štěstí ozařovaly jeho životní pouť. Litoval, že nemá daru výmluvnosti. Jeho myšlenky postrádají vzletu; a nakonec se zeptal: „Kde nyní působíš?“

Kamil jmenoval město.

„Tak jsi změnil působiště, jak pozoruji,“ řekl učitel. „Znám ono město. Je tam katedrála ze šestnáctého století. Zajímavá ukázka pozdní gotiky. A barokní zámek vévodí krajině. Město se vyznačuje půvabným okolím...“

„Můj tchán,“ přerušil jej příručí, „má největší obchod v městě. Dodává všem detailistům v okolí. Je to firma světoznámá...“

„Já stále působím v tomto městě,“ řekl učitel, „a mohu se pochlubit zdárnými výsledky. Chtěl bych ti ukázat své kluky. Někdy mne zlobí, ale to jinak nejde. Mají mne rádi a já bych se nerad loučil s naší školou, ačkoli bych mnohdy chtěl do Prahy, abych byl ve středu kulturního dění...“

Zhasla světla a na plátně se objevil herec Mack Sennett s tlupou výstředních policistů. Herci rozbíjeli nábytek, padali do vody, metali kozelce, honili se a dělali bláznivé kousky. Sálém zněl hlučný smích. Jenom ženy se nesmály a s jakou zlostí pozorovaly, jak herci zbytečně ničí domácí zařízení. Paní Klárka cucala bonbon a čekala, až se rozsvítí, aby si mohla upravit účes.

V přestávce uslyšel příručí volání: „Psst! Hej! Kamilku!“

Ohlédl se a uviděl absolventa obchodní akademie Růžičku. Písař mával rukama a křičel: „Co děláš, starej holajzníku? Jak ti šlapě kufr?“

Kamil se podíval studenýma očima na místo, kde seděl písař. Růžička se rozplynul vničeč. Příručí vznešeně odvrátil zrak a neodpověděl. Písař schlípl.

„Kdo to byl?“ ptala se mladá paní.

„Nikdo!“ odpověděl Kamil s důrazem. „Úplně nic. Já ho ani dobře neznám.“

Opět se zatmělo a gramofon spustil valčík *Herkulovy lázně*. Na plátně plynula široká řeka, slapy stříkaly bílou pěnu a slunce zapadalo. Po řece plula plachetní loď. Přiblížila se ke břehu a z ní vystoupila štíhlá dáma černých kadeří a s velkýma očima. Nápis praví: *Jana byla jedinou dcerou bohatého rej-*

17) Pravděpodobně se jedná o krátký český film Maxe Urbana ČTYŘI ROČNÍ DOBY (1912) s Andulou Sedláčkovou v hlavní roli, který se v Národním filmovém archivu nedochoval v úplnosti.

daře Sorensena. Dáma se setká s mladým mužem v bílé, námořnické uniformě. Nápis o něm říká, že je to poručík Olaf. Obraz poskakuje. Zdá se, že přes plátno prší. Gramofon chraptí valčík.

Kamil zašeptal své choti: „Nevím, co lidé mají na té Astě Nielsen. Mně se vůbec nelíbí.“

„O, to neříkej,“ odpovídá mladá paní, „ona je hrozně šik. Jenom se koukni, jaké má držení. Zato Waldemar Psylandr je fádni. Ani vidět ho nemůžu. U nás všechny holky za ním bláznily a chtěly mít od něho fotografii. Já ne. Není to můj vkus.“

Nápis hlásá: *Uplynulo několik měsíců...*

Černovlasá dáma obdrží dopis. Roztrhne obálku a zrakem přelétne řádky. Hlava jí klesá do dlaní a hubená ramínka se otřásají usedavým pláčem. Gramofon hraje *Prožil jsem pohádku krásnou...* Bělovlasý pán přistupuje k plačící dívce a hladí jí účes. Gramofon umlkl. Patrně nasazují novou desku. Obecenstvo si utírá oči. Na plátně zatřepaly se stíny a najednou se rozsvítilo. Galerie hučí: „Hohoho!“ a studenti v přízemí zadupali. „Psst!“ zasyčelo panstvo v křeslech a hlavy se káravě obracejí vzhůru.

Po drahné chvíli se opět ztmělo a diváci uviděli nějakou slavnost. Nápis praví, že je to ples v domě bohatého rejdáře Sorensena. Páni a dámy tančí trhavými pohyby. Přes plátno se ustavičně line šedý déšť. Štíhlá dáma spočívá v náručí námořního poručíka. Jejich hlavy se k sobě blíží, zraky se noří do sebe a chřípí se chvějí... Galerie a studenti naznačují mlaskavě zvuk polibku a přízemí se káravě ozývá: „Psst! Bude-li pak klid?“ Gramofon chraptí svatební pochod a štíhlá herečka vychází z kostela, zavěšena do námořního poručíka. Potom se objevila kolorovaná postava děcka, jež drží v ruce nočník. Pod tím byl nápis *Dobrou noc.* Diváci se zasmáli a úprkem se hnali k východu.

Podle čtvrtého vydání: Karel Poláček, *Okresní město.* Praha: Československý spisovatel 1953, s. 161–165.

V našem městě jsou dva bijáky a v obou se hraje velice skvostně. Jeden je v Národním domě, druhý pak v Lidovém domě a hraje se v sobotu a v neděli. V Národním domě dávají němé filmy, co přesně poradí prší, a pan Stuchlík, co je účetní ve fabrice, pouští k tomu gramofon. V těch filmech jsou kovbojové, co poradí jezdí na koních a házejí lasem a střelí je poradí z levorvéru, a pronásledují lupiče. Nebo je tam jeden pán, co miluje tu slečnu, a pak ještě jeden pán, co také miluje tu slečnu, ale ona ho nechce, a on ten pán by chtěl být bohatý, a jelikož není při penězích, tak někoho zavraždí, protože ho dají na elektrické křeslo, přičemž pan Stuchlík vymění desku a hraje velice smutně.

Ještě lepší jsou filmy, co v nich je džungle, a v nich jest maharadža, co jezdí na slonu v takovém altánku, a jeho vojsko jde za ním, indiští vojáci mají na hlavě turban a kolem boků takovou handru, jináč jsou nahatí, a v džungli jest krajta tygrovitá a tygr, jakož i divoká zvířata.

Taky jsou pěkné ty veselohry, jak nějaký pán poradí padá do vody a celý se zamácí, nebo zase jak nějaký jiný pán plácne druhého pána dortem přes obličej a ten druhý pán si to nedá líbit a plácne toho prvního pána také dortem přes obličej a oni mají pak oči zamazané smetanou a nevidí na oči. To se nasmějeme!

Někdy pan učitel vybere od nás po koruně a pak jde do bijáku celá třída, ale to dávají jenom takové kusy, jak se plaví dříví nebo jak horalé tančí kolo nebo jak se dělá sklo, ale to nemá žádnou cenu, ačkoli je to přece jenom lepší než vyučování.

My hoši, co spolu mluvíme, nechodíme do Národního domu, jelikož jsou tam okna vysoko, ale chodíme do Lidového domu, tam jsou okna nízko. To jeden z nás zaplatí vstupné, a když v sále zhas-

nou, pak oknem pomůže těm druhým dovnitř, abychom nemusili platit. Jelikož za tu korunu, co nám doma dají na biják, si raději koupíme pendrek nebo cucavou štangličku nebo mejdlíčko nebo sladké kaničky, jakož i sudžuk.

Takové chodění do bijáku vynalezl Zilvar, jelikož by mu tatínek nikdy nedal korunu na vstupné. Tak my si sedíme a velice se nám to líbí, protože je to zadarmo. A udělali jsme to mockrát, a bylo nás pět, co jsme lezli oknem, a to: já, Zilvar, Bejval, Jirsák a Kemlink, a jednou jsme vzali s sebou Vendu Štěpánka, ale ten filmům nehoví, poněvadž jest ještě malý.

Ale jednou jeden kluk měl na nás vzteka, jelikož on si lístek platil a my ne, a udal nás panu Maulemu, co trhá lístky, a pan Maule nám pravil přísným hlasem, abysme mu ukázali lístky, my jsme pravili, že už jsme je ukázali, on pravil, abysme mu je ukázali ještě jednou, a Bejval pravil hrdě, že takový zákon není, aby se lístky pořád ukazovaly, a pan Maule se rozzlobil a ukázal prstem na dveře a pravil velice vysokým hlasem: „Hybaj! Ať už jste venku,“ a Bejval pravil, že my jdeme a že na nás nemusí tak řvát.

Tak jsme tedy šli, ale když bylo po přestávce a v sále se udělala tma, tak jsme tam zase vlezli, jelikož jsme byli žádostiví, jak to dopadne. A když se rozsvítilo a pan Maule nás spatřil, tak pravil děsně vysokým hlasem: „Kriste Jéžiši, kdy odejmeš ten kalich utrpení ode mne, copak se musím pořád s těma klazanama hamonit?“ a strašně zařval: „Už ať mi jste venku, parchanti, nebo vás dám policajtovi, aby s vámi zatočil.“

A Bejval mu na to pravil, že no, no, nemusí být hnedky tak zle a že prý ať si ty parchanty nechá, jelikož nejsme žádní parchanti, a jestli to pan Maule ještě jednou řekne, že to dá advokátovi.

Pan Maule strašně vyvalil oči a pravil jenom: „No tohle! Co byste tomu řekli? To je dneska mládež!“ a my jsme honem utekli.

Avšak stejně jsme to dělali zas a jednou jsem to vypravoval Evě Svobodové, ona se mně moc divila, já jsem byl rád, že se mně podivuje, tak jsem jí to vypravoval ještě jednou, ještě jednou a pořád a ona si udělala, že by to taky ráda zkusila, já jsem pravil: „Nevím, nevím, k tomu jest třeba velké odvážnosti,“ a ona mne prosila, abych ji také vzal s sebou do bijáku oknem.

Já jsem jí teda vyhověl, když mne tak moc prosila, ale pak jsem to litoval. Jeden jí ze sálu podal ruku, já jsem ji ze zadu tlačil a s velkou tíhou se tam dostala. A kdyby aspoň byla zticha, to ne, ona se musila moc smát, lidi dělali „pst!“ a ohlíželi se.

A byl to tenkrát takový krásný film, to vám jeden herec letěl éroplánem do Kalifornie, jelikož musil vysvobodit milovanou bytost ze spárů lupičů, on musil letět moc rychle, aby předhonil expresní vlak, a byla bouře a blesky se křížovaly, vítr foukal děsně, my jsme na to koukali, a v tom nás pan Maule vyhodil.

Potom jsme stáli před bijákem a čekali, až půjdou lidi, a šel taky pan Lokvenc s manželkou a Bejval přistoupil k němu, dal slušné pozdravení a ptal se: „Prosím vás, pane Lokvenc, vysvobodil ten herec milovanou bytost ze spárů lupičů?“, ale pan Lokvenc se příšerně zachechtal a neřekl nám nic.

A potom jsme se stejně dověděli, jak to dopadlo: Herec skutečně vysvobodil milovanou bytost ze spárů lupičů a všechny je zastřelil a pak ji pojal za manželku.

Podle osmého vydání: Karel Poláček, *Bylo nás pět*. Praha: Československý spisovatel 1963, s. 63–65.

V.

Josef Lada (1887–1957)

Jednou za čas šli jsme s [Jaroslavem] Haškem také do biografu. Měli jsme oblíbeny dva: jeden na Ferdinandově třídě, druhý v Ječné ulici v domě „U čtrnácti pomocníků“. Do prvního jsme chodili rádi proto, že tam hrál orchestr strašně falešně, tak falešně, že to bylo k smíchu i Haškovi, jenž přece neměl hudebního sluchu ani za groš. Sedávali jsme až vzadu v jakési lóži a při smutných scénách, k nimž hudba zvláště falešně kvílela, svíjeli jsme se s Haškem smíchy. Ale jednou, když se na plátně šla k řece topit starostova dcera, zahrál jí orchestr na poslední cestu ryčný pochod. Snad si to spletli. K „Čtrnácti pomocníkům“ nás zase táhlo zajímavé obecenstvo. Předváděli tam sice jenom samé staré filmy, někdy tak šmouhovaté, že nebylo na nich vidět ani, oč se jedná, a přece obecenstvo bylo spokojeno a reagovalo na předváděné děje až příliš živě. Tak při jedné scéně, kdy chtěl zuřivý lupič hodit děcko do ohně, vyskočil v předních řadách chlapec, zahrozil na lupiče zařatou pěstí a vzkřikl hystericky: „Kam ho to chceš hodit, rošťáku!“ Jindy zase, když se na plátně hnál z dálky vlak přímo jako do obecenstva, sklonilo obecenstvo v prvních řadách hlavy až pod sedadla a několik žen i ustrašeně vyjeklo. Tehdy ještě hlasatelé hlásili jednotlivé fáze děje a obecenstvo mělo právo zeptat se na některé podrobnosti. Toho využil i Hašek, a když jednou hlasatelka ohlásila, že děj se odehrává po uplynutí roku, stručným ohlášením: „Po roce!“ tázal se jí, zda to znamená: porotce, soudce z lidu, nebo časový termín.

Vzadu, většinou stojíce za sedadly, bývali často v tom biografu drožkáři z blízké Malé Štěpánské ulice, kde měli stáje. Ti velmi hlučně reagovali na podrobnosti filmu a hlasitě dávali najevo svůj obdiv nebo nelibost. Když se ukázala jedoucí stará drožka, chechtali se a pokřikovali: „No sérvus! Ty máš pěcknej pekáč!“ A když se jim něco zvláště líbilo, volávali nahoru na operátéra: „Růdo, to bylo něco nóbl! Pusť to eště jednou, buď tak dobře!“

Podle třetího vydání: Josef Lada, *Kronika mého života*. Praha: Československý spisovatel 1954, s. 318–319.

VI.

Ing. Eduard Stříbrný (1891–1974)

Dědova dcera Božena se provdala za Františka Hurta. Ten koupil býv. Malochův mlýn nad Valchou /dnešní Národní dům/ a začal tam řemeslo. Velká dřevěná firma hlásala:

František Hurt

mosaznictví a výroba patentních pivních tlakostrojů.

Soustruhy, vrtáky, všechno „šlo na vodu“. Strýc byl člověk chytrý, měl asi tři věci patentované, podnikavý, ale nestálý.

Za pár let nechal řemesla a otevřel hospodu a přistavěl k ní největší sál v [České] Třebové. Zajel do Prahy, koupil u Křížků dynamo, zřídil pohon od vodního kola, provedl instalaci, a ve Třebové zazářilo první elektrické světlo.

Bratranec Václav Hurt mi to ve škole důvěrně sdělil. Tak hned po škole s učením pod paží alou k Hurtom. Václav sáhl na zeď, něco luplo, a bylo světlo. Sáhl po druhé, zas to luplo, a byla tma. Zázrak. Václav vystoupil na židli, vyšrouboval z lampy takovou skleněnou hrušku, stočený drátek se v ní chvěl, opatrně mě ji předal, ať dám pozor, prý to je žárovka.

Pak ji zase zašrouboval, vyzval, abych tím knoflíkem, co je na zdi, pootočil. Já to udělal, a bylo světlo. Tož jsem mnohokrát rozsvítil a zase zhasěl, a nemoh se té novoty nabažít.

Jednou strýc Hurt nikomu ani muk, a asi na týden zmizel. Dělával to často, a tak se po něm nesháněli.

Když se vrátil, povídá teta:

„Kdáks ale zas coural?“

„Ále — byl sem ve Švejcarch.“

„Kristejžíši — cáks tam dál?“

„Koupil sem tam ariston. Zejtra to přijde.“

Odvezli to z dráhy Vyskočilovým stolákem. Strýc to zmontoval, byl to ariston jako vrata, kapelník Hommr to vyladil. Strýc zařídil pohon také na elektriku, ariston přehrál za šesták celou čtverylku, besedu, kolové tance i směs z různých oper pro poslech. Hrál to silně a fortelně jak banda muzikantů, a já do smrti nezapomenu, jak jsem byl vzrušen. Každý nerv ve mně jen hrál, vlasy svrběly, po zádech mráz přebíhal, huba dokořán. Když ariston dohrál, a Václav vyjmul válec, skokem jsem byl u toho a četl:

George Bizet

CARMEN

potpouri

Jéžíši, to byla muzika! Ta jednoho rozehrála a rozehrála. S podobným zájmem jsem vyslechl Dali-bora, Fausta, Prodanou nevěstu, Mignon, Aidu a jiné směsi oper. A když jsem je po létech slýchal v Národním divadle, usmíval jsem se na ně jako na staré dobré známé.

Jednou byly na trebovských nárožích vylepeny růžové plakáty. Oznamovaly, že v sále u Hurtů budou předváděny dosud zde nevidané živé obrazy, tak zvaný kinematograf, a mimo to i poslední největší vynález, mluvicí přístroj, tak zvaný fonograf. Pak ještě nějaké říkání a nakonec zval v účtě Viktor Ponrepo.

To jméno bylo známé. Jmenoval se správně Dismas Šlambor a jezdil před tím po vlastech co by kouzelník. Uhodl, kolik kdo má v kapse peněz, tahal živé králíky z cylindru a takové špásy. Pak toho nechal, pořídil si první kočovný biograf. Produkce byly možné jen tam, kde byl k dispozici elektrický proud, a to bylo jen u Hurtů.

První den sedělo v sále jen pár lidí, druhý den nabito a třetí poslední den se lidé vraceli od pokladny.

A toho divení. Do malé staničky vjel vláček. Zastavil, dveře u kupé se začaly otevírat, lidé vystupovali a nastupovali, všichni klepali jaksi hlavičkami a šli nějak roztřeseně, mašina kouřila, no, všechno jako navoprávdivky živý. Pak film od konce promítaný. Plavec s hlavou dolu, vyletěl pozpátku z vody a postavil se na břeh. To lidé vrtěli hlavami.

Program končil barevným filmem. Tanečnice oděná v pavučinový mušelín v každé ruce hůlku a na ní zavěšena táž látka. Tanečnice dělala všelijaké ladné taneční pohyby, mávala křídly jako motýl a při tom bylo na plátno vrháno světlo duhových barev. Ta krása.

V přestávce předvedl Ponrepo fonograf. Bylo to docela maličké, jen mosazná trumpetka šikmo nasazená byla dost velká. Ponrepo to kličkou natočil, vsunul žlutý váleček a zazněla hudba. Pochod z Aidy.

Pak Ponrepo požádal, aby někdo z publika do fonografu něco promluvil nebo zazpíval, že to bude reprodukovat. Z první řady křesel /tenkrát ještě nebyla nejlepší místa vzadu/ se zvedl přednosta tratě Ing. Bitschan, mluvil chvilku polsky, a fonograf to krásně reprodukoval.

Pak na vyzvání předstoupil před fonograf spolužák Leopold Beran ze Skalky, postavil se do pozoru a zazpíval do trumpetky škrceným hlasem.

„Hóro horo vysoká jsi
spadl kocour do podmáslí,
umazal se pěkně celý,
proč je mlsný a tak smělý.“

Reprodukce dopadla krásně, ale toho divení. „Jak je jen todlec lidí možný.“ — „Jestli to chytaj do nějaký bedynky a pak otevrou dynko a zas to vypouštějí.“ — inu divení, řečí a nápadů bylo tuze mnoho.

Ponrepo odejel a strýc Hurt měl neklidné spaní. Ta novota a ty ukrutné výdělky za večer, to všechno mu nedalo spát. Tož se do toho obul.

Nikomu ani muk, zmizel, z Paříže přivezl promítací aparát Pathé Frères a nějaké filmy, koupil velký nábytkový vůz, na c. k. místodržitelství udělal zkoušku k samostatné obsluze promítacích přístrojů, vzal s sebou Václava a začal pout' světem. Jak dlouho nevím. Za čas ho to přestalo bavit, prodal promítačku, filmy i koncesi, vůz koupil Emil Jeništa a vozil v něm nábytek.¹⁸⁾

Ing. Eduard Stříbrný, *Paměti I. díl*. Děčín 1958, s. 42–46 (rukopis).

Svázaný strojopis (i s druhým dílem) o velikosti A4 s datací 22. máje 1958 uložen v Městském muzeu Česká Třebová, sig. CT/1416, CT/1849, CT/2470. Stručný výběr z těchto pamětí — včetně vzpomínky na představení Viktora Ponrepa — vyšel v roce 1994 tiskem: Eduard Stříbrný, *Na černé hodině*. Česká Třebová: Městské muzeum v České Třebové 1994, s. 39–41.

18) Podle dochovaných podacích protokolů českotřebovský hospodský a mosazník František Hurt opravdu v roce 1903 požádal České místodržitelství v Praze o povolení k provozování veřejných kinematografických produkcí. Srdan Knežević, Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896–1910). *Iluminace* 6, 1994, č. 2, s. 119–126. Vzpomínky Eduarda Stříbrného na toto představení tedy můžeme považovat za autentické a návštěvu Viktora Ponrepa v České Třebové vřadit právě do roku 1903. Není ovšem vyloučeno, že Ponrepo Českou Třebovou navštívil i opakovaně.

VII.

Václav Kaplický (1895–1982)

Rohový dům Vegrův kromě toho, že tam bydlil Láďa Ďapka, měl ještě několik zajímavostí. Mezi přízemními okny ve válcovité vypuklině za sklem se skvěla dřevěná socha jakéhosi rytíře, o němž se Klášteráci domnívali, že představuje nějakého husitského hejtmana, a chovali se k němu s patřičnou úctou. Velmi zanevřeli na staršího bratra Pacinova Bohuše, studenta, když jim vysvětlil, že je to jen svatý Florián. Na samém rohu pak byla připevněna vývěsní tabule, na kterou se vylepovaly úřední vyhlášky i divadelní cedule, když ochotníci hráli divadlo nebo když do města přijela kočující herecká společnost. Vyhlášky, ať už byly podepsány panem c. k. místodržitelským radou Blížencem, nebo purkmistrem panem Kotrbelcem, ba ani divadelní plakáty Klášteráky příliš nezajímaly, užívali však hojně okrajů vyhlášek k různým oznámením vlastním, jako že ten nebo onen je slon, mezek, osel nebo vůl, nebo také, když byli pohoršeni chováním některých osob dospělejších, oznámili to veřejnosti. A tak třeba na vyhlášce o kontumaci psů objevila se zároveň například taková zpráva:

„M. S. byla načapána v Ctiborově lesíku s panem J. P.“

„A. V. seděla večer na sadech s Polákem.“

Občas někdo začáteční písmena doplnil na celé jméno, jiný je zas přeškrtnal nebo vyřízl, takže lidé se u plakátů rádi zastavovali.

Toho dne však Klášteráci stojící před plakáty věnovali pozornost něčemu jinému. Mezi vyhláškami visel dlouhý úzký plakát barvy nápadně zelené. Už jeho nezvyklá forma a barva vzbuzovaly pozornost, což teprve obsah! Klášteráci slabikovali slovo za slovem, ale moudří z toho nebyli, protože se setkávali se slovy, která ještě nikdy neslyšeli. Tolik však tušili, že jde o něco zcela mimořádného.

DIV XX. STOLETÍ

Úžasné, dosud nikým nevidané divadlo živých fotografií

KINEMATOGRAPH!

Obrázky ze skutečného života:

HONBA ZA LUPÍČEM

(napínavé)

•

VLAK ŘÍTÍCÍ SE DO ZKÁZY

(hrůzostrašné)

•

ĎÁBLOVO POKUŠENÍ

(komické)

•

ÚCHVATNÝ OBRAZ BITVY U LIAOJANU

z války rusko-japonské, kde padlo na 50 000 nejchrabřejších vojáků

A mnoho jiných senzačních čísel

•

Hraje se denně ve velkém sále na Střelnici

Vstupné 50 hal., děti a vojáci 20 hal.

•
VIKTOR PONREPO

první český prestidigitateur a majitel kouzelného divadla živých fotografií

I kdyby nebylo ostatních senzací, jež sliboval plakát, stačila zmínka o rusko-japonské válce, aby stateční Klášteráci byli u vytržení. Kdo by se na ni ještě nepamatoval? Kluci z celého města si tehdy hráli jen na válku. Dřevěné šavličky, čepice z novinového papíru s třapcem, dřevěné flintičky. Zlé bylo, že každý chtěl dělat Rusa, a nikdo Japonce. Vždyť ještě teď se často ozve nadávka kanimuro, třeba každý ví, že Kanimura byl slavným a vítězným japonským admirálem. A plakát slibuje vidět skutečnou bitvu, nejen obrázky. Být při tom, když vojáci střelí, šermují s bajonety a umírají. Padesát tisíc mrtvých! Kdy se naskytne taková příležitost — vidět něco takového! Jaképak rozhodování. Když musí bitvu u Liaojanu vidět děj se co děj!

Kde však vzít dvacet haléřů na vstupné? Takové peníze! Rodiče nedají, škrtí každý krejcar, a všichni Klášteráci dohromady, kdyby se prošacovali, neseženou ani tři krejcare.

Někteří hleděli na Ďapku, jako by mohl poradit, ale i ten byl s rozumem v koncích.

„Houby, však se tam nějak dostaneme,“ rozhodl pak Šiška.

„Třeba tam vlezeme oknem,“ radil Pacina.

„Nebo zadem ze zahrady. Já to tam znám,“ navrhoval Ropuška.

„Však uvidíme,“ rozhodl Čour.

Večer, půl hodiny před zahájením představení, vyrazili Klášteráci v početném houfu. Samozřejmě že se vyhnuli hlavnímu náměstí a pustili se raději přes sady a Tržní náměstí, kde se k nim připojilo i několik Dobytčáků, a tak v počtu znamenitém stanuli nakonec před výstavnou budovou Střelnice, kterou hlídali dva známí policajti, pan Suchomel a pan Hlava.

I v egyptsko-persko-chaldejském snáři se píše, že vidět policajta znamená bojovat s protivenstvím. A tu byli hned dva policajti najednou! Klášteráci, nevědouce co počít, nakupili se prozatím kolem dvou tabulí s obrázky z rusko-japonské války. Tabule se trochu podobaly kresbám jarmarečních prodavačů písniček, chyběl jen pán s dlouhou tyčí a bába s harmonikou.

Zatím obecenstvo proudilo do budovy. S jakou lítostí je sledovaly oči Klášteráků. Vždyť jen jediný ze všech, Tonda Mustafa, měl v kapce dvacetihaléř, který dostal od otce, bývalého vysloužilého vojáka, dbalého o poučení svého syna.

Mustafa se nabídl, že vezme s sebou maličkého Brejlu. Počkají, až u pokladny bude větší chumel. Zatímco Tonda bude kupovat lístek, Brejla za ním proklouzne. Nikdo nepochyboval, že se to podaří, ale to bude mít vyhráno jen Jarka; a jak se dovnitř dostanou ostatní?

Civět na ulici nemělo smyslu, stejně strážník Suchomel už si Klášteráků povšiml, lepší bude uklidit se do chodby, z níž vedlo široké schodiště do velkého sálu. Mustafa s Brejlou již stoupali odvážně po schodech vzhůru. Tam za stolkem seděla silná dáma s ohromnou frizúrou a s obličejem jako papoušek. Prodávala vstupenky. Mustafa využil okamžiku, kdy se u pokladny nahromadilo víc lidí, mrkl na Brejlu, který příkrčen vyběhl nahoru, aniž si toho někdo všiml. Hned potom se Gusta Pařara přitiskl k jakési metrákové milostpaní a spolu s ní se šťastně dostal do sálu, aniž musil platit. Stejným způsobem se dostali dovnitř i Ropuška a Žižala, ale co měli dělat Kláfida, Šiška, Čour, Kravan nebo Krchňa? Za koho se měli schovat tací kolohnáti?

Stáli zatím bezradně v hloučku, natahující krky a okusující si nehty. Policajt Suchomel už několikrát hrozivě nahlédl do chodby. Kláfida navrhoval, že by se snad mohlo jít přes restauraci a pak zadním vchodem, ale ještě dřív, než se rozhodli, mají-li jít všichni pohromadě, nebo v malých skupinách,

objevil se na chodbě podivný pán, kterého nikdo neznal. Měl na sobě šedý havelok, na hlavě buřinku, v ústech právě načaté viržinko. Byl menší, obtloustlý, vypadal dost dobromyslně, jen očka mu svítila jako hrozinka ve vánočce. Se zájmem si prohlížel Klášteráky.

Pak dokonce přistoupil až k nim.

„Chce si někdo z vás vydělat pětník?“ pravil, nevynádávaje doutník z úst.

Pán asi žertuje, myslili si Klášteráci. Starší lidé si rádi dělají z chlapců legraci. Jako by pán nevěděl, že jsou všichni dutí, a že jen proto tu stojí. Ale což když to přece jen myslí doopravdy?

A přece se nikdo nehlásil, nikdo se nehnal k cizímu pánovi. Pravda, pětník, to bylo deset haléřů. Za deset haléřů se dá koupit táflička čokolády, pět šumáků, půl kila pracharandy, pytlík burských oříšků, za deset haléřů se dá pětkrát svézt na kolotoči; jenže teď nejde o mls, nýbrž Klášteráci mermomocí chtějí vidět, jak Rusové mydlí Japonce. A zřící se toho kvůli pětníku to by byla zrada na Rusech!

Všichni rozpačitě mlčeli, až pak Vašek Čour prohlásil:

„My bychom si rádi vydělali pětník, ale neviděli bychom bitvu!“

„Tak proč tady stojíte? Jděte nahoru!“

„My, prosím, nemáme peníze,“ odpovídal kupodivu zdvořile Vašek Šiška.

Pán se usmál, zamrkal a zabafal z viržinky. Potom vzal za rameno Šišku a Čoura.

„Vás dva bych potřeboval. Každý dostane pětník a bitvu také uvidíte.“

„Neděláte si legraci?“ zeptal se opatrně Šiška.

„Víte, kdo jsem?“

„Pan Ponrepo!“ vyrazil ze sebe Krchňa.

„Jsi chytrý kluk. Zítra půjdeš ty.“

Pan Ponrepo pak odváděl Šišku a Čoura do restaurace. Oba se jen pohledem mohli rozloučit s kamarády. Z restaurace vyšli na temné schodiště a stoupali po něm vzhůru. Šiška držel Čoura za ruku.

„Krucajda, máme štítko, ne?“ neudržel se.

Nahoře, před zavřenými dveřmi, za nimiž se ozýval hluk, se pan Ponrepo zastavil.

„Tak mládenci, abyste věděli, k čemu vás budu potřebovat. Budete dělat kanonýry!“

To bylo silné. Čour pohlédl na Šišku. Cožpak dovedou střilet z kanónů? Z praku nebo ze vzduchovky — to by bylo něco jiného.

„Nebojíte se?“ usmíval se obtloustlý pán.

Klášteráci a bát se! Oba trochu uraženě zavrtěli hlavami.

„Nuže, kupředu!“ zvolal pan Ponrepo a otevřel dveře do sálu téměř už naplněného obecnstvem.

Ani Šiška, ani Čour dosud nikdy nebyli v tak skvělé místnosti. Lóže vyložená červeným plyšem, naleštěné parkety, od stropu visel lustr bohatší než v kostele. A těch lidí! Ani jeden, ani druhý nevěděl, kam se dívat dříve.

„Šiška! Čour!“ ozvalo se náhle z obecnstva.

Jak by Šiška s Čourem nepoznali hlas Mustafův. Tonda tak projevoval radost, že se i kamarádům podařilo dostat se do sálu.

Avšak oba hrdinové se tvářili, jako by se jich to netýkalo.

Pan Ponrepo je odváděl po stupínkách na pódium, kde o velkých bálech hrávala kapela. Teď místo židliček a pulpitů stál tam veliký stojan, na němž v černém rámu bylo nataženo bílé plátno. Stojan poněkud připomínal školní tabuli, jenže ta je černá a s červenými linkami.

Na druhé straně vedle stojanu byl stolek a na něm gramofon s obrovskou mosaznou troubou. A ještě něco upoutalo pozornost Čourovu: dlouhá tenká tyč opřená o stěnu. Šiška neměl pro nic smysl, stále hledal kanóny, ze kterých budou střilet.

Pán je posléze odvedl za plátno. Tam Šiška i Čour spatřili něco, čemu vůbec nerozuměli: velký škoppek obrácený dnem vzhůru a starou štoudev také tak obrácenou. U škopku byl silný klacek, u štoudve jakýsi dřevěný nástroj připomínající tlouk na brambory.

„Tak tady máte ty své kanóny,“ pravil usmívající se pan Ponrepo, majitel divadla živých fotografií a první český prestidigitér. „Ty si stoupneš sem,“ nakazoval Šiškov, ukazuje na škoppek, „a ty sem,“ ukázal Čourovi na štoudev.

Oběma Klášterákům se již pomalu v kotrbách rozsvěcovalo; poslechli, ale dost neochotně. Cítili se podvedeni.

Pán si toho všiml, ale nedbal na to a vysvětloval jim:

„Snad jste nečekali opravdické kanóny? Uvidíte, že i tyhle udělají rámusu, až se budou lidé třást. Vidíte to tágo opřené o stěnu? To budu mít v ruce. Vy musíte na mě dávat pozor. Když tágem klepnu jednou lehce o zem, začneš ty, ušoune (to platilo Šiškov), mlátit do škopku. Ale ne tak, abys vyrazil dno. Docela mírně, protože představuješ lehkou artilerii v dálce. Když udeřím tágem dvakrát, je to znamení pro tebe, Pepíku (to platilo Čourovi), abys začal bušit do štoudve. Rozumíš, střílíš z nejtěžších houfnic, čtyřicetiváček. Když pak udeřím rychle za sebou třikrát, začnete do toho mydlit, až se z vás bude kouřit. Dovedete to mládenci? Zatím máte pohov, až teprve při bitvě u Liaojanu.“

Jak by tohle Klášteráci nedovedli? Což neviděli bít do vlašských kotlů, když chodívala procesí do Klokot? Některý z těch venkovských bubeníků reže do kotlů, až lidé na Klášteráku zavírají okna v domnění, že se žene bouřka. Jen přikývli a chopili se bicích nástrojů.

Pan Ponrepo měl dost zkušeností, aby si vybral zdatné pomocníky. Usmál se na ně laskavě.

„Teď si někde sedněte, řada na vás přijde až nakonec. Do sálu však neňukat. Ať vám ani nenapadne ukazovat publiku své štětinaté palice!“

„A to nic neuvidíme?“ optal se zklamaně dělostřelec Čour.

„Pro dnešek jste herci, a ti nikdy z představení moc nevidí. Až zítra se budete moci podívat.“

Pan Ponrepo odešel a Čour zklamaně pohlédl na kamaráda. Pěkně to vyvedli! Všichni se nějak dostanou do sálu a uvidí bitvu a vše ostatní, jen oni dva neuvidí nic. Jenže teď se už nedalo nic dělat.

V sále to hučelo jako v úle. Šiška to nakonec nevydržel a vystrčil svou šišatou hlavu zpoza plátna. Uviděl Tondu, Gustu, Pepíka, Otu, Karla i Vildu. Stáli vzadu a natahovali krky. Vida, všem se podařilo dostat se dovnitř, ani dva policajti tomu nezabránili. Z toho měl Šiška radost, ale hned zesmutněl, když si vzpomněl, že všichni uvidí bitvu u Liaojanu, jen on a Čour ne.

„Heleď, Vašku, což abychom utekli do sálu?“ obrátil se na druhá v neštěstí.

Čour to však odmítl.

„Nemůžeme, když jsme herci. A co slíbený pětník?“

Čour měl pravdu. Šiška se podvolil.

Tu se u gramofonu objevila hezká slečna v bílé blůzce a dlouhé černé sukni. Chvilí natáčela klikou gramofon, potom obrátila troubu k publiku. Nasadila novou jehlu a konečně uvedla přístroj do chodu. Gramofon pár minut chrčel a chraptěl ještě hůř než pan Pomahač, který trpí na záduchu, potom se přece jen ozvala muzika. Hluk byl velký, ale těžko bylo poznat, jaká je to písnička. Snad to měl být Kmočův pochod Jarabáček.

Gramofon pak zmlkl. Tu v sále pohasla všechna světla, takže nastala úplná tma. Lidé se ztišili v očekávání tajemných věcí příštích.

Šiška se mohl nyní klidně dívat do hlediště a nikdo ho nemohl vidět. Sám však také nic neviděl. Až pak docela vzadu, na konci sálu, se rozsvítila dvě žlutavá světla jako kočičí oči. Jedno z nich začalo

vrhat na plátno světelný kužel. Připomínalo to laternu magiku, kterou měl Polda Mazánek. Jednou mu maminka dovolila, aby na promítání obrázků pozval několik slušnějších Klášteráků.

Před plátnem se objevil pan Ponrepo. Teď neměl na sobě ani havelok, ani buřinku, byl oblečen černě, svítila na něm jen škrobená náprsenka, límeček a bílá vázanka. Vypadal stejně jako pan Kludský, když v cirkuse předvádí koně. Jenže pan Ponrepo místo biče držel v ruce tágo.

Hudba ustala a pan Ponrepo mluvil něco k obecnstvu.

Teď i Čour vystrčil svou ježatou hlavu a díval se do hlediště, nemohl však nikoho poznat. Bylo to hloupé, tak se raději vrátil ke své houfnici.

Když pan Ponrepo přestal řečnit, rozlehl se tichem zvláštní šramot, plátno se jasně osvětlilo a v osvětleném kruhu se objevily podivné barevné skvrny, tvořící jakési fantastické hvězdice, které se hned zvětšovaly, hned zas zmenšovaly, měnily a všelijak proplétaly. Připomínalo to obrovský kaleidoskop nebo obrázky z laterny magiky. Obecnstvo se dívalo se zájmem, ale když číslo skončilo, potlesk byl nepatrný. Na tohle se hned tak někdo nenachytá! Za padesát haléřů si diváci zaslouží něco jiného.

Program se potom stal zábavnější a veselejší. Pan Ponrepo oznámil veselohru *Slaměný klobouk*. Šiška s Čourem z ní neviděli nic, jen slyšeli, jak se obecnstvo hlasitě směje. Mohli sledovat, co se děje na plátně, jen podle toho, co říkal pan Ponrepo, který tágem ukazoval, čeho by si diváci měli zvlášť povšimnout.

Dalším číslem bylo Dáblovo pokušení. Hra byla jistě ještě mnohem složitější, protože slečna přestala hrát na gramofon a pan Ponrepo změnil hlas, takže to vypadalo, jako by před plátnem mluvil sám Luciper.

V ztemnělém sále se ozývá chichot. Šiška s Čourem ničemu nerozumějí, také by se jim chtělo smát, ale nemají čemu.

Ale už začíná nové číslo, tentokrát hrůzostrašný příběh vlaku řítícího se do propasti. Diváci viděli nejdřív, jak vlak vyjíždí z nádraží. Z lokomotivy se valí dým, kola se pomalu roztácejí, cestující mávají z okének. Vlak se rozjíždí, přejíždí výhybky, míjí předměstské domy, uhání krajinou. Náhle nový obraz. Hluboké údolí, přes které vede železniční most, avšak viadukt je stržen. A znovu vlak uhání krajinou. Mašinfira zřejmě neví o strženém mostu. Lokomotiva kouří, vlak se řítí kupředu. Diváci teď vidí, jak se lokomotiva žene přímo proti nim. Snad vjede rovnou do obecnstva.

V sále to zašumí, ozývají se vzdechy, židle praskají. Naštěstí vlak místo do diváků vjíždí na stržený most. Diváci ovšem nevidí pád vlaku do propasti, nýbrž jen strašlivé důsledky katastrofy: rozbité vagony, pokroucené železo, mrtvá těla cestujících, kteří dřív tak vesele mávali šátky.

Lidé přednedávnem četli v novinách o podobném neštěstí, teď vše viděli na vlastní oči. Bylo to rozčilující a bylo to úžasné, být při takové katastrofě. Jak jen to mohl pan Ponrepo zachytit?

Sál se na chvíli rozsvítil a lidé si vzrušeně navzájem vykládali své dojmy.

Ale už se znovu ozval gramofon, po hudbě následovalo opět několik veselých scén, při nichž se sál otrásal smíchem, jen ti dva, Šiška a Čour, se neměli čemu smát. Byli tak nešťastní, tolik záviděli ostatním, že už by byli opustili své stanoviště a přeběhli mezi diváky, kdyby se právě v poslední vteřině před nimi neobjevil pan Ponrepo, aby se přesvědčil, že je všechno v pořádku. Upozornil své pomocníky, aby se připravili, že už brzy na ně přijde řada.

„Abyste nezapomněli: ťuknu-li jednou, ozve se škopek, ťuknu-li dvakrát, ozve se štoudev. Ťuknu-li třikrát, musíte dělat rámus jako ve škole před vyučováním!“

Dobrá! Klášteráci nezklamou. Šiška stiskl klacek, Čour pořádný tlouk na brambory.

Světla v sále opět pohasla a v nastalém tichu bylo nyní slyšet vážný hlas prvního českého prestidigitéra:

„Velectené dámy, vážení pánové. Obrazy, které nyní uvidíte, byly pořízeny několika nejslavnějšími francouzskými fotografy s nasazením života. Jde tedy o skutečný a nefalšovaný dokument, skutečný obraz velké bitvy u Liaojanu, o které se kdysi mnoho psalo v novinách. Bitvy té se zúčastnilo na 250 000 Žaponců a 180 000 Rusů. Padlo tam na 50 000 vojáků, jejichž mrtvoly se místy nakupily do výše deseti stop. Teď každý z vás prožije bitvu u Liaojanu, jako by byl v první linii.“

V sále se všechno ztišilo, nikdo nezakašlal, židle nevrzaly. Do toho zavrčel aparát. Konečně se na plátně ukázal první snímek. Zároveň se ozval hlas pana Ponrepa.

„Vidíte kopcovitou krajinu daleké země Manžurské, dějiště strašných bitev. Pohledte především vpravo nahoru. Co tam vidíte, není nějaký obrovský had, ale celá divize žaponské infanterie...“

Pan Ponrepo zásadně nazýval Japonce po francouzsku — Žaponci, a už to působilo trochu cizokrajně. Tágem ukazoval, kam se mají diváci dívat. Napětí se stupňovalo.

„Před infanterií jede oddíl kavalérie. To je výzvědná hlídka žaponská. A teď se podívejte docela nahoru. To je opuštěné stanoviště s troskami ruské baterie, která do posledního muže vzdorovala Žaponcům...“

Diváci se báli dýchat, vyvalovali oči a polykali sliny. I Šiška s Čourem měli oči upřené na plátno, ovšem z druhé strany, ale viděli jen neurčité skvrny. Jak záviděli ostatním!

Ale už zas bylo slyšet hlas pana Ponrepa:

„Teď se obraz načisto změnil. Vidíte už obě armády, jak zaujaly pozice před bitvou. Tam vzadu jsou ruské pluky a divize, kterým velí generál Kuropatkin. Vlaje nad nimi prapor s křížem svatého Ondřeje. Nemůžete to vidět, je to příliš daleko. Co vidíte vpředu, to je armáda žaponská. Jejím středu velí generál Nodzu, levému křídlu generál Oku a pravému křídlu jeden z nejlepších žaponských vojevůdců generál Kuroki. Máme den 3. září, den bitvy u Liaojanu. Žaponci se již chystají k útoku. Ruské baterie pálí...“

Pan Ponrepo udeřil slabě tágem o zem a pak ještě dvakrát za sebou. Bylo to znamení pro Šišku a Čoura. Dobře slyšeli a pochopili, že střelba je ještě daleko. Bili do škopku a štoudve ne příliš silnými údery. Dunělo to znamenitě. Také pan Ponrepo byl velmi potěšen, že mu oba pomocníci tak porozuměli.

Diváci se tiskli k sobě. Pan Ponrepo zvýšil hlas, aby přehlušil dělostřelbu:

„Bitva se již rozehrává. Zatím slyšíte jen silnou dělostřelbu z velké dálky. Ty bílé obláčky ve vzduchu, to jsou šrapnely, ty černé, které vyrážejí ze země, to jsou granáty. A hle, Žaponci již vyrážejí k útoku. Vpředu bílá vlajka s rudým vycházejícím sluncem, za ní hejtman na koni s tasenou šavlí v ruce. To všechno, co vidíte, patří k vojskům generálu Nodzu, ale stejně tak nastupuje i generál Kuroki, jehož úkolem je obchvátit levé křídlo Rusů. Rusové se statečně brání. Vidíte, tam vlevo ruský granát zasáhl Žaponce naplno. Důstojník padá z koně, klesá i kůň, hromada padlých Žaponců. Ale ostatní, jako by to neviděli, jdou stále kupředu. Stále jdou. Trubači troubí, bubeníci bubnují. A děla všech kalibrů houkají...“

Teď pan Ponrepo udeřil silně dvakrát tágem. Čour pochopil; uchopil tlouk na brambory do obou rukou a hned těžká děla zaduněla mocněji.

„Nastává šturm!“ volal hlasatel a několikrát silně udeřil tágem.

Oba jeho pomocníci už podle toho, jak ona slova byla vyřčena, pochopili, že teď musí napnout všechny síly. Řezali do škopku i do štoudve, že se za chvíli z nich jen lilo. Věděli, že na nich nejvíc záleží, že bez mocného dělostřeleckého ohně nedostavilo by se vítězství.

A už se ozýval vzrušený hlas pana Ponrepa:

„Takovému náporu Rusové nemohou bohužel odolat, třeba bojují jako lvi. Dávají se na ústup před šikmookými Žaponci. Pohleďte, pánové a dámy, vpravo, kde velí generál Kuroki. Ano, právě jak jsem předvídal, Kuroki počíná obkličovat Rusy. Marně tam pálí ruská děla. Rusové již ustupují na celé čáře. Žaponci se ženou vpřed, pozadu zůstávají jen ranění a mrtví. Teď už houkají jen žaponská děla. Bitva u Liaojanu končí novým slavným vítězstvím žaponských zbraní. Boj ustává, je ticho...“

Pan Ponrepo dal na poslední slovo důraz, ale Šiška s Čourem si toho nevšimli a v zápalu boje stříleli dál o všechno pryč.

„Jen dělostřelba neustává,“ musil rychle dodat hlasatel, ale hned nakoukl za plátno a zvolal přídušeným hlasem.

„Dost už, kluci!“

V sále se rozsvítilo a bylo po všem. Před mocně vzrušeným diváctvem bylo opět jen bílé plátno. Zmizeli Rusové i Japonci, přestala kanonáda, zmlkl i hlas hlasatelův, ale nikdo se nehýbal. Před zraky všech ještě zuřila strašná bitva, v níž sice Rusové nezmáhali, jak si každý přál, ale i tak to bylo ohromující, něco, co si nikdo předtím nedovedl představit. Diváci viděli bitvu u Liaojanu, jako by byli někde na pozorovacím pahorku. A za pouhých padesát haléřů, nepočítajíc v to ostatní program. A nikomu se nic nestalo, ani škrábnutí od zbloudilé kuličky.

Aby lidé dřív přišli k sobě, slečna v bílé blůze spustila opět gramofon. Sálem se rozezvučel řízný pochod 28. pluku pražských dětí — Castaldo — na slávu vítězům a čest poraženým.

Teprve potom se publikum zvedalo a pomalu odcházelo. Pan Ponrepo přišel za plátno. Uviděl své pomocníky zpocené a vyčerpané. Oběma poklepal na rameno a dal každému místo slíbeného deseti-haléře celý šesták, odměnu dvojnásobnou.

„Drželi jste se dobře, mládenci,“ pravil, zapaluje si viržinko. „Zítřka můžete přijít zase, bude to ještě lepší.“

Byl tak spokojen s výkonem novopecených dělostřelců, že si ani nevšiml škopku, jehož dno bylo na cimprcampr.

Šiška s Čourem se řítily ven.

Před Střelnicí se tvořily četné hloučky; diváci si živě vyměňovali dojmy. Všichni byli velmi spokojeni.

Oba dělostřelci však hledali své kamarády. A tu se na rohu Střelnické ulice ozval signál Klášteráků.

„Pitná voda! Pitná voda!“

Klášteráci se tak volali do houfu. V malé chvíli byli všichni pohromadě, každý měl ještě oči navrch hlavy. Byli to ostřílení bojovníci, kteří v mnohých bitvách s Klokoťáky slavně zvítězili, teď si však uvědomovali svou malost, neboť to, co viděli, bylo něco tak úžasného, že na to do smrti nezapomenou. Jeden mluvil přes druhého, jen Šiška s Čourem musili mlčet, protože neviděli nic. Slyšeli jen pana Ponrepa. A co byl on proti žaponskému generálu Kurokimu!

Konečně dal Kláfida povel k návratu domů. Vyzrazilo se hned v spořádaném houfci.

V jedné řadě s oběma kanonýry kráčel paťatý Pařara. Byl nesmírně nadšen tím, co viděl, ale přece jen ne tak jako Kláfida nebo Tonda Mustafa.

„Jedno se mi tam nelíbilo,“ pravil. „Proč pořád přšelo a všechno se tráslo?“

Šiška, který nevěděl, nač Pařara naráží, ho odbyl:

„Při bitvě se, hlupáku, často třesou i generálové a císařové!“

„Ale náš císař pán ne,“ nemohl uvěřit Pařara.

„Ten ne, toho dva generálové podpírají,“ zasmál se Čour.

Pak se vzadu ozval Brejla:

„A víte, pánové, co se mi ze všeho nejvíc líbilo? Kanonáda.“

„Ta byla! To musilo najednou střílet aspoň tisíc děl,“ přitakal Mustafa.

„To je málo! Aspoň deset tisíc děl,“ zvolal Ropuška, jako by tomu rozuměl.

Tu se Šiška zastavil a vypjal hrud:

„A víte, pánové, kdo z těch kanónů střílel?“

„Rusové a Žaponci,“ zahučel Kláfida.

„Tuhle!“ zasmál se Šiška. „Abyste to tedy věděli, z těch tisíce děl jsme stříleli já a tuhle Čour! Nechcete věřit? Podívejte se! Každý jsme za to dostali šesták.“

Klásteráci stáli, jako by je někdo pokropil z hadice. Mluví Šiška pravdu, nebo si dělá legraci?

„Zítra máme přijít zase,“ chlubil se Šiška, „ale pošleme za sebe Kláfidu a Kravana.“

Ostatní pojala závist. Střílet z kanónů a ještě si vydělat takové peníze. Všichni se dívali div ne s úctou na dva novopečené dělostřelce. A ti vypadali, jak by to byli oni, kdo vyhrál slavnou bitvu u Liaojanu.

Po pravdě však svým kamarádům velmi záviděli. Po šestáku si sice vydělali, ale místo bitvy viděli na plátně jen různé skvrny, kdežto ostatní viděli celou bitvu, jako by byli v první linii.

[...]

Tak neobyčejně živý a strhující obraz bitvy u Liaojanu ještě řadu dní zaměstnával mysl statečných Klásteráků. Znovu a znovu probírali každou podrobnost, vraceli se k jednotlivým výjevům a vzpomínali na to i ono. Posilovalo to znamenitě jejich bojovného ducha, zvlášť když si každý uvědomoval, že brzy musí znovu vzplanout nepřátelství s Klokoťáky, nepřítelem stejně lstivým a houževnatým, jako jsou Japonci.

Václav Kaplický, *Bandita, Paťara a spol.* Praha: Albatros 1969, s. 30–46. Druhé vydání: Václav Kaplický, *Bandita, Paťara a spol.* Praha: Baobab 2011, s. 30–46. Rukopis vznikl v roce 1960.

VIII.

Božena Vítková-Obdržálková (1903–1989)

Odbíjely dvě hodiny. [...] [P]ůjdeme od tří do biografu, za poloviční cenu. Buď do Illusionu ve dvoře na Václavském náměstí — tam dávají Poslední dnové Pompejí —, nebo do Ponrepáku, tam se kus jmenuje Odvážná Protea. Rozhodli jsme se nakonec pro to druhé. Co je to vůbec Pompejí? Co to dělají? A kdo? Ti dnové? Na obrázku byly jen samé rozbité baráky a ze všeho čouhaly jen rozlámané sloupy a zřícené zdi, jako by tam něco spadlo a lidé z těch sutin utíkali. Odradil nás už jen ten jediný záběr.

Bio Ponrepo bylo na rohu Liliovky a Karlovky, v domě U modré štiky. Šlo se tam z Karlovky rovnou do prvního poschodí po kovových schodech: První český biograf Dismas Šlambor Ponrepo. V sále hned u plátna stálo po straně pianino. Hrál na něj pán, spíš potichu než nahlas, protože místo titulků němého filmu se tady ozýval hlas od krajních dveří sálu.

Když se zhaslo, vyšel z levého portálu sám pan Dismas Šlambor Ponrepo — nafilmován v gala, ubíral se podél tmavé záclony na pozadí, uprostřed plátna se zastavil, hluboce se uklonil, až se za ním celá záclona zavlnila, a pak zmizel. Místo něho se na plátně objevil nápis VÍTÁM VÁS!

Obraz se pohyboval dost rychle, po každém díle se rozzářila světla na stropě, někdy film trochu vzdoroval a přes něj pořád jako by drobně mžilo. Výrazná mimika a náležitě nalíčené tváře vyjadřovaly duševní hnutí patřící ke hře, a když do toho chvílemi vpadl sytý baryton, aby srdíčkovými ústy hrdinky zaprosil: „Ó, pane, ušetřte mne té hanby!“, stačilo filmu titulků jen velice málo.

Z celého filmu si pamatuju jen některé scény. Protea řídila automobil, který jsme jako děti skoro neznaly, takže zážitek, jak to jelo v prachu po nějakých výšinách, asi na horách, byl nezapomenutelný. Náhle zvláštní záběr ukázal, že se vozidlo blíží k propasti, nad níž dohořívál dřevěný most a v kusech se řítí dolů. Vtom hrdinka s vytřeštěnými očima přijela skoro na samý okraj propasti. Koukali jsme, jak automobil obloukem vyletěl do výše a zrovna tak se snesl na druhé straně srázu a zůstal stát. Mračno prachu se pomalu usadilo, hrdinka ustrojená do pánského oděvu — měla dlouhé kalhoty — vylezla z otevřeného vozu, sundala si z hlavy automobilovou čepici a sytý hlas od dveří řekl: „Odvážná Protea unikla svým pronásledovatelům!“ Poté se Protea otočila k obecnstvu zády, aby nahlédla do motoru. Jak se shýbla, ozvalo se z řad publika: „To je ale prdel!“

Všeobecný řehot dospělých zlehčil napínavost předchozího děje, ale my jsme dělali, jako bychom nic neslyšeli.

[...]

Do druhé lotynky, do Tajblhauzu, jsem zase chodila paní Landové. Tajblhaus byl průchodný dům z Michalky do Sirkovky, nazvaný podle někdejšího majitele pana Teufela.

Paní Landová prodávala na trhu zeleninu, jen tak v malém. Krájela ji — čistě omytou — do svazečků, otýpčička za dva krejcarey. Když přišly do trhu houby, krájela je na plátky, hříbky pokládala rozpůlené na kulatá proutěná víčka. Hospodyně přicházely, každá obchodnice měla své stálé odběratelky. Dvě tři kila hříbků — paní Landová měla celé odpoledne co připravovat.

Byla moc hodná, v mých očích — jako každý přes dvacet — stará žena, ale tehdy jí bylo něco přes padesát. Na trhu jí říkali, nevím proč, Abrhámka. Snad pro tu nedávnou padesátku. Proč jí říkali fousatá Abrhámka, to už mi bylo jasnější, každý to viděl — pod nosem měla slušný knír, pěkně černý, sem

tam i fous bílý. Z toho mně nevadilo nic, protože byla taková čistoučká, jako ty mrvičky a kedlubničky, co prodávala. Na hlavě šátek, uprostřed pěšinku a sukně dlouhé až na zem.

„Že mi dojde s lumerama, Boženko, do Tajblhauzu? Já jsem tam zvyklá, ve Skořápce nemám tu frajli ráda.“

Ale já jsem jednu od druhé nerozlišovala.

S paní Landovou jsem ale hlavně chodila do biografu, byla to její nejoblíbenější zábava. Před veselohrami a milostnými příběhy dávala přednost filmům náboženským a historickým.

„Mluvila jsem s maminkou, Boženko,“ povídala mi, „že zejtra odpoledne nemá školu, tumala dva šestáky a došla pro lístky do Lidobijo. Dávaj tam Oudyjódvys domino (Quo vadis, domine?), je prý to moc krásné, říkala mi to kuchařka z Plotajzu, a vystupuje tam Kristuspán.“

Jít jsem s ní musela, nemohla sama moc na nohy. Ale i kdyby mohla chodit sama, přesto potřebovala do biografu průvodce — neuměla číst ani psát a u filmu byly titulky. K tomu dvakrát dobře neviděla — ale brýle nenosila. Kde by na ně vzala, a vůbec, k čemu by jí byly, když jí žádná čísla ani písmena beztak nic neříkala? Ale zato byla silně nedoslýchavá.

Šla jsem tedy den předtím do Lido Bio pro lístky. Byl to biograf proti dnešnímu Masarykovu nádraží, v domě s deskou, kde je napsáno, že tam bydlel Karel Havlíček Borovský. Cesta mi trvala poněkud déle než trasa Uhelňák — Pohořelec, protože tam už jsem všechno znala. Ale tohle bylo něco nového.

K nádraží jsme s kamarády nikdy nechodili, a to k žádnému. Bylo tam vždycky plno lidí, i všude kolem, a my tři jsme usoudili, že bychom mohli někde ztratit Tonánka, který by se pak bez nás sám neuměl vrátit domů.

Když jsem si prohlédla všechny obchody v celé Hyberské ulici, od Josefského plácku až k Havlíčkově ulici, zahlédla jsem za krámem Razítka — Pištora, to už jsem byla nedaleko svého cíle, malý obchůdek, kde se prodávaly jen pohlednice. Než jsem ten „auslák“ celý podrobně propátrala a přečtla všechny veršovánky k nejrůznějším příležitostem, uplynula další dobrá půlhodina. Sem musím zavést své kamarády! A Tonánka vezmu za ruku a ani na chvilku ho nepustím.

Pak byl na protější straně knihkupecký obchod, uprostřed s rozevřenou knihou. Bylo to zvláštní — kolem ní byly dokola kolem v celé výkladní skříni úplně stejné knihy jako ta jedna, jenomže zavřené. A nad tím vším nápis: NOVINKA ITALSKÉ LITERATURY. Přitiskla jsem obličej na sklo a v té otevřené knize uprostřed jsem si přečtla první větu: Bylo jí jedenáct let, nevděčný to dívčí věk. Přečtla jsem si ji ještě několikrát, ale nebylo mi to nic platné. To tam mají chybu, řekla jsem si, říká se ten dívčí věk, a ne to dívčí věk. A jak může být věk nevděčný? Nevděčný je syn, jenž zbohatnuv, dal psy odehnat od dveří svého přepychového sídla svou starou chudičkou matku — jak stálo v jakési čítance.

Druhý den jsme s paní Landovou vyšly z trhu v jednu hodinu, to už měla z pultíku všechno zboží uklizené. Začátek tohoto „historického, grandiosního a výpravného velkofilmu“ byl ve dvě.

Kráčely jsme pomalu, paní Landovou hned bolely nohy. „Jen nespíchat,“ nabádala mě, „abych se, Boženko, nesvalila, ví? Copak ona, může letět jako vítr, viděla?“

Nejobtížněji se s ní přecházely ulice, po nichž se každou čtvrt hodinu přeřítíl automobil. Těch se paní Landová bála nejvíc. „Takovej vůz tažený koňma, ten se dá včas zarazit, ale tohle! To je škandál v těch ulicích, a co toho po tý Praze je! Kam jen to povede, Boženko, řekla mi!“

Lidé se za námi ohlíželi — jako všichni nedoslýchaví mluvila paní Landová pěkně nahlas.

Na odpoledním představení za poloviční cenu se mohl každý v hledišti usadit, kam chtěl.

Nejdřív se ukazovaly reklamy, které majiteli biografu hodně vynášely. Pak následoval přírodní snímek.

Filmy se pohybovaly rychleji než dnes. Lidé jako by sebou ustavičně nepokojně cukali, a k tomu kdo seděl na kraji řady, viděl všechno trochu zkresleně. Také nebylo tak úplně bezvadně vypnuté plátno, a to bylo nejlépe patrné na hlavách — ty se protahovaly a smršťovaly. Ale při té rychlosti to splývalo a ani moc nevadilo. To, že se zdálo, jako by přes celý film vytrvale přšelo, bylo způsobeno jeho opotřebováním. To jsme ovšem tehdy netušili, kdopak z nás čtyř kdy přišel do premiérového biografu? Nám úplně stačil Ponrepák nebo Konvikt a na Václavském náměstí ve dvoře Illusion. Všechny ostatní byly pro nás drahé. A tak teprve po delším putování od jednoho biografu z těch tří do druhého jsme si domysleli, že to přšení bude asi jen domnělé a k tomu filmu nepatří. Děšť se přece nemůže dostat do přepychové ložnice krásné vražednice ani na Saharu, kde se právě hroutí žízni do vyprahlého písku poslední hrdina Omar.

„Sednem si, Boženko, do týdle řady doprostřed. Anebo raděj ke kraji,“ rozhodla paní Landová, pevně opřená o mé rameno, „tady co je východ, ví? Co kdyby se něco stalo.“

Měla pravdu. Filmy byly snadno chytlavé, kotouče se otáčely jen tak bez krytu, aparatura ještě nebyla tak složitá. Kolikrát se stalo, že se film přetrhl. To se v sále rozsvítilo, a když byl film zase slepen, pokračovalo se. Po takových častých opravách, při nichž vždycky část filmového pásu vzalo zasně, bylo pochopitelné, že se v místě slepování střetly dva úplně nesourodé momenty, ale zase ta rychlost dokázala zabránit dlouhému přemýšlení.

Přírodní snímek začal už chvíli před obrazem výraznou hudbou, která pak filmem procházela až do konce. Oblíbenými kusy byly Dunajské vlny, první polovina přede hry k operetě Básník a sedlák, a pak Zampa. Obrazy těchto snímků se odehrávaly převážně na vodě. Zleva doprava pomalu plula veliká loď a záběr na ni byl střídán s velice rychle, téměř pomateně mávajících postavkami na pobřeží, nahlíženými z dálky. Občas potrhly pohybem vylétl do výše i klobouk. Šlo-li moře rozbourené, zasáhly bubny a činely.

Potom následoval takzvaný hlavní film a nakonec musela přijít veselohra. A když se na plátně objevilo DĚKUJI VÁM! DOBROU NOC! (i ve čtyři odpoledne) s líbezným úsměvem majitele či majitelky podniku, zahrál orchestr ještě aspoň pár taktů křepkého pochodu, aby návštěvníky vyvedl z chmurné — často navzdory závěrečné veselohře — nálady.

Podle přání paní Landové jsme se usadily hned u východu, kde nám do hluboké tmy hlediště prosvěcovalo denní světlo plné slunce, proudící z koridoru, kde byla nezastřená okna, a chvíli trvalo, než lidi přestali otvírat a zavírat. A během produkce zase dovnitř každou chvíli nahlédla uvaděčka, kam už pokročil film, aby zpravila ostatní personál.

Ale nic z toho obecně nevadilo, jako by mezi lidmi bylo nějak víc snášenlivosti než nervozity.

Nasvědčovalo tomu i hlasité předčítání titulků těm, kteří dost nevidí — či z důvodů jiných. Na paní Landovou se k tomu muselo mluvit hezky hlasitě, aby slyšela a měla z kusu požitku, i když tím o něj poněkud připravila ty kolem. Ale nikdo nereptal.

Film začal. Za nářku mnoha smyčců se k nám na plátně blížil Kristus. Měl překrásné bledé oči nalíčené podle tehdejší módy sytou černí až do půli tváře a na sobě běloskvoucí splývající rízu, nikde ani smítka. A hlavně — nádherné pravidelné a dlouhé blond lokny, které se mu při každém našlápnutí do písku zhouply hluboko dolů, a pak se zase zhoupnutím vrátily. Na čistých nohou měl úhledně přišňorované opánky, jejichž špičky — střídavě levá a pravá — se krátce objevovaly zpod lemu roucha. Ubíral se dopředu s rukama mírně nastavenýma před sebe a zformovaný tak, jako by nesl nějaký neviditelný velký kulatý předmět. Byl krásný.

„Jéžiš přichází,“ čtu titulek do nastaveného ucha.

„Co říkala, Boženko?“

Vtom se objevil nový titulek: Ježíš Kristus kráčí pouští již sedmý den. Zrovna jsem ho chtěla přecíst, ale místo toho jsem musela pěkně nahlas opakovat ten první: „Ježíš přichází!“

Nato několik předních sedadel zaskřípělo a sem tam se někdo s úsměvem pootočil.

Paní Landová mi klepla na rameno a povídá: „Voni ty lidi dělaj takovej kravál, že jeden nic neslyší!“ A svým silným hlasem přehlušila smějící se okolí.

Do veselého vzruchu jsem opakovala potřetí: „Ježíš přichází!!!“ To museli slyšet až na nádraží.

Ale bylo pozdě. Ukřižovanému právě klesla hlava k hrudi.

V sále bylo slyšet posmrkávání, hledáním kapesníků začala znovu vrzat sedadla, jiní si vystačili hřbetem ruky.

Venku mi paní Landová řekla: „Boženko, toto ale bylo krásný! Ale smutný. Všimla si, jak tam pánu Ježíši tekla krev po rukách i nohách? Půjdem na to ještě zejtra, zas dojde pro lístky, viděla? Ale sednem si do první řady a pěkně doprostředka, vono tam bude lepší vidět a nebudou nás ty lidi tak vytrhovat. Vokázala, Boženko, já se jí chytnu v podpaží, vona má takovou sílu a dycky mě tak hezky vede. Šla si tudle vybrat cukroví.“ A paní Landová kývla hlavou k výloze, kterou jsme míjely.

„Děkuju, paní Landová, já cukroví nejím, já ho nerada.“

„Né? Ale že se mnou bude ještě zejtra, viděla?“

Nechtělo se mi. Film jsem si pamatovala a čekali na mě už kamarádi, ale odříct paní Landové? Kdo jiný by s ní šel? A když si vzpomenu, jak mi vždycky říká, že jsem hodná a že mě má ráda, protože s ní vždycky jdu a „žádněj jinej nechce“, hned přikyvuju: „To víte, paní Landová, že s váma zejtra zase půjdu, a vždycky, když budete chtít, já vás mám taky ráda, nemyslete!“ Až se lidi zase otáčeli.

Paní Landová se o mě spokojeně opřela a zastavila se. „Chvilku si vodpočinu, a na trhu, ví co? Ted' maj zrovna slečinky v podloubí čerstvou drůbkovou polívku. Já jí dám kastrólek, dojde mi, a pak si sobě dojde taky. A řekne hezky hustou, voni si dělaj samy nudle, jsou jako kanárek, ale vod žloutků, ne vod barviček s pytlíku.“

V jedné ruce hrnek, ve druhé šesták — a radostí jsem hupkovala po jedné noze celým průjezdem až k „slečinkám“.

[...]

Nikdy mě nenapadlo, že by byli na jevišti nebo ve filmu herci a herečky nalíčení. Myslela jsem, že byli pro tuto činnost vybráni právě pro svou krásu. Proto jsem tolik obdivovala ty jejich neobyčejně výrazné oči — měřit se s nimi mohl jedině Tonánek, a to velmi úspěšně — a o rtech do srdíčka jsme my děti mluvily dokonce s úžasem. Asi proto, že jsme nikdy nic podobného na ulici neviděly.

Růžena Obdržálková, Bylo... In: Karolína Světlá – Popelka Biliánová – Božena Obdržálková, *Růže z pražských trhů*. Praha: Odeon 1981, s. 334–335, 369–376, 400–401. Druhé samostatné vydání: Růžena Obdržálková, *Bylo... Růže z pražských trhů, svazek 1*. Praha: Vyšehrad 1999, s. 106–107, 147–152, 182. Rukopis vznikl v letech 1974–1978.

Lamač Karel 1897–1952

Karel Lamač se narodil dne 27. ledna 1897 v Praze, kde byl také pokřtěn v kostele svatého Václava na Smíchově. Jeho otec Karel Lamač pracoval jako lékárník, měl však vztah i k dramatickému umění, neboť působil na půdě Národního divadla jako operní zpěvák. Matka, vlastním jménem Františka, byla patrně v domácnosti, jak bylo v této době obvyklé.¹⁾

Karel Lamač prožil dětství na levém břehu Vltavy, kde také od roku 1903 navštěvoval obecnou školu v Košířích. Podle dochovaného vysvědčení z páté třídy se jednalo o nadprůměrného žáka.²⁾ Středoškolská studia absolvoval na nedalekém C. k. akademickém gymnáziu, zde však už nevynikal a byl spíše podprůměrným studentem.³⁾ Možná právě proto odjel do Drážďan, aby zde o prázdninách dobrovolně studoval němčinu. Shodou okolností v tomto saském městě získal první zkušenosti s kinematografií, jelikož pracoval jako dobrovolník v provozech firmy Erneman zaměřující se na výrobu filmových kamer.⁴⁾

Jako mnoho jiných vrstevníků ovlivnila mladí Karla Lamače první světová válka, jež začala v době jeho gymnaziálních studií. Patrně ještě před jeho nástupem do armády se pokusil jeho vojenský život ovlivnit otec, který kvůli tomu v roce 1915 odeslal žádost na velitelství pražské vojenské divize, aby jeho syn mohl sloužit v relativně bezpečném vnitrozemí u posádky v Josefově. Jeho žádost byla zamítnuta, kde však Lamač nakonec sloužil, není doposud blíže známo.⁵⁾ Podle dostupné literatury můžeme jen předpokládat, že během bojů působil jako frontový filmový zpravodaj.

Po návratu zpět do vlasti ještě před koncem války stihl úspěšně složit jednu z povinných lékařnických zkoušek.⁶⁾ Je tedy zřejmé, že v této době ještě rodiče toužili, aby syn převzal po svém otci provoz lékárny U Zvonu.⁷⁾

1) Archiv hlavního města Prahy, Sbírka matrik, sign. SM N27, 1896–1898, fol. 201.

2) Národní filmový archiv (dále NFA), f. Lamač Karel, inv. č. 1, Vysvědčení z obecné školy v Košířích ze školního roku 1907/1908.

3) NFA, f. Lamač Karel, k. 1, inv. č. 2, Vysvědčení z c. k. akademického gymnázia v Praze ze školního roku 1914/1915.

4) Anon., Z filmové galerie. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 6, 1926, č. 12 (10. 12.), s. 19.

5) NFA, f. Lamač Karel, k. 1, inv. č. 12, Žádost Karla Lamače adresovaná na vojenskou divizi v Praze ze dne 2. června 1915.

6) NFA, f. Lamač Karel, k. 1, inv. č. 4, Vysvědčení o zkoušce u představenstva filiálního gremia lékárníků.

7) Luboš Bartošek, *Karel Lamač*. Praha: Český filmový ústav 1972.



Karel Lamač — portrétní fotografie. Pramen: NFA, Sběrka fotografických civilních portrétů českých filmových osobností, sign. P 628, přírůstkové číslo 348718.

To však nebylo přání ani touha Karla Lamače, který na základě inzerátu nastoupil jako technický ředitel do společnosti Excelsiorfilm. Díky této pracovní pozici mohl snáze získat první filmové role. Což nám dokládá komedie *ALOISŮV LOS* z roku 1919. V tomto snímku tehdy mladý ředitel ztvárnil jednu z hlavních postav, Aloisova přítele Jirku. Během vzniku filmu se potkal i s dalšími začínajícími herci. Z mnohých zde můžeme uvést například pozdějšího mezinárodně úspěšného herce a režiséra Gustava Machatého, který ve filmu hrál vrchního číšníka.⁸⁾

Bohužel však existence společnosti Excelsiorfilm neměla dlouhého trvání, neboť po necelém roce byla její činnost utlumena. Lamač se však nevzdal a začal spolupracovat na vytvoření společnosti Kinostav, která by dokázala efektivně vyrábět filmy. Tehdy Lamač přikládal vzniku této společnosti velký význam, bohužel ale nedokázal myslet příliš realisticky. Toto charakterizují i jeho následující slova: „Jenom půl roku se pracovalo na plánech. Podnik měl mít svou elektrárnu, vlastní vlečnou dráhu, výrobní nábytku, dílny pro pořizování fasád a připadaných zdymadel atd. Také vláda něco dala, což bylo považováno za vrchol důvěry a uznání důležitosti podniku.“⁹⁾ Obdobně

jako v předchozím období byly tyto filmové aktivity naneštěstí odsouzeny k nezdaru, a to i přes to, že Lamač podnikl několik pracovních cest do Německa, kde získal za výhodných podmínek kinematografické zařízení. Konec společnosti Kinostav nejspíše urychlila také česko-maďarská válka, do níž byl Lamač povolán.¹⁰⁾

Přes tyto počáteční neúspěchy na film nezanevřel a dále šel za svým snem. Často se dostával do ekonomických těžkostí, proto musela finančně vypomáhat také rodina. Což je případ i snímku *AKORD SMRTI*, který natočil v roce 1919 režisér Jan Stanislav Kolár, a Karel Lamač v něm ztvárnil postavu houslového virtuosa Aleše Ajvala.¹¹⁾ Možná jako poděkování za pomoc s předchozím snímkem využil režisér Kolár oba rodiče Karla Lamače do snímku *ZPĚV ZLATA* (1920), kde po boku syna (postava chemika Edgara Zorana) ztvárnil jeho otec soudce Kryla a maminka představovala bytnou.¹²⁾

8) Ke Gustavu Machatému více zde: Jiří Horníček, *Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host 2011.

9) Václav Wasserman, *Karel Lamač, filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 7–8.

10) Národní archiv (dále NA), f. Policejní ředitelství Praha II — všeobecná spisovna 1941–1950, (dále PŘ 1941–1951), k. 9453, sign. L 182/1 Karel Lamač.

11) Luboš Bartošek, *Karel Lamač*. Praha: Český filmový ústav 1972.

12) Eva Urbanová a kol., *Český hraný film I, 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 240.

V tomto období se Karel Lamač postupně stával režisérem, nejprve ve spolupráci s Kolářem vznikly krátké situační komedie *VZTEKLÝ ŽENICH* (1919) a *GILLY POPRVÉ V PRAZE* (1920).¹³⁾ Později k tomu v roce 1921 oba umělci připojili detektivku *OTRÁVENÉ SVĚTLO*, kterou vyrobila společnost Kalosfilm. Právě zakladatel této společnosti pražský zubní lékař a amatérský filmař Alfréd Baštýř se inspiroval při volbě názvu této společnosti jménem Karla Lamače i jménem herečky Anny Ondrákové.¹⁴⁾

Karel Lamač postupně své režisérské schopnosti rozvinul natolik, že mohl natočit svůj první samostatný hraný film. Ve snímku *DRVOŠTĚP* nastínil příběh mladého přepracovaného bankéře odjíždějícího kvůli sázce na venkov, aby zde pracoval jako drvoštěp (dřevorubec).¹⁵⁾ Ze scénáře k tomuto filmu vycházel Lamač i pro svou drobnou knihu *Jak se píše filmové libreto*, která právem patří mezi první odborné filmové knihy v Československu. V textu se autor snažil předat čtenářům své zkušenosti s tvorbou scénáře a také vysvětlil některé pojmy z oblasti filmové teorie.¹⁶⁾

Na základě dochovaných spisů předpokládáme, že ho i v tomto období stále provázely finanční nesnáze, neboť si kromě matky půjčoval i od dalších věřitelů. Je navíc velice pravděpodobné, že své dluhy rádně nesplácel. To nám dokládá i dopis pražského advokáta Viléma Anderleho ze dne 9. února 1923 adresovaný policejnímu komisařství v Košicích. „Karel Lamač odjel někam do ciziny a zanechal zde přes sto tisíc Kč [sic!] dluhu. Prosím o vyšetření u členů jeho rodiny, kam odejel, jaká je jeho adresa event. kde je zaměstnán.“¹⁷⁾

Podle odborné literatury tyto finanční problémy částečně pominuly asi až po vzniku filmu *BÍLÝ RÁJ* (1924). Nejenže byl film úspěšný po finanční stránce, byl i kladně hodnocen odbornými filmovými kruhy. Zasluhu na tom měla především kamera Otto Hellera a herecký výkon Anny Ondrákové.¹⁸⁾

V dalších letech Lamač tvořil nenáročné snímky často inspirované americkou kinematografií, například veselohru *CHYŤTE HO! aneb LUPÍČ NEŠIKA* (1924).¹⁹⁾ Naopak ve filmech *HRABĚNKA Z PODSKALÍ* (1925) a *KVĚT ZE ŠUMAVY* (1927) se přiblížil nacionálnějšímu proudu. V jeho tvorbě je možné nalézt i psychologická dramata. Tím je například dílo *HŘÍCH* (1928) připomínající severská dramata nebo *HŘÍCHY LÁSKY* (1929) natočené podle původního románu Václava Wassermana. I v této životní etapě nalezneme inspirace českými historickými osobnostmi či divadelními hrami.²⁰⁾

Na počátku 30. let 20. století Lamač přesídlil do Berlína, kde založil vlastní společnost Ondra-Lamač-Film, která v Lamačově režii natočila v dalších letech celou řadu filmů různé umělecké úrovně. Celkově lze říci, že byl velice plodný, jelikož se podílel na vzniku několika desítek filmů v řadě zemí. Z mnohých můžeme uvést Německo, Francii, Jugoslávii, Maďarsko, Rakousko a další. Na svou rodnou zemi nezanevřel a pravidelně se navracel,²¹⁾ aby zde točil zpravidla divácky úspěšné filmové tituly,

13) Luboš Bartošek, c. d.

14) Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav 1967, s. 42.

15) Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie I. Němý film 1896–1930, část 1*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1979, s. 109.

16) Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto, snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady*. Praha: vlastním nákladem 1923.

17) NA, f. PŘ 1941–1951, k. 9453, sign. L 182/1 Karel Lamač.

18) NFA, f. Lamač Karel, k. 2, inv. č. 88, Seznam titulků k filmu *Bílý ráj* srov.: Eva Urbanová a kol., *Český hraný film I, 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 33–34.

19) NFA, f. Lamač Karel, k. 1, inv. č. 6, Dopis ze dne 15. února 1928.

20) Rozbor děl je uveden například zde: Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie I. Němý film 1896–1930, část 1*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1979, s. 109–115; Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930–1945, část 1*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1982.

21) Srov. NFA, f. Lamač Karel, k. 1, inv. č. 5, Dopis z roku 1930.

z nichž mnohé jsou do dnešních dní známé i široké divácké veřejnosti. Často tehdy využíval i talentu legendárního herce Vlasty Buriana, a to například ve filmech *LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA* (1932) nebo *FUNEBRÁK* (1932), jenž byl natočen a sestříhán během pouhého jednoho týdne.²²⁾ V tomto období se mu již ekonomicky dařilo, takže mohl i finančně podporovat maminku, což nám dokládá i několik dochovaných osobních dopisů.²³⁾

Tím, jak stoupala všeobecná známost a obliba Karla Lamače, přibývali ve velké míře i jeho fanoušci, bohužel ale též osoby zneužívající jeho veřejně známé jméno pro nejrůznější nekalé aktivity. Například v roce 1931 se neznámý muž vydával v pražských ulicích za Karla Lamače a dokonce si objednal jeho jménem stavbu nových filmových atelierů, časté také byly schůzky s řediteli různých bank, aby od nich mystifikátor získal různé finanční prostředky. Těchto nekalých aktivit patrně zanechal tento člověk až poté, co přišla na jeho chování stížnost na Policejní ředitelství v Praze.²⁴⁾

V hlavním městě Německa žil Lamač až do roku 1938, kdy se nakrátko vrátil zpět do Československa, ale v souvislosti s okupací českých zemí a vypuknutím druhé světové války odešel do zahraničí. Z těchto důvodů ho také Českomoravské filmové ústředí vyřadilo ze své evidence.²⁵⁾ Jeho cesta vedla nejprve do Holandska, kde také ve spolupráci se svým přítelem, kameramanem Otto Hellerem natočil snímek *PŮLNOČNÍ VLAK* (1939). Další kroky ho přivedly přes Belgii do Francie, kde v severofrancouzském městě Lille vstoupil do služeb československé zahraniční armády. Po porážce Francie a evakuaci do Velké Británie přešel do služeb Královského vojenského letectva (RAF), kde působil jako válečný filmový zpravodaj.²⁶⁾ Zmínkou můžeme uvést, že vyjma dokumentárních snímků zde natočil také tři hrané filmy *SETKÁNÍ VE TMĚ* (1943), *ŠVEJK BOURÁ NĚMECKO* (1944) a *VČERA NEDĚLE BYLA* (1944).²⁷⁾

Po skončení druhé světové války se natrvalo do vlasti nevrátil, ale odešel do Paříže a poté do New Yorku, kde se věnoval televizní optice a pracoval na výrobě barevného filmu. S koncem života se vrátil zpět do Evropy, kde v Německé spolkové republice přijal pozvání od své bývalé spolupracovnice Anny Ondrákové k natočení dobrodružné komedie *ZLODĚJKA Z BAGDÁDU* (1952). V Hamburku krátce po dokončení tohoto díla podlehl dne 2. srpna 1952 následkům těžké nemoci.²⁸⁾

Osobní fond Karla Lamače odkoupil v roce 1995 od Jaromíra Vondráka Národní filmový archiv. V současnosti je uložen ve dvou archivních kartonech. Ačkoliv se jedná o velice torzovitý archivní fond, nabízí dochovaná pozůstalost zajímavý pohled na život tohoto významného filmového režiséra a herce. Pro badatele je zcela jistě unikátní dochovaná korespondence mezi Františkou Lamačovou a Karlem Lamačem, která reflektuje nejen silné citové pouto mezi synem a matkou, ale naznačuje vazby Lamače k jeho rodnému městu či finanční těžkosti, které ho provázely na začátku filmové kariéry. Zajímavý pohled na Lamačovo dětství a mládí mohou představovat také různá školní vysvědčení, ze kterých lze dedukovat, jak se mu vedlo během studií.

Luboš Marek

22) Eva Urbanová a kol., *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha: Národní filmový archiv 1998, s. 98.

23) NFA, f. Lamač Karel, k. 1, inv. č. 7.

24) NA, f. PŘ 1941–1951, k. 9453, sign. L 182/1 Karel Lamač.

25) NFA, f. Českomoravské filmové ústředí, k. 25, inv. č. 356, složka Karla Lamače.

26) Záznam o službě Karla Lamače. Dostupné online: <<http://www.vuapraha.cz/soldier/18610639>>, [cit. 27. 3. 2020].

27) Helena Malinová, *Lamač Karel (1868) 1897–1952 (1982), inventář*. Hradištko pod Medníkem: Národní filmový archiv 1997, s. 6.

28) NFA, f. Lamač Karel, k. 2, inv. č. 58, Článek z časopisu *Kino* o úmrtí Karla Lamače.

Czech Film Between Directives and Directors

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

Petr Szczepanik's study *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* is an exhaustively researched, densely detailed, and yet highly readable study of the Czech film industry in the tumultuous, often-traumatic quarter-century that followed World War Two. Focusing on the titular studio, then the institutional heart of Czech cinema and the largest film studio in the former Czechoslovakia (and across the region), Szczepanik charts various key shifts in the industry: nationalisation and centralisation in the immediate post-war period; the harsh administrative controls and political-aesthetic orthodoxies of the high-Stalinist era; the gradual loosening of production beginning around the mid-1950s onwards and culminating in the famed "New Wave" of the 1960s; and the hard-line re-centralisation that followed in the wake of Czechoslovakia's Warsaw Pact invasion.

Though the trajectory of Szczepanik's account and his historical cut-off point of 1970 may suggest otherwise, this study does not re-chart the relatively well-trodden territory of privileging the New Wave in its "miraculous" emergence and tragic demise. The author gives more attention to "popular" cinema than to New Wave "art" films, as indicated by the book's illustrations, rare archival images featuring the likes of comedy master Oldřich Lipský at work. In fact, Szczepanik's ultimate concern is not with individual film works but with the work of filmmaking itself — the norms and habits of creative, technical, and administrative practice, the formal and informal groupings that comprised the Czech film industry, the institutions and political agencies that shaped, hampered, and also benefitted the production of films. But this same approach helps precisely to explain, in a carefully supported, non-simplistic, and multi-faceted manner, how the apparent "miracle" of the New Wave developed from an industry seemingly bound to the stifling directive and the watchful ideologue.

Crucial to the book's self-declared "revisionist" perspective on "the relationship between film and politics" is its adoption of Pierre Bourdieu's dual concepts of heteronomous and autonomous power — that is, the interventions and pressures that enter a field of activity (including a cultural sphere like film) from an external agency, such as commerce or political power, versus the values and imperatives internal to that field. Framing his study around these concepts, Szczepanik reveals the first 25 years of post-war Czech film as essentially a series of shifts and negotiations between the "heteronomous" demands of authoritarian communist power and the inherent, aesthetic concerns of filmmaking (with the rival system of cultural power and prestige that tended to arise from these). With a nuanced eye and exceptional richness of detail, Szczepanik undermines the standard, reflexive account of communist-era film industries as rigid, top-down systems of scrupulously enforced commands, and shows

how, even at the keenest moments of Stalinist repression, the ground-level practices of film development and production might escape the directives from on high. A more complex picture emerges of an industry in which the so-called “film jungle” — one critic’s disapproving term for an earlier, pre-nationalised hubbub of organic alignments, hierarchies and rivalries — persisted with and exceeded the organisational structures that arose to contain it. Yet Szczepanik also qualifies the no less standard notion of the genius of the individual filmmaker, opening up a hitherto under-explored but often crucially determining realm of formal and informal professional relationships.

If the book’s wide institutional scope might itself have risked losing the reader in a jungle of detail, Szczepanik ably guides us through his study’s complexities. The book begins with a wider perspective on Barrandov’s production system and then progressively narrows its focus, moving onto specific areas of production like script development and to questions of authorship and genre. This means that, by the time the reader comes to the final chapter, on comedy production, he or she feels grounded enough in the apparatus and terminology of Czech communist-era filmmaking to grasp well how the specific genre study illuminates wider trends of liberalisation and shifting relationships between administration and production — the “top” and “bottom” of the film industry.

The book is neatly organised into three parts — “Produkční systém”, “Produkční kultura” and “Produkční estetika” — and in the first of these Szczepanik examines the specificities of “the state-socialist mode” of film production. He problematises the idea that Eastern Bloc states like Czechoslovakia simply remodelled their film industries along Soviet lines, and instead reveals “a hybrid of local, regional and global models”. A case in point is the highly contextually specific practice of “dramaturgy”, an inheritance not from the Soviets but from the Nazi Protectorate (and with longer roots in this region of Europe). Though most closely analogous, in Western terms, to script development or script editing, dramaturgy encompassed a much wider range of functions, being responsible to greater or lesser degree for determining thematic or narrative directions in Czech film. Szczepanik reveals how dramaturges occupied an ambiguous role in their mediation between officials and filmmakers, entrusted with applying official “cultural politics to film practice” and yet also functioning as protectors, defenders, even intellectually inclined accomplices of bold film artists. Szczepanik charges, with justification, that the auteurist focus of previous studies has effaced the role of dramaturges in fostering a “subversive” new cinema.

The author also pays painstaking attention here to another distinctive feature of state-socialist cinema: the division of production into separate filmmaking units (variously known as “production groups”, “creative groups”, and so on). Szczepanik reads in the shifting form and role of these groups the film industry’s push and pull between centralisation and decentralisation, rigidity and relaxation. Tellingly, after 1962 the groups grew increasingly autonomous, functioning as de facto “producers” (despite the elimination of such quintessentially capitalist figures), establishing their own “intellectual-artistic boards” and providing further institutional groundwork for the development of distinctive “authorial styles”. The book’s first part concludes with highly detailed coverage of the specific ways film crews were assembled and organised; of provisions for the hiring of actors; and of the status of women within the industry, who, despite communist proclamations of gender equality, were usually relegated to lower-level roles; and of pay conditions.

The book’s second section concerns production culture — the “lived reality” of the filmmaking community as it operated through, and in spite of, the “organisational hierarchy”. Szczepanik gives a striking, early illustration of the resilient life of the “film jungle” in narrating how post-war centralisation was accompanied by the attempted imposition of a factory model of film production, the recon-

ception of film as heavy industry. This process had even been physically prepared for in the geographical shift of the heart of the film industry from central Prague to the suburb of Barrandov. Charting the struggle between “coffeehouse and factory” (“*kavárna*” and “*továrna*”), as film creatives sought to retain their erstwhile metropolitan life and informal working habits, Szczepanik highlights a conflict definitive of both his specific object of study and perhaps of film industries in general — the tension between the necessarily chaotic (if professionally rigorous) world of creative production and the institutional discipline of any large industrial concern.

Discussing the period of greatest control, between 1948 and 1951, Szczepanik uncovers complexities and odd ironies in what is easily portrayed as a time of straightforward, Manichean political orthodoxies at the expense of everything else. Yet Szczepanik highlights the fractious, contradictory role that generational differences tended to play, revealing how certain figures previously active in Czechoslovakia’s capitalist and Protectorate film industries, far from being denounced and excluded, sometimes gained important roles in Stalinist-era cinema and even attracted admiration for their professional capabilities and producer-style nous. An older generation of filmmakers established in the pre-war years, including that prolific twentieth-century survivor Otakar Vávra, even succeeded in routing a so-called “second centre” of “left deviationists” who were bent on a highly ideologised cinema of “construction films”. The older filmmakers’ opposition, it seems, ultimately revolved around their commitment to traditional standards of cinematic craft and professionalism.

In an enterprising and fruitful twist on the usual preoccupation with the higher echelons of Communist authority, Szczepanik examines the activities of Communist functionaries within film organisations themselves, the “lower level of the Party apparatus” as it participated in the “lived reality of filmmakers”. He gives fascinating detail on how the egalitarian tenets of communism conflicted with the “autonomous” hierarchies of celebrity. One account of an altercation between actor Jan Pivec and a studio chauffeur ends with the internal Party organisations putting the star in his place (“the Republic will survive” without him, it is declared) and insisting that the driver’s role is the “more useful” for the industry.

The second section’s final chapter, dealing with the so-called “literary screenplay” and the role of screenwriters, is one of the most eye-opening, demonstrating as it does how aesthetic conceptualisations, institutional practices and authoritarian political imperatives dovetailed together in the early communist period. Szczepanik persuasively shows how the literary scenario, a fully elaborated but non-technical form of screenplay, emerged out of concerns with ideological monitoring, being easier for industry assessors to read than technical screenplays. The conceptualisation of film as a “literary” medium suited an over-vigilant political culture that could better scrutinise and control a film’s content at screenplay stage than during production. Correspondingly, claims for film’s status as a visual art arose and entrenched themselves only as control ceded to liberalisation. It is beyond the book’s own scope, but these insights offer rich potential for further analysis comparing the formal impact of these contrasting literary and visual models on concrete texts. What seems consistent through the hard-line and liberal periods of communist-era film is the marginal and precarious role of professional screenwriters, whose contributions were overshadowed by the eminent litterateurs invited to originate screenplays and, later, by directors too. Szczepanik’s account of the young screenwriters chasing assignments and eking out a living is surprising, and unexpectedly evocative of more contemporary career insecurities.

The final section, on production aesthetics, is divided into two highly focused chapters. The first espouses the idea of “industrial authorship”, qualifying the traditional notion of director as author in

a way that acts as both broad theoretical intervention and exploration of the under-examined role played by the personnel of the various production groups. Utilising the highly engaging case study of the groups led by Bohumil Šmída and Karel Feix, two film veterans who were also keen professional rivals, Szczepanik shows how, from the mid-1950s, production groups began to differentiate themselves and establish specific identities and generic territories. Through the excellent close analysis of this chapter, Szczepanik builds a sophisticated conceptualisation of authorship defined by “the work of the work”, derived from specific professional conditions and practices. He is careful not to turn facilitators like Feix or Šmída into alternative “artist” figures, rather pointing out their own artistic under-achievement and lack of any personal dramatic vision. In regard to Szczepanik’s interrogation of concepts of film authorship, here and throughout the book, it might have been interesting to address more explicitly how far the “auteurist” status of the director was discursively constructed by film institutions in the periods covered. What were the specific discourses of authorship that circulated, say, in the 1960s, and how were these influenced by, or distinct from, international constructions of the “auteur”?

The book’s last section closes with “Comedy and the Politics of Laughter”. If this chapter seems more squarely focused on the more familiar concerns of genre analysis and textual reading, Szczepanik’s account of the post-war development of what is undoubtedly Czech cinema’s most defining genre allows him again to reveal the negotiation of institutionally imposed norms, the shifts between administrative control and creative practice. While at one level this section is an enlightening account of a comedy tradition that triumphs with the remarkable trend of 1960s parodies like Lipský and Jiří Brdečka’s *Lemonade Joe* (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*, 1964), Szczepanik’s larger aim is to place such films in the context of a wider institutional discussion of Western-style film genres. As cinema’s most inherently “subversive” and intransigent genre, comedy is also a means to explore the limits of film as political “service”. The Czech parody film provided a cautious way for filmmakers (and audiences) to express their appreciation of Western genres, as well as a convenient springboard for so-called “pure laughter” — the sign of a shift from an earlier, administratively imposed idea of politicised and “satirical” comedy to humour for its own sake. Of course, a film like *Lemonade Joe* has its own dimension of nominal “service”, with its satire of American capitalism. This aspect may indeed have essentially been an alibi for the film’s commitment to “pure” comic fun, though (in the present writer’s opinion) *Joe*’s satire is witty and exhilarating, and perhaps not so easy to separate from the integrity of its humour. Szczepanik nonetheless captures the peculiarities of the Czech parody or “crazy comedy” cycle, pinpointing the features that have made the films objects of fascination and cult fandom among non-Czech viewers and scholars (including myself). Yet Szczepanik provides a privileged and invaluable perspective in explaining, through his coverage of institutional and discursive contexts, why these oddly distanced and non-specific genre parodies took the form they did.

As can be seen from the diverse areas covered above, Szczepanik’s analysis moves nimbly and expertly between wide historical narrative, illuminating anecdote and, in the last chapter especially, textual analysis, and he marshals an impressive array of statistical data, archival material, and textual sources, extending to diaries from the likes of 1960s writer-director Pavel Juráček. The often highly complex organisational structures and systemic shifts he describes are conveniently mapped out in a series of diagrams and timelines. One of the most impressive aspects of the study is the way Szczepanik integrates the insights of international film scholarship (around production culture, film authorship, or Thomas Schatz’s well-known dictum of “the genius of the system”), insights generally developed in relation to Hollywood’s commercial cinema, and manages to adapt them to the specificities of Czech (and more generally Eastern European) state-socialist cinema. The result is a study that helps

to qualify, revise, and extend wider principles of film theory by reference to the unique, scrupulously detailed, often contradictory realities of a film industry caught between new rules and old habits, political and professional imperatives, control and liberalisation.

Jonathan Owen

Za afektivní událostí Briana Massumiho

Brian Massumi, *Architectures of the Unforeseen: Essays in the Occurrent Arts*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2019.

Text o poslední knize kanadského filozofa Briana Massumiho¹⁾ lze začít četbou jejího názvu; titul *Architectures of the Unforeseen* odkazuje k nepředvídatelnému, nerozhodnutelnému, ne-prefigurovatelnému. Jeden z možných přístupů k takto postulované produkci nového poskytuje např. pojem události, na jehož pojetí v Massumiho myšlení se zaměří rovněž následující text.²⁾ Referuje-li nový Massumiho titul k události již svým názvem, není to náhoda. Nejde pouze o to, že již v minulosti se událost objevila v titulu jiné jeho knihy;³⁾ podstatný je především fakt, že výzva k myšlení události — tedy snaha o uchopení těch nejjemnějších diferencí a intenzit — se jako zcela zřetelná nit táhne většinou prací, které publikoval. V knize *Architectures of the Unforeseen* se pokouší unikavou intenzitou události prozkoumat v kontextu architektonického umění, či přesněji řečeno vytváření architektonických objektů na pomezí architektonické disciplíny samotné.

Texty Briana Massumiho nikdy nepůsobí samostatně či nezatíženě. Vždy jako by s sebou coby určité břímě vlekly texty jiných autorů, které se do nich otiskly jako stopy; Massumiho filozofie není prostoupena pouze stíny prací Gillesa Deleuze a Félix Guattariho, ale rovněž dalších myslitelů, již náleží tradici procesuální filozofie, tedy např. Henriho Bergsona, Gilberta Simondona nebo Alfreda N. Whiteheada. Konkrétně v titulu *Architectures of the Unforeseen* Massumi událost promýšlí v silném sepětí s deleuzovsko-bergsonovským pojmem „virtualita“. Pouze stručně nastíněno: virtuální je vždy plně re-

1) Brian Massumi patří k nevlivnějším myslitelům současné teorie afektu, jehož pojetí rozpracovává na pozadí koncepce Gillesa Deleuze. Za kanonickou je považována především jeho esej „The Autonomy of Affect“. Pro Massumiho výzkumnou práci je typické, že své úvahy o afektu z abstraktního filozofického pole přenáší do prostoru mnohem konkrétnějších exemplifikací, např. politické teorie, kulturních studií nebo sociálních věd. K jeho ceněným pracím patří: Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham – London: Duke University Press 2002; Brian Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge: The MIT Press 2011; Brian Massumi, *The Politics of Affect*. Cambridge: Polity 2015. Massumi rovněž editoval vlivný sborník o problematice výrazu ve filozofii: Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge 2002.

2) Téma události bylo intenzivně zpracováváno autory francouzského post-strukturalismu; kromě Gillesa Deleuze, který je silným inspiračním zdrojem Massumiho prací, se událostí zabývali např. Jacques Derrida nebo Jean-Luc Nancy, včetně těch, již jejich práce dále rozvíjeli (např. Judith Butler). Rovněž ale platí, že událost nelze ztotožnit výhradně s post-strukturalistickou filozofií; ontologii dění události se věnuje se např. současná fenomenologie.

3) Brian Massumi, *Semblance and Event*.

álné, ale nikdy není aktuální. „Virtuálno není na obrazovce. Není v pixelech. Není v kódu. Není v jazykovém stroji. Toto vše je v aktualitě. (...) Virtuálno vždy prochází přímo mezi nimi“ (s. 10). Myslí se tím přibližně toto: strukturální stálost objektu je vždy aktuální, nikoliv virtuální. Na pozadí tohoto předpokladu se pak může zdát minimálně překvapivé pokusit se uchopit architektonické objekty — tedy snad ty nejstabilnější umělecké objekty vůbec — prostřednictvím události, jejímž klíčovým parametrem je virtualita. Cíl Massumiho projektu v jeho knize tak lze popsat takto: záměrem je překonat pevné, stabilní a neměnné tvary a struktury architektonických objektů; ukázat, že to, co vnímáme, pokud se střetáváme s architektonickým objektem, nejsou jeho stálé, stabilní a neměnné tvary, nýbrž naopak unikavá afektivní událost, která z těchto pevných tvarů vyvstává.⁴⁾ Nebo řečeno ještě jinak: prokázat, že také stálá struktura se může ukázat jako nekonečně pohyblivý proces stávání-se-jiným (vyjádřeno slovníkem Gillesa Deleuze, který sám Massumi velmi často přebírá). Text, jenž bude následovat, může v důsledku představovat podobně překvapivý podnik: pokusí se poukázat na to, že Massumiho teorie architektonické afektivní události by mohla být zvážena ve prospěch koncepce vnímání filmového díla jakožto události. Massumiho úvaha nebude reflektována v její úplnosti; vybrány budou spíše některé její části, pomocí nichž lze nahlédnout estetiku pohyblivého obrazu coby estetiku virtuální události. Bude se jednat o pasáže, ve kterých Massumi zdůrazňuje procesualnost estetické zkušenosti.

Co chce filozofie od umění

Pro porozumění specifičnosti teorie, kterou Brian Massumi v knize předkládá, je nutné věnovat pozornost způsobu, jakým je napsána. Nejedná se přitom pouze o citlivost vůči stylu výkladu; podstatné je sledovat především konceptuální vztah, do kterého Massumiho úvahy vstupují vůči prezentovaným dílům. První věta jeho práce zní: „Tyto eseje nejsou o [dílech]. Jsou spíše o psaní s [nimi]“ (s. 1). Nemělo by být příliš troufalé se domnívat, že touto deklarací se Brian Massumi přímo hlásí k často citovanému tvrzení Gillesa Deleuze: „Přichází doba, kdy už pouze těžko bude možné psát filozofické knihy, tak jak se to dělávalo velmi dlouho: ‚Ach! Ten starý styl.‘ Hledání nových nástrojů filozofického vyjadřování započal Nietzsche a je třeba v tomto hledání pokračovat ve vztahu k dalším uměleckým disciplínám, jakými jsou například divadlo nebo film.“⁵⁾ Přesvědčení o nutnosti valorizovat vztah filozofie k ne-filozofii (např. k umění nebo vědě) není krajním Deleuzovým postojem (nebo pouze jedním z mnoha), nýbrž pozicí, která jeho myšlení utváří zevnitř coby hybná síla.⁶⁾ Brian Massumi se pak dlouhodobě profiluje jako autor, jenž daný program nezhodnocuje pouze jako teoretický objev, nýbrž jako akademickou praxi samotnou. Obrátme se znovu k Deleuzovi: ten ve společném textu s Guattarim uvedl, že zatímco filozofická praxe je definována tvorbou pojmů, tak praxi uměleckou určuje naopak tvoření počitků (perceptů a afektů).⁷⁾ V textech Briana Massumiho se čtenář setkává s obojím: jeho práce jsou sugestivním tokem, který není pouhým teoretickým výkladem, ale rovněž jakýmsi

4) Zde lze dodat, že jev velmi blízký Massumiho afektivní události, tedy intenzita „přesahující“ strukturu, je analyzován rovněž např. ve vlivné esaji Jacquesa Derridy *Force et signification* (In: *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil 1967, s. 9–49). Na tento text ale Brian Massumi vůbec neodkazuje. Což se vzhledem k tomu, že je s Derridovy texty obeznámen, může ukazovat jako poměrně překvapivé.

5) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Paris: Puf 1968, s. 4.

6) Tato metodologická pozice byla Gillesem Deleuzem a Félixem Guattarim velice přehledně shrnuta v jejich poslední společné monografii: Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Co je filosofie?* Praha: OIKOYMENH 2001. Zároveň ale prostoupila jeho dílem, resp. autor této recenze se domnívá, že právě tento vztah je jedním z vhodných rámců pro četbu Deleuzovy filozofie samotné.

7) Tamtéž, s. 26.

zvláštním polem intenzity, jež se v průběhu četby uvolňuje; obecný rámec je ale stále konvenčně akademický: operativitu tomuto toku textu poskytuje pojmový aparát (mnohdy transformující ten Deleuzův).⁸⁾ Massumiho pokus psát filozofický text s afektivní účinností textu uměleckého v důsledku ale vyznívá coby snaha napodobit styl a efektivitu podobně působícího spisu *Tisíce plošin*, který Gilles Deleuze vydal již v roce 1980 s Félixem Guattarim.⁹⁾ Zároveň bychom ale nechtěli Massumiho nařknout přímo z epigonství. Spíše upozorňujeme na skutečnost, že inspiraci v Deleuzových textech dost možná až příliš snadno podléhá. Není jím jen inspirovaný, leč také pohlcený, limitovaný. Tento „blok“ jako by mu bránil v jeho vlastním rozletu.

Massumi jako by se ve svých textech vzdával pozice, která definuje filozofa: určitého odstupu, určité mezery, ze které nazírá a soudí předmět svého zájmu, např. architektonické nebo multimediální objekty. Pokud sám říká, že nepíše o těchto objektech, ale s nimi, demonstruje tak určité sepětí s uměním žádané Deleuzem. Skutečnost, že hranice mezi uměleckou a filozofickou praxí ztratí jasným tahem vedenou dělicí čarou, se může ukazovat — minimálně pro post-strukturalismem ovlivněné čtenáře, autory či umělce — velice lákavě. Problém ale nastává v okamžiku uvědomění si, že Deleuzova filozofie ukazuje k něčemu hlubšímu než k pouhé anarchistické hře — evokované Massumiho aktuální knihou —, jejímž cílem je problematizovat klasickou metodu filozofické práce založené na psaní v tzv. odstupu.

Na pevný svazek, do kterého v myšlení Gillesa Deleuze vstupuje umění (coby sféra tzv. ne-filozofického myšlení a tvoření) s filozofií, pregnantně poukázal současný americký filozof Gregg Lambert. Sepětí s uměním nemá filozofii osvobodit od povinnosti naplňovat její teoretický projekt; nemá jí dokonce ani umožnit stát se tzv. uměleckou (k čemuž by možná mohl svádět Massumiho způsob psaní). Podle Lambertova Deleuze filozofie nachází v umění svou vlastní založenost (před-filozofickou či ne-filozofickou rovinu filozofie); tedy určité pole, jež filozofii poskytuje rámec, skrze nějž může obnovit své vazby s reálným světem.¹⁰⁾ Řečeno co nejjednodušeji: Gilles Deleuze svými texty o umění nikdy „nepoznával“ daná umělecká díla (nebo oblasti umění), nýbrž skrze ně popisoval multiplicitu reálného světa, které se, dle francouzského filozofa, do těchto děl otiskly: podmínky konkrétních uměleckých děl se tak v Deleuzově filozofii velmi natěsno přiblížily podmínkám reálného světa.

Massumiho záměr je podle všeho velmi podobný: chce-li v knize *Architectures of the Unforeseen* jít se zde prezentovanými uměleckými díly (nikoliv psát o nich), pokouší se tímto krokem z daných děl vytrhnout podmínky reálné afektivní události. Massumi však nabízí v důsledku něco jiného. Svazek Massumiho filozofického textu s architektonickým objektem, který prezentuje, není odhalením podmínek afektivní události, nýbrž produkuje afektivní událost vlastní. Tato afektivní událost pak reprezentuje svého druhu zrcadlovou hru: afekty obsažené v prezentovaných architektonických objektech Massumi jako by přenesl do vlastního textu. Autor tím otvírá důležité otázky, které již však nejsou důsledně reflektovány: lze afekt jednoho média (architektury) reprezentovat médiem jiným (filozofickým textem)? Co lze tímto mediálním překladem zachytit, respektive co vše se v něm musí nevyhnutelně

8) Příklad tohoto jevu poskytuje např. současná kniha *Architectures of the Unforeseen*. V jedné z jejích nejlepších pasáží Massumi používá pojem tělo-bez-povrchu, který je zjevnou transformací pojmu těla-bez-organů, který se objevuje napříč několika knihami Deleuze či ve společných spisech s Guattarim. Nutno dodat, že se v tomto případě nejedná o pouhou aluzivní hru, nýbrž jemnou a funkční transformaci. Jev, který Massumi popisuje skrze tělo-bez-povrchu, se zdá velmi analogický tomu Deleuzovu v těle-bez-organů.

9) Zde je třeba dodat, že snaha o tvoření textů s nerozlišitelnou hranicí filozofické a umělecké dimenze nepřišla od Deleuze, Guattariho či např. Jacquesa Derridy, nýbrž bývá spojována již s pracemi Friedricha Nietzscheho.

10) Gregg Lambert, *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*. London – New York: Continuum 2002, s. 3.

ztratit? Proč vlastně Brian Massumi rozehrává tuto zrcadlovou hru, když hned na několika místech své knihy tvrdí, že expresivní podmínky daného média jsou neoddělitelné od expresivních kvalit každé afektivní události? Což v důsledku znamená, že afektivní událost není tranzitivní, resp. že afektivní událost každého média je zcela jedinečná: nepřenositelná z jednoho média na druhé.

Afirmace: dění bez hodnotové hierarchie

Knihu *Architectures of the Unforeseen* utvářejí — s výjimkou obsáhlejšího úvodu a závěru — eseje o třech současných tvůrcích, jejichž práce se pohybují na hranici architektury; přičemž není vždy snadno určitelné, jaká další disciplína se za onou hranicí architektury rozléhá. Společným rysem uměleckých objektů architekta Grega Lynna, multimediálního umělce Rafaela Lozano-Hemmera nebo tvůrkyně instalací Simryn Gillové je důraz na procesuální aspekt svého vlastního těla: na jeho vznikání, stávání-se, rozpínání, překračování sebe sama. Podoba žádného díla prezentovaného v knize Briana Massumiho nebyla určena předem; umělec výslednou prací nezhmotnil svou vizi ani nepředal význam. Místo toho se nechal vést procesem a jeho kontinuitou; nechal je tvořit, aby viděl, co se stane, aby mohl sledovat událost. Důraz na proces představuje zároveň odklon od násilí strukturace. Každé vymezení struktury nutně předpokládá totalitární gesto: ohraničení, zastavení dění, vnucení nezvratné finality. Zatímco struktura je konečná a uzavřená, proces je vždy nekonečný a neúplný (s. 27). Pokud Massumi — především v souvislosti s tvůrčí praxí Grega Lynna — zhodnocuje procesuální rozměr díla, směřuje k afirmativnímu pojetí tvorby: proces je vnímán jakožto určitý typ dění, které do sebe vtahuje či zahýbá vše, co se přihodí, co se stane tzv. cestou (s. 5–7). Umělecké dílo není utvářeno prostřednictvím systematicky řízených tvůrčích rozhodnutí, není autorskou artikulací; stává se spíše přitakáním životu samotnému: náhodám, událostem, omezením, náladám, jevům atd. V této souvislosti Brian Massumi popisuje vliv počítačového softwaru — založeného na principech topologické geometrie — na architektonické tvary Lynnových prací. Ty se nikdy „nezastaví“ v kodifikovaných strukturách (např. koule či krychle), nýbrž skrze kontinuální deformace vytváří zcela nové tvary unikající klasifikaci (s. 2–3). To, co vzniká, je vždy nové, nečekané, unikající významovému či strukturálnímu násilí pojmového jazyka. Z Massumiho textu vyplývá, že bychom jej neměli hledat (onen subsumující totalitní jazykový pojmový aparát, protože právě tento aparát dle jeho názoru nikdy nedokáže zachytit afektivní událost), leč bychom se měli nechat vést procesem; nehledat odpověď na otázku, čím daný objekt vůbec je, nýbrž se ptát po tom, co nám setkání se s ním přináší. Z toho důvodu velmi často ve vztahu ke vnímání procesuality používá slova láska či radost. Také proto je jeho teorie spíše estetická než epistemologická.

Principy afirmace či ideální hry mohou nabídnout lákavý vztah k filmovému obrazu, či k pohyblivému obrazu obecně. Přijme-li recipient jeho tok coby proces, ztratí potřebu jej v zájmu orientace strukturovat. Afirmace ruší hierarchii: esenciální a marginální přestávají být platnými kategoriemi; není podstatné jednotlivým pohybům přiřadit funkce. Podstatné je sledovat jejich působivost, a tím uvolnit jejich afekt. Navržený přístup není pouze přitakáním či otevřením se nezřízenému estetickému hédonismu; zmíněné otevírá pohled k částem obrazu, které dříve pohledu unikaly, neboť nebyly spojeny s konkrétní funkcí. Protože nebyly funkčním prvkem, tak nebyly ani důležité. Což vedlo k jejich odsunutí, potlačení, marginalizování; afirmace naopak umožňuje, abychom je znovu viděli. Pokud tímto způsobem ve filmovém obraze objevíme jeho nové části, může to zároveň podpořit myšlení analytické: tyto „nové“ prvky vnutí nečekané funkce těm „starým“. Dojde-li k potlačení násilí strukturace, tak při jeho obnovení vznikne struktura zcela nová (funkční dle jiných vzorců). Vyjádřeno deleuzovským jazykem: virtuálně se bude aktualizovat ve zcela nové aktualitě. Čímž se ve zpětném pohledu

každá aktualita ukáže pouze coby aktualizovaná virtualita. V tomto kontextu pak virtuální rozměr vždy získá převahu (primárnost) nad tím aktuálním.

Afirmativní přístup k obrazu dále obrací pozornost od tvůrce k praktice: není podstatné, zda prvek do obrazu vniknul na základě systematické volby a tvůrčího rozhodnutí, nebo byl generován např. coby vedlejší účinek technologie (např. nedokonalostí její operativity nebo využívání). Toto přerámování nabízí možnost trasování všech účinků, jež obraz produkuje, aniž by konkrétní účinky musely být nutně hierarchizovány coby záměrné/náhodné. Na důležitost směřovat pozornost k technologii a účinkům, které produkuje, v knize naráží sám Brian Massumi, když zdůrazňuje, že technologie či tvůrčí praktiky jsou inherentní součástí formy díla (s. 2–3). Podobným směrem míří také jeho poznámka o neodlučitelném spojení estetického rozměru díla a způsobu, jakým toto dílo bylo konstruováno (s. 58). Filozof zcela explicitně odmítá, aby byly tyto aspekty děl redukovány na pouhý vnější kontext; mocné síly afirmace ideální hry totiž všechny tyto prvky, dle Massumiho, zahýbají zpět do díla samého. Proces nemá kontext. Jediným kontextem procesu je proces samotný (s. 2).

Virtualita: Jedna struktura nesoucí mnohost

Klíčovým aspektem předložených úvah je neukončenost a nekompletnost každého díla. V souvislosti s architektonickými objekty — tedy objekty bytostně stabilními — tuto tezi Brian Massumi hájí pomocí koncepce virtuality. Proces každého objektu se vždy nutně musí zastavit (stát se aktualitou): právě ve tvaru, který byl tvůrcem vybrán jako konečný. Veškeré objekty jsou ale zároveň vnímány ve zcela konkrétních souvislostech. Massumi např. velmi přesvědčivě popisuje stavbu — Gregem Lynnem navrženého — presbyteriánského kostela, který byl konstruován tak, aby způsob, jakým do jeho prostorů vniká světlo, či pozice, v níž bude stát vnímající subjekt, zcela zásadním způsobem ovlivňovaly intenzity a afekty, jež budou pocítovány. Prožitek objektu — navzdory jeho stabilní konstrukci — nikdy nebude stejný; naopak by se měl proměňovat v závislosti na konkrétních souvislostech konkrétní percepční události. Pointa přitom není v tom, že z různých míst a v různých souvislostech naše tělo vnímá prostor jiným způsobem; nýbrž to, že tato různá vnímání mohou být technologicky řízena, či dokonce předem ustavena. Virtualita není tedy vlastností vnímajících těl, nýbrž spíše způsobu konstrukce, do kterých jsou různé způsoby vnímání a estetických prožitků přímo zabudovány (s. 35–42). Tato koncepce z jedné strany působí sporně: coby důvěra ve skutečnost, že afekt vnímatele může být řízený technologickou mocí. Z druhé strany ale nabízí inspirativní tezi: Massumi událost vnímání přesouvá z vnímajícího těla do hmoty umělecké konstrukce (forma vnímá, forma je vnímání, forma sama ztělesňuje událost estetické zkušenosti), která je opracována takovým způsobem, aby nepředpokládala pouze jednu konkrétní estetickou responzi, nýbrž přímo celou její virtuální sérii.

Pohyblivý obraz je určen kombinací statických a dynamických kvalit: z jedné strany se stále mění, z té druhé je vždy opakovaným přehráním stejného „kotouče“ nebo „souboru“. Běžná response diváka je založená v identifikaci: obraz samotný — či obsah obrazu — je rozpoznán jako něco. Opakovaná přehrání s opakovanými responzemi ale mohou jako něco v obraze — nebo jako obraz sám — rozpoznat vždy něco trochu jiného. Chceme tím říci toto: filmový obraz samotný je polem téměř nevyčerpatelné mnohosti virtuálních sérií, přičemž každá z nich předpokládá intenzity, které se navzájem podobají, ale nikdy nejsou úplně totožné. Teprve při konkrétní percepční události se tyto virtuální série aktualizují v jednu stabilní aktualitu. Bude-li důraz na virtuální rozměr obrazu proponován, místo toho, aby byl potlačován, otevře se pole, ve kterém obraz nebude médiem identifikace, signifikace či designace, ale spíše ryzí multiplicitou: prostorem, ze kterého se bude aktualizovat vždy jiná virtuální série. Již citovaný Gregg Lambert v návaznosti na Deleuze upozorňuje, že přístup k této multiplicitě

nabízí převážení aktu „váhání“ nad aktem „souzení“. Dle jeho názoru: čím déle sledujeme velký detail, tím méně jasněji rozpoznáváme jeho kontury.¹¹⁾

Afektivní událost: nedělitelný blok expresivních kvalit

Cílem Massumiho úvah je oslabení měřitelných a analyzovatelných struktur; jejich vliv na náš prožitek je podle něj výrazně přeceněný. To, co vnímáme — tedy to jediné, co při jakémkoliv vnímání vnímáme — je ze struktury vycházející afektivní událost (ale zároveň onu strukturu přesahující). Vztah struktury (resp. objektů umístěných ve struktuře) a události popisuje prostřednictvím dynamiky konkrétního a abstraktního povrchu. Konkrétní povrch zahrnuje empiricky označitelné fenomény struktury; v architektuře např. tvary předmětů, zdi, okna nebo stropy, ve filmovém obraze to, co bylo zobrazeno, a jakým způsobem to bylo zobrazeno. Tyto označitelné entity však v průběhu afektivní události nejsou nikdy vnímány samostatně: naopak se slévají do tzv. — deleuzovsky řečeno — zóny nerozlišitelnosti, promítané do abstraktního (tedy nemateriálního či mentálního) povrchu vnímání. Přitom na tomto abstraktním povrchu — dle Massumiho „materie afektivní události“ — se do našeho vnímání a pociťování neotiskují celé vnímatelné entity, nýbrž pouze jejich expresivní kvality; pouze gesta, šoky, intenzity, vzruchy, které z nich vyzařují. Tento princip estetického prožitku kanadský filozof ilustruje prostřednictvím mexické vlny na sportovním stadionu. Ta se skládá z obrovského množství zdvižených lidských rukou. To, co ve vnímání této vlny vyvolá afektivní událost, ale nejsou ani samostatné ruce, ani mnohost těchto samostatných rukou, nýbrž z nich slitý nerozlišitelný blok jejich expresivních kvalit, jež utváří afekt. To, co na diváka této vlny zapůsobí — co jím otřeše —, nelze empirickým způsobem analyzovat, neboť se jedná o do abstraktního povrchu projektované fragmenty slité do kontinuálního procesu. Jedinou možností je pokusit se tento afektivní šok uchopit vcelku, tj. jako afektivní událost, která představuje nedělitelný, neměřitelný, nepopsatelný blok afektivních intenzit (s. 42–47).

Empiricky orientovaná filmová analýza důvěřuje popisu toho, co lze popsat: narativních linií, pohybů kamery, zvukové stopy, montážních ruptur. Působivost těchto jevů ale povětšinou popisuje spíše separovaným způsobem; případně prostřednictvím kombinatoriky těchto od sebe odtržených rovin. Touto analytickou strategií se ale nutně míjejí se samou podstatou citění filmu. Filmový divák — jak ukázala Beth Carrollová¹²⁾ — vnímá tyto všechny roviny současně: ve zvláštní zóně nerozlišitelnosti tzv. filmové afektivní události. Brian Massumi se svou teorií pokouší ukázat směrem, jakým intenzitu afektivní události uchopit. Navzdory tomu, že v titulu *Architectures of the Unforeseen* o filmech vůbec nepíše, ale zabývá se fúzemí architektury a multimediálního umění, není nemožné o jeho teorii uvažovat v kontextu pohyblivého obrazu: jeho text totiž není epistemologický, nýbrž estetický. Píše o našem afektu. Spíše než aby poznával architektonická specifika, míří směrem k pociťování intenzity samé. V tomto duchu pak lze určitého převodu z architektury na pohyblivý obraz docílit.

Místo mnohosti jednota

Massumiho úvahy velmi často ústí do vibrace, šoku, vpádu zcela nepředvídatelné intenzity. Jeho snahou není ani tak tuto intenzitu popsat standardním akademickým jazykem, nýbrž ji spíše vyvolat prostřednictvím jazyka, který je na hraně toho akademického a uměleckého: jako by testoval hranice reprezentovatelnosti afektu filozofií. Že v tomto duchu v Massumiho textu straší stíny *Tisíce plošin*, již

11) Tamtéž, s. 29.

12) Beth Carroll, *Feeling Film: A Spatial Approach*. London: Palgrave Macmillan 2016.

bylo zmíněno. Tuto komparaci je ale třeba zkompletovat. Programem tohoto spisu Deleuze a Guattariho bylo produkování multiplicity: prokázání faktu, že každý jeden text může být textem mnohým; demonstrováním toho, že každá jednota se ubírá mnoha směry současně. Takto jako by Deleuze a Guattari skutečně otevřeli nový obraz myšlení. V Massumiho práci ale podobnou multiplicitu jde nalézat mnohem hůře; Massumi jako by spíše následoval určitý styl, jehož potenciál se pokoušel ověřovat. Intenzity, které vyvolává, v sobě nesou jediný, zcela identický vektor. *Architectures of the Unforeseen* nejsou produkcí nového, nýbrž stínováním kdysi-nového. Massumiho snahu o proklouznutí do deleuzovsko-guattariovského plánu imanence by možná mohla zhodnotit následující citace Gillesa Deleuze: „Podobnost je třeba produkovat, nikoliv reprodukovat.“¹³⁾

Jde-li ve své nové knize Brian Massumi s díly, které prezentuje, nečiní totéž, co činil Gilles Deleuze, když psal např. o Marcelu Proustovi nebo Francisu Baconovi. Deleuze prostřednictvím svazku s uměním objevil způsob, jakým pokračovat v Kantově transcendentálním projektu: ze substancí uměleckých děl extrahoval podmínky reálné zkušenosti. Tím v daných uměleckých dílech objevil skrytou či virtuální filozofickou hodnotu. Massumi rozehrává spíše hru povrchu: afekce média architektury a multimediálního umění převádí do jazyka filozofie, čímž dociluje v důsledku velmi svůdné zrcadlové hry. Zároveň ovšem neprokázal, co si prokázat předsevzal: že onen sledovaný pohyb — ona produkce nového na povrchu těchto děl — není pouhou afekcí, nýbrž že v sobě nese filozofické pojmy. V kontextu knihy *Architectures of the Unforeseen* to znamená zhruba toto: Brian Massumi nedokázal — např. z architektonických objektů Grega Lynna — extrahovat apriorní podmínky afektivní události jako takové. Velmi inspirativním způsobem se ale dokázal přiblížit afektivním událostem, které na povrchu např. těchto architektonických objektů probíhají — událostem, jež coby virtuální série přesahují totalitu statických struktur.

Benjamin Slavík

Tento výstup vznikl v rámci zastřešujícího projektu Krize racionality a moderní myšlení, projektu Afektivní rozměr textu řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy z prostředků Specifického vysokéhoškolského výzkumu na rok 2019.

13) Gilles Deleuze, *Pourparlers*. Paris: Éditions de Minuit 1990, s. 196.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH

DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@nfa.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Illuminace 2/2020

Interface

English-language issue

(deadline: April 30, 2020)

Today's digital reality is increasingly permeated by diverse forms of mediation, from TVs-screens to computers to smartphones. To describe and analyze such a landscape, the notion of interface as an intermediary that conveys our perception and interaction with the world, and a technique through which elements of a particular medium are transformed into elements of another's media, is pivotal. One of the central interfaces is the film: twenty years ago, Lev Manovich called it the basic cultural interface of the digital era. Although this radical claim has been questionable at the time, the impact of cinema experience on the daily perception of digital reality is still vehemently discussed. It will be essential for the symposium to cover the way in which cinematic vision is reflected in the various forms and techniques of mediation, and the way in which cinema itself is transformed through the revelation and multiplication of interfaces.

The issue relates to the Interface Symposium, which Illuminace organised in November 2019, however, the editors welcome other submissions as well.

The abstracts of the suggested contributions (max. 200 words) together with a short biography should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz and jiri.anger@nfa.cz by **March 15, 2020**. Deadline for **full submissions** is **April 30, 2020**. Deliver texts prepared according to the *Illuminace* citation standard, together with an English summary, five key words, a biographical note and a list of cited films (AV works).

Illuminace 3/2020

Public Service Media's Online Strategies: Industry Concepts and Critical Investigations

English-language issue

(deadline: June 30, 2020)

This issue of *Illuminace* follows The Eighth Annual Screen Industries in East-Central Europe Conference (SIECE) by providing a forum for discussing the online strategies of public service broadcasters and their possible transformations into a new kind of media services. While critical studies of television in the internet era and of online distribution of audiovisual content more generally have boomed in recent years, there has not been enough attention paid to the specific challenges and opportunities that the internet brings to public service media (PSM). This is even more the case in the small countries of Central and Eastern Europe where PSM have generally limited their online presence to catch-up services and are still looking for more complex solutions to keep up with commercial and global competition. They face enormous difficulties ranging from outdated legal frameworks and financing models, a lack of skills in digital curation or data analytics, unpredictable changes in consumer habits, the impact of social media platforms, and political attacks trying to take advantage of PSM's insecure position. At the same time, the convergence of television and the internet presents opportunities for new business models, modes of audience engagement, and conceptualisations of public value. The SIECE VIII will strive to bring together international scholars of online TV with media professionals and policymakers to draw a picture of the situation, its roots and contexts, and possible scenarios for future development within East-Central Europe and beyond.

Potential topics for papers include, but are not limited to:

- Public value: how the shift to online TV makes media professionals as well as policymakers and audiences reconsider the core values of public service media possibilities for creating public value outside the designated institutional spaces of PSM
- Strategies of overcoming the public/commercial divide (such as the “ecosystem approach”) and their dangers; competition/cooperation with the commercial and global digital services; Industry structures: shifts in the dual TV market and the place of PSM in the emerging online-TV/VOD market
- Infrastructures: issues of access and digital divide, net neutrality, mobile data, smart TV
- Digital curation and big data: balancing linear schedules with nonlinear catalogues, archival material with new content, personalized recommendation algorithms with top-down editorial selections and curation
- Online content strategies: development of trans-platform narratives, new promotional content/strategies, novel media formats, and short-form, web-only, spreadable content as a measure to re-connect with under-served (younger) audience groups
- PSM's own concepts and measurements of online audiences; Online audiences: the place of PSM online viewing in “media ensembles” and “use genres” of today's TV audiences
- “Public social” media or “platformization” of PSM: consequences of interactions and hybridizations between social media and PSM

- PSM's open data policy; new dangers PSBs face from their political opponents after transforming into PSM; the place and role of the EBU; territoriality of copyright and geoblocking; National and supra-national policies/politics vis-à-vis online TV: the European Commission's Digital Single Market strategy and its potential impact on PSM online services
- "industry lores" of PSM decision-makers; self-conceptions of PSM employees, independent producers and freelance talent up and down the professional hierarchy;- Professional cultures: tensions between TV and internet cultures within the PSM institutional spaces
- Transnational flows and globalization: co-production, format adaptation, cross-border circulation, and localization of public service content in the internet era, threats to local content and content diversity

Animace na hranicích žánrů i médií

(uzávěrka 30. srpna 2020)

Samostatné tematické číslo věnovala *Illuminace* animovanému filmu naposledy v roce 2009. Výsledkem byla jedna z prvních výraznějších snah přinést do českého kontextu přístupy tzv. animation studies a slovy editorky Kateřiny Surmanové rovněž „prozkoumávat a překračovat zažitě historické modely a stereotypní uvažování o animaci jako o kresleném nebo dětském filmu“. Ačkoli dnes může tato formulace evokovat zdání mnohokrát zopakovaného klišé, ani s odstupem deseti let by nebyla zcela neoprávněná. V domácí profesní komunitě se totiž stále nepodařilo tyto a další předsudky definitivně překonat, což je příčinou (anebo důsledkem?) skutečnosti, že v českém psaní o animaci stále ještě převládá především tradicionalistická linie biograficky deskriptivní historiografie. Kromě potřeby odbourat tento zdánlivý axiom a dále rozvíjet inovativnější polohy myšlení o animovaném filmu jsou ovšem v současné době nevyhnutelné rovněž další posuny, a to jak v rovině stanovování výzkumných otázek, tak v rovině metodologické.

Vedle nutnosti překonávat nejrůznější metodologická klišé — jak to například učinila teoretička Hannah Frank, když se namísto animace coby autorského díla jednoho velkého tvůrce zaměřila na animaci jako kolektivní dílo tvůrců (a tvůrkyň) anonymních — se totiž s nástupem nových médií a digitálních technologií ukazuje, že je potřeba začít překračovat rovněž žánrové či technologické kategorie v rámci kinematografie — jak to z perspektivy uměleckého výzkumu obvyklého v oboru animation studies dělá na dnes populárním pomezí animace a dokumentu například režisér Alex Widdowson — a dost možná dokonce překračovat hranice kinematografie samotné, neboť z propojení kinematografie a nových médií zpopularizovaného Lvem Manovichem nelze vyjmout ani animaci. V situaci, kdy čím dál tím vyšší podíl stopáže hraných filmů vzniká rukou animátorů a programátorů, již není udržitelné nevnímat také hlubší kontexty mezi animovaným, hraným i dokumentárním filmem, a to v jejich narativních i experimentálních polohách. Rovněž se s nárůstem objemu nefilmové animace či motion designu na internetu i ve veřejném prostoru nelze opomíjet takové polohy animace, jež propojují kinematografii s oblastí grafického designu. Nelze se vyhnout ani přesahům do oblasti výtvarného umění. Ačkoli v oboru animace je příliv tvůrců vzešlých z prostředí výtvarného umění podstatně starší záležitostí než v oblasti hrané kinematografie, i zde učinila digitalizace své a mnohé z toho nejzajímavějšího v současné animaci se děje právě v úzké provázanosti s prostředím výtvarného provozu. Jednoduchým důkazem je přitom aktuální dění na filmových festivalech zaměřených na animovanou tvorbu i na výstavách digitálního umění.

Takto rozostřené hranice otevírají široký badatelský prostor, v jehož rámci je možné sledovat pozoruhodné a dosud z velké části přehlížené dynamiky uvnitř filmového průmyslu, ale i kontinuity filmové animace s médii a fenomény stojícími vně kinematografie. Takto široký záběr si pochopitelně jediné tematické číslo časopisu nemůže klást za úkol zaplnit, jeho cílem je tedy především představit v našem kontextu tolik potřebnou diverzitu možných přístupů, jež mohou soudobému myšlení o animaci poskytnout nové impulsy a nasměrovat jej novými cestami napříč tradičními hranicemi médií. Tematicky se ovšem ani v těchto podmínkách není třeba omezovat výhradně zájmem o soudobou produkci — jak i v českém prostředí uká-

zaly některé nedávné výzkumné projekty, také v historickém výzkumu může být přínosem zapojení animace do širších mediálních kontextů.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. června 2020** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz a matej.forejt@nfa.cz. Pro odevzdání **finálních studií** do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. srpna 2020**. Texty dodávejte upravené dle citační normy *Illuminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Vybraná literatura:

- Rachel Walls, Abstract Inclusion. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/rachel-walls-abstract-inclusion>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jiří Neděla (ed.), *Animace ilustrace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Alex Widdowson, Animating Documentary Modes: Navigating a theoretical model for animated documentary practice. *International Journal of Film and Media Arts* 3, 2019, č. 1, s. 56–77.
- João Paulo Amaral Schlittler, Animation as a Transmedia Interface. *Animation Studies* 12, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-animation-as-a-transmedia-interface>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Heather L. Holian – Art, Animation and the Collaborative Process. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/heather-holian-art-animation-and-the-collaborative-process>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Lucie Česálková (ed.), *Film — náš pomocník. Studio o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*. Praha / Brno: Národní filmový archiv / Masarykova univerzita 2015.
- Hannah Frank, *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Oakland: University of California Press 2019.
- Zdeněk Hudec (ed.), *Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho: Ideologie, queer, diskursivní analýza*. Olomouc: Pastiche Filmz 2012.
- Lev Manovich, *Jazyk nových médií*. Praha: Karolinum 2018.
- Martina Pachmanová (ed.), *Milada Marešová: Domácí biograf*. Praha: Arbor vitae / Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2009.
- *Montage AV22*, 2013, č. 2 [téma čísla: Animationsfilm].
- João Paulo Amaral Schlittler, Motion Graphics and Animation. *Animation Studies* 10, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-motion-graphics-and-animation>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Richard Jaroš, Pavla Pauknerová, *Nejen kruhy*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2017.
- Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*. Palgrave MacMillan 2013.
- Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Jane Shadbolt – Parallel Synchronized Randomness: Stop-motion Animation in Live Action Feature Films. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/jane-shadbolt-parallel-synchronized-randomness-stop-motion-animation-in-live-action-feature-films>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Realist Film Theory and Flowers of Evil: Exploring the Philosophical Possibilities of Rotoscoped Animation. *Animation Studies*, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/jacqueline-ristola-realist-film-theory-and-flowers-of-evil-exploring-the-philosophical-possibilities-of-rotoscoped-animation-winner>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Recreating Reality: Waltz With Bashir, Persepolis, and the Documentary Genre. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/>>

jacqueline-ristola-recreating-reality-waltz-with-bashir-persepolis-documentary>, [citováno 21. 8. 2019].

- Murat Akser, Technology and the Turkish Mind: Internet Animationas Counter Culture in Turkey. *Cinej Cinema Journal* 3, 2014, č. 2, s. 193–217.
- Andrea Vacovská (ed.), *Typografie filmových titulků: Úvodní titulky v československém hraném filmu 1945–1993*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2016.
- Tariq Alrimawi, Uses of Arabic Calligraphy in Religious Animated Films. *Animation Studies* 12, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/tariq-alrimawi-uses-of-arabic-calligraphy-in-religious-animated-films>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Kamil Kalbarczyk, W cyfrowym zwierciadle. CGI i postludzkie widma. *EKRANY* 7, č. 6 (40), s. 30–37.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

Knihovna Národního filmového archivu nabízí zahraniční filmové databáze

<https://nfa.cz/cz/knihovna/licencovane-database/>

Ve studovně Knihovny NFA (KNFA) jsou v roce 2020 uživatelům (pro registrované uživatele i ve vzdáleném přístupu) k dispozici pro náš obor vybrané elektronické informační zdroje (EIZ). Kromě původních databází NFA (Filmový přehled, Digitální knihovna NFA, Online katalog Knihovny NFA), jsou to licencované elektronické zdroje (mediální databáze, zahraniční filmové databáze). Konkrétně v případě zahraničních filmových databází se jedná v rámci České republiky o jedinečnou kombinaci EIZ, která bude navíc našim čtenářům dostupná až do roku 2022.

Zahraníční filmové databáze v Knihovně NFA:

1. Screen Studies Collection (dříve FIO — Film Indexes Online)

nabízí komplexní nástroj pro přístup k aktuálním publikacím zaměřeným na filmovou vědu spolu s podrobnými a rozsáhlými filmografiemi.

Kolekce zahrnuje indexy a filmografie

- a) American Film Institute (AFI) Catalog
- b) Film Index International (FII)
- c) FIAF International Index to Film Periodicals

a) American Film Institute (AFI) Catalog

Filmografická databáze zaměřená na americkou produkci poskytující podrobné informace o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území USA nebo financovaných americkými produkčními společnostmi v období 1893–1972. Databáze obsahuje více než 48000 záznamů filmů s produkčními informacemi, technickými údaji, údaji o tvůrcích, hereckém obsazení a ztvárněných postavách; dále záznamy obsahují podrobný obsah filmu, poznámkový aparát, žánrové zařazení filmu a citační odkazy. Nové údaje jsou vkládány dvakrát ročně. Klíčový zdroj doporučený pro výuku, výzkum a studium filmového umění.

b) Film Index International (FII)

Filmografický informační zdroj vytvářený British Film Institute (BFI). Představuje světově nejrozsáhlejší profesionálně budovanou filmovou knihovnu s více než 100000 podrobných záznamů o filmech ze 170 zemí od prvních němých filmů do současnosti s více než milionem odkazů na herecké obsazení a technické údaje. Dále 500000 odkazů na bibliografické citace k jednotlivým filmům a filmovým tvůrcům, 40000 profesních profilů filmových tvůrců, informace o získaných cenách na prestižních filmových festivalech.

c) FIAF International Index to Film Periodicals

Databáze obsahuje více než 230 000 záznamů o článcích s filmovou tematikou od roku 1972 do současnosti z více než 345 filmových akademických i populárních periodik z celého světa. Roční přírůstek činí 12000 záznamů. Každý záznam sestává z bibliografických údajů, abstraktu a záhlaví (jména autorů, filmové tituly, předmětová hesla). Databáze obsahuje také záznamy o televizi od roku 1979 (cca 50000 záznamů), od roku 2000 se omezila na články s televizní tematikou pouze z filmových periodik.

2. JSTOR

zkratka z anglického Journal Storage (úložiště časopisů)

Digitální knihovna pro studenty a výzkumníky poskytující přístup k více než 12 miliónům akademických článků, knih a primárním zdrojům z mnoha disciplín včetně filmu.

Představuje špičkovou on-line databázi digitalizovaných plných textů z více než 2000 vědeckých časopisů. Každý časopis je plně digitalizován od prvního čísla prvního ročníku až po pohyblivou hranici (moving wall), což je obvykle „tři až pět let od současnosti“.

3. EBSCO

Megazdroj vědeckých informací pro společenské a humanitní obory.

Databáze EBSCO vychází vstříc požadavkům všech výzkumníků a nabízí elektronickou knihovnu obsahující desítky tisíc časopisů, magazínů a reportů a mnoha dalších publikací v plném textu.

EBSCOHost je jednotné rozhraní umožňující přístup k vybraným bibliografickým a plnotextovým databázím.

V Knihovně NFA jsou k dispozici dvě databáze megazdroje EBSCO:

a) Academic Search Ultimate

Databáze byla vytvořena v reakci na zvyšující se nároky akademické komunity a nabízí nejširší kolekci recenzovaných plnotextových časopisů, včetně mnoha časopisů indexovaných v předních citačních indexech. Obsahuje tisíce plnotextových časopisů v angličtině i jiných jazycích, publikovaných na severoamerickém kontinentu, v Asii, Africe, Oceánii, Evropě a Latinské Americe, a nabízí tím pádem jedinečné regionální pokrytí. Databáze integruje lokální obsah předních územně specifických zdrojů z celého světa a umožňuje tak studentům pohled na jejich studium a výzkum z globální perspektivy. Cenou součástí obsahu je i kolekce videozáznamů (více než 74000) od agentury Associated Press. Při vyhledávání se na seznamu výsledků zobrazují v karuselu relevantní videa. Databáze obsahuje videa předních zpravodajských agentur publikovaná od roku 1930 do současnosti a je aktualizována každý měsíc.

b) Film and Television Literature Index with Fulltext

Online nástroj pro výzkum v oblasti televize a filmu. Databáze pokrývá problematiku filmové a televizní teorie, uchovávání a restaurování, produkce, kinematografie, technických aspektů a recenzí. Obsahuje kompletní indexování a abstrakty 380 publikací (a selektivní pokrytí téměř 300 publikací), dále plné texty více než 100 časopisů a 100 knih. Databáze Film & Television Literature Index with Fulltext navíc obsahuje i filmové recenze z předního zdroje Variety, datované od roku 1914 do současnosti, a více než 36 300 obrázků z archivu MPTV Image Archive.

Databáze Evropské audiovizuální observatoře (European audiovisual observatory)

O Evropské audiovizuální observatoři

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovizuace a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

Působí v právním rámci Rady Evropy a spolupracuje s řadou partnerských a profesních organizací z oboru a se sítí korespondentů. Kromě příspěvků na konference jsou dalšími hlavními činnostmi vydávání ročenky, zpravodaje a zprávy, kompilace a správa databází a poskytování informací prostřednictvím internetových stránek observatoře (<http://www.obs.coe.int>).

Česká republika je členem EAO od roku 1994.

LUMIERE VOD je adresář evropských filmů dostupných na vyžádání v Evropě. Najdete služby a země, kde je film uveden na VOD, a zkombinujete vyhledávací kritéria a vytvoříte seznam dostupných filmů podle režiséra, země nebo roku výroby.

Prezentační video je k dispozici https://www.youtube.com/watch?v=Wxp_SwD3BZg.

Tento projekt, spravovaný Evropskou audiovizuální observatoří, je podporován programem CREATIVE EUROPE Evropské unie.

LUMIERE VOD je databáze evropských filmů dostupných na placených videích na vyžádání (transakční a předplatné VOD). Poskytuje seznam filmů dostupných v daném okamžiku ze vzorku služeb na vyžádání působících v Evropské unii.

LUMIERE VOD je primárně určen pro profesionály v audiovizuálním průmyslu : autory, producenty, distributory, filmové fondy a regulátory, aby jim pomohl sledovat využití filmů na VOD a posoudit složení katalogů VOD. Účelem není usnadnit pronájem nebo nákup filmů ani předplatné služby.

LUMIERE VOD řídí Evropská audiovizuální observatoř na základě maximálního úsilí. Adresář je aktuálně v beta verzi a obsahuje asi 300 katalogů VOD. Počet sledovaných katalogů a frekvence aktualizací se bude postupně zvyšovat.

Poskytnuté informace

Databáze je prohledávatelná podle řady kritérií. Upozorňujeme, že:

- všechna metadata jsou poskytována s maximálním úsilím;
- zahrnuli jsme možnost vyhledávat filmy podle originálních nebo alternativních titulů. Na stránkách výsledků se zobrazí pouze původní název;
- země produkce uvádějí různé země podílející se na výrobě filmu. Země produkce uvedená na

prvním místě označuje zemi, která údajně nejvíce přispěla k financování filmu. Nejedná se o oficiální státní příslušnost filmu, jak je posouzeno národním filmovým fondem nebo národním regulátorem.

I když byla věnována maximální pozornost zajištění přesnosti, není poskytována žádná záruka, že materiál neobsahuje chyby nebo opomenutí. Naším cílem je udržovat tyto informace aktuální a přesné. Pokud budeme upozorněni na chyby, pokusíme se je vyřešit. Můžete nás kontaktovat ohledně jakýchkoli technických informací v adresáři pomocí kontaktního formuláře.

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

EAO vydává Statistickou ročenku, měsíčník IRIS se speciálními suplementy (v tištěné i elektronické podobě), účastní se různých konferencí a workshopů. Na webových stránkách EAO jsou veřejnosti dostupné tyto informační databáze: LUMIERE (obsahuje údaje o sledovanosti filmů distribuovaných v evropských kinech), IRIS MERLIN (informace o legislativě upravující audiovizuální sektor v Evropě), databáze poskytovatelů AVMS. Informace o provozování televizního vysílání v členských státech obsahuje databáze MAVISE. Všechny tyto informace jsou poskytovány v angličtině, francouzštině a němčině.

Nejvyšším orgánem EAO je Výkonná rada, v jejímž předsednictví se každý rok střídají jednotlivé členské země.

NFA



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2020

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Radomír D.
Kokeš, Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy,
Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell,
Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek,
Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová,
Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz / Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák, Jan Matoušek, Michal Krůl (Laboraťor)
www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v květnu 2020. /

The manuscript was submitted in May 2020.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla: 120 Kč.

Cena e-verze: 60 Kč.

Předplatné 1 ročníku pro Českou republiku

vč. manipulačního poplatku:

Předplatné tištěná verze: 480 Kč.

Předplatné e-verze: 240 Kč.

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,

obchodní oddělení — knižní distribuce,

Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;

e-mail: obchod@nfa.cz

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 10 (Europe) or \$ 12 (US)

Subscription: € 40 (Europe) or \$ 48 (US)

Prices include postage. Sales and orders are managed
by Národní filmový archiv, obchodní oddělení —
knižní distribuce, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: obchod@nfa.cz

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě
v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. /
Iluminace is available electronically through Scopus,
ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285,

ISSN 0862-397X (print), ISSN 2570-9267 (e-verze)

© Národní filmový archiv