

**Univerzita Palackého v Olomouci**

**Filozofická fakulta**

*Diplomová práce*

**SOCIÁLNÍ DRAMA V ČESKOSLOVENSKÉ  
NĚMÉ KINEMATOGRAFII**

Bc. Jiří Slavík

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Studijní program: Česká filologie – Filmová věda

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Sociální drama v československé němé kinematografii* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

Podpis

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce Janu Křipačovi za návrh tématu práce a cenné připomínky, Petrovi Procházkovi za nasměrování k pramenům k filmu *Takový je život*, pracovníkům NFA za vstřícnost při žádosti o promítání některých němých filmů.

Datum

.....

Podpis

# Obsah

<b>OBSAH</b> .....	<b>1</b>
<b>ÚVOD</b> .....	<b>3</b>
<b>1 METODOLOGIE PRÁCE</b> .....	<b>7</b>
1.1 SÉMANTICKO-SYNTAKTICKÁ A PRAGMATICKÁ ŽÁNROVÁ ANALÝZA .....	7
1.2 CINEMETRICKÁ STYLOVÁ ANALÝZA .....	9
<b>2 STYLISTICKÁ VÝCHODISKA SOCIÁLNÍHO DRAMATU</b> .....	<b>12</b>
2.1 ROZMACH SOCIÁLNÍHO REALISMU V LITERATUŘE .....	12
2.2 SOCIÁLNÍ REALISMUS VE SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII .....	15
<b>3 SOCIÁLNÍ REALISMUS V KINEMATOGRAFII 20. LET</b> .....	<b>17</b>
3.1 NĚMECKÝ FILM .....	17
3.2 NOVÁ OBJEKTIVITA .....	19
3.3 ULIČNÍ FILMY .....	20
3.4 ŽILLEHO FILMY .....	22
3.5 MEŽRABPOM / PROMETHEUS-FILM .....	23
3.6 NĚMECKÝ A SOVĚTSKÝ FILM V ČESKOSLOVENSKU .....	24
<b>4 SOCIÁLNÍ REALISMUS V ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFII</b> .....	<b>28</b>
4.1 ZAHRANIČNÍ SOCIÁLNÍ DRAMA V ČESKOSLOVENSKÝCH KINECH .....	28
4.2 SOCIÁLNÍ DRAMA DO ROKU 1918 .....	30
4.3 SOCIÁLNÍ DRAMA V LETECH 1918 – 1930 .....	31
4.4 SENTIMENTÁLNÍ A FOLKLÓRNÍ FILM; PRVNÍ SOCIÁLNÍ DRAMA .....	33
4.5 PSEUDOSOCIÁLNÍ DRAMA .....	35
4.6 VRCHOLNÁ DÍLA SOCIÁLNÍHO DRAMATU .....	39
4.7 STRUČNÝ PŘEHLED O SOCIÁLNÍM DRAMATU DO ROKU 1938 .....	41
<b>5 ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ</b> .....	<b>44</b>
5.1 ÚVOD .....	44
5.2 VZNIK A OSUD FILMU .....	45
5.3 CENZURNÍ SPORY .....	48
5.4 ANALÝZA REKLAMY .....	49
5.5 DOBOVÉ OHLASY A KRITICKÁ REFLEXE .....	51
5.6 METODOLOGICKÝ ROZBOR FILMU .....	54
<b>6 BATALION</b> .....	<b>59</b>
6.1 ÚVOD .....	59
6.2 HISTORIE FILMU, DOBOVÉ OHLASY A KRITICKÁ REFLEXE .....	61
6.3 METODOLOGICKÝ ROZBOR FILMU .....	64
<b>7 TAKOVÝ JE ŽIVOT</b> .....	<b>67</b>
7.1 ÚVOD .....	67
7.2 JUNGHANS A FILM VE 20. LETECH .....	68

7.3	VZNIK A PREMIÉRA FILMU .....	69
7.4	OSUD FILMU, OHLASY A KRITICKÁ REFLEXE .....	73
7.5	METODOLOGICKÝ ROZBOR FILMU .....	76
7.6	JUNGHANS A FILM PO ROCE 1930.....	80
7.7	ZÁVĚR .....	83
<b>8</b>	<b>TONKA ŠIBENICE .....</b>	<b>86</b>
8.1	ÚVOD .....	86
8.2	E. E. KISCH A KAREL ANTON .....	87
8.3	NATÁČENÍ FILMU .....	89
8.4	DOBOVÉ OHLASY A KRITICKÁ REFLEXE.....	91
8.5	METODOLOGICKÝ ROZBOR FILMU .....	92
8.6	OSTATNÍ SCENÁRISTICKÉ ADAPTACE .....	95
	<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>97</b>
	<b>PRAMENY A LITERATURA.....</b>	<b>103</b>
	PRAMENY (FILMY) .....	103
	<i>Šachta pohřbených ideí</i> .....	103
	<i>Batalion</i> .....	104
	<i>Takový je život</i> .....	105
	<i>Tonka Šibenice</i> .....	106
	<i>Seznam filmů citovaných v práci</i> .....	107
	PRAMENY (DOBOVÝ TISK) .....	110
	LITERATURA.....	115
	<b>SEZNAM TABULEK.....</b>	<b>120</b>

# Úvod

„...a takový je život.“ / „*The days of the poor have no end.*“<sup>1</sup>

V této diplomové práci se zabýváme sociálním dramatem jako filmovým žánrem v československé kinematografii němého období, tj. v letech 1898 až 1930. Na samém konci 20. let byly u nás natočeny dva snímky, které svým zpracováním převyšovaly průměrnou kvalitu filmů v tehdejší československé kinematografii a oba vyvolaly ohlas také v zahraničí. Jedná se o filmy *Takový je život* (1929) v režii Carla Junghanse a *Tonka Šibenice* (1930) režiséra Karla Antona. Obě tato díla vznikala právě v době, kdy se již éra němého filmu blížila svému konci. Z ekonomického hlediska se urychleně přecházelo ke zvukovému filmu a tyto okolnosti způsobily, že oba filmy zůstaly ve své době poněkud opomíjeny. Kromě této skutečnosti měly společné také to, že tematizovaly sociální problematiku.

Podnětem pro zvolení tématu práce byla zprvu analýza několika českých filmů, které sdílejí podobné žánrové prvky a obecně je řadíme mezi sociální dramata. Kromě dvou výše zmíněných se jedná ještě o *Šachtu pohřbených ideí* (1921) režisérů Rudolfa Myzeta a Antonína Ludvíka Havla a *Batalion* (1927) v režii Přemysla Pražského. Kapitoly o těchto filmech proto budou tvořit podstatnou část této práce. V průběhu rešeršní přípravy jsme se však rozhodli pojednat o tématu v dalších souvislostech a zařadili jsme kapitoly o německém filmu a sociálních filmech v československé kinematografii v průběhu její němé éry.

Pokusíme-li se v československé němé kinematografii vyhledat další snímky, které obsahují sociální témata, zjistíme, že zde již v tomto ohledu proběhl určitý vývoj. Již při zběžném pročtení anotací k dochovaným i nedochovaným filmům z 20. let se dozvídáme, že těch, pokoušejících se reflektovat společenská témata, bylo natočeno více. Podle prvotních zjištění se přívlastek *sociální* nenachází pouze v popiscích děje, ale objevuje se také v článcích a novinových reklamách. V dobových časopisech a programech kin bylo sociální nebo společenské drama běžným žánrovým označením.

---

<sup>1</sup> Závěrečný titulok z filmu *Takový je život*.

Naším prvním záměrem bude snaha o vymezení sociálního dramatu jako literárního a zejména filmového žánru. S ohledem na některé zahraniční sociální filmy, které se u nás v té době promítaly v kinech, si popíšeme charakteristické vlastnosti náležící tomuto žánru. V druhé řadě provedeme historicko-interpretaci analýzu zmíněných československých filmů. Aplikováním metodologie budeme zkoumat, zda spolu sdílejí některé formální nebo obsahové prvky, v čem jsou si podobné a v čem se naopak liší. Z těchto zjištění pak budeme usuzovat, jakým způsobem můžeme dané filmy žánrově zařadit. Budeme sledovat, jak se žánrový diskurs projevuje v dobových pramenech, zda jej stejně vnímají filmoví kritikové a publikum, nebo zda se s ním záměrně pracuje pro naplnění žánrových očekávání, jak se to děje u jiných filmových žánrů.

Teoretickým a metodologickým východiskem nám k tomu bude žánrová teorie Ricka Altmana. Při hledání a vymezení sociálního dramatu budeme postupovat na základě Altmanova trojího členění přístupu k filmovému žánru. Altman nejprve v roce 1984 představil sémanticko-syntaktický přístup a názorně jej aplikoval na konkrétní materiál amerického filmového muzikálu. Jedná se o dva způsoby definování žánru. Sémantický přístup hledá v díle sdílené významové prvky, jako jsou např. postavy, záběry, lokalizace, témata, obrazy, zvuky a podobně. Syntaktickým přístupem se snažíme určit podobnosti uspořádání těchto jednotek, např. podobné vztahy postav, struktury zápletek, obrazové a zvukové montáže. Jinými slovy jde o tzv. žánrovou syntax. Po letech Altman toto členění doplnil o pragmatizovanou variantu přístupu k žánru. Uvědomil si, že podstatným prvkem pro existenci žánru jsou také externí faktory, které leží mimo samotné dílo. Důležitá je proto také aktivita publika nebo producentské záměry. Žánry jako kritické konstrukty jsou vytvářeny a udržovány při životě opakovaným užíváním žánrové terminologie. Tuto terminologii budeme hledat v publicistických textech a recenzích, ale také v reklamách, na plakátech, v anotacích, popiscích a dalších intertextuálních odkazech.

Filmy uvedeme do kulturně-společenského a historického kontextu československé kinematografie 20. let. Přestože budou tvořit hlavní náplň práce, budeme se věnovat také dalším dílům, která podle anotací a jiných náznaků přispívají do vývoje sociálního dramatu. V průběhu 20. let se někteří režiséři opakovaně chopili sociálně laděných námětů a motivů. Ukazuje se, že důvody

k vyobrazení společenských motivů byly rozdílně motivovány. V základních pracech o dějinách naší němé kinematografii se autoři zmiňují o pseudosociálních filmech. Zobrazení sociální reality v těchto filmech sloužilo pouze jako součást jinak banálního děje, který má zásadně šťastný konec. Naším dílčím cílem bude zkoumat také podněty ze zahraniční kinematografie a všimnout si, jaké vztahy panovaly mezi českým a především německým filmovým prostředím. Právě v Německu bylo sociální drama ve 20. letech rozšířeným žánrem a vzniklo zde několik umělecky hodnotných filmů. Mezi oběma průmysly také panovala fluktuace filmových tvůrců a pracovníků, ale i distribuce filmů. Věnovat se budeme také německým levicovým režisérům, kteří své nejznámější filmy natočili ve druhé polovině 20. let a na začátku 30. let, neboť z této skupiny pocházel také Carl Junghans.

Práce bude mít historiografický charakter, budeme vycházet z dochovaných pramenů a sekundárních zdrojů se záměrem vysledovat zacházení s žánrovou terminologií, její užívání a aplikaci v procesu výroby, produkce, distribuce, recepce a kritického přijetí filmu. Dílčí součástí práce bude také statistická analýza hlavních zkoumaných filmů. Na základě cinemetrické metody, jak ji rozpracovali teoretici Jurij Cívjan a Barry Salt, provedeme měření základních parametrů a získaná data se pokusíme interpretovat. Zajímá nás v první řadě způsob a množství využití mezititulků a v souvislosti s tím tempo filmů, některé stříhové sekvence, druhy záběrů ad. V této souvislosti budeme také sledovat filmový styl jednotlivých snímků a nekonvenční práci s kamerou nebo stříhem.

V práci budeme vycházet z pramenů v podobě dobových tiskovin, novinářských a filmově publicistických výtisků, které vycházely v letech 1921-1930. Jedná se o recenze, rozhovory, anotace, reklamní slogany, upoutávky a další texty. Informace budeme čerpat také z filmové literatury let pozdějších. Především v 60. a 70. letech se ve filmovém tisku věnovali autoři němému filmu v souvislosti s výročími naší kinematografie. Důležitá byla zřejmě také archivní práce v Národním filmovém archivu v 50. letech a znovuuvedení některých němých filmů. Z ideologických důvodů psali autoři také dějiny socialistického filmu a jeho počátky hledali již v němém období. Ve svých článcích si Luboš Bartošek, Zdeněk Štábla nebo Jiří Hrbas všímají převážně sociálně realistických filmů, proto z nich budeme v dané kapitole vycházet. U jednotlivých filmů jsou nám důležitým zdrojem také



vědecké texty, které se jim věnují. Jedná se historický výzkum Evy Struskové o *Šachtě pohřbených ideí* a studie Michala Breganta srovnávající němou a zvukovou verzi *Batalionu*. Oba články byly po roce 1989 publikovány v *Illuminaci*. Méně rozsáhlou analýzu o vztahu Egona E. Kische s filmem a o snímku *Tonka Šibenice* vydal na počátku 90. let Václav Merhaut. Výchozím zdrojem pro film *Takový je život* nám bude dvojice textů tandemem Jaroslav Brož a Myrtil Frída, kteří se v 60. letech na stránkách *Filmu a doby* opakovaně věnovali kauze filmu a jeho tvůrcům Carlu Junghansovi a Theodoru Pištěkovi.

Tyto texty nám budou tvořit výchozí historiografický materiál k jednotlivým filmům. Budeme pracovat také se sekundárními texty, ze kterých autoři ve svých statích vycházejí, zároveň však rozsah pramenů rozšíříme o další materiál, který necitují. O snímku *Takový je život* existují pouze starší práce, proto se pokusíme doplnit a případně upravit některé závěry, ke kterým dochází Jaroslav Brož a Myrtil Frída. Zároveň jsou nám jejich články nenahraditelným zdrojem informací. U *Šachty pohřbených ideí* doplníme analýzu reklamní strategie pro účely zkoumání pragmatického pohledu. V kapitolách o německém filmu vycházíme z vedlejší rešerše, kterou jsme provedli na základě několika publikací (Bruce Murray, Siegfried Kracauer), osobního zhlédnutí filmů a dalších článků.

Pro všeobecný přehled o dějinách československé němé kinematografie vycházíme z knižních kapitol a článků, které více či méně souvisí s profilací této práce. Jedná se o základní (a přínosné) přehledy dějin Luboše Bartoška nebo Zdeňka Štábly. Citujeme také texty z časopisu *Film a doba* vztahující se k němé kinematografii a jejím tvůrcům. Druhotným zdrojem informací nám budou statě z časopisu *Illuminace* věnované němému filmu, zejména články Ivana Klimeše, Karla Taberyho a Petra Szczepanika. Dobové prameny a novinové výtisky čerpáme z tiskovin uložených ve Vědecké knihovně v Olomouci a především z digitalizovaného archivu NFA. Zhlédnuté citované filmy viděl autor v digitalizované formě nebo při projekci v NFA.

# 1 Metodologie práce

## 1.1 Sémanticko-syntaktická a pragmatická žánrová analýza

Pro účely této práce jsme jako metodologii rozboru filmu zvolili žánrovou teorii Ricka Altmana.<sup>2</sup> V roce 1984 publikoval Altman v časopise *Cinema Journal* článek s názvem *A Semantic/Syntactic Approach To A Film Genre*.<sup>3</sup> V této studii se pokusil aplikovat sémanticko-syntaktický přístup na konkrétní materiál amerického filmového muzikálu. V roce 1998 pak vydal ucelenější a soubornější pokus o teoretické pojetí filmového žánru v knize *Film/Genre*.<sup>4</sup> Altman si uvědomil, že sémanticko-syntaktický způsob definování žánru je sám o sobě nedostatečný, a rozšířil jej proto navíc o přístup pragmatický. Tento krok okomentoval filmový historik Pavel Skopal: „(Altman) *Tímto více než dostatečně napravuje přehlíživý postoj k průmyslovému a žurnalistickému diskurzu, z nichž činí (společně s diskurzem kritiků, filmologů a diváků, resp. různých diváckých skupin reprezentujících rozličné zájmy) důležité hráče v soupeření o ustavení a využití žánrových pojmů k vlastním účelům.*“<sup>5</sup> Pragmatickému přístupu a analýze dobových žánrových pojmů proto budeme při rozboru také dostatečně přihlížet.

Jádrem Altmanovy žánrové analýzy je sémanticko-syntaktický přístup. Jedná se o dva způsoby definování žánru. Sémantický přístup vyhledává v dílech sdílené významové prvky, jako jsou např. postavy, záběry, lokalizace, témata, obrazy, zvuky, předměty atp. Syntaktickým přístupem se snažíme určit podobnosti uspořádání těchto jednotek, např. podobné vztahy postav, struktury zápletek, obrazové a zvukové montáže apod. Jinými slovy jde o tzv. žánrovou syntax.<sup>6</sup> Altman říká, že více textů sdílí stejné stavební kameny (sémantické elementy jako např. podobná témata, sdílené zápletky, klíčové scény, charakterové typy, podobné objekty nebo rozpoznatelné typy záběrů a zvuků) a zároveň mohou být ve skupině

---

<sup>2</sup> Rick Altman působí jako profesor filmu a komparativní literatury na Univerzitě v Iowě, USA. V popředí jeho badatelského zájmu stojí kromě teorie žánru také filmový zvuk a teorie narace.

<sup>3</sup> ALTMAN, Rick. *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. *Cinema Journal*. Austin: The University of Texas Press, 1984, vol. 3, s. 6-18.

<sup>4</sup> ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, 246 s.

<sup>5</sup> SKOPAL, Pavel. Psát dějiny použití filmových žánrů. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2002, roč. 14, č. 4, 2002, s. 133.

<sup>6</sup> ALTMAN, Rick. VI. Where are genres located? Genre as textual structure: Semantics and syntax. IN: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 87.

textů tyto stavební kameny podobným způsobem uspořádány. V žánrově spřízněné skupině filmů se může jednat o podobné příběhy, využívání stejných lokací nebo opakované obsazování herců pro určité prototypy postav. Žánry, které jsou nejvíce rozšířeny v kinematografii, jako western, muzikál nebo horor, mají vysokou míru sémantické rozpoznatelnosti a syntaktické konzistence. Také v žánru sociálního dramatu je možné určitou míru sémantické podobnosti nalézt a v rozboru filmů si budeme některých výraznějších jevů všimnout. Sémantický a syntaktický přístup musíme chápat jako koordinaci obou. Tento metodický způsob se však zaměřuje pouze na samotný text, zatímco pozdější úpravou pojmů Altman do teorie také vlastnosti a vlivy textu vnější.

V pragmatickém přístupu si uvědomujeme, že na základní rovině závisí existence žánru na aktivitě publika (znalost podobných textů, intertextuální srovnání, specifické kognitivní tendence a předvídatelné schéma děje). Jako všechny kritické konstrukty jsou pak žánry vytvářeny a užívány prostřednictvím opakovaného užívání žánrové terminologie – např. v recenzích, v reklamách, na plakátech, v popiscích, citacích a jiných intertextuálních odkazech.<sup>7</sup> Altman zdůrazňuje roli historického výzkumu, neboť na základě dobových žurnalistických a průmyslových pojmů je možné sledovat využívání žánrové terminologie i v průběhu delšího času.<sup>8</sup>

O žánru bychom měli uvažovat jako o komplexní situaci, jako o zřetězené řadě událostí, které se pravidelně opakují podle rozpoznatelného vzorce. Žánrové texty nelze pojímat jako izolované objekty. Základními otázkami, které si budeme při rešerších klást, tak budou: Kdo používá určité pojmy a za jakým účelem? Proměňovala se nebo mísila tato terminologie také v jiných žánrech? Proč někdy filmy svou žánrovou terminologií odpovídají svému stylistickému tvaru a někdy terminologie chybí? Podle Altmana mají žánry multidiskurzivní povahu a žánr je tak různými skupinami uživatelů definován různým způsobem. Můžeme tak např. sledovat reakci na cenzuru a uvedení snímku *Šachty pohřbených ideí*, která byla v některých případech poměrně vyhocená a vyvolala rozdílné názory politického, ale i žánrového charakteru.

---

<sup>7</sup> ALTMAN, Rick. A semantic/syntactic/pragmatic approach to genre. IN: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 208.

<sup>8</sup> SKOPAL, Pavel. Psát dějiny použití filmových žánrů. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2002, roč. 14, č. 4, 2002, s. 134.

Napojení na celý proces produkce, distribuce a spotřeby činí z filmového žánru mnohem širší koncept, než jak je tomu klasicky u literárních žánrů. „*Zatímco někteří lidé pracují s pojmy a jazykem definovaným předešlými generacemi, jiní popíráním původních názorů vynalézají, přejmenovávají, redefinují, rekatégorizují a znovuzobrazují tyto pojmy. Kultura samotná a samotná podstata jazyka a společnosti závisí na tomto nepřetržitém vynalézání předmětů, pojmů a jejich užívání.*“<sup>9</sup> Na základě tohoto přístupu budeme zkoumat žánr sociálního dramatu v československé němé kinematografii. Specifické znaky metodologického rozboru zmíníme na konkrétních místech práce.

## 1.2 Cinemetrická stylová analýza

V druhé řadě provedeme také statistickou záběrovou analýzu čtyř němých filmů. Cinemetrická metoda umožňuje na základě počítání délky a druhu záběrů sledovat různé tendence ve způsobu vyprávění. Tato metoda nám umožňuje číselně podložit některá stylistická zkoumání nebo sledovat poměr mezi obrazovým a literárním/psaným vyjadřováním. Pro cinemetrickou analýzu jsme zvolili základní návody, které lze najít na webové stránce [www.cinematics.lv](http://www.cinematics.lv).<sup>10</sup> Používáme jednoduchý měřicí software, který si od vývojářů nechal vytvořit Jurij Civjan, jeden ze zakladatelů této metody. Pro teoretickou část vycházíme především z článku Barryho Salta s názvem *Statistical Film Analysis*,<sup>11</sup> ve kterém autor podává stručný přehled o základních pojmech pro určování záběrů a pracovně definuje jejich typy.

Analýzou jednotlivých filmů chceme ukázat, jak se užívalo možnosti kamerového snímání, zda kameramani a režiséři prokazovali některé známky tvůrčí invence. Chtěli bychom také v rámci možností sledovat, jak se v průběhu let měnil styl vyprávění na základě filmového tempa. Paralelně se proměňovaly i recepční schopnosti člověka-diváka a průměrná délka záběru se v průběhu let snižovala, v některých případech až na 2 sekundy, což je příznačné například pro sovětský

---

<sup>9</sup> ALTMAN, Rick. VII. How are genres used? Generic discursivity. IN: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 113.

<sup>10</sup> CIVJAN, Jurij. Taking Cinematics into the Digital Age (2005 - now). In: *Cinematics. Measurement Theory*. Dostupné z: [http://www.cinematics.lv/dev/tsivian\\_2.php](http://www.cinematics.lv/dev/tsivian_2.php) [cit. 2015-03-03].

<sup>11</sup> SALT, Barry. Statistical Film Analysis (Basic Concepts and Practical Details). In: *Cinematics. Measurement Theory*. Dostupné z: <http://www.cinematics.lv/salt.php> [cit. 2015-03-03].

film 20. let. Mezi předrevolučním sovětským filmem a 20. lety došlo dokonce k největší změně v délce záběru.<sup>12</sup>

U filmů jsme zjišťovali údaje o celkovém počtu záběrů (včetně mezititulků, *Intertitles*), stopáži, průměrné délce záběru (*Average Shot Length, ASL*) a délce nejdelšího a nejkratšího záběru (Max a Min). Zároveň jsme analyzovali několik typů záběrů. Zde vycházíme ze Saltova návrhu členění záběrů podle velikosti postavy ve filmovém rámu, které jsme si přizpůsobili profilu práce. Zajímali jsme se tedy o detailní záběr (*Detail, D*, kamera zabírá pouze tvář herce). Mezi detailní záběry počítáme také záběry věcí zblízka nebo z účelu vystižení části z určitého celku. Tyto záběry se promítají také v počtu vložených záběrů (*Insert Shot, IS*), které zabírají pouze věci, tedy nikoliv postavy. Dále jsou to střední záběr (*Medium Shot, MS*, postava zhruba od pasu nahoru), středně velký záběr (*Medium Long Shot, MLS*, postava zhruba od kolen nahoru), velký záběr (*Long Shot, LS*, celá postava nebo větší počet postav) a velmi velký záběr (*Very Long Shot, VLS*, skupina postav a záběry z velké dálky).

Počítali jsme také intervaly s mezititulky, které Salt považuje za vložený záběr (*Insert Shot, IS*). Mezititulky jsou všechny textové části, které jsou ve filmu použity. Do mezititulků počítáme i vložené záběry dopisů a jiných forem textu, které zároveň započítáváme i mezi vložené záběry (*Insert Shot*), vyčleňujeme tedy záběry, které kromě textu nesou ještě přidanou hodnotu ve formě zobrazení. Barry Salt zahrnuje mezi vložené záběry (*Insert Shot*) také záběry ulic, pokud se zde nesledují záměry některé z postav filmu. Všimneme si také případů záběrů z hlediska postavy (*Point of View, POV*).<sup>13</sup>

Dílčím cílem nám bude analyzovat filmy z hlediska kamerové a střihové invence. Budeme si všimnout ozvláštňujících druhů záběrů, jako jsou rakurzy (podhledy, nadhledy), panoramata, jízdy kamery, nájezdy, zoomy, prolínačky, paralelní montáž a jiné způsoby snímání, které se ve světové kinematografii stávaly standardem, ale k nám přicházely s určitým zpožděním. Pro němou kinematografii jsou typické také další formální experimenty, jako jsou různé způsoby prolínaček,

---

<sup>12</sup> CIVJAN, Jurij. Taking Cinematics into the Digital Age (2005-now). In: *Cinematics. Measurement Theory*. Dostupné z: [http://www.cinematics.lv/dev/tsivian\\_2.php](http://www.cinematics.lv/dev/tsivian_2.php) [cit. 2015-03-03].

<sup>13</sup> SALT, Barry. Statistical Film Analysis (Basic Concepts and Practical Details). In: *Cinematics. Measurement Theory*. Dostupné z: <http://www.cinematics.lv/salt.php> [cit. 2015-03-03].

kteřé jsou pouřívány pro dějovou zkratku, retrospektivu nebo pro metaforické vyjádření určitého duševního stavu postavy apod.

Na základě této analýzy budeme porovnávat, jak se pracovalo s kamerovým stylem a střihem a zda můžeme rozpoznat některé souvislosti mezi filmy, řánry nebo národními kinematografiemi. Na analyzovaných filmech několikrát pracovali filmoví tvůci a pracovníci ze zahraničí, kteří byli ovlivněni různými uměleckými styly, které si do našeho filmu přinesli. Statistická analýza nám bude u jednotlivých filmů půdorysem, na němž provedeme základní stylistický rozbor podle výše zmíněné metody. Průměrnou délku záběrů některých československých němých filmů vypočítal Radomír D. Kokeš v rámci svého výzkumu.<sup>14</sup> Při analýze do výsledku nepočítal titulkové sekvence. V práci jsme titulkové sekvence započítávali, neboť nás zajímal jejich poměr ve vztahu ke kamerovým záběrům. Jsme si vědomi faktu, že titulkové sekvence byly v některých případech měněny i mnoho let po uvedení filmu. Pokud nám to náš výzkum dovolí, uvedeme informace o kopiích a změnách v jednotlivých případech. Autor práce používá cinemetrickou metodu na základě výše zmíněných doporučení, ale pro účely práce zohledňuje některé prvky.

---

<sup>14</sup> KOKEŠ, Radomír D. *Cinematika (PDZ/ASL)*. Dostupné z: <http://www.douglaskokes.cz/prumerna-delka-zaberu-pdzasl/> [cit. 04-15-2015].

## 2 Stylistická východiska sociálního dramatu

### 2.1 Rozmach sociálního realismu v literatuře

Dříve než se zaměříme na filmový žánr sociálního dramatu, je třeba popsat vývoj sociálního realismu v literatuře a jiných druzích umění. Přívlastek sociální pochází z latinského slova *socialis*, což v překladu znamená společenský (od *socius*, společník). Slovo tedy označuje chování a postoje, které berou v úvahu zájmy, záměry nebo potřeby jiných lidí. Pojmy jako *sociální realismus* nebo *sociální spravedlnost* naznačují, že je v nich přítomný nějaký společenský proces.

Literární hnutí realismu se rodilo v polovině 19. století ve Francii (Stendhal) a Rusku (Puškin), a poté se rozšířilo do dalších zemí. V protiváze k idealismu se snažil zobrazovat obyčejné věci „*tak, jak jsou*“ („*Takový je život*“). Narozdíl od romanticky stylizovaného podání, realističtí autoři zobrazovali každodenní lidské činnosti a zkušenosti. Autoři jako Honoré de Balzac, Gustave Flaubert nebo Charles Dickens reagovali na aktuální společenské problémy. Vyhýbali se umělým a navozeným situacím, nepravděpodobným, exotickým elementům nebo nadpřirozeným jevům. Realismus je založen na pozorování objektivní reality a zobrazuje obyčejné činnosti lidského života. Většinou se zaměřuje na postavy ze střední a nižší společnosti a nesnaží se je romanticky idealizovat. Realismus se v průběhu času v umění rozštěpil na naturalismus, sociální realismus a později od 30. let byl základem pro socialistický realismus. Specifickou variantou realismu je pak jeho kritická forma. Pro autory kritického realismu je typický nesmlouvavý a ostrý úhel pohledu. Spisovatelé záměrně zobrazují sociální konflikty a analyzují poměry ve společnosti.

Z klasického realismu následně vykryštovala specifická forma naturalismu, který se snaží zachytávat nezkreslenou realitu. Naturalisté se zajímají o témata smrti, stáří nebo lidské bídy. V díle jim jde o exaktní zobrazení předmětu pozorování, jako realisté odmítají stylizaci. Zaměřují se na podmínky lidské existence v urbanizované společnosti a kladou velký důraz na detailní popis prostředí. Do popředí pak často staví postavy trpící nějakou fyzickou či duševní narušeností, často se nacházející na okraji společnosti.

Naturalismus se rozvíjel především ve Francii u Gustava Flauberta, bratří Goncourtů a hlavně u Émila Zoly, který jej rozvinul jako literárně-estetický program a teoretické poznatky se pokusil uvést v praxi v románovém cyklu *Rougonové-Macquartové* z let 1871-1893. Do tohoto cyklu patří také román *Germinal* (1885), dějově zasazený do hornického prostředí a zobrazující vyhrocený konflikt mezi dělníky a majiteli dolů. Jak si později ukážeme, tento Zolův román se stal inspirací režisérům Havlovi a Myzetovi k natočení *Šachty pohřbených ideí*. Již dříve se české publikum mohlo také seznámit s filmovou adaptací *Germinalu* v režii Alberta Capelaniho z roku 1913. Naturalismus ovlivnil kinematografii nejen nabídkou románových předloh, ale v některých národních kinematografiích působil výrazně i na filmový styl; především v Německu se rozvíjely umělecké formy, které z naturalismu vycházely.

Také v českém prostředí probíhaly diskuse o naturalismu, a to již od konce 70. let 19. století. Zastánce měl naturalismus především u mladé nastupující generace a výrazněji se projevil např. v díle bratří Mrštíků (*Santa Lucia*, 1893, *Maryša*, 1894). Naturalistické prvky se objevily také u Ignáta Hermanna (*U snědeného krámu*, 1890) nebo Josefa Karla Šlejhara. Nejvýraznějším českým naturalistou byl Karel Matěj Čapek-Chod, který je autorem románů *Turbina* (1916) nebo *Antonín Vondřejc* (1917-1918), jejichž postavy jsou determinovány nešťastnými okolnostmi. Ve 20. letech scenáristé pro film některá z těchto děl adaptovali. I díky německému vlivu tak zanechal naturalismus stopu také v naší němé kinematografii.

Sociální realismus je pak druhem realismu, jehož předmětem zájmu je především člověk a jeho vztah k ostatním, důležité je také jeho chování a místo ve společenském řádu. Pojem realismus bývá často spojen se zobrazením dělnického života, s analýzou povahy třídních vztahů, ekonomických vztahů nebo s vizemi lepší a idealizované budoucnosti. Termín sociální realismus odkazuje k práci spisovatelů, malířů, grafiků, fotografů a filmových tvůrců, kteří upozorňují na každodenní podmínky pracujících tříd a chudých a kteří jsou kritičtí k společenským strukturám, které tyto podmínky zachovávají. Sociální realismus představuje demokratickou tradici nezávislých sociálně motivovaných umělců, většinou liberálního nebo levicového přesvědčení. Zaujetí životními podmínkami nižších tříd bylo výsledkem demokratických změn v 18. a 19. století, sociální



realismus je tak třeba chápat jako mezinárodní fenomén. Ačkoliv umělecký styl sociálního realismu se v různých zemích liší, téměř vždy užívá formu popisného nebo kritického realismu.

Počátky sociálního realismu lze vysledovat v evropském realismu, v díle Honoré Daumiera, Gustava Courbete a Jeana-Francoise Milleta. Dopad industriální revoluce na městskou chudinu znepokojoval umělce ve Velké Británii, kde tak byla založena dlouhá tradice sociálního realismu, která trvá dodnes. Ve fotografii se sociální realismus držel dokumentárních tradic pozdního 19. století. V Evropě v té době převažoval symbolismus, který dal později především v Německu vzniknout expresionismu. Sžiravější sociální kritika byla charakteristická pro hnutí Nové objektivity ve Výmarské republice, kde působili např. George Grosz, Otto Dix či Max Beckmann.<sup>15</sup>

Obecně se pojem sociální realismus nesmí zaměňovat s termínem socialistický realismus, což byla oficiální umělecká forma Sovětského svazu, která byla zavedena v roce 1934, a později se rozšířila do ostatních komunistických zemí po celém světě.<sup>16</sup> V následujících kapitolách pracujeme také s texty publikovanými ve filmových časopisech v 70. letech, tedy v době normalizace. Setkali jsme se totiž s několika statěmi, které se věnují dějinám socialistického realismu v československé kinematografii. Autoři těchto textů Jiří Hrbas, Zdeněk Štábla a Luboš Bartošek spatřují počátky tzv. *sorely* již v éře němého filmu, tedy předtím, než byl pojem institucionalizován. Pro nás je důležité, že autoři nevěnují pozornost pouze levicovým umělcům, ale v podstatě hledají v kinematografii sociální tendence, a tyto texty nám tak slouží jako přehledové práce. Jak píše Pavel Janáček, do *sorely* spadají postupy realismu druhé poloviny 19. a počátku 20. století, pozůstatky avantgardních poetik, syžety a témata lidového, utopického, tendenčního a sociálně kritického románu, žánry a persvazivní strategie agitační beletrie pro lid,

---

<sup>15</sup> TODD, James G. Social realism. In: *Grove Art Online*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Dostupné z: [http://www.moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10195](http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10195) [cit. 2015-03-03].

<sup>16</sup> Heslo socialistického realismu bylo vytyčeno na podzim roku 1932 při besedě J. V. Stalina. O dva roky později byl socialistický realismus proklamován na I. Všesvazovém sjezdu spisovatelů, konaném v Moskvě, v projevech Nikolaje Bucharina, Maxima Gorkého, Andreje Ždanova a dalších. Měl se stát novou jednotnou metodou umělecké práce a estetickou teorií komunistické kultury. Za české a slovenské komunisty se moskevského sjezdu spisovatelů zúčastnili Vítězslav Nezval, Adolf Hoffmeister, Laco Novomeský, V. Borin a F. C. Weiskopf.

ale také třeba staré náboženské formy (srov. ikony komunistických vůdců, legendy o válečných hrdinech a údernících).<sup>17</sup>

## 2.2 Sociální realismus ve světové kinematografii

V kinematografii se sociální prvky objevovaly již na počátku 20. století. Například ve Velké Británii, kde v té době díky románům Charlese Dickense měla sociální kritika již své místo, natočil v roce 1902 James Williamson film, který obsahoval sociální kritiku. Film *A Reservist Before the War, and After the War* pojednával o návratu vojáka z Búrské války, který se doma setkává s nezaměstnaností. Po první světové válce měl realismus v kinematografii ohlas především u střední třídy, zatímco pracující třída oceňovala spíše žánrové filmy převážně z Hollywoodu. Proto byl realismus často spojován se vzděláním a vysokou seriózností. Tyto sociální a estetické rozdíly platí v podstatě dodnes; sociální realismus je asociován s uměleckými a autorskými filmy, zatímco hollywoodské filmy cílí na co nejširší publikum.

Po 2. světové válce našel sociální realismus uplatnění v dílech italských neorealů Rosselliniho, De Sicy nebo Felliniho. Vlna sociálního realismu prošla také indickou kinematografií, převážně ve 40. a 50. letech. Tyto snímky se setkaly s kladným ohlasem na festivalech v Cannes a předcházely indické nové vlně 50. let. Ve Velké Británii má sociální realismus v kinematografii dlouhou tradici, jež byla výrazná takřka po celé 20. století. Proto i Richard Armstrong ve svém textu používá podtitulek „*the most 'typically British' of all film genres*“.<sup>18</sup> Výrazně se to projevovalo např. v dokumentární tvorbě během druhé světové války, v poválečných filmech, a také v britské nové vlně na přelomu 50. a 60. let. Později to byl např. Ken Loach, který se proslavil sociálně kritickým filmem *Kes* (1969) a sociální drama u něj patřilo k preferovaným žánrům. V současnosti se sociální

---

<sup>17</sup> JANÁČEK, Pavel. Socialistický realismus: co s ním? Kořeny a proměny ideologického umění. In: A2. *Kulturní čtrnáctideník*. Praha: A2 o.p.s., 2007, č. 22. Dostupné z:

<http://www.advojka.cz/archiv/2007/22/socialisticky-realismus-co-s-nim> [cit. 2015-04-25].

<sup>18</sup> Dějiny sociálního realismu v britské kinematografii shrnuje v přehledovém článku Richard Armstrong na webových stránkách *Britského filmového institutu*. ARMSTRONG, Richard. Social Realism. The most 'typically British' of all film genres. In: *Screenonline*. London: British Film Institute. Dostupné z: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1037898/> [cit. 2015-03-03].

náměty v britské kinematografii pravidelně objevují např. ve filmografii Mika Leigha, Lynne Ramsay nebo Andrey Arnold.

V poslední době se sociálnímu dramatu kontinuálně věnují např. belgičtí bratři Dardenneové, kteří již od 80. let točí dokumentární a hrané filmy, ve kterých se tematicky zaměřují na nezaměstnanost, rodinné vztahy, přistěhovalectví a další společenské problémy. Sociální drama dnes patří k jednomu z nejrozšířenějších žánrů v kinematografii vůbec. Svoji tradici i současnost má sociální drama téměř v každé národní kinematografii, ať už je to Dánsko, Írán nebo kinematografie jihoamerických zemí. U nás tyto tendence v současnosti tak pronikavé nejsou, ale při bližším pohledu můžeme najít některé tvůrce, kteří se zajímají o sociální náměty a snaží se o nich promlouvat skrze filmový příběh. Je to např. Petr Václav nebo Zdeněk Tyc. Dlouhou sociální tradici má pak u nás dokumentární film, který je i v současnosti výrazným autorským proudem v naší kinematografii.

Do československé kinematografie vstoupilo sociální drama poprvé ve 20. letech. Chtěli bychom však jeho vývoj zasadit do širšího filmového kontextu evropského, především ve vztahu k německé, případně americké a sovětské kinematografii. Ty měly na naše prostředí filmu nepopíratelný vliv, jehož ozvuky se pokusíme dokázat. Do dějin české kinematografie se také zapsalo několik herců, režisérů a dalších filmových tvůrců ze zahraničí, především z Německa a Rakouska, ale také z Francie, Ruska, Jugoslávie nebo Itálie. Ti měli zkušenosti s aktuálními trendy ve vývoji filmu, které si do naší kinematografie přinášeli. Pro náš výzkum je důležitý především vývoj v německé kinematografii ve 20. letech a ve druhé polovině 20. let také revoluční sovětský film. Kde nám to prameny dovolí, pokusíme se vztahy těchto kinematografií s naší dokázat. Následujících přehledových kapitol později využijeme ke konkretizaci uměleckých vlivů na československý film.

## 3 Sociální realismus v kinematografii 20. let

### 3.1 Německý film

Považujeme za důležité pojednat v této práci nejdříve o našich západních sousedech a kinematografii tehdejší Výmarské republiky.<sup>19</sup> Vztahy mezi českým a německým národem byly vždy úzce provázány a nejen Praze a v pohraničí žila početná skupina německých obyvatel. První Československá republika měla více obyvatel německé národnosti než slovenské.<sup>20</sup> Německé obyvatelstvo si mohlo udržovat svůj vlastní, dobře vyvinutý školský a vzdělávací systém, kulturní zařízení a široké spektrum tisku ve své mateřštině. Také v nabídce specializovaných filmových periodik bylo možno vybírat z množství německých titulů, které informovaly o dění v československém a zahraničním filmu, ale především o filmu německém. V Praze a dalších městech existovala německá kina, která předváděla snímky z německé produkce. Tak se do českých a slovenských kin dostaly také aktuální snímky z kinematografie, která ve 20. letech patřila k nejrozvinutějším na světě.

Přes Německo se k nám v té době dostávalo také mnoho jiných filmů, např. první montážní filmy ze Sovětského svazu. Praha 20. let byla jen malou filmovou sestrou velkého Berlína. V neposlední řadě to pak byli právě Němci, a jiní evropští režiséři, kameramané a herci, kteří se autorsky podíleli na vzniku několika filmů, o kterých tato práce pojednává. Proto se chceme seznámit nejprve s poválečným vývojem v německé kinematografii, neboť mnohé vývojové tendence a stylistické formy měly na naše filmové tvůrce nesporný vliv.

Prvních pět let po válce bylo nejpłodnějším obdobím německé němé kinematografie. Během nich byla německá společnost sužována sociálními nepokoji, bídou a hladem. Filmová tvorba se zaměřovala na historické výpravné filmy, ale do popředí se německá kinematografie dostala zejména díky dvěma směrům, které z tohoto poválečného pětiletí učinily tzv. klasickou éru, a to expresionismus (charakteristický důrazem na výrazovost v obsahu i formě, tedy ve filmu zejména originální výtvarné řešení scény, nové využití možností dekorace,

---

<sup>19</sup> Výmarská republika je označení pro německý stát po pádu monarchií v roce 1918 až do nástupu nacistů k moci v roce 1933.

<sup>20</sup> Podle sčítání lidu z roku 1921 žily v českých zemích téměř 3 miliony Němců a zhruba 6,5 milionu osob československé národnosti. KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918-1938) I*. Praha: Libri, 2000. 570 s. ISBN 80-7277-195-7.

kostýmů a osvětlení) a kammerspiel (který je typický pro svůj realismus až naturalismus a střízlivé podání problematiky; název je odvozen od komorní divadelní hry psychologického charakteru).

Ačkoliv měl expresionismus nepochybný vliv na vývoj filmového stylu ve světě i v Československu a v této práci jej také reflektujeme, není pro nás tak podstatný jako kammerspiel. Ten zobrazuje intimní filmový portrét obyvatel nižší střední třídy. Název je odvozen z divadla Kammerspiele, které bylo otevřeno v roce 1906 významným jevištním režisérem Maxem Reinhardtem, a hrály se v něm především komorní hry pro menší publikum. Vzniklo pouze několik kammerspielových filmů, ale téměř všechny se staly klasickými. Tato komorní dramata se zaměřují na psychologický charakter postav a užívají prosté a jednoduché lokace. Narozdíl od expresionismu jen zřídka využívají mezititulky. Mezi nejznámější filmy tohoto stylu patří *Střepy* (Scharben, 1921, r. Lupu Pick) a *Poslední štace* (Der Letzte Mann, 1924, r. Friedrich W. Murnau).

Také v Československu měl filmový kammerspiel ohlas a částečně proniknul také do tvorby některých tvůrců či spíše do konkrétních filmů. Zdeněk Štábla uvádí, že německý kammerspiel se do českých kin dostal v lednu 1922 premiérou filmu *Střepy*, který provokativně hlásil návrat k realismu.<sup>21</sup> V následujících třech letech pak byly uváděny další kammerspielové filmy jako *Zadní schody* (Hintertreppe, 1921, r. Paul Leni, Leopold Jessner), *Ulice* (Die Strasse, 1923, r. Karl Grune), *Tragédie manželství* (Nju, 1924, r. Paul Czinner), *Tragédie noci* (Sylvestr, 1923, r. Lupu Pick) nebo *Varieté* (1925, r. Ewald André Dupont). Vrcholem bylo uvedení *Poslední štace* (Der Letzte Mann, 1924, r. Friedrich W. Murnau).

Ačkoliv z německé produkce byla u nás ve dvacátých letech zastoupena spíše komerční tvorba, která sázela na líbivost a šablonovitost, podle Štábly tyto filmy svým naturalistickým pojetím zanechaly v českém obecenstvu dojem.<sup>22</sup> V českém filmu pak nacházíme vliv naturalismu a kammerspielu např. v *Otráveném světle* (1921, r. Jan Stanislav Kolár), který podle Bartoška obsahuje ozvuky expresionismu například v hereckém projevu Emila Artura Longena, který se s expresivními hereckými metodami seznámil na německých scénách. Bartošek pak

---

<sup>21</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919-1939. Část 2.* Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 319.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 320.

píše, že se ve filmu „objevily i první ozvuky začínajícího německého naturalismu s mytem osudového zla, zotročujícího bohatství a zhoubné vášně, jimiž jsou lidé ovládáni.“<sup>23</sup> Vliv expresionismu a kammerspielu je pak zřetelný mimojiné také v *Příchozím z temnot* (1921, r. Jan Stanislav Kolár), *Kreutzerově sonátě* (1926, r. Gustav Machatý) nebo v *Tonce Šibenici*.

### 3.2 Nová objektivita

Období po roce 1924 se v Německu vrátilo do společenské normálnosti. Důsledkem toho bylo, že se německá kinematografie začala odvracet od neobvyklých psychologických témat expresionismu a kammerspielu spíše k prostšímu (ale stále studiovému) realismu, jako např. v *uličních filmech* (Strassenfilme) v druhé polovině 20. let. Tyto filmy pojednávaly realisticky o životních podmínkách obyčejných lidí v poválečné inflační době a upevňovaly pojetí *Nové objektivity* (Neue Sachlichkeit, také *Nová věcnost*), která vstoupila do německé společnosti a umění právě v této době.<sup>24</sup>

Charakteristickými rysy *Nové objektivity* byl pesimismus, chybějící očekávání, rezignace, deziluze a touha přijmout život „*takový, jaký je*“.<sup>25</sup> Tyto vlastnosti se projeví v nemilosrdném sociálním realismu uličních filmů, kde jsou středostavovské postavy vystaveny vlivu městských ulic a setkávají se s reprezentanty různých sociálních odchylek – nemocnými, prostitutkami, gamblery, obchodníky na černém trhu a zloději. Filmy však byly často kritizovány pro svou neschopnost nabídnout těmto lidem řešení. Typicky ponuré obrázky ulic naznačují, že by střední třída měla hledat bezpečí v soukromí, tedy mimo sociální realitu.<sup>26</sup> U nás se k těmto tendencím vyjadřoval např. Bedřich Václavek, který však v *Nové objektivitě* viděl návrat k realismu, který podle něj byl „*epidemický*“.<sup>27</sup> Václavek realismus považuje za konformní výraz individualistické (tedy měšťanské) společnosti a považuje jej za subjektivistický. Pro svůj ideologický

<sup>23</sup> BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 - 1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985. s. 107.

<sup>24</sup> KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947 [2004], s. 157.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>26</sup> MURRAY, Bruce. *Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe*. Austin: The University of Texas Press, 1990, s. 211.

<sup>27</sup> VÁCLAVEK, Bedřich. „*Nová věcnost*“. *Estetickou paralelou konsolidace starého řádu*. IN: *Avantgarda známá a neznámá sv. 3*, Praha: Svoboda, 1970, s. 276.

pohled upřednostňuje umění kolektivistické, což je podle něj příznačné např. pro surrealismus. Novou věcnost tedy považoval za návrat k minulým strukturám a „starému řádu“.<sup>28</sup>

Za mistra Nové objektivy byl považován původem rakouský režisér Georg Wilhelm Pabst, který je autorem filmu *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse, 1925). Tento film je světově uznáván jako mistrovské dílo sociálního realismu. V některých zemích byl snímek promítán zcenzurovaný a např. ve Velké Británii byl (překvapivě) zakázán úplně. Film se soustředí na finanční a duchovní destrukci středostavovské rodiny v průběhu inflace v poválečné Vídni. Zaměřuje se na životy několika zchudlých buržoazních rodin, které se snaží udržet si pocit sebeúcty, ačkoliv v soukromí hladoví. Bída jejich existence kontrastuje s životním stylem spekulantů s penězi. Středostavovské dcery ztvárněné skandinávskými herečkami Astou Nielsen a Gretou Garbo se stávají prostitutkami, aby zachránily své rodiny, zatímco bohatí se baví v luxusních nočních podnikcích, kde se holky musejí prodávat. Záměrem Pabsta bylo zobrazit život pomocí fotografického realismu a bez ohledu na sentimentalitu nebo symbolismus. Ve snímku debutovala také Valeska Gert, která si podobnou roli zopakovala o čtyři roky později v Junghansově filmu. Je velmi pravděpodobné, že právě touto svou rolí utkvěla v představách Carla Junghanse, který ji do svého filmu obsadil.

### 3.3 Uliční filmy

Myšlenka autenticity hrála významnou roli ve dvou populárních filmových žánrech ve stabilních letech německé kinematografie. Mezi lety 1924 až 1929 se s velkým ohlasem setkaly tzv. *uliční filmy* a *Zilleho filmy*. Oba tyto žánry zobrazují každodenní život německých obyvatel a snaží se v divácích vzbudit dojem hodnověrnosti postav. Uliční filmy jsou pojmenovány podle snímku *Ulice* (Die StraÙe, 1923) režiséra Karla Gruneho.

Tyto filmy reprezentují další vývoj po sérii tzv. *Aufklärungsfilme* neboli osvětových filmů.<sup>29</sup> Ačkoliv *Aufklärungsfilme* utvrzovaly patriarchální koncepty

---

<sup>28</sup> KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947 [2004], s. 157.

<sup>29</sup> MURRAY, Bruce. *Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe*. Austin: The University of Texas Press, 1990, s. 27.

rodiny a sexuality, konzervativní náboženské a politické organizace tvrdily, že spíše než aby odrazovaly od špatností, tak naopak diváky svádějí. Protesty vedly k znovuzavedení cenzurních zákonů a k množství pokusů o kontrolu. Ovšem komerční úspěch těchto filmů byl silnější než cenzura. Tvůrci pokračovali ve výrobě filmů o společensky nepřijatelných formách sexuality, ale vyvíjeli méně provokativní názvy, a více zdůrazňovali nebezpečí sexuální deviace. Výsledkem bylo vyvinutí filmového žánru tzv. uličních filmů.

Podobně jako historické filmy tohoto období, také uliční filmy využívaly různé filmové techniky k navození autenticity. Tak např. Karl Grune začal svůj film *Ulice* vševědoucím narativním textem, který spojoval filmovou fikci s každodenní realitou: „*V každém životě obyčejného dobrého i špatného člověka přijde jednou čas, kdy zděšen monotónností a šedí svého rutinního života, začne jeho duše toužit po něčem jiném – po něčem neznámém, krásném a vzrušujícím.*“<sup>30</sup> Většina z uličních filmů integrovala dokumentární záběry městských ulic mezi fikční scény natáčené ve studiu, aby zvýšila dojem pravdivosti. V uličních filmech bylo zobrazováno zakázané prostředí jako přirozeně nebezpečná, zlá místa, obsazená prostitutkami, pasáky, kriminálníky a alkoholiky. Režiséři stavěli veřejné prostory do kontrastu se slušnou sférou středostavovských rodin a náměty rozvíjeli kolem nespokojených dcer, synů nebo manželů. Postavy většinou opouštěly bezpečí domova, utrpěly nějaké neštěstí na ulici a zpět se vracely očištěny.

Tento filmový žánr dodával odvahu německých občanům ze střední a nižší třídy a nabádal je, aby byli opatrní. Pokud byli nespokojeni se svými životními podmínkami a zvažovali nějakou radikální změnu, čekalo je neštěstí. Uliční filmy prezentovaly obrazy každodenního života, který zabraňoval sociální interakci, která je nutná pro každou vzkvétající demokratickou společnost.<sup>31</sup> Mezi další uliční filmy patří již zmiňovaná *Ulička, kde není radosti* (1925, r. Georg Wilhelm Pabst), *Tragédie nevěstky* (Dirnentragödie, 1927, r. Bruno Rahn) nebo *Asfalt* (Asphalt, 1928, r. Joe May).

---

<sup>30</sup> Citace z filmu *Ulice*.

<sup>31</sup> MURRAY, Bruce. *Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe*. Austin: The University of Texas Press, 1990, s. 81.



### 3.4 Zilleho filmy

Druhým podobným žánrem byly tzv. *Zilleho filmy*, které šířily podobné ideologické myšlenky a užívaly obdobné techniky. Prvním takovým snímkem byl *Die Verrufenen* z roku 1925 režiséra Gerharda Lamprechta. Tyto filmy se zabývaly dobovými problémy jako sociální reintegrace bývalých vězňů (*Die Verrufenen*), péče o nemanželské děti (*Die Unehelichen*, 1926, r. Gerhard Lamprecht), nebo alkoholismus (*Die Gesunkenen*, 1926, r. Theodor Sparkuhl). Producenti snímků těžili z úspěchu velice populárního berlínského ilustrátora a karikaturisty Heinricha Zilleho.<sup>32</sup> Širokou oblibu získaly jeho často vtípné kresby z proletářských čtvrtí Berlína (*Milljöh*), které byly publikovány v předních časopisech, jako *Simplicissimus* nebo *Die Jugend*. Jeho práce byly často velmi erotické, někdy až pornografické, převážně z prostředí nevěstinců a hospod. Zille udržoval úzký kontakt s dělnickou třídou a podařilo se mu přesvědčivě umělecky vyjadřovat její životní prostředí. K přilákání obecnstva užívali producenti různé metody, kterými asociovali své filmy přímo s Zillem. Záměrem bylo, aby vyjádřili stejnou míru autenticity, jaká je spojena s jeho uměleckým dílem. Díky tomuto spojení se zvýšila důvěryhodnost příběhu a také myšlenkový dopad na publikum.

Podobně jako uliční filmy i Zilleho filmy srovnávaly negativně vnímané prostředí dělnické třídy s obecně řádnou a „lidumilnou“ společností střední a vyšší třídy. Zatímco režiséři uličních filmů se zaměřili na potenciální společenský pohyb mezi třídami směrem dolů a zdůrazňovaly nemožnost společenského posunu z ulice nahoru, Zilleho filmy byly k této možnosti vstřícnější. Vždy existovala šance pro některé šťastlivce, kteří zastávali vysoké morální hodnoty a odolali pokušení alkoholu, sexu nebo zločinu. Ti, kteří usilují o zlepšení svého životního standardu, doopravdy uspějí. Takoví lidé, nezávisle na jejich třídním postavení nebo rodinném zázemí, naleznou svoji cestu za pomoci benevolentních jednotlivců nebo existujících sociálních zařízení. Zatímco uliční filmy varovaly publikum před možností sociálního propadu a radily mu vyhýbat se společenské interakci s nižší třídou, Zilleho filmy nabízely šanci těm, kteří snili o posunu vpřed na společenském žebříčku.

---

<sup>32</sup> Heinrich Zille (1858 – 1929) – původem holandský karikaturista, ilustrátor a fotograf.

Film *Die Verrufenen* ilustruje, jakým způsobem Lamprecht ustavil spojení s Zillem a využil jej k propagaci svého filmu. Krátký narativní text představuje příběh, o němž se tvrdí, že je založen na přímé zkušenosti Heinricha Zilleho. První scéna představuje Zilleho při práci, následuje obraz toho, co autor právě ilustruje: scéna v baru. Náčrtek se před očima plynule promění v reálnou scénu v baru. Tato krátká sekvence nabádá diváka, aby to, co vidí, přijal za autentické. Lamprecht pak vytváří iluzi reality také jinými způsoby. Do svých filmů zapracovává dokumentární záběry a scény často umisťuje do přírodních scenérií a interiérů. Jeho postavy zároveň mluví hovorově nebo v dialektu.

V českém prostředí můžeme najít paralelu v tvorbě spisovatele Ignáta Hermanna, jehož některá díla byla adaptována pro film. Hermann vycházel z vlastní zkušenosti z prostředí obyčejných pražských lidí. Středem jeho zájmu byly především příběhy drobných lidí, pražských figurek a postaviček, podobně jako u jeho slavnějšího kolegy Jana Nerudy. Ve srovnání s Zillem však Hermann zůstal někde na půl cesty. O některých filmových adaptacích jeho díla se ještě zmíníme v kapitole o sociálním dramatu v české kinematografii.

### 3.5 Mežrabpom / Prometheus-Film

Sociální vyznění měly také některé snímky z levicového studia Prometheus-Film. Na konci 30. let a na jejich začátku vzniklo několik filmů, které bezprostředně reagovaly na hospodářskou krizi, která se v té době do Evropy šířila. Pro tuto práci je důležité, že z okruhu levicových filmařů v Německu vychází také Carl Junghans a jeho snímek můžeme v jistém smyslu zařadit také do této linie. Právě Prometheus-Film je hlavním pojítkem těchto snah. Prostřednictvím tohoto studia se do západních zemí rozšířil také sovětský montážní film 20. let. Sovětský svaz do Německa exportoval své filmy, které se poté dále distribuovaly do Francie, Velké Británie, do USA, a některé z nich později také do Československa.

Mezi sovětskou a německou socialistickou produkcí a distribucí existovalo spojení. Vyzván Leninem založil Willi Münzenberg v roce 1921 v Berlíně *International Arbeiterhilfe* (v Sovětském svazu existovalo hnutí jako Mežrabpom, ve Velké Británii jako Workers International Relief) a v roce 1924 vzniklo filmové studio v Moskvě. O rok později potom vznikla sesterská společnost Prometheus v

Berlíně. Obě studia produkovala filmy a spolupracovala na jejich distribuci. Sovětský Mežrabpom vyrobil několik klasických sovětských filmů: zpočátku např. filmy *Polikuška* nebo sci-fi *Aelita*, později i filmy Vsevolodě Pudovkina (*Matka a Konec Petrohradu*) nebo Borise Barneta (*Činžák v Trubné ulici*). Produkoval také první sovětské animované filmy a také první ruský zvukový film *Cesta do života* (Путёвка в жизнь, r. Nikolaj Ekk, 1931). V roce 1936 společnost zanikla, jelikož byla považována za příliš nezávislou a podléhající zahraničnímu vlivu. Filmové příslušenství převzal Sojuzdetfilm, první filmová společnost zaměřená na filmy pro děti a mladistvé, od roku 1948 přejmenovaná na Gorkého filmové studio.

Co se týče formálního stylu nebo výběru námětů, německá větev Prometheus byla ovlivněna sovětským exportem. Mezi filmy, které vznikly pod hlavičkou tohoto studia, patří např. *Jenseits der Strasse* (1929, r. Leo Mittler), *Cesta matky Krausenové ke štěstí* (Mutter Krausens Fahrt ins Glück, 1929, r. Phil Jutzi) nebo *Kuhle Wampe neboli Komu patří svět* (Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?, 1932, r. Slatan Dudow) podle Bertolta Brechta. Prometheus zbankrotoval v roce 1932. Levicoví filmaři v Německu pojmulí sovětský styl jako prostředek výroby politicky řízené kinematografie. Scéna závěrečného pochodu z *Cesty matky Krausenové ke štěstí* (1929) připomíná stupňující se demonstraci v Pudovkinově *Matce*. Sovětský vliv zesílil ve 30. letech, kdy levicoví režiséři reagovali na vzestup fašismu. Mezi levicové režiséry dokumentárních a propagačních filmů patřili především Phil Jutzi, Slatan Dudow a Carl Junghans. V roce 2012 se na filmovém festivalu v Berlíně uskutečnila retrospektiva ruských a německých filmů z produkce Mežrabpom/Prometheus,<sup>33</sup> která byla první ucelenou kolekcí těchto filmů, jež byla od té doby kurátorsky představena.

### 3.6 Německý a sovětský film v Československu

V této kapitole nás zajímá otázka, zda se některé z výše zmíněných filmů objevily také v československých kinech a zda mělo naše publikum možnost se s nimi setkat. Hlavním zdrojem informací jsou nám poznámky Zdeňka Štábly, které publikoval

---

<sup>33</sup> Podrobnější informace k této retrospektivě si lze přečíst v rozhovoru s jejím ředitelem Rainerem Rothem, který je dostupný zde: <https://www.wsws.org/en/articles/2012/03/ber3-m06.html>

jako *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*.<sup>34</sup> Štábla zde uvádí, které filmy podle jednotlivých národních kinematografií prošly českými kiny 20. let. Tak zjišťujeme, že k nám ve druhé polovině 20. let přišly z Německa filmy, u nichž převažoval nový objektivní a neutrální realismus pojmenovaný jako Nová věcnost. Pod vlivem zkušenosti první světové války se někteří snažili o novou objektivitu. Mezi filmy, které se dostaly do naší distribuce, uvádí Štábla např. *Dobrodružství 10 markové bankovky* (Das Abenteuer Eines Zehn Mark Scheines, 1926, r. Berthold Viertel) nebo *Symfonii velkoměsta* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, 1927, r. Walter Ruttmann), skutečnosti se však podle něj nejvíce přiblížil v německém filmu G. W. Pabst svým dílem *Ulička, kde není radosti* (1925).

Do distribuce se k nám dostaly také snímky, které se inspirovaly kresbami populárního kreslíře berlínské periferie Heinricha Zilleho. Prvním k nám uvedeným filmem z této série byl Lamprechtův film *Padlí andělé* (Die Verrufenen, 1925) a po něm následoval film *Nemanželští* (Die Unehelichen, 1926). Štábla soudí, že „charakteristické pro oba tyto zilleovské filmy byla nerozhodnost vyvodit důsledný revoluční závěr z líčených sociálních poměrů, který se nabízel po vzoru sovětských filmů. Filmy, které se tehdy o revoluční záměr snažily a stavěly se radikálně kriticky ke kapitalismu, měly potíže s cenzurou.“<sup>35</sup>

Mezi dalšími sociálně kritickými filmy zmiňuje např. film *Tkalci* (Die Weber, 1927, r. Friedrich Zelnik). Některé další filmy jako *Hannes, selský rebel* (Der Schinderhannes, 1928, r. Curtis Bernhardt), *Revolta v polepšovně* (Die Revolte im Erziehungshaus, 1930, r. Georg Asagaroff), *Na pokraji ulice* (Jenseits der Strasse, 1929, r. Leo Mittler) a *Láska Jeany Neyové* (Die Liebe der Jeanne Ney, 1927, r. Georg Wilhelm Pabst), které „rovněž prokazovaly některé radikálnější protikapitalistické tendence“, byly zakázány a žádosti půjčoven o jejich uvolnění nebyly cenzurou akceptovány. Jutziho film *Cesta matky Krausenové ke štěstí* (Mutter Krausens Fahrt ins Glück, 1929, r. Phil Jutzi), který patřil k nejvýznamnějším německým sociálně kritickým filmům, k nám nebyl pro jistotu vůbec dovezen.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919-1939. Část 1.* Praha: Československý filmový ústav, 1984, 120 s.

<sup>35</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919-1939. Část 2.* Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 350.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 351.

První sovětské filmy k nám dodala půjčovna Sojuz kolem roku 1922. Filmy dovezené z Německa však nenašly v Praze ani jedno kino, které by je zařadilo do programu. Štábla vzpomíná, že tyto filmy pak byly promítány pouze při uzavřených projekcích, které mnohdy pořádali ruští běženci za účelem protisovětské (sic) propagandě. Prvním z těchto filmů *Polikuška* (1922, r. Alexandr Sanin) k nám byl od německé pobočky ruského Mežrabpomu přivezen v roce 1923. Majitelé pražských i mimopražských kin se dlouho nemohli rozhodnout, zda tento film budou promítat. Film měl však velký úspěch v Berlíně a do hry se tedy vložilo československé oddělení Mezinárodní dělnické pomoci, které se rozhodlo uvádět v Československu sovětské filmy. Cenzura však většinou promítání těchto filmů zakazovala, a tak se dostalo pouze na speciální projekce.

Obhájcem uvedení filmu byl také Egon Erwin Kisch, který byl podle Václava Merhauta prvním českým kritikem, který u nás o sovětském filmu psal.<sup>37</sup> Recenzi snímku publikoval v roce 1923 v *Lidových novinách*. V roce 1925 pak poprvé navštívil Sovětský svaz a nadále informoval o sovětské kinematografii, např. o filmu *Matka* napsal: „*Film představuje nejvelkolepější výkon, jakého kinematografie dosáhla. Hluboký dojem, který toto mistrovské vzbuzuje, zapůsobil plodně i na literaturu. Spisovatelé, kteří dlouho mlčeli, znovu našli zálibení v zachycení skutečného života.*“<sup>38</sup> Zabýval se také Vertovem a poté i Charlesem Chaplinem, kterého navštívil v USA při natáčení filmu *Světla velkoměsta*.

Až v srpnu 1926 byl společností Elekta k cenzuře předložen film *Křižník Potěmkin* (Броненосец Потёмкин, 1925, r. Sergej Ejzenštejn). Ta si vyžádala podstatné zkrácení některých scén. Kopie, která k nám přišla z Německa už zkrácena téměř o čtvrtinu, tak byla českou cenzurou ještě dále sestříhána. V témže měsíci podrobně informuje o problémech s vpuštěním *Křižníka* do německých kin Quido E. Kujal v *Českém filmovém zpravodaji*.<sup>39</sup> Film vzbudil v Berlíně velký ohlas a rozproudil debatu a rozbroje mezi komunisty a příslušníky občanských stran. Byl proto nejprve zakázán a teprve po úpravách byl cenzurními úřady propuštěn. U nás proto proběhly nejdříve pokusná představení v Brně, Českých Budějovicích, Moravské Ostravě a Kladně, a teprve poté se film dočkal své premiéry v Praze

<sup>37</sup> MERHAUT, Václav. Filmová kritika „Zuřivého reportéra“. In: KLIMEŠ, Ivan, RAK, Jiří (eds.). *Filmový sborník historický. Sv. 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 236.

<sup>38</sup> Tamtéž. Převzáno z *Internationale Filmschau*, č. 11, 10. 10. 1927, s. 8-9.

<sup>39</sup> KUJAL, Quido. Ruské filmy. *Český filmový zpravodaj*. 7. 8. 1926, č. 29-30, s. 2.

v říjnu 1926. Quido Kujal se pozastavuje také nad dalšími snímky z produkce Mezrabpom, které kolují v německých kinech, jako je *Medvědí svatba* (Медвежья свадьба, 1926, r. Konstantin Eggert) a *Kráska z Marsu* (Аэлита, 1924, Jakov Protazanov) a informuje také o právě dokončovaném filmu *Matka* v Pudovkinově režii, kde ještě v té době měla hlavní roli ztvárnit ruská herečka Marie Blumenthal-Tamarina. Zároveň apeluje, aby se sovětské filmy v cenzurovaných verzích promítaly i u nás, když už prošly cenzurou v Německu. Od roku 1926 tak sovětské avantgardní filmy do českých kin pronikaly častěji. Souběžně s tím se začala formovat nová generace filmových kritiků, kteří měli ambici pravidelně hodnotit aktuální programy kin.

V předešlé části jsme se stručně zaměřili na některé formální vývoje a tendence v německém a sovětském filmu, jejichž vliv se poté promítnul také do československé němé kinematografie. V následujících kapitolách se již budeme věnovat sociálnímu realismu a dramatu u nás, a kde to bude možné, pokusíme se tyto vlivy dokázat.

## 4 Sociální realismus v československé kinematografii

### 4.1 Zahraniční sociální drama v československých kinech

Alespoň stručně jsme si ukázali, že žánr sociálního dramatu má v kinematografii dlouhou tradici. V této části bychom chtěli zjistit, zda se sociální drama během éry němého filmu objevovalo i na našem území. Budeme se zajímat o dobu předválečnou i o dobu po vzniku republiky v roce 1918. Při hledání v archivech dobových tiskovin jsme zjistili, že se přívlastek sociální drama v 10. letech používal poměrně často, a takto popisované filmy se pravidelně objevovaly ve výhledu premiér a programech kin. Pro příklad si zde uvedeme některé konkrétní ukázky toho, jak se s pojmem sociální drama v upoutávkách a reklamních listech pracovalo.

Tak například reklamní strana poutající na promítání kinematografu Františka Tichého v časopise *Kino* z roku 1913 nabízí 15 snímků, z nichž rovných 14 filmů je označených jako drama, přičemž 6 z těchto filmů nese dodatek *sociální*, respektive *společenské drama* (sociální: *Petr Makarov*, *Květy hříchu*, *Mamon*; společenské: *Pomsta herečky*, *Pavouk* a *Osudy ženy*).<sup>40</sup> V listopadovém vydání časopisu *Český kinematograf* z roku 1911 pro změnu čteme upoutávku na uvedení nových filmů ve vídeňských kinech.<sup>41</sup> Filmy jsou řazeny podle data premiér, ale nachází se zde také žánrové vymezení ve formě přívlastku. Diváci tak navštívili v biografu filmy dramatické, přírodní, humoristické, komedie, filmy kolorované nebo aktuell – aktuality. Častým žánrem je drama (zřejmě pod vlivem dramatického umění), které mnohdy stojí v popisu samostatně, jindy je upřesněno nějakou doplňující vlastností, jako sensační indiánské drama (*Poslední kapka vody*) nebo drama ze západu (*Lupičem proti své vůli*). Žánr sociálního dramatu patří mezi standardní označení jistého druhu filmů. V tomto seznamu jsou to např. snímky *Aličina oběť* a *Bylo to spravedlivé?*

Drama bylo jedním z nejčastějších označení a škála jeho vymezení byla široká, takže se promítalo např. báječné drama, drama z mexických válek,

---

<sup>40</sup> *Kino*. 5. 12. 1913, č. 10, s. 8.

<sup>41</sup> *Český kinematograf*. 23. 11. 1911, č. 11, s. 181.

dobrodružné drama, ale také železniční drama (*Ničitelé dráhy*),<sup>42</sup> žánr, kterému věnuje pozornost Rick Altman v knize *Film/Genre*.<sup>43</sup> Uvádí jej jako typický příklad žánru, který byl dříve velice rozšířený, ale v pozdějších letech zmizel a rozplynul se v jiných žánrech. Z těch sociálních to pak byly titulky jako mohutné drama továrny nebo sociální napínavé drama *Mariana, dítě továrny*.<sup>44</sup>

Je třeba si uvědomit, v jakém smyslu bylo v té době slovo sociální chápáno. Dle uvedených filmů se domníváme, že kategorie označení byly poněkud volnější a tuto nálepku dostávaly i filmy, které bychom z dnešního pohledu zřejmě zařadili do jiného žánru. Jelikož v námi sledovaných pramenech chybí podrobnější údaje o daných filmech, nepodařilo se nám proto často rozpoznat ani zemi původu, natož se dobrat k anotaci filmu či doplňujícím informacím. Určitě však mezi těmito filmy byly i ty, které opravdu splňovaly prvky žánru tak, jak je popisujeme v následujících kapitolách. Svědčí o tom třeba sociální drama *Zabiják* (*Les victims de l'alcoolisme*, 1911, r. Gérard Bourgeois) podle předlohy Émila Zoly, který byl vytvořen „v realistickém slohu“, a v květnu 1911 uveden v pražském kině Lucerna.<sup>45</sup> Promítal se také *Germinal* (1913) režiséra Alberta Capellaniho, který možná byl určitou inspirací i pro tvůrce *Šachty pohřbených ideí* (vedle Zolova románu).

Také po roce 1918 patřilo sociální drama k nejrozšířenějším druhům filmu. Na tomto místě budeme vycházet z databáze projektu Ústavu filmu a audiovizuální kultury na FF Masarykovy Univerzity v Brně.<sup>46</sup> Jedná se o historický výzkum lokální filmové kultury v Brně do r. 1945. V databázi se vyskytuje nejen popis sociálního drama, ale např. také sociální obraz nebo sociální snímek. Zjišťujeme tak, že v letech 1919 až 1927 bylo v brněnských kinech promítáno celkem 20 zahraničních filmů, které byly anoncovány jako sociální drama. V kinech byly promítány filmy, které nesly označení jako „*velký sociální román z naší doby, v němž zobrazena stávka továrny*“ (*Všechna kola stojí*), „*velké sociální drama líčící*

<sup>42</sup> *Český kinematograf*, 23. 10. 1911, č. 10, s. 165.

<sup>43</sup> ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 52.

<sup>44</sup> *Revue Kino. Orgán majitelů biografů, půjčoven a továren*. 16. 2. 1914, č. 12, s. 8.

<sup>45</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945. Sv. 1*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 185.

<sup>46</sup> BATISTOVÁ, Anna, ČESÁLKOVÁ, Lucie, SKOPAL, Pavel, SZCZEPANIK, Petr. *Filmové Brno. Dokumentace dějin uvádění filmů a diváckých preferencí v Brně v letech 1918-1945*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě, Masarykova Univerzita, 2011. [online databáze] Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/filmovebrno/> [cit. 2015-03-03].



*osudy mladíka svedeného zhýralou společností*“ (americké drama *Zákon přírody*), sociální drama *Bloudění* (1919) s Heny Portenovou, „jehož napínavý děj obsahuje krásně sehrané scény ze života dělnictva továrního“; dále „obraz, který plný realistiky tepe zařízení společnosti“ (norské drama *Otcovské srdce*) či „silný děj prosycený věrnými ukázkami z pestrého života velkoměstské požitkářské spodiny, sociální drama o utrpení prodejných dívek“ (německý film *Padlí andělé*). Ve sledovaném období se do brněnských kin dostal také *Zabiják II.* podle Zoly (domníváme se, že by mohlo jít o kratší snímek *L'Assommoir* (1921) režisérů Maurice de Marsana a Charlese Maudru). V květnu 1922 pak bylo v Brně promítáno také sociální drama o 5 dějstvích *Šachta pohřbených ideí*.

#### 4.2 Sociální drama do roku 1918

V předchozí části jsme si ukázali, že žánr sociálního dramatu byl poměrně běžným artiklem v nabídce českých biografů. Tyto filmy k nám však byly přivezeny ze zahraničí, importovány různými filmovými společnostmi a podnikateli. V této části nás bude zajímat, zda se sociální drama nebo filmy se sociálně kritickým tónem natáčely také v našich podmínkách a jaký měly divácký a kritický ohlas. Je známo, že v prvních letech kinematografu přitahoval film prostřednictvím prvních putovních kin nejširší obecnost a stal se tak doslova lidovou zábavou. Film byl určen obyčejnému diváku, a proto měl od svého počátku silný sociální aspekt už v samotné formě představení. Film sám o sobě je sociálním médiem. Začal hrát podstatnou roli ve společenském životě a časem se stal nejmasovější uměleckou formou. Kamera od počátku sloužila k zaznamenání skutečných událostí, a film tak publiku nabídl možnost poměrně věrohodně pohlédnout na *realitu* světa. Běžnými se staly takzvané aktuality a první snímky dokumentárního charakteru, které zachycovaly nejen různé příležitosti, významné události, ale často také obyčejný každodenní život v ulicích.

Mnoho filmů z prvních let se nedochovalo, nebo jsme neměli možnost je zhlédnout. Můžeme však posuzovat alespoň jejich anotace. V *Dějínách československé kinematografie* např. jmenuje Luboš Bartošek filmy, které v roce 1911 natočila společnost Kinofa a kromě veselohry (*Hubička*) a dramatu

z Divokého západu (*Sokové*) zmiňuje také sociální drama *Pro peníze*.<sup>47</sup> Naopak Zdenek Zaoral film popisuje jako kriminální soudničkovou historku, která je cenná svým realistickým pojetím. Tento titul je však třeba chápat v kontextu jeho stati věnované kriminálnímu filmu.<sup>48</sup> Film *Pro peníze* natočil v roce 1912 režisér Antonín Pech. V tragické zápletce tohoto filmu je statkář okraden hostinským a následně uvězněn. Jeho žena žalem umírá a dcera začne sloužit hostinskému, který si ji následně vezme za ženu. Statkář se však hostinskému zjevuje, a ten zpytuje svědomí. Příběh končí propuštěním statkáře z vězení a návratem domů i s dcerou.<sup>49</sup> Film tedy reflektuje některé společenské nešvary a staví proti sobě statkáře a hostinského, což trochu připomíná dichotomii dělník/továrník. Je to však spíše folklórní melodrama, kterému na realističnosti dodávají vesnické exteriéry a neherci v rolích.

V předválečných letech se pak občas ve filmech vyskytly postavy ze spodu společnosti, tak jako v mnoha pozdějších sociálních dramatech. Podle synopsí filmů se dozvíme, že např. ve snímku *Estrella* (1913, r. Otakar Štáfl, Max Urban) ztvárnila Andula Sedláčková postavu žebračky, film se však nedochoval. Ve filmu *Noční děs* (1914, r. Jan Arnold Palouš) zase vystupují postavy opilců a snímek se odehrává v potmělém prostředí pražských ulic. Jde však spíše o střídme projevy, kinematografie u nás ještě nebyla tak rozšířená a rozvinutá jako v jiných zemích a zájem o sociální tematiku tak byl minimální. Teprve v poválečné kinematografii nové československé republiky se do filmu dostává sociálně kritický tón a v roce 1921 se na stránkách tisku vehementně ohlásí „*první český sociální film*“.

### 4.3 Sociální drama v letech 1918 – 1930

Filmová produkce v Československu ve 20. letech byla různorodá, často však převažovala sentimentálně laděná díla, která nesledovala žádný umělecký účinek.

---

<sup>47</sup> BARTOŠEK, Luboš. Snahy o socialistický film a doteky s uměleckou avantgardou. *Dějiny československé kinematografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979, sv. 1, č. 2, s. 30.

<sup>48</sup> ZAORAL, Zdeněk. Vzory a osobitost. Český kriminální film I. část. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1978, roč. 24, č. 4, s. 219.

<sup>49</sup> Tato verze filmu nemusí být nutně kompletní ani zcela autentická. Byla rekonstruována v r. 1953 z dochovaných negativních svitků. OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena ad. *Český hraný film I. (1898-1930)*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, s. 256-257.

Filmy mnohdy vznikaly způsobem více či méně přiznaného kopírování zahraničních vzorů a hlavním záměrem producentů bylo uspokojit široké obecnost, aby vytěžili z filmu pokud možno větší obnos, než jaký museli do výroby filmu investovat. V kinech proto kolovala česká filmová díla, jejichž záměrem bylo především lacině pobavit nebo předvést známé herecké tváře. Tomu odpovídala také volba populárních námětů a výroba brakových scénářů. Takové filmy poté realizovali neinvenční a často i řemeslně nevzdělaní režiséři. Nelze se tedy divit ani reakci Karla Teigeho, který v říjnu 1924 psal, že „nemáme ani jednoho herce pro film. Nemožná gestikulace, maloměšťácky sentimentální úsměvy a neladné postoje našich filmových slečinek jsou utrpením pro dobře vycvičený zrak a shoking pro dobrý vkus. A posléze česká libreta! Historický sentimentalismus, v němž se utápí maloměšťácká mentalita národa, zaplavil svými kalnými proudy naše filmové ateliery. A s ním ruku v ruce idylický rustikální naturalismus.“<sup>50</sup>

Takováto kritická reakce nebyla ojedinělá a přicházela hojně z řad avantgardních a levicových umělců, kteří sledovali aktuální světovou kinematografii a uvědomovali si malost českého filmu, který se nevzmohl na víc než napodobování zahraničních vzorů, což v častém případě skončilo u levných a umělecky méněcenných žánrových obrázků. V tehdejší tisku a filmové publicistice se o tom často diskutovalo a některé z těchto dílčích diskusí budou zmíněny dále v textu.

V témže roce nabádal komunistický autor a člen avantgardních skupin Bedřich Václavek k tomu, aby filmoví autoři více reflektovali současného člověka a jeho aktuální problémy: „Moderní člověk jest naprosto vezdejsně orientován. Historická orientace jest mu cizí, nemá smyslu pro problémy a otázky klasického dramatu, kotví zcela v přítomnosti. Místo historie a zdánlivých problémů zajímají ho aktuální sociální skutečnosti současného světa. Slovo sociální stává se proto brzy nejužívanějším slovem filmové reklamy. Sociální náměty podává film se silnou typizací, konkrétními příklady. Filmové drama přichází k člověku do jeho všedního dne. Sociální náměty, typicky, konkrétně předváděnými, vezdejsností, pozemskostí přichází kino vstříc tendencím doby.“<sup>51</sup> Václavek a jemu názorově spříznění spisovatelé a umělci proto oceňovali v českém filmu sociální přesah, jednoduše

<sup>50</sup> TEIGE, Karel. *Film*. Praha: Nakladatelství Václava Petra, 1925, s. 85.

<sup>51</sup> VÁCLAVEK, Bedřich. K sociologii filmu (1924). In: SZCZEPANIK, Petr, ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále Kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 339.

řečeno hledali filmy, ve kterých se objevoval obyčejný člověk, které přinášely nějaké ponaučení či příklad z reálného života. To se v českých romancích objevovalo zřídka, a když se tak stalo, tak jen v určité pseudoformě, ve které se sociálních prvků užívalo k podpoře dějové zápletky nebo z jiných záměrů.

Václavkovy požadavky byly v pozdějších letech určující také pro autory publikující za socialismu. Několik jejich textů, ve kterých se zaměřují na vývoj socialistického filmu, nám budou základním vodítkem v následujících částech. Autoři v sociálních rysech shodně nacházejí vlastnosti komunistické ideologie a pokouší se vytvořit přehled ideových a stylových předchůdců socialistického realismu, který se poprvé objevuje ve 30. letech (u nás nastupuje především v letech poválečných). Kladou si otázky, zda je už za první republiky možné hledat v českém filmu předpoklady pro vznik tzv. *socrealismu*, respektive zda se v něm objevují ideové a umělecké hodnoty, které jej předpokládají. Zajímají se o poměrně široké spektrum snímků od sociálně laděných přes folklórní nebo tradiční lidovou zábavu oblíbenou už prostřednictvím literatury. Text Jiřího Hrbase pak napovídá již svým názvem *V socialistickém duchu*. Autoři tak ve velké míře sledují podobné stylové i syžetové znaky a rysy, které jsou předmětem této práce.

#### 4.4 Sentimentální a folklórní film; první sociální drama

Folklórní film již ze své podstaty otevírá sociální otázky, neboť nabízí více či méně opravdový pohled na venkovský život a všední realitu vesnického člověka. Život na vesnici byl často stavěn do kontrastu s tím městským a většinou byl líčen jako idylický a nezkažený způsob jeho žití, narozdíl od falešného a hodnotově mělkého způsobu ve městě. Tento protiklad je zřetelný i ve filmech *Batalion* a *Tonka Šibenice*. První národopisný film byl natočen před skončením války a zobrazoval život venkovanů na Moravském Slovácku v okolí Lanžhota u Břeclavi. Jednalo se o snímek *O děvčicu* (1918, r. Josef Folprecht, Karel Degl). I vzhledem k účasti neherců film kombinoval dokumentární pojetí s hraným a např. Hrbas jej považoval

za sociálně kritický snímek.<sup>52</sup> Revolučně-kritickou tematiku podle něj pak obsahuje také první významný slovenský film *Jánošík* (1921, r. Jaroslav Siakel'). Legendární postava zbojníka, který bohatým bral a chudým dával, měla ohlas i na divadelní scéně zásluhou brněnského spisovatele Jiřího Mahena.

Historici se shodují, že tehdy nebylo vůbec lehké převádět na plátno příběhy ze skutečného života, nebo se dokonce pokoušet ukazovat něco z dělnického prostředí. Na první pohled proto vznik filmu *Šachta pohřbených ideí* v roce 1921 působí jako zjevení. Jde o první film v české filmové historii, ve kterém nalzáme rysy vyjadřující ideologii dělnické třídy. Jeho inspirace se nachází v Zolově *Germinalu*, ale i v některých dílech proletářské literatury, o čemž svědčí zapojení Bezručových veršů ze sbírky *Slezské písně*. Režisér Myzet i autor scénáře Havel byli tehdy sociální demokraté a Havel se již dříve ve filmu *Za čest vítězů* (1920) pokoušel zamyslet nad sociálním postavením legionářů. Film se pro svůj romantický typ socialismu dostal do sporu s cenzurou a nejprve byl zakázán. Teprve po rozsáhlé diskusi v tisku, v parlamentu a ve společnosti byl propuštěn k promítání, avšak v okleštěné formě.

Štábla v *Šachtě* vidí odraz revolučního vystoupení českého proletariátu v letech 1918 až 1923 vyvolaného Říjnovou revolucí v Rusku. Film řadí do umělecké spojitosti s proletářskou literaturou a hlavním rysem je podle něj „*třídní antagonismus, vedoucí ideou obžaloba buržoazie, proklamace socialistických myšlenek a oslava síly dělnického kolektivu*“.<sup>53</sup> Štábla i mnoho novinářů v dobovém tisku se však domnívalo, že film měl spoustu nedostatků, jelikož šlo o způsob romantického zobecnění, kdy jde více o přání než skutečnost. Podle Hrbase jde o nejpokrokovější film roku 1921, čemuž se nelze divit, zvláště ve srovnání s dvěma podobnými snímky ze stejné doby (viz níže).<sup>54</sup> Havel s Myzetem jsou tak první tvůrci, kteří se pokoušejí o nastoupení sociálně kritické cesty, přestože jsou zatíženi ideologickým přesvědčením. Podrobněji se filmu *Šachta pohřbených ideí* budeme věnovat v další kapitole.

---

<sup>52</sup> HRBAS, Jiří. V socialistickém duchu. K vývoji a historii československé kinematografie I. 1898-1930. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, č. 7, s. 345.

<sup>53</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. O genezi českého socialistického filmu. *Panoráma*. Praha: Československý filmový ústav, 1977, č. 2, s. 53.

<sup>54</sup> HRBAS, Jiří. V socialistickém duchu. K vývoji a historii československé kinematografie I. 1898-1930. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, č. 7, s. 348.

V daném období byly natočeny ještě dva filmy, které měly být *Šachtě* alespoň částečně podobné. Jedná se o *Akcie Petersovy Železářské Huti* (1919, Jiří Schreinzer) a *Cesty k výšinám* (1921, r. Stanislav Šotek). Oba filmy se do dnešní doby nezachovaly, známe však dochované synopse.<sup>55</sup> Z těch usuzujeme, že zobrazení dělnického života nebo zájem o sociální realitu v těchto filmech přítomný nebyl. V prvním případě slouží hut' svým majitelům pouze jako instituce na výrobu peněz a zhodnocení akcií. V druhém případě tvoří ocelárny pouze pozadí pro melodramatický příběh o bankrotu, zhrzené lásce a síle peněz.

Z tehdejší produkce se mnoho filmů ve snaze napodobit zahraniční snímky odehrávalo v prostředí bohatých lidí, velkoměstských salónů a přepychových sídel. Začaly však vznikat i filmy, které zachycovaly jiná prostředí a typy postav bližší lidovému obecenstvu. V roce 1922 natočil Václav Binovec snímek *Děvče z Podskalí*, který se odehrával v prostředí staré Prahy a zachycoval jeho obyčejné obyvatele. Jiří Hrbas film považuje za „první pokus o poctivé vyličení životních osudů prosté dívky.“<sup>56</sup> Lidový námět filmu si údajně získal mimořádnou přízeň diváků. Kritikou mu byla vytýkána přemíra sentimentu a křečovitost, např. ve ztvárnění titulní postavy Suzanne Marwille. Na druhé straně byl však film chválen, také proto, že „jeho typy a celé prostředí upomínají silně na pražské obrázky E. E. Kische.“<sup>57</sup> Václav Binovec poté musel po roce 1926 na několik let zanechat filmové výroby a zaměřil se na dovoz sovětských filmů. Uvedl k nám např. *Generální linii* (1929) Sergeje Ejzenštejna nebo *Turksib* (1929, r. Viktor Aleksandrovič Turin).<sup>58</sup>

#### 4.5 Pseudosociální drama

V první polovině 20. let se výrazně zvýšila nezaměstnanost, a tak ani film nemohl dlouho odolávat tomu, než se v něm začnou objevovat postavy z chudých poměrů.

---

<sup>55</sup> OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena ad. *Český hraný film I. (1898-1930)*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, s. 26 a 38.

<sup>56</sup> HRBAS, Jiří. V socialistickém duchu. K vývoji a historii československé kinematografie I. 1898-1930. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, č. 7, s. 348.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 348.

<sup>58</sup> BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 80.

Hrbas píše, že „*i do filmu se mísí ono tragické ladění skutečnosti dvacátých let.*“<sup>59</sup> Tyto prvky a náměty však většinou nebyly v zájmu filmových producentů, jelikož nezaručovaly finanční zisk. Specifickým druhem filmů v české němé kinematografii tak byly tzv. pseudosociální dramata. Píše o nich jak Bartošek, tak Hrbas. Takové filmy kontrastovaly s idylickým vyličením života a zaměřovaly se na folklór, velkoměstskou periferii a prostorově se odehrávaly v hospodách, v nevěstincích či v městském podsvětí. Jejich ambicí však nebylo přijít s nějakou sociální kritikou nebo zachytit problémovost života chudých lidí v komplexnější rovině. Objevují se v nich postavy z chudých poměrů, ale pro vyznění těchto filmů je typické, že se původně chudá dívka dostane náhodou k dědictví nebo bohatému pánovi a v závěru se stane šťastným člověkem. Zdeněk Štábla si všímá jazykové hry filmových producentů, kteří ústředním symbolem této tematiky volili slovo *hřích*. Toto slovo dosáhlo podle něj v názvech filmů rekordního počtu variant – zmiňme např. *Starý hřích* (1929, r. M. J. Krňanský), *Hřích* (1928) a *Hříchy lásky* (1929, oba r. Karel Lamač), *Hříšná krev* (1929, r. Victor Trivas) nebo *Hříchy v manželství* (1924, r. Hans Otto Löwenstein).<sup>60</sup>

Mezi režiséry, kteří se ve svých filmech pokoušeli o zpracování témat týkajících se sociální reality, patřil Miroslav Josef Krňanský. V roce 1924 natočil film *Píseň života*, drama osiřelé chudé dívky, která se dostane křivým nařknutím svého zaměstnavatele do vězení. Poté následuje spletitý děj, ve kterém se objevují postavy továrníků, velkostatkářů a šíleného komorníka; v závěru se vše vysvětlí, dojde k osudovému poznání, a dívka dospěje svému štěstí a svatbě. Hrbas o Krňanském poznamenal, že se „*pokusil natočit svůj první lidový film, který měl nejen vkus, ale i zvláštní něhu a poezii.*“<sup>61</sup> Krňanský pak natočil ještě další dva filmy podobného vyznění - *Příběh jednoho dne* (1926) a *Bahno Prahy* (1927). Sám režisér později v 50. letech všechny tři filmy sestříhal dohromady a vznikla ozvučená verze *Blednoucí romance* (1958) jako jeho poslední příspěvek české kinematografii.

---

<sup>59</sup> HRBAS, Jiří. V socialistickém duchu. K vývoji a historii československé kinematografie I. 1898-1930. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, č. 7, s. 348.

<sup>60</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945. Sv. 1*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 155.

<sup>61</sup> HRBAS, Jiří. Miroslav Krňanský. Skromný obdivovatel literatury. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1973, roč. 19, č. 8, s. 403.

*Příběh jednoho dne* je adaptací románu Ignáta Herrmanna. Herrmann patřil dlouhá léta mezi Krňanského nejoblíbenější spisovatele a později se stali blízcí přátelé.<sup>62</sup> Herrmann byl považován za znalce Prahy, který uměl vylíčit osudy drobných lidí a důvěrně se seznámil i s prostředím pražské spodiny. V dějinách československé kinematografie jsou známy především adaptace jeho *Otce Kondelíka a ženicha Vejvary*, které zfilmovali v letech 1926 a 1929 režiséři Karel Anton a Svatopluk Innemann. Sám Krňanský natočil v roce 1937 další adaptaci. Ve všech těchto filmech hrál hlavní úlohu Theodor Pištěk, pro kterého se tato role stala symptomatickou a osudovou.

V roce 1927 Krňanský natočil film *Bahno Prahy* podle námětu K. L. Kukly, jehož kniha byla tehdy populární. Hrbas píše, že „*Krňanského nepřitahovalo barvitě prostředí zapadlých pražských hospod a temných koutů Prahy jako „senzace“ a efektní filmové prostředí. Bral námět K. L. Kukly jako varování, jako připomenutí, kde vzniká zločin, zahálčivý, bezvýhodný život bez morálky a perspektivy.*“<sup>63</sup> Kukla je mimojině také autorem jedné verze *Batalionu*. Jednu z důležitých rolí zde ztvárnil Theodor Pištěk, který již v té době hrál v několika filmech ročně. Zde sehrál postavu člověka z lepší společnosti, který propadne alkoholu a dostane se do konfliktu se zákonem. Děj se umísť do pražského podsvětí a Krňanský natáčel v autentickém prostředí tehdy proslavené a dávno zaniklé krčmy U jedové chýše, která stála v Praze u Apolináře. Hrbas píše, že Krňanský měl vůči pseudosociálním románkům odpor, a tak se zde mohl projevit poctivý režisérův přístup, který by v rukou jiného autora dopadl mnohem hůře.<sup>64</sup>

Producenty tehdy tyto látky přitahovaly. Nebylo to však z důvodu zachycení sociální reality, ale spíše v nich viděli laciné a senzační náměty, které mohou výrazně zvednout návštěvnost. V určité míře se podobná tendence projevila také v *Batalionu*, ovšem zde se jedná o film, který je kvalitativně o několik tříd výše. Dalším režisérem, který se pokoušel o postižení sociální problematiky dvacátých let, byl Václav Kubásek. V roce 1924 natočil snímek *Dvojitý život*. Je to melodrama o vesnické dívce, která se s dítětem ocitá na pražské dlažbě, kde se žíví žebrotou, a pokusí se o sebevraždu. Brzy však dojde štěstí, zdědí peníze a po dalších

---

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 405.

<sup>63</sup> HRBAS, Jiří. Miroslav Krňanský. Skromný obdivovatel literatury. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1973, roč. 19, č. 8, s. 405.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 406.



vztahových peripetiích vše končí svatbou. Už ze synopse filmu je zřejmé, že sociální prvky a prostředí zde sloužily pouze jako pozadí k rozvinutí banální dějové zápletky.<sup>65</sup> Hrbas popisuje, že „šlo o laciný románek, při němž se hodně plakalo, přece to však byl pokus o nahlédnutí do tragédie služebné.“<sup>66</sup> Podobně to bylo také u jiných Kubáskových filmů, které již svými názvy jako *Děvče z tabákové továrny* (1928) nebo *Dítě periferie* (1929) evokují sociální pozadí, ovšem i zde Kubásek preferoval primitivně podané romantické příběhy. Později ve 30. letech si však své renomé trochu vylepšil snímkem *Svítání* (1933) pojednávajícím o hospodářské krizi. V roce 1935 potom dokončil film *...a život jde dál*, volné pokračování snímku *Takový je život*, který převzal po režiséru Carlu Junghansovi.

Hrbas je ve svém textu kritický a plně obviňuje filmové výrobce, že prakticky nedovolili nahlédnout do sociální problematiky a do zobrazení života pracujících. Proto uvolili pouze v případě těchto pseudosociálních a kalendářovitých příběhů, ve kterých se kritika společenských poměrů a vztahů ozvat nemohla.<sup>67</sup> Krňanský a Kubásek se však podle něj pokoušeli hledat jiné látky a hrdinou udělali prostého člověka. Oceňuje, že se snažili ukázat alespoň kus všedního života a charakteristické prostředí prostých lidí. Podle Bartoška se pak tyto filmy „místo skutečné sociální kritiky stávajícího společenského řádu svým falešným pseudosociálním postojem jen snažily zastřít povrchnost kalendářově sentimentálních milostných příběhů, které zpravidla tvořily osu jejich banálních dějů.“<sup>68</sup>

Mezi pseudosociální filmy můžeme dále zařadit např. *Andělíčkářku* (1929, r. Oldřich Kmínek) nebo také *Lešetínského kováře* (1924, r. Ferry Seidl, Rudolf Měšťák), natočeného podle scénáře Lomikara Kleinera. Určitý přínos k tématu sociálního filmu znamenalo také angažování Ivana Olbrachta ve filmu. Olbracht byl prvním z našich kulturních osobností, která se setkala se sovětským filmem a nechala se jím inspirovat. Napsal libreto podle básně Svatopluka Čecha *Lešetínský kovář*, jehož myšlenkovým těžištěm byla idea lidové vzpoury proti národnostnímu a

<sup>65</sup> OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena ad. Český hraný film I. (1898-1930). Praha: Národní filmový archiv, 1995, s. 62.

<sup>66</sup> HRBAS, Jiří. V socialistickém duchu. K vývoji a historii československé kinematografie I. 1898-1930. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, č. 7, s. 353.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 353.

<sup>68</sup> BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 181.

sociálnímu útlaku ze strany německého průmyslu a kapitálu.<sup>69</sup> Olbracht se zde již v roce 1920 pokoušel napsat scénář pro první český revoluční film. Předloha Svatopluka Čecha má výrazně národní charakter a v rolích továrníků zde vystupují Němci, ve filmovém zpracování je tento vztah posunut spíše do protikladu dobrý dělník/špatný továrník.

V období dvacátých let vznikaly také zpravodajské a dokumentární filmy, z nichž některé zachycovaly autentické záběry dělnických vzbouření. Jedná se především o některé snímky prvních májů, ojedinělé filmy zachycující stávky – např. kladenskou stávku z roku 1927.<sup>70</sup> Jiným příkladem může být krátkometrážní propagační film *Z bídy k blahobytu* (1929, r. Viktor Brumlík), který se však nedochoval. Chudá rodina v něm není schopna platit zvýšený nájem jejího bytu a je soudně vystěhována, avšak prospěšné družstvo „Vlastní silou“ (Volkskraft) jim umožní postavit si vlastní domek.<sup>71</sup>

#### 4.6 Vrcholná díla sociálního dramatu

Výjimečné postavení mezi sociálně laděnými filmy zastává *Batalion* (1927) Přemysla Pražského. Tento film předznamenal některé další sociálně kritické filmy, které přišly na konci 30. let. *Batalion* vychází z populárního námětu Karla Haise-Týneckého a zmínku o jeho chystaném natáčení jsme našli psanou už v roce 1924. Přemysl Pražský v něm zobrazil tragické důsledky sociální bídy na pozadí života chudáků a městských trosečníků. Těžistěm příběhu byl spíše osobní pád dr. Uhra, ovšem prostředí chudiny zde nepůsobí pouze jako nepodstatné pozadí, ale jednotlivé postavy z okraje společnosti zde hrají důležitou roli. Bartošek píše o tom, že v době nakloněné veseloherním námětům a lacině sentimentálním filmům, byl

---

<sup>69</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. O genezi českého socialistického filmu. *Panoráma*. Praha: Československý filmový ústav, 1977, č. 2, s. 54.

<sup>70</sup> HRBAS, Jiří. V socialistickém duchu. K vývoji a historii československé kinematografie I. 1898-1930. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, č. 7, s. 350.

<sup>71</sup> OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena ad. *Český hraný film I. (1898-1930)*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, s. 225.

takovýto sociálně kritický tón filmu projevem producentské a autorské odvahy.<sup>72</sup> Více se tomuto filmu budeme věnovat v další kapitole.

Na samém konci 30. let pak vznikla dvě nejdůležitější sociální dramata, kterým se také budeme věnovat v následujících kapitolách podrobněji. *Takový je život* je výjimečným dílem v české kinematografii, *Tonka Šibenice* je pak adaptací krátké předlohy novináře Egona Erwina Kische. Ještě před nimi však vznikla jiná Kischova adaptace. Snímek se svým námětem řadí po bok pseudosociálních dramát z let dřívějších. Jedná se o film *Pasák holek* (1929) německého režiséra Hanse Tintnera, tehdejšího pracovníka evropské produkce Fox. První verze pražského románu *Der Mädchenhirt*, vydaného poprvé v roce 1914, vznikla už v roce 1919 pod režijním vedením Karla Gruneho a byla zčásti natáčena na autentických místech v Praze. Ale diváci ji nikdy neviděli, protože byla ihned cenzurou zakázána.

Tintner byl seznámen s aktuálními formálními výboji ze sovětského filmu a inspirace střihovou montáží je zřejmá např. v rapidmontáži při lodní havárii, mezi něž jsou vkládány pohledy na lidskou tvář v konkrétních emocích, což přidává celkovému účinku díla. Příběh se odehrává v chudé voražské rodině a také v prostředí pražských nevěstinců. Prosycuje jej nevěra, povalečství, nabízení sexuálních služeb. Podstatným sociálním rysem filmu je problém nezaměstnanosti. Obě postavy dívek ani Jarda nemůžou najít práci, a proto se začnou živit jako prostitutky, respektive jako pasák. Přestože pocházejí z chudého prostředí, podle stylu oblékání rozhodně bídou netrpí. Rodina voraře i jeho stará sousedka, s níž v domě bydlí její dvě vnučky, žijí na statcích s domácími zvířaty a způsob života se mnohem více podobá tomu venkovskému. Jejich děti však jakoby vypadly z mondénního pražského salónu. Zde se tak projevuje jeden z rysů pseudosociálních filmů.

Film měl premiéru až v květnu 1930, tudíž podobně jako další filmy již neměl v době nastupujícího zvukového filmu mnoho šancí na úspěch. Například v *Národní politice* nebo v *Českém slovu* sklidil snímek pozitivní recenze. Sám Kisch však s výsledkem příliš spokojen nebyl, především proto, že z filmu „*zmizela i ta nejnepatrnější stopa toho sociálního smyslu*“.<sup>73</sup> Poměrně výstižně shrnul názor

---

<sup>72</sup> BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 145.

<sup>73</sup> KOZLOVÁ, Danica, TOMÁŠ, Jiří. Egon Ervín Kisch + film. *Scéna*. Praha: Orbis, 1985, roč. 10, č. 7, s. 7.

na film Karel Smrž v časopise *Rozpravy Aventina*: „*Román E. E. Kische, který je literární předlohou tohoto filmu, může lákati stejně výrobce jistou svou senzačností, jež může být zárukou obchodního úspěchu, jako uměleckého tvůrce svým nezvyklým prostředím, z něhož lze psychologicky velmi mnoho vytěžit. Těžko říci, byl-li tu popud obchodní, nebo umělecký, který vedl k volbě této látky: věřmě, že režisér H. Tintner měl důvody umělecké. Je tu skutečně několik rozběhů, které se snaží o nový, filmový výraz, ale jsou to jen rozběhy, tonoucí hned vzápětí v nánosu laciné řemeslnosti a banality.*“<sup>74</sup> Kisch byl pochopitelně přitažlivý jenom svým sugestivním líčením pražského podsvětí, které výrobcům vyhovovalo. Kritické tóny tu měly být zatlačeny exotikou nevěstinců, životem temných a zapadlých koutů staré Prahy.

#### 4.7 Stručný přehled o sociálním dramatu do roku 1938

Po roce 1930 se ohlásil ve filmu zvuk a česká kinematografie se vydala cestou zvukového filmu zpočátku obtížně. Brzy však začala vznikat také hodnotná filmová díla. Mnozí tvůrci se také začali více vyjadřovat k postupné eskalaci sociálního napětí a do středu pozornosti se častěji dostávalo vyjádření sociálních rozporů. Kolem roku 1930 k nám dolehla Velká finanční krize a nezaměstnanost a s ní související společenské problémy. Silně na náš film působil také vývoj v evropských velmocech, především v sousedním Německu, ale také vzdálenějším Sovětském svazu. To platí také v československé kinematografii, kde právě sociální film často vychází stylisticky inspirován v kinematografiích zmíněných států. Nové estetické výboje byly ovlivněny také francouzským filmovým realismem a změny se projevovaly nejen v montáži a střihu, ale i v žánrové a stylové struktuře, což sledujeme např. u Vladislava Vančury nebo ve filmech Jiřího Voskovce a Jana Wericha.

O krizi a nezaměstnanosti, hlavním sociálním problému třicátých let, pojednává film *Svítání* (1933) Václava Kubásky. Kubáskovi se předtím nepodařilo realizovat sociální drama z železničářského prostředí *Rudé koleje*, na jehož scénáři

---

<sup>74</sup> KOZLOVÁ, Danica, TOMÁŠ, Jiří. Egon Ervín Kisch + film. *Scéna*. Praha: Orbis, 1985, roč. 10, č. 7, s. 7.

spolupracoval s Lubomírem Linhartem. Proto si vybral námět sociálně demokratického spisovatele a politika F. V. Krejčího.<sup>75</sup> Štábla srovnává závěr filmu se závěrem *Šachty pohřbených ideí* a tvrdí, že „sociální filmy jakoby ve svém závěru stále přešlapovaly na jednom místě a místo radikálního a revolučního vyznění se spokojovaly s bezzubým kompromisem“.<sup>76</sup> Ideové vyvrcholení filmu podle něj rezignuje na revolučnost.

Pozoruhodný příspěvek k tématu sociálního filmu natočil vídeňský rodák Friedrich Fehér, který ve 20. letech točil filmy v Berlíně. Tento divadelní a filmový herec a režisér je znám např. rolí chovance psychiatrické léčebny Františka z opusu *Kabinet dr. Caligariho* (1920, r. Robert Wiene). Fehér u nás režíroval snímek *Když struny lkají* (1930) podle Tolstého novely, kterou posunul do doby hospodářské krize v Evropě. Film má silný sociální tón a děj se točí kolem paní Slávky, kterou její manžel, bohatý statkář, vyhnal z domu. Vzápětí se do Evropy přihnala hospodářská krize a Slávka nemohla najít zaměstnání. Musela odložit syna do výchovy v sousední vesnici a začala se živit jako prostitutka ve městě. V závěru filmu Slávka umírá. Bohatí lidé jsou zde vykreslení jako buržoazní smetánka, pánové v drahých oblecích a dámy v robách, kteří se noc co noc baví v kabaretu. Slávka je k nim chová přátelský vztah, když jde o její práci, ale v určitých chvílích vždy vyjádří odpor.

V první polovině 30. let pokračovala také linie pseudosociálních filmů, které si ničím nezahladily se snímky z 20. let a jediná kvalitativní změna byla v přidaném zvuku. Příkladem budiž třeba film *Zlaté ptáče* (1932, r. Oldřich Kmínek). Film z prostředí tzv. barabů neboli trhanů, kteří staví železnice, natočil podle námětu Jana Nerudy v roce 1933 režisér Václav Wasserman. V *Trhanech* čerpal Wasserman zřetelně ze sovětské avantgardy. Sociální prostředí zde představuje spíše pozadí pro filmovou romanci, ale je zde patrný protiklad chudých dělníků a bohatých továrníků. V závěru filmu spáchá dělník sebevraždu poté, co je falešně obviněn z krádeže. Jeho platonickou lásku získá vedoucí směny. Film je v některých ohledech až poetistický – železnice jako zprostředkovatel světa, nápisy v cizích jazycích, zpěv písničky v italštině apod. Několik sociálních filmů natočil

---

<sup>75</sup> HRBAS, Jiří. V socialistickém duchu. K vývoji a historii československé kinematografie I. 1898-1930. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, č. 7, s. 355.

<sup>76</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. O genezi českého socialistického filmu. *Panoráma*. Praha: Československý filmový ústav, 1977, č. 2, s. 55.

také Ladislav Brom, propagátor ruské a sovětské kultury, který v SSSR v polovině 30. let pobýval jako stipendista ministerstva zahraničí. Ovlivněn tímto pobytem natočil po návratu debutový film, sociální drama *Harmonika* (1937) z prostředí uhelných dolů.

Tento přehled nejdůležitějších sociálních filmů po roce 1930 slouží pouze k nastínění vývoje sociálního dramatu po těch několika hodnotných snímcích z konce němé éry. Chceme tím poukázat na to, že právě ve 30. letech držela v tomto ohledu česká kinematografie směr se zahraničím a v několika dílech dokázala reagovat na aktuální společenské otázky. To platí zřejmě nejvíc u filmů Voskovce a Wericha, kteří varovné signály před nastupujícím nacistickým hnutím demonstrovali ve filmu *Svět patří nám* (1937). Jiní tvůrci se pokoušeli o zobrazení dělnického prostředí a věnovali se otázkám nezaměstnanosti, chudoby a jiným problémům. Podobně jako ve 20. letech pokračovala linie pseudosociálních filmů, především v autorství nevýrazných režisérů, v lepším případě alespoň průměrných filmových řemeslníků. I ve 30. letech však lze nalézt filmy, které z tehdejších proudů lehce vybočují a vycházejí ze společenské reality.

## 5 Šachta pohřbených ideí

### 5.1 Úvod

„Každý chce viděti snímek, o němž již toliko slyšel!“<sup>77</sup>

Prvním z filmů, o kterém bychom chtěli podrobněji pojednat, je *Šachta pohřbených ideí* (dále užíváme také zkrácený název *Šachta*)<sup>78</sup> z roku 1921. Po rešerších v dobovém filmovém tisku jsme zjistili, že je to film, o kterém se explicitně mluví jako o prvním českém sociálním filmu. Jak jsme se již zmínili, ve 20. letech byl žánr sociálního dramatu v českých kinech poměrně běžným a producenti *Šachty* tak využili oblíbenosti těchto filmů a záměrně film propagovali s přívlastkem *sociální*. Úkolem této kapitoly bude pokusit se film analyzovat podle zvolené metodologie a zařadit snímek do kontextu žánru sociálního dramatu. To se pokusíme provést na základě sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana. Provedeme analýzu dobového tiskového materiálu a budeme v určité míře rekonstruovat reklamní strategii producentů, propagační materiály a také složitou cestu tohoto filmu do československých kin. Uvedení filmu bylo doprovázeno rozsáhlejší diskusí v tisku i v politických kruzích, což již dopředu nastavilo jistá divácká očekávání.

Kopie *Šachty pohřbených ideí* byla po mnoho let považována za ztracenou a teprve v 80. letech byla nalezena původní verze. Na konci 90. let pak byla v archivech objevena téměř úplná distribuční virážovaná kopie díla. Po dlouhou dobu byla badatelům dostupná pouze kritická reflexe v dobovém tisku a o ději filmu svědčil především propagační text režiséra filmu, který se na dlouhou dobu stal hlavním zdrojem informací o ději filmu. Historií filmu se podrobněji zabývala filmová historička a archivářka Eva Strusková, která se pokusila o zmapování jeho osudů na základě dobových pramenů, archiválií i osobních svědectví a orální historie. Finální verzi svého článku publikovala v roce 2000 v *Illuminaci*.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> *Film*. 29. 1. 1922, č. 1, s. 37.

<sup>78</sup> Dobový název filmu zněl *Šachta ztracených ideí*, o čemž svědčí žádost o první cenzuru, a také publicistické texty a reklamní nápisy.

<sup>79</sup> STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 41-71.

Strusková se historií filmu zabývala již od konce 70. let a popsala nejen okolnosti jeho vzniku a problematiku cenzurních zásahů, ale také jeho osud jeho autorů. Zároveň provedla i stylistickou analýzu snímku.

Budeme pracovat i s prameny, ze kterých vycházela také Strusková. Jsou to především filmové časopisy a periodika z let 1920-22. Na základě článků, recenzí a dalších textů provedeme analýzu reklamní strategie filmu a celkové diskuse v době uvedení snímku do kin. Informace čerpáme dále z jednotlivých článků publikovaných v pozdějších letech. Důležitý záznam o vzniku filmu provedl ostravský rodák Josef Kašpar, který zaznamenal vzpomínky účastníků v regionálním ostravském tisku poté, co na počátku šedesátých let uspěl v televizní soutěži z historie československého filmu 10x odpověz, na základě čehož se vydal hledat stopy po historii *Šachty*. Osobně se setkal se svědky natáčení a také s tvůrci Myzetem i Havlem, od nichž získal řadu písemností. Získané informace pak publikoval v sérii článků. Na základě těchto svědectví poté Strusková popsala genezi projektu.<sup>80</sup>

## 5.2 Vznik a osud filmu

Tento film si po svém dokončení prošel několika těžkými zkouškami a můžeme konstatovat, že mu vlastně nikdy nebylo přáno. A to i přesto, že se na začátku 20. let dostal do veřejné debaty o filmové cenzuře, což v nově založeném státě byla témata, která do té doby ještě nikdo důkladněji neotevřel. Ve vedení československého státu převažovala pravicová politika a film, který se odvolával na revoluci v Sovětském svazu, tak vyvolal ostrou diskusi také mezi politickými činiteli. Následná několikerá cenzura, která výsledné dílo okleštila o několik stovek metrů filmového materiálu, byla podstatná nejen pro ideologické vyznění filmu, ale i pro celkové definování státní cenzury jako takové.

Je zřejmé, že film s takovými ambicemi byl v té době vzácným úkazem. Natočit sociální film z hornického prostředí v reálných lokacích při účasti neherců a místních obyvatel, kteří tak do jisté míry ztvárnili pravdivý obraz svého života, bylo

---

<sup>80</sup> STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 41-71.



na dlouho jedním z mála pokusů o tento typ filmu. Pravdou je, že přibližně ve stejné době se natáčel jen kousek od Ostravy na Slovensku zbojnický film *Jánošík*, který se také odehrával v reálných lokacích (slovenských Tater) a hráli v něm místní obyvatelé-neherci. Film, který v jádru obsahuje podobnou myšlenku jako *Šachta pohřbených ideí*, však zamířil do amerických biografů, zatímco *Šachta pohřbených ideí* by se teoreticky vyjímal spíše v Sovětském svazu. V dané době vznikly také dva filmy, které jsou *Šachtě* částečně podobné námětem. Jedná se o *Akcie Petersovy Železářské Huti* (1919, Jiří Schreinzer) a snímek *Cesty k výšinám* (1921, Stanislav Šotek), oba tyto filmy se nám však do dnešní doby nedochovaly.

Rudolf Myzet i Antonín Ludvík Havel byli v té době sociální demokraté. Oba dva byli levicově orientovaní a film *Šachta pohřbených ideí* tak vyjadřoval jejich ideologické přesvědčení. Problémy s přijetím snímku však pro oba dva znamenaly zádrhel v jejich filmové kariéře. Myzet se v roce 1921 stal vedoucím redakce *Filmového kurýru* a po léta přispíval do českých časopisů. V roce 1922 odcestoval přes Berlín a Londýn na studijní cestu do USA, kde se přes New York a Chicago dostal do Hollywoodu (podobně jako např. Gustav Machatý). Po druhé světové válce natočil u nás Rudolf Myzet ještě snímek *Písnička za groš* (1952), který však nezaznamenal téměř žádný ohlas. Strusková zmiňuje, že pro znárodněný film zůstal Myzet trpěnou figurou využívanou pro demonstraci navrátilce z bájného Hollywoodu.<sup>81</sup> Antonín Ludvík Havel se po *Šachtě* pustil do dalšího projektu. Chystal se natočit sociální drama z ovzduší našeho pohraničí. Byl již dokonce domluven s dramaturgem Juliem Léblem a herečkou Mary Jansovou, ale kvůli finančním problémům a nepřízni úřadů nakonec z natáčení sešlo, a pro Havla to byl konec s kinematografií.<sup>82</sup>

Podle svědectví Josefa Kašpara byl Havlovi inspirací tehdy populární román *Germinal* Émila Zoly odehrávající se v hornickém prostředí a odhalující sociální boje francouzských horníků. V úvodu jsme již zmiňovali, že filmová adaptace *Germinalu* v režii Alberta Capelaniho se dostala alespoň do pražských či brněnských kin na začátku 20. let. Je možné, že i tuto adaptaci Havel zhlédl a podnítila v něm myšlenku natočit vlastní film z dělnického prostředí. Strusková předpokládá, že autoři byli limitováni programem pražských kin, ale mohli přijít do

---

<sup>81</sup> STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 64.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 65.

styku také s repertoárem vídeňských a berlínských kin (Myzet) nebo snad i ruských a ukrajinských (Havel).<sup>83</sup> Pro Havla jako scenáristu však základní význam měla zřejmě čtenářská zkušenost s *Germinalem*.<sup>84</sup> Po Zolově vzoru se Havel pokusil nasbírat materiál přímo v terénu. Strusková uvádí, že zatímco sociologická příprava *Germinalu* trvala Zolovi několik měsíců a výsledkem bylo téměř pět set stran dokumentačního materiálu, Havel pobýval na Ostravsku jen několik dnů.<sup>85</sup> Trojice filmařů přijela do Moravské Ostravy v květnu 1921 a provedla sociologický průzkum mezi dělníky u dolů i v hospodě. Havel poté i s poznatky o životě horníků napsal v Praze scénář a Zdeněk Vilím do projektu investoval 100 000 Kčs.

Podle Struskové chybí informace o tom, jak byl film distribuován, neznáme údaje o počtu představení ani kopiích nebo místech, kde byl uváděn. Předpokládá, že byl snímek po nepříliš úspěšné premiéře vyřazen z oběhu a nadále přetrval jen ve skladech některých půjčoven.<sup>86</sup> Podle dobových ohlasů při premiérovém představení údajně „*zel sál Lucerny prázdnou, a nebylo spontánních potlesků a květinových darů*“.<sup>87</sup> Oproti těmto názorům však přetrvala vzpomínka u Myrtila Frída a J. S. Kolára, kteří film řadili mezi ty dobré a s ohlasem obecenstva.

Po desetiletí se o *Šachtě* vědělo mezi veřejností a odborníky jen málo informací a v dřívějších historických pracích o kinematografii film nebyl evidován vůbec. Více informací shromáždil až v 50. letech Myrtil Frída v rámci jeho systematické práce v archivech. Ve známém příspěvku k dějinám československé kinematografie *Náš film* (vydání 1985) věnuje Luboš Bartošek tomuto snímku poměrně dost prostoru v úvodu kapitoly o socialistickém filmu.<sup>88</sup> Zdeněk Štábla film považuje za filmový ekvivalent tvorby proletářských spisovatelů a za předchůdce socialistického umění.<sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 65.

<sup>84</sup> Pro zajímavost uvádíme, že podle kusých zpráv v dobovém tisku měl v druhé polovině 20. let zfilmovat Zolův *Germinál* také Vsevolod Pudovkin, k realizaci ale nedošlo. Kolem roku 1930 jej měl pro Prometheus-Film zase adaptovat Piel Jutzi, ale ani k tomu natáčení se nedospělo.

<sup>85</sup> STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 42.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>88</sup> „...došlo k ojedinělému pokusu o natočení filmu z dělnického prostředí, filmu svým pojetím nejen sociálního, ale přímo socialistického.“ BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 118.

<sup>89</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919-1939. Část 2*. Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 185.

Od 30. let bylo velmi vzácné se s tímto filmem někde setkat. Antonín Havel se domníval, že negativ filmu byl za okupace zničen. V průběhu pátrání po filmu na počátku šedesátých let se objevily nepotvrzené informace, že se film promítal v malých kinech na Ostravsku a Novojičínsku. Josef Kašpar v rozhovorech s Antonínem Havlem zjistil, že mohla některá kopie skončit v majetku bývalých uhlobaronů nebo majitelů cestovních kin. Až v 90. letech nabídl Národnímu filmovému archivu kopii *Šachty* k odkoupení Antonín Jachymstál z Ústí nad Labem. Po odborném posouzení bylo zjištěno, že se jedná zřejmě o třetí distribuční verzi, která vznikla jako výsledek konečného kompromisu s cenzurou. Ve specializovaném pracovišti v italské Bologni byl vyroben negativ a kopie byla finálně virážována v Praze.<sup>90</sup> Tato verze je tedy také pramenem a materiálem v naší práci. V roce 1999 se stala *Šachta pohřbených ideí* součástí sbírky českého filmu NFA.

### 5.3 Cenzurní spory

*Šachtu pohřbených ideí* výrazně zasáhly cenzurní spory, které se táhly několik měsíců. Dne 4. října 1921 podala produkční společnost American-Film Company žádost o cenzuru filmu a již za dva dny cenzurní sbor film jednoznačně zakázal. Odůvodněním bylo, že by film mohl svým vyzněním podněcovat již tak podrážděnou dělnickou obec. „*Snímek pod rouškou boje za uskutečnění sociální svobody propaguje komunismus...*“<sup>91</sup> Film dále podle cenzury popouzel k nenávisti proti určité národnosti, respektive proti židovskému náboženství. Postava žida Kohlmana byla sice ztvárněna stereotypně, ale zároveň nebyla zobrazena jednoznačně negativně.

Ve svém vyznění film odrážel nepochybně socializační nálady své doby, k propagaci komunismu měl však daleko. Od filmu se distancovali dokonce i komunističtí novináři. Např. *Večerník Rudého práva* psal: „*Onen film není naprosto*

---

<sup>90</sup> STRUSKOVÁ, Eva. *Šachta pohřbených ideí*. Historie filmu. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 42.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 46.

*nic radikálního, je to naopak sociálněpatriotický film, který svým závěrem působí spíše jako vtíp (...) je to film nikoli rudý, ale docela růžový, ano červenobílý (...)*.<sup>92</sup>

Ředitel American-Filmu Jan Reiter předvedl tento film některým pozvaným poslancům, senátorům a novinářům, kteří podpořili uvedení *Šachty*. Podařilo se tak iniciovat první tiskovou kampaň zaměřenou proti cenzuře, k níž přispěla svými notickami a komentáři řada listů (*Právo lidu, Večerník Práva lidu, Rudé právo, Sozialdemokrat, Bohemia, Čas, Tribuna, Film, Divadlo budoucnosti*), z nichž některé zmíníme dále v textu. Nové podání žádosti o cenzuru (9. listopadu 1921) probíhalo již za asistence tisku.<sup>93</sup> Úředníci v prvním konceptu zopakovali výhrady a vyjádřili se k trvání zákazu filmu. Na konci roku 1921 však přecejten film na příkaz ministerstva propustili k promítání. Film byl v premiéře uveden 23. ledna 1922 v kině Lucerna. Podle dobového tisku film nepřilákal do kin příliš velký počet diváků. Souběžně s pražskou premiérou se konalo představení v ostravském kině Elité. Snímek se pak ještě dostal v Praze na program kina Lido-Bio v týdnu od 17. do 24. února.

## 5.4 Analýza reklamy

Zmínili jsme se, že na stránkách dobového tisku (nejen filmového) se kolem *Šachty* poměrně aktivně diskutovalo. Jednotlivá periodika a její autoři zastávali odlišná názorová přesvědčení, proto i reakce na probíhající cenzurní prověřování a uvedení filmu v kinech byly rozdílné. Sám Havel si k *Šachtě* zřejmě připravil propagační text, který byl publikován v *Divadle budoucnosti* v září 1921. V něm explicitně upozorňuje na sociální podtext filmu, ale používá také přívlastek socializační a odkazuje tak na tendence přicházející ze Sovětského svazu. Film podle Havla „*znamená novou epochu (...). Je to první pokus o český sociální film (...) luští ožehavé otázky dneška, otázky sociální a socializační.*“<sup>94</sup>

V několika časopisech se objevily také jednostránkové reklamní plakáty s anotacemi a popisky, které avizovaly *Šachtu* jako první český sociální film a

---

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>93</sup> STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 47.

<sup>94</sup> *Divadlo budoucnosti*. 1921, č. 40, s. 2.

zároveň upozorňovaly na souvislost s *Germinalem*. Jejich autorem a zadavatelem byl pravděpodobně také Havel. Tyto typografické reklamy se objevily např. ve *Filmu*, *Kinografii* nebo *Zpravodaji Spolku čs. majitelů kinematografů*. Explicitně se v nich objevují slovní spojení jako první český sociální film, mohutné sociální drama, sociální obraz ze života horníků, drama ze života havířů apod. Tyto popisky se snažily do kin přilákat lidového diváka, kterého se snad námět a téma mohlo osobně týkat. Ačkoliv se film časově odehrává ještě před válkou, bylo upozorňováno na to, že se v něm řeší současné společenské problémy: „*Celý charakter snímku, jeho myšlenkový obsah, aktuálnost problémů, kterými se zabývá, obratně režírované scény mass, poutavý děj, to vše zajišťuje filmu skvělý úspěch!*“<sup>95</sup> Na jiném místě se popisek snažil přiblížit místo, ve kterém se snímek odehrává: „*Na horké půdě Ostravska, v pekle jeho dolů, hutí a bání, v prostředí hornického živlu, v kraji Bezručově, odehrává se děj dramatu, havíři sami hrají pro film jak v masách, tak jednotlivě.*“<sup>96</sup> Často se upozorňovalo na to, že Myzet s Havlem vycházeli ze vzoru prostředí Zolova *Germinalu*, a název románu se proto v reklamě také objevoval.<sup>97</sup>

V jiném případě se mluvilo dokonce o „*českém Geminalu*“ a reklama se snažila upoutat tím, že se o filmu již diskutovalo na stránkách tisku: „*Každý chce viděti snímek, o němž již tolik slyšel!*“<sup>98</sup> Na některých místech pak reklama reagovala také na aktuální stav cenzurních připomínek a ve chvíli, kdy byl film finálně připuštěn k promítání, bylo toho v jeho prospěch využito. „*Konečně censurou propuštěno. Prvý český sociální snímek. Drama ze života havířů. Prvý domácí pokus o sociální snímek.*“<sup>99</sup> V neposlední řadě pak producenti sázeli na ojedinělost volby tématu: „*Ve své domácí produkci nemáme dosud díla, které by s tak překvapující věrností a živostí reprodukovalo většině obecnstva neznámé prostředí velkých uhelných dolů.*“<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> *Zpravodaj spolku českých majitelů kinematografu*. 15. 2. 1922, č. 4, s. 70.

<sup>96</sup> *Divadlo budoucnosti*. 1921, č. 40, s. 2.

<sup>97</sup> *Film*. 15. 9. 1921, č. 3-4, s. 48.

<sup>98</sup> *Film*. 29. 1. 1922, č. 1, s. 37.

<sup>99</sup> *Zpravodaj spolku českých majitelů kinematografu*. 1. 2. 1922, č. 3, s. 46.

<sup>100</sup> *Film*. 22. 2. 1922, č. 2, s. 44.

## 5.5 Dobové ohlasy a kritická reflexe

Eva Strusková polemizuje, že se jako jedna z mála výjimek ke snímku vyjádřil Karel Teige, ačkoliv soudí pouze na základě nepřímé zmínky v jeho textu v *Revolučním sborníku Devětsilu* z roku 1922.<sup>101</sup> Film byl poté na dlouho zcela zapomenut a neznali jej patrně ani lidé zabývající se filmem. Existenci filmu nezmiňovaly první historické studie o českém filmu z dvacátých a třicátých let, ani práce z let čtyřicátých. Omezený okruh výchozích informací limitoval i další autory, kteří v následujících letech zmiňovali film zejména s ohledem na jeho sociální orientaci. *Šachta pohřbených ideí* až do nalezení filmu existovala v povědomí odborné veřejnosti především jako dílo zajímavé svým sociálním zaměřením a politickým ohlasem.<sup>102</sup>

Také v *Divadle budoucnosti* vyšel v lednu 1922 na titulní straně text k premiéře *Šachty* (podepsán –a.). Recenze je oslavná a zhlédnutí filmu doporučuje, neboť je „*velmi dobrý, zdařilý, plný myšlenek. Jeho posláním je zdravý názor na podobné sociální převrasy nejen při dolech, ale také promítnutí světa jasnějšího poznání na ostatní, chystané nebo již prováděné reformy...*“<sup>103</sup> Autor se domnívá, že se film měl jmenovat pouze *Šachta*, neboť jak dokazuje konec, ideje zcela pohřbeny nejsou. V jiném textu komentuje autor se zkratkou -rt zákaz filmu. Ukazuje se, že i přes své socialistické vyznění snímek nevzbudil mezi levicově smýšlející inteligencí mnoho kladného ohlasu. Někteří film považovali „*ve své ideové podstatě vlastně za konservativní a protisocialistický, učící lásce k republice*“.<sup>104</sup> O Havlovi pak mluví jako o tvůrci, „*jehož vedla láska a úzkosti, aby lodička naší republiky neztroskotala na vzbouřených poválečných vlnách*“.<sup>105</sup> Autor tohoto článku se však věnuje především aféře zákazu filmu a následné cenzury a volá po zamyšlení se nad funkcí cenzurního úřadu. Podivuje se nad tím, jak mohl být tento film zakázán, když je vlastně „*protisocialistický a učí lásce k republice*“?<sup>106</sup> Autor

---

<sup>101</sup> „*Ne povídky ze života bédnoty, ne obrazy šachet a hutí, ale tropů a dalekých krajů, básně svobodného a aktivního života, které přinášejí dělníku ne skutečnosti, které drtí, ale skutečnosti a vidiny, které nadchnou a posilují.*“ IN: TEIGE, Karel. *Nové umění proletářské. Revoluční sborník Devětsil*. Praha: 1922, s. 16.

<sup>102</sup> STRUSKOVÁ, Eva. *Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 47.

<sup>103</sup> První český sociální film. (–a) *Divadlo budoucnosti*. 27. 1. 1922, č. 4, s. 1-2.

<sup>104</sup> *Film*. 5. 11. 1921, č. 5, s. 2.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 2.

zároveň volá po přehodnocení cenzurní instituce a požaduje, aby byla postavena na demokratický základ a do jejího čela byl postaven muž, který by dokázal sloučit potřeby kinematografie se smyslem pro stát (republiku). Navrhuje taktéž zřídit odvolací tribunál, který by výsledky cenzurní rady mohl zpětně korigovat.

Poměrně obsáhlým článkem se k záležitosti cenzury snímku věnuje autor se zkratkou -ert. Reaguje na již probíhající diskusi na stránkách *Národních listů* a *Večeru*, která je plně pod vlivem cenzurního sboru. Autor v *Národních listech* totiž obhajuje postup cenzury a vyzdvihuje její mravnostní funkci. Z tohoto hlediska pak odsuzuje *Šachtu*, která je podle něj „v první, nepropuštěné verzi, tak odporná, že se z ní ani korekturami, při nichž radil cenzurní sbor, nepodařilo mnoho udělati.“<sup>107</sup> Autor odpovědi v časopise *Film* obecně tato cenzurní rozhodnutí velmi ironicky komentuje a na příkladu *Šachty* se snaží vtipným způsobem upozornit, jakým způsobem cenzura do úprav filmu zasahuje. Všimá si, že bylo podle ní především nutno odstranit ze snímku jeho lokální ráz, a proto musela zmizet všechna místní jména. Následně vytváří soupis jednotlivých cenzurních zásahů, kde porovnáním ukazuje na konkrétní slova nebo části vět, které musely být odstraněny z titulkových sekvencí.

V jiném výtisku *Filmu* se píše o tom, že se „režisér bystře díval do života a zachytil několik zdařilých scén ze života ostravských uhlokopů (...), jež již samy o sobě jsou cenné.“<sup>108</sup> Avšak ve výsledku „jest to několik značně nesouvislých výjevů z Ostravska a Kladna. (...) Vlastní ideový problém zůstává neuceleným, neobjasněným, roztržštěným, o stavbě scénária ani nemluvě. Mnoho povyku pro nic – za nic.“<sup>109</sup> Kromě nekvalitního scénáře to však autor připisuje především zásahu cenzury. Velmi kriticky film posuzoval novinář v *Českém filmovém zpravodaji*, podle něhož film „neznamená nikterak pokrok českého filmu a ideový obsah díla, který autor nedovedl zpracovati dle pravidel dramatického umění, pohřben je úplně v titulcích, co zatím děj zeje prázdnotou...“ a „dílo, vržené lehkou rukou, nepromyšlené, nemá sotva stín od účinu, který byl očekáván.“<sup>110</sup> V tomto článku se autor široce věnuje také cenzuře filmu a popisuje konkrétní případy, které cenzurní radě při posuzování vadily a které škrty byly provedeny. Ironicky potom komentuje,

---

<sup>107</sup> *Film*, 12. 4. 1922, č. 4-5, s. 2.

<sup>108</sup> *Film*, 29. 1. 1922, č. výt. 1, s. 5.

<sup>109</sup> *Filmový kurýr*, 27. 1. 1922, č. výt. 2, s. 17.

<sup>110</sup> *Český filmový zpravodaj*, 28. 1. 1922, č. výt. 4, s. 3.

že „*vedli jen několik ukázek z materiálu, abychom ukázali, že až dosud naše censura skutečně není žádnou institucí obchodní a národohospodářskou a že její činnost je dosud čistě - mravnostní. Pro zajímavost chceme však uvést tyto rady, z nichž je nejlépe patrné, jak si censura představuje mravnost ve filmu a jejichž uposlechnutí bylo podmínkou propuštění filmu.*“<sup>111</sup>

Štábla píše, že je to poprvé, kdy v české filmové historii nalézáme rysy vyjadřující ideologii dělnické třídy. Již dříve jsme se s nimi mohli setkat v literárních pracích publikovaných v sociálně-demokratickém tisku.<sup>112</sup> Podle něj měl film sice nedostatky, ale dílo bylo naplněno sociálním reformátorstvím, které bylo pro tuto dobu charakteristické. Do sporu s cenzurou se dostal pro svoji romantickou vizi socialismu. Myšlenky, které film propagoval, se i přes svou nedůslednost v líčení třídního boje zdály pro tuto dobu až příliš revoluční a přestaly být žádoucí, neboť vládnoucí kruhy se rozhodly jít cestou kapitalismu. Štábla považuje za hlavní rys filmu třídní antagonismus, tak jako u proletářské literatury. Šachta podle něj nabízí romantický typ uměleckého zobrazení, ve kterém je zobrazeno víc přání než skutečnost. Hrbas film označuje za nejpokrokovější snímek roku 1921 a Havel a Myzet se jím podle něj pokusili o nastoupení cesty sociálně kritické a socialisticky realistické.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> *Český filmový zpravodaj*, 28. 1. 1922, č. výt. 4, s. 3.

<sup>112</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919-1939. Část 2.* Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 186.

<sup>113</sup> HRBAS, Jiří. V socialistickém duchu. K vývoji a historii československé kinematografie I. 1898-1930. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu.* Praha: Orbis, 1971, roč. 17, č. 7, s. 346.



## 5.6 Metodologický rozbor filmu

**Průměrná délka záběru: 7.7**

**Max: 37.1**

**Stopáž: 47:32.5**

**Min: 1.1**

**Počet záběrů: 371**

**Rozsah: 36**

### 1 Cinemetrické měření *Šachty pohřbených ideí*

Záběr:	Detail	MS	MLS	LS	VLS	Titulky
Počet záběrů	17	38	15	95	90	116
Délka (min)	1.41	3.97	2.55	12.24	12.35	15.02
ASL (sec)	5	6.3	10.2	7.7	8.2	7.8
Min	1.5	1.2	1.1	1.1	1.6	1.6
Max	11	13.5	21.9	37.1	24.4	32.7

Cinemetrickou analýzu filmu jsme provedli na základě kopie uložené v NFA. Podle textu a formátu mezititulků se domníváme, že některé z nich byly přidány teprve dodatečně při restaurování filmu. Jak je zřejmé z uvedené tabulky, z celkového počtu 371 záběrů zabírají rovných 116 titulkové sekvence, což odpovídá zhruba 31 procentům záběrů, tedy téměř třetině celé stopáže filmu. V dochované verzi filmu zabírají mezititulky celkem 15 ze 47 minut stopáže. Vidíme tedy, že vyprávění obrazem nebylo ještě tak rozvinuté, jako tomu bylo u filmů z konce 30. let a především ve filmu *Takový je život*, který naopak nepotřeboval pro vyprávění svého příběhu téměř žádné mezititulky. Složitost děje *Šachty* si žádala množství vysvětlovacího textu, který udržoval diváky v kontaktu s příběhem. Titulky byly někdy tak dlouhé, že se musely rolovat, neboť se nevezly do filmového rámu. Úroveň mezititulků byla navíc poměrně naivní a tezovitá, zejména ty, které měly vyjadřovat společenskou pozici hrdinů.

Fabule filmu se skládá z dílčích epických situací, které se časově odehrávají v rozmezí téměř 14 let. Jednotlivé dějové linie se do vyprávění propojují v naivním zjednodušení, někdy až na hranici srozumitelnosti. Mnohé problémy řazení scén způsobila cenzura. Dokladem montážního myšlení autorů je také včlenění tří retrospektiv. První z nich je unikátním pokusem, jak vyjádřit subjektivní stav

hrdiny. Horník Macháček vzpomíná na svůj vztah s Kohoutkou a na smrt jejího muže formou zmnožené expozice (do jednoho záběru se tak dostávají dva až tři příběhy). Jedná se o postupnou expozici dvou či tří částí obrazu. Další dvě retrospektivy pak byly obrazovou ilustrací probíhajícího dialogu. Přístup k montáži *Šachty* byl v době vzniku filmu poměrně unikátní. Havel běžně používal paralelní montáž a ve dvou scénách můžeme mluvit o rané rapidmontáži (scéna pouličních bojů a důlního neštěstí). Strusková si všímá, že byl tento postup v dané době teprve objevovaný; právě od počátku dvacátých let jej začal ve své teorii i pokusech uplatňovat ve Francii Louis Delluc.<sup>114</sup>

Filmová kamera je statická, pouze v ojedinělých případech dochází k jejímu pohybu. Jedná se např. o panoramatický záběr, při kterém kamera horizontálním pohybem zabírá ostravský průmyslový obzor s těžebními věžemi a haldami v popředí. V tento moment se jedná o POV záběr mladého Havleny, který spatří podezřelý pohyb na hrázi. Několikrát dojde k jednoduchým švenkům kamery, což však připisujeme spíše chybnému řešení scény, než záměrnému kreativnímu způsobu snímání.

Ve filmu zcela převažují záběry z dálky. Ve většině scén se vyskytuje větší množství postav, a to jak v interiérových scénách, tak v exteriérových, jako v případě snímání davu při stávkách. Kameraman tak jen v minimální míře používal detaily a polodetaily, kterých je z celkového počtu 371 záběrů jen naprosté minimum. Už z podstaty námětu filmu, který nemá individuálního hrdinu, nýbrž kolektivního, byl zřejmě nucen ve velké míře snímat děj z odstupů.

Filmařům se také podařilo v některých momentech setřít hranici mezi dokumentárním a hraným. Pokud byla postava a její akce začleněna do reálné situace, dokumentárnost prostředí často prostoupila scénu a překryla i nevýrazný herecký výkon. Z režijní a kameramanské práce je zřetelná snaha evokovat před kamerou skutečnost. Z interiérových scén je však znát bezradnost režisérů i herců, jak vyjádřit potřebný obsah (např. rodinnou pohodu u Oblomského reprezentuje houpání dítěte, Kohlmannovu prostopášnost znázorňuje svůdná diva, jež mu usedá na klín, nevinnost Oblomského dospívající dcery zase skotačení s kůzlem apod.).<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 49.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 49.

Dokumentární věcností se vyznačovaly obrazy havířů u těžební věže, záběry davů i policistů při pouličních bojích, působivě byly natočeny i záběry z neštěstí na dole. Podstatným rysem filmu je umístění děje do reálných lokací uhelných dolů Moravské Ostravy. Film tak obsahuje několik cenných dokumentaristických záběrů z prostředí dolů a míst, které dělníci každodenně procházejí, jako např. vrátnice, sprchy nebo výtahy do šachet. Netradičním prvkem jsou také scény z lidové slavnosti, kterou uspořádal Oblomský. Jde o reálné zaznamenání ostravské slavnosti, při které vystupují a tancují místní děti. Scény s Oblomským a jeho ženou jsou natočeny na místě a střihem Havel využil dokumentárního záznamu k tvorbě filmové scény.

Po těchto záběrech následuje rodinná idylka na zahradě, kde šťastní manželé sklízají svou úrodu, neboť se následkem kolektivizace měly jejich životy změnit k lepšímu. Tato scéna již velmi připomíná pozdější tvorbu některých režisérů v 50. letech při natáčení dramát socializačních. Rétorika a způsob zobrazení jsou tomu již na počátku 20. let v *Šachtě* velmi podobné. Impozantní je také scéna stávkových dělníků a jejich souboje s rakouskými policisty, na které dokonce explicitně hodil jeden z dělníků kámen. Při těchto záběrech musel Havel s Myzetem ovládat dělnický dav o stovkách lidí, kteří se natáčení zúčastnili. Inscenovaní neherci pak sehráli také dvě úlohy dělníků, kteří na místě zemřeli, respektive byli zajati policií a odvedeni. V obou případech se u nich objevují dělníkovy ženy a děti, které tak v důsledku demonstrace a agrese rakouských policejních jednotek ztrácejí živitele rodiny.

Téměř v žádném sociálním filmu nechybí scény odehrávající se v prostředí hospod, krčem a jiných restauračních zařízení. Tato místa hrají v životě dělníka důležitou roli, kde dochází k relaxaci po náročné práci a společenským setkáním. V těchto místech dochází také k důležitým diskusím ohledně kolektivizace dolů a je zde situováno několik dějově významných scén. První scéna z hospody je uvozena titulkem „*Krčma, kde ve výparech alkoholu se politisuje a kde slova radosti i stesku lehce splývají se rtů...*“

Pokud je ve snímku zobrazena ulice, je lemována polorozpadlými dřevěnými chatrčemi a rozbitými ploty, mezi nimiž volně pobíhají psi. Častou lokací jsou také dům a zahrada inženýra Oblomského nebo jídelna v Kohlmannově domě. Dům inženýra Oblomského odpovídá svou hodnotou jeho postavení, neboť jde o moderní vilu se stříženým trávníkem a zahradním posezením, kde se odehrává

několik scén. Večeře u Kohlmana jsou zobrazeny jako obscénní hostiny s dostatkem všech potravin. Záměrně použitá hyperbola a důkaz montážní funkce titulků je záběr na večeřícího Kohlmana, který říká „*čím více se bude lidem povolovat, tím větší bude znemravnělost. Ne chléb! Víra v boha jim schází a pak hlavně... střídmost...*“, po čemž následuje ukázka, jak si hoduje vydatnou porcí masa a v ruce drží sklenku červeného vína.

Rick Altman mluví ve své knize o tom, že žánrovým prvkem může být také předmět, který může být asociací nějakého obecnějšího jevu, který je typický pro daný žánr. V případě sociálního filmu jsou to např. necky s horkou vodou, které nechybí v žádné chudé domácnosti. Ty se objevují téměř ve všech námi zkoumaných filmech, nejvýrazněji v Junghansově filmu, který se původně dokonce jmenoval *Pradlena*. Také v *Šachtě pohřbených ideí* sehrají necky svou roli jako symbol chudoby a každodenní dřiny. Havíř Macháček pomáhá v interiérové scéně s neckami Kohoutce, přičemž se z nich kouří a málem je převrhne.

Sám Havel označil film jako „sociální drama“. Můžeme říct, že ve filmu neexistuje jeden hlavní hrdina. Hlavním tématem filmu je vize socializace dolů a velkostatků a jako hlavní aktér vystupuje hornický region Ostravsko. Charakter jednotlivých postav je plochý, pro autora jsou pouze nositelem určitých apriorních charakterových vlastností (hodný-laskavý Oblomský, milující manželka Oblomská, vizionářský ing. Skála, požívačný zpátečnický kněz, hádává, zpítá a smyslná Kohoutka, neodbytný úlisný Kohlmann apod.). Naivitu některých ideologických myšlenek dokazuje např. řeč mladého inženýra Havleny, který se snaží zapůsobit na Jarmilu: „*Co bojů bude ještě svedeno o nadvládu této černé země! Chtěl bych se dožítí dne, kdy nebude již společenských kast, kdy dělník pracující mozolnými rukama spojí se s duševním pracovníkem - oba dělníci života - k věčnému bratrství.*“ I mezi dělnictvem se vlivem těžkých životních podmínek pohybují lidé, kteří jsou schopni morálních poklesků. Důraz je kladen na jejich spojitost s židem Kohlmannem. Tito dělníci jsou proti socialismu, vzhledem ke svým vlastnostem potřebují individuální přístup, který jim umožňuje různými triky získávat jisté výhody. Protiklad jednotlivce a kolektivu je nosnou linkou filmu. Sám Kohlmann ve filmu říká: „*Ohrožujete majetek jednotlivce!*“

Žid Kohlmann je ztvárněn typicky jako úlisná postava. Po zbohatnutí se změní také jeho výraz – začne se oblékat odpovídajícím způsobem, nosit černé

rukavice a holit si dříve pěstovaný plnovous. V momentě, kdy získá moc nad uhelnými doly, projeví se jako „zlý“ obchodník, který se pokusí zničit Oblomského podnik. Kohlmann je zápornou postavou a objevuje se výlučně ve scénách ze svojí kanceláře nebo během bohatých večeří v jeho domě, při kterých se stoly prohýbají masem a vínem. Jeho jediným pracovním úkolem je spekulace s cenou uhlí, která mu na úkor pracujících dělníků přináší stále větší zisky. V jistém smyslu se tedy nelze divit námitkám cenzury kvůli antisemitskému rázu filmu. Protisocializační postavou je v tomto filmu také farář, který vystupuje až téměř na konci filmu. Strusková o něm píše, že je „požívačný a zpátečnický“.<sup>116</sup> Na konci filmu si přisedá na lavičku k Jarmile a její matce a říká: „*měly jste tehdy uposlechnout mé otcovské rady a nenechat se svést tím pošetilým idealistou. Ta socialisace přivedla vás a otce o jmění.*“

Snímek provází citace z Bezručových *Slezských písní*, které jej mají uvést do kontextu a zároveň způsobily problémy při cenzurním posuzování. Na závěr zde uvádíme konkrétní verše, které i po cenzurních škrtech ve filmu zůstaly:

Sto roků v šachtě žil, mlčel jsem,	Všichni Vy na slezské, všichni Vy dím,
sto roků kopal jsem uhlí,	hlubokých páni Vy dolů,
za sto let v rameni bezmasém,	přijde den, z dolu jde plamen a dým,
svaly mi v železo ztuhly.	přijde den, sůčtujem spolu!

V portále zámku vryt dravý je pták,  
zobákem rovná si péro.  
Kdo koupil panství a čím je to znak?  
Mrtvi jsme - toť markýz Gero.

---

<sup>116</sup> STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 50.

## 6 Batalion

### 6.1 Úvod

„Pryč a pryč je všechno...“<sup>117</sup>

Němá filmová adaptace *Batalionu* v režii Přemysla Pražského je ve srovnání s ostatními filmy svým námětem a způsobem zpracování blízka nejvíce *Tonce Šibenici*. Vychází totiž z populárního námětu, který je založen na skutečných nebo alespoň přibližných událostech a osobě reálného pražského advokáta dr. Uhra. Jeho dějová osnova je obecně známá. Dr. Uher zjistí, že mu je jeho žena nevěrná a svůj žal a smutek se rozhodne zapít v krčmě Batalion, kde se setkává s lidmi na okraji společnosti a sám se jedním takovým brzy stává. Stále silnější alkoholismus jej však dovede až do stavu deliria tremens.

Celý projekt měl na starosti režisér a producent v jedné osobě (firma Přemysl Pražský, Praha). Film se dochoval ve sbírkách Národního filmového archivu, což je jediná dochovaná kopie. Existencí uhrovských látek v české literatuře a jednotlivými námětovými variacemi se šířeji zabýval Michal Bregant ve své stati, ve které porovnával němou a zvukovou verzi *Batalionu*. Uhrovské téma se poprvé objevilo na počátku devadesátých let 19. století – více než 20 let po smrti skutečného Františka Uhra. Stalo se tak zásluhou Františka Leopolda Šmída, význačné osobnosti pražských šantánů a zpěvních síní z přelomu století. Na jeho příběhu fascinovala především beznadějná osudovost společenského pádu a následný filantropický vztah k příslušníkům čtvrtého stavu: městským chudákům a „lumpenpropletářům“. Zdání autenticity tu hrálo mimořádně důležitou úlohu a stalo se také vděčným východiskem pro filmaře. Po Šmídovi přišli další autoři, kteří látku zpracovali po svém, případně ji rozšířili. Prvním z nich byl Karel Ladislav Kukla, zkušený novinář a znalec nejubožejší části spektra pražského života. Kukla zdůraznil motiv společenského pádu váženého občana a přidal postavu básníka Václava Šolce. Nejvýraznějším zpracovatelem uhrovské legendy byl Josef Hais Týnecký, který vycházel z Kuklovy verze. Kukla poté rozpoutal velké dohady o

---

<sup>117</sup> Citace úryvku písně z filmu.

původnosti námětu *Batalionu* a v souvislosti s uvedením filmu se hlásil o autorská práva. Tyto spory se přenesly i mezi filmové režiséry a na stránkách filmového tisku se živě diskutovalo o tom, kdo nakonec bude předlohu do filmu adaptovat.

Do uhrovské legendy vstoupil také Ignát Herrmann, který prozkoumal pravděpodobnost samotného příběhu.<sup>118</sup> Skutečnost, že příběh Františka Uhra je jen vykonstruovanou legendou, mající se skutečností pramálo společného, nic nezměnila na jeho popularitě u autorů, diváků a čtenářů. Potvrdil to už úspěch Šmídovy hry, stejně jako úspěšná zpracování divadelní a filmová. Druhou vlnu úspěchu předznamenala inscenace *Batalionu* v Revoluční scéně (r. Emil Artur Longen) z roku 1921.<sup>119</sup> Byl to jeden z prvních příznaků zvýšeného zájmu o sociální problematiku a městský folklór. Toto má film společné s *Tonkou Šibenicí*, jejíž filmová adaptace taktéž vznikla po úspěšném předvedení v Revoluční scéně a taktéž v Longenově režii.

Společensky kritický tón tohoto filmu však není tak výrazný jako v případě jiných sociálních filmů. Jak píše Bregant: „*Akcentace sociálních motivů, jak ji známe z novely, ve filmu poněkud ustoupila ve prospěch kolektivního příběhu (batalionisté) i ve prospěch sentimentality společenského pádu hlavní postavy. O němém Batalionu tedy nelze mluvit jako o sociálně kritickém obraze.*“<sup>120</sup> U Pražského je uhrovský příběh veden v rovině konkrétního, individuálního osudu, v němž se odráží kritický vztah jedince ke společnosti. O sociálně kritický snímek opravdu nešlo, přesto se Pražskému podařilo akcentovat některé sociální motivy. V linii českých sociálních dramát proto musíme s *Batalionem* jednoznačně počítat.

Pražský prokázal v *Batalionu* výrazný smysl pro dramatické vyhocení situací jak vedením herců, tak i filmovou výtvarností a skladbou záběrů. Dovedl se poučit od dobového německého filmového naturalismu a jeho film se emotivním účinem na diváky vyrovnal významným dílům německého kammerspielu, i když jeho obžaloba stávajícího společenského řádu nebyla ani zdaleka tak silná, jako třeba ve filmu *Poslední štace* nebo v pozdějším *Modrém andělu*.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> HERRMANN, Ignát. *Před padesáti lety*. Sv. 2. Praha: 1924, s. 41.

<sup>119</sup> BREGANT, Michal. *Bataliony. Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, roč. 5, č. 4, s. 8.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>121</sup> BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 143.

## 6.2 Historie filmu, dobové ohlasy a kritická reflexe

První kusá zpráva o připravovaném natáčení *Batalionu* se objevila již v roce 1916 v *Národní politice*, podle dobových vzpomínek Jaroslava Horáčka však myšlenka zfilmovat jej vznikla už o rok dříve. O deset let později se v tisku objevila první regulérní zpráva o vzniku filmového *Batalionu* v režii Přemysla Pražského.<sup>122</sup> V článku, který se týká prvního uvedení filmu *Cikáni* režiséra Karla Antona, informuje *Filmový věstník* o nově chystaném snímku společnosti La Tricolore. Zde se píše ještě o tom, že se jeho natáčení zúčastní mimojiné slavný německý herec Werner Krauss: „*Jak se dozvídáme, přikročí firma La Tricolore, po úspěchu Cikánů ku scenování dalšího obrazu, pro nějž zvolen populární kdysi Batalion. Scenário napsal Michal Mareš, autor básní Přicházím z periferie. Hlavní úlohy svěřeny hercům světového jména, m. j. znamenitému Verneru Krausovi. Přípravné práce již byly zahájeny. Film líčí historii nešťastného poslance dra Uhra, který skončil jako čelná osobnost pražské spodiny, založiv pověstný Batalion.*“<sup>123</sup> K angažování herce, který ztvárnil významné role v *Kabinetu doktora Caligariho* nebo v *Uličce, kde není radosti*, však nakonec nedošlo.

Na stránkách filmového tisku se rozhořel boj o to, kdo na *Batalion* získá práva a bude jej ve výsledku filmovat: „*Poněvadž stále se množí zprávy o dvojím Batalionu, podáváme interesovaným kruhům informaci: Pravý, na pražských scénách nesčíslněkrát hraný F. L. Šmídův Batalion může býti filmován jedině vlastníkem autorského práva - a tím je Elpe. Toto jedinečné dílko naší dramatické literatury, bosácká hra, řadící se po bok Gorkého Na dně, bude také spol. Elpe zfilmováno. Rozsáhlé přípravy již jsou v proudu. Připravovaný film p. Pražského není F. L. Šmídův populární Batalion.*“<sup>124</sup> Časopis *Hollywood* informuje, že *Batalion* zakoupil Julius Schmitt (společně s filmem *Batalion smrti* s Glorií Swansonovou) a premiéru bude mít již 27. nebo 28. prosince.<sup>125</sup>

Uhrovská legenda je v interpretační tradici už od dob F. L. Šmída úzce spojena s hudebním a písňovým prvkem. Pražský si toho byl vědom, a proto jeho němý film pravděpodobně začínal právě písní *Pryč a pryč je všecko*. Když už musel

---

<sup>122</sup> *Český filmový zpravodaj*. 1926, č. 43, s. 5.

<sup>123</sup> *Filmový věstník*. 1. 3. 1922, č. 2, s. 10.

<sup>124</sup> *Kino*. 6. 11. 1926, č. 7, s. 10.

<sup>125</sup> *Hollywood*. 1927, č. 6, s. 6.



Pražský použit mezititulky, snažil se, aby měl text i jinou než pouze informativní funkci (např. atmosférotvornou, charakterotvornou, emotivní apod.) Uher byl staršími autory pojednáván v tradici legendy jako tzv. slabý člověk. Pražský se k této tradici přihlásil už v podtitulu svého filmu. V titulkové listině čteme: „*Obraz slabého člověka o 7 dilech.*“ Linii vyšší společenské vrstvy zastupují vesměs reprezentanti měšťáckých stereotypů sociální apatie.

Někteří autoři oceňují realistický charakter filmu a srovnávají jej s filmem ruským: „*Stejně jako v ruských filmech, nezáleží nám zde ani na ději, před námi letí pásmo obrazů, z nichž každý o sobě je dramatem. A stejně jako v ruských filmech, holý život, realismus bez přetvářky, lidskost ne hraná, ale prožitá, s níž defiluje před námi batalion vydeděnců z putyky, - holky - kapsáři - opilci.*“<sup>126</sup> Jako podtitulek pro hlavní název užili producenti popis „*(Mezi zavrženci Prahy). Tragický případ Dra Uhra. 6 dílů.*“<sup>127</sup> Další odkazovali na Pražského realismus: „*Je to úžasný místy až příliš drastický realismus, jež Pražský vtiskl svému dílu. Pravíme-li drastický, máme na mysli především některé titulky (jichž je ve filmu dosti), jež na několik místech nebyly nejnmutnější.*“ Autor -ák v této recenzi vyzdvihuje především herecké výkony Karla Hašlera, ale také Emany Fialy.<sup>128</sup>

Na základě porovnání mezititulků a syžetové stavby nám známého němého Batalionu s originální titulkovou listinou dochází Michal Bregant k názoru, že dochovaná kopie je zřejmě odlišná od autentické verze z doby premiéry. Údajně by měla být kratší zhruba o pětinu délky metráže. Podle grafické podoby titulků se Bregant domnívá, že se jedná o verzi ze 30. let. Rozdíl mezi originální titulkovou listinou a mezititulky v dochované verzi je tedy bez ohledu na celkem mírné zásahy cenzury kvantitativní (titulková listina obsahuje o 64 titulků více) i formulační.<sup>129</sup>

Za pozornost stojí vzpomínka Julia Schmitta, kterou cituje a komentuje Jiří Pilka: „*Harmonikář a harfenista hráli Uhrovu zamilovanou Pryč a pryč je všecko a sbor před scénou doprovázela smuteční hrana a zpěv chudáků z proklaté městské žumpy. Prý většina biografů doprovázela tento film kombinací harmoniky, harfy a zpěvu. Ve své době byl pojímán takřka jako hudební film. Z tohoto hlediska je Batalion příznačným filmem pro konec dvacátých let, kdy geneze filmového jazyka*

---

<sup>126</sup> *Film.* 1. 1. 1928, č. 1, s. 8.

<sup>127</sup> Český filmový zpravodaj. 17. 10. 1925, č. 41, s. 13.

<sup>128</sup> *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách.* 15. 1. 1928, č. 1, s. 8-9.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 34.

byla již na takovém stupni, že zmíněná vizualizace auditivního vjemu byla možná, divácky srozumitelná.<sup>130</sup>

Poměrně dlouhý reklamní text má charakter posledního dopisu doktora Uhra, svědectví o jeho úpadku a blízkost smrti, psaného jako oslovení potenciálního diváka. „Žijte! Já se již válím v blátě a překážeti vám nebudu! Svůj konec již v duchu vidím. Velebný průvod - za rakví pedel fakulty se zlatým řetězem na polštáři a za ním Batalion, opilci a vyvrženci.“<sup>131</sup> V červenci roku 1968, tedy měsícem před vpádem sovětských vojsk, napsal Vratislav Effenberger pro *Film a dobu* stať na téma *Obraz člověka v českém filmu*. V ní řadí *Batalion* mezi snímky, které nepředstavují realitu, nýbrž ji pouze modelují na základě ideologického předobrazu: „Boj za pravdu, problematika individuální a společenské morálky, tento boj, který je veden za stále se zhoršujících okolností, naplň s melancholickou rezignací, naplň se sentimentální věrností ideálům, může být považován za modelové vyjádření osudu masarykovské ideologie české meziválečné buržoazie, neschopné účinně aktivizovat odpor proti fašismu: je to pohřeb iluzí. Filmy jako *Babička* (1921), *Batalion* (1927, 1937), *Barbora Hlavsová*, *Velká přehrada* (1942) a *Únos* (1952) jsou ilustracemi proměn ideologického modelu vládnoucí vrstvy české společnosti, představují dějiny nikoliv jejího myšlení, nýbrž toho, co chce za své myšlení vydávat. Nejde tu o realitu, nýbrž o modelové ideje, v nichž je obraz člověka idealizován, a situace, v nichž se ocitá, jsou jakési alegorie k sociálním a politickým otázkám. *Babička*, *doktor Uher*, *Barbora Hlavsová*, *Vejražkův inženýr z Velké přehrad* a *Dohnalův aparátník z Únosu* jsou jen proměnlivými vzory, které nemají sociální realitu vystihnout, nýbrž umocňovat do stavu ideí. Protože se tyto ideje mění, a pokud se mění, mění se s nimi i obraz člověka.“<sup>132</sup>

*Batalion* se hrál nepřetržitě po 7 týdnů a zhlédlo jej přes 75 000 diváků, jak informuje časopis *Hollywood*.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> BREGANT, Michal. *Bataliony. Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, roč. 5, č. 4, s. 9.

<sup>131</sup> *Český filmový zpravodaj*. 17. 10. 1925, č. 41, s. 13.

<sup>132</sup> EFFENBERGER, Vratislav. *Obraz člověka v českém filmu. Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1968, roč. 14, č. 7, s. 350.

<sup>133</sup> *Hollywood*. 1928, č. 2, s. 7.

### 6.3 Metodologický rozbor filmu

**Průměrná délka záběru:** 3.4

**Max:** 30.4

**Stopáž:** 77:18.6

**Min:** 0.2

**Počet záběrů:** 1346

**Rozsah:** 30.2

#### 2 Cinemetrické měření filmu *Batalion*

Záběr:	Detail	Medium Shot	Medium Long Shot	Long Shot	Very Long Shot	Titulky
Počet záběrů:	184	599	209	171	55	128
Stopáž (min):	9.86	31.09	12.54	10.96	3.38	9.47
ASL (sec):	3.2	3.1	3.6	3.8	3.7	4.4
Min	0.3	0.2	0.3	0.5	0.7	0.3
Max	24.2	29.5	30.4	22.2	21.1	29.5

*Batalion* je natočen profesionálním způsobem a je z něj poznat silné produkční zázemí. S Pražským spolupracoval Alois Mecera, ve své době zkušený filmový architekt, bez jehož pečlivé ateliérové práce by fotografické kvality němeého *Batalionu* nebyly hodnoceny tak vysoko. Zvláštní pozornost věnoval Mecera detailnímu vykreslení krčmy, v němž zahlédneme ještě ozvěnu expresionismu.

Kromě vysvětlujících titulkových sekvencí se ve filmu vyskytují také úvodní titulky na pozadí dřeva (hospodský stůl?), dále nápis výčep lihovin na zdi hospody, titulek v novinách. Noviny jsou dále použity jako pozadí pro titulek, zajímavý je také nápis na zdi v hospodě: „*Zde je místo Uhra doktora, kdo si sem sedne, tak je potvora.*“ V několika případech využili autoři kamerovou jízdu. Hned v úvodní scéně, kdy se Uher dozvídá o záletnictví své ženy a spěchá se domů přesvědčit, pohybuje se kamera v dlouhé jízdě společně s ním. V momentě, kdy dorazí ke svému bytu, dojde na rapid stříhovou sekvenci, která této scéně příchodu přidává napínavý a nervózní podtext. V těchto záběrech ale není použito POV, ačkoliv by se to možná nabízelo, kamera si všímá spíše detailů a hereckých výrazů v tváři.

Rychlý děj v úvodu je tedy vyjádřen dvojím způsobem snímání. V případě venkovní scény dlouhým pohyblivým záběrem, v interiérových scénách rychlým

montážním střihem detailů. Filmová kamera je převážně statická, ale k některým dalším pohybům dojde v závěru snímku. V jednom záběru použil Blažek jízdu z pozice před barem. Ve vrcholném stavu deliria se pak Uher zvedá od stolu a kamera se kymácí ze strany na stranu a zároveň se prolínají záběry, což má vyjadřovat dojem paluby lodi na rozbouřeném moři. V některých případech kameraman švenkuje na výšku postavy nebo s ní pohybuje po horizontální ose.

Podobně jako v *Šachtě pohřbených ideí*, také v tomto filmu se několikrát použije různých způsobů prolínaček. Ty mají buď charakter vzpomínky, retrospektivy, nebo může o sen či ztvárnění nějaké myšlenky. Efektní prolínačka, která má formu elipsy děje, se nachází v první hospodské scéně s Uhrem, který přichází ještě jako slušný občan, ale po přizvednutí první sklenice se prolne v zašedlého pijana. Prolnutím několika záběrů jsou ve filmu často ztvárněny opilecké stavy a halucinace nejen Uhra, ale i dalších postav. V závěru filmu u Uhra gradují psychické i fyzické problémy a objeví se několik stříhových efektů jeho deliria. Obrazově sytá je prolínačka barového stolu, na který přes sebe autor střihem nanasíl záběry rukou, nalévání alkoholu a peněz, přičemž se stráveným hospodským časem přibývá i překrytých sekvencí. Michal Bregant se domnívá, že tu lze předpokládat velký vliv avantgardního výtvarníka Františka Matouška, který se na filmu autorsky podílel. Ve zmnožených expozicích tu nacházíme silný výtvarný prvek, podobný některým výtvarným pokusům devětsilské avantgardy, jejímž příslušníkem Matoušek byl.<sup>134</sup> Projevuje se to také ve výtvarném provedení Uhrova deliria, kdy se záběry prolnou s barevnou tinkturou rozpouštějící se ve vodě, což dotváří halucinační efekt.

Kameraman Blažek pracuje výrazně s modulací světla, které v jeho snímání hraje úlohu významotvorného prvku. Projevuje se to ve svícení jednotlivých postav. V jejich dialozích převažuje snímání zepředu, jen zřídka se jedná o střídání detailů. Důraz klade také na pozadí scény, např. žena jdoucí pro muže do hospody, ona i muž jsou snímáni na černém pozadí, narozdíl od zbytku scény. Často kamera snímá lidské části těla - nohy, ruce (typické záběry u sociálních dramát) - záběry na peníze v rukou, misky s jídlem. Prázdné ruce jako symbol chudoby, nezaměstnanosti nebo naopak přepracovanosti, ruce jako symbol nedostatku jídla. Část sekvence na trhu je z celého filmu jediným případem, kdy je významotvorně využit druhý plán.

---

<sup>134</sup> BREGANT, Michal. *Bataliony. Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, roč. 5, č. 4, s. 9.

V jednoduché hloubkové kompozici se konkretizují rozehrané motivy a otevírají se nové motivické řady – a to současně, v rámci jednoho uzavřeného celku. Ve filmu jsou využity také stříhové sekvence – např. rychlá stříhová sekvence při smrti Edy, složená z velkých záběrů. Ve scéně v soudní síni se pracuje s pohledy, nadhledy a jinými rakurzy, podstatné jsou také rekvizity svícnu a kříže na soudním stole (náboženské motivy jsou zde časté, viz delirium v závěru a pozice Uhra ležícího v podobě Ježíše Krista). Oslava na přivítání Uhra je pojata jako série rychlých záběrů, přičemž se jedná o prolínačky, detaily, rozmazaný obraz. Symbolické jsou stříhové sekvence jeho vztahu k dceři soudu - dlouhá sekvence zbídačeného Uhra sedícího na lavičce - a závěrečný stav deliria tremens.

Interiér hospody působí lehce jevištním divadelním dojmem. Scény z Uhrova podnájmu jsou natočeny věrně a s citem pro realistickou fotografii. Některé záběry jsou centrovány na trámový pilíř, který v pokoji mění prostorový výraz, což scéně dovádá expresionistický efekt. Jindy je pečlivě vybraná lokace s krásným výhledem na Prahu, např. při odchodu továrníka a dívky ze scény. Přesvědčivost hereckých kreačí je z části dotvořena kostýmy, které působí velmi autenticky a účinně dotvářejí sociální prostředí filmu. Všichni herci hrající chudšasy se vyznačují prostými maskami. Výjimku mezi nimi tvoří postava Frantíka Záruby, jejíž představitel Jaro Hykman je výrazně nalíčen – tvář natřenou bílou tělkou, tvary očí černě obtažené. Frantíkova postava svým sociálním statutem nepatří mezi batalionský lumpenproletariát. Režisér tímto myslel i na sociální postavení a na možný vývoj svých postav.

## 7 Takový je život

„*Labutí píseň němé kinematografie.*“<sup>135</sup>

### 7.1 Úvod

Film *Takový je život* režiséra Carla Junghanse, natočený v roce 1929 v ateliérech Na Kavalírce a v dalších pražských lokacích, se z české němé produkce zřejmě nejvíce blíží naplnění předpokladů žánru sociálního dramatu. Společně s *Tonkou Šibenicí*, která vznikala přibližně ve stejnou dobu, znamenal nejvýraznější příspěvek k tématu sociálního filmu v naší němé kinematografii. Tento film je možné zařadit do přímé souvislosti s tvorbou německých filmařů ve 20. letech, s tzv. uličními a Zilleho filmy. V dnešních termínech můžeme o filmu mluvit jako o koprodukčním, neboť sám Junghans se finančně na jeho zajištění podílel. Filmu se navíc zúčastnili herci a pracovníci několika národností – české, německé, ruské a maďarské. Za to, že byl natočen v českém prostředí za účasti našich herců, vděčíme do jisté míry náhodným okolnostem.

Junghans měl již dříve vazby na české filmové prostředí a také po roce 1930 se ještě několikrát z různých důvodů vrátil do Prahy. Znal se s některými filmovými kritiky a připravoval také další projekty, které však ztroskotaly. Pro svou nekonformnost, pracovní i ideologický zápal to Junghans neměl nikdy jednoduché. A také vznik filmu *Takový je život*, jeho krátké uvedení v kinech a další osudy jsou trochu problematické. Budeme se tedy zajímat také o Junghansovu životní a filmovou kariéru, především v letech 1929 až 1935, kdy tvůrčím způsobem zasáhl do československé kinematografie. Na základě dostupného materiálu se pokusíme zrekonstruovat historii filmu a doplnit některé nové poznatky o životě jeho tvůrce.

Kromě textových zmínek o filmu a Junghansovi v dobových periodících a filmovém tisku, budeme vycházet také ze sekundární literatury. Historii filmu a osudům Carla Junghanse se po delší dobu věnovali filmoví historici Myrtil Frída a Jaroslav Brož, kteří od druhé poloviny 50. let publikovali několik článků a tuto sérii

---

<sup>135</sup> BARDÉCHE, Maurice, BRASILLACH, Robert. *Histoire du cinéma*. Paříž: 1935. IN: BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Takový byl Karel Junghans. Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 32.

završili společnými texty ve *Filmu a době* v roce 1969. Historik Petr Procházka z redakce UniJazzu nám potvrdil, že „největším znalcem osobnosti Carla Junghanse byl blahé paměti bezesporu Myrtil Frída, v jehož archivu jsem kdysi strávil stovky hodin. Ovšem archiv je teď nepřístupný kvůli dědickým tahanicím.“<sup>136</sup> Jaroslav Brož se s Junghansem setkal dokonce osobně v roce 1967 v Mnichově, aby si ověřil pravdivost informací z jeho rozhovorů pro francouzský tisk. Domníval se, že jeho výpovědi byly výrazem hlubokého přesvědčení člověka, který si nechce být vědom žádné aktivní kolaborace.<sup>137</sup> Autorovi práce se podařilo doplnit některá slepá místa v životě Carla Junghanse na základě zdrojů, které nemohly být tehdy autorům přístupné.

## 7.2 Junghans a film ve 20. letech

Carl Junghans se narodil 7. října 1897 v Drážďanech jako syn krejčího. Velmi brzy se začal zajímat o hudbu a již v 10 letech se stal pianistou v drážďanském biografu. U filmu pracoval nejdříve jako výpomoc, filmový kritik a editor. Od roku 1923 se objevil také v několika menších rolích jako herec, a dokonce si zahrál postavu Ježíše Krista v katolicky tendenčním filmu *Stürzende Götter* (1922, r. Karl Frey). V letech 1924 až 1925 pracoval jako novinář a přivydělával si recitacemi revolučních básní a psaním filmových recenzí v berlínských novinách. Zajímal se především o Charlieho Chaplina.

V roce 1925 natočil svůj první film *Der Cowboy im Wedding*, krátký propagační film pro odborový svaz.<sup>138</sup> Ve stejné době také vstoupil do Komunistické strany. Ačkoliv je Junghansovo jméno spojováno nejčastěji s filmem *Takový je život*, do dějin kinematografie se zapsal již dříve jako tvůrce kompilačních filmů, které podporovaly levicové hnutí ve výmarské republice. V letech 1927 a 1928 natočil sérii propagačních filmů pro Komunistickou stranu,

---

<sup>136</sup> Citováno z e-mailové korespondence autora této práce s Petrem Procházkou.

<sup>137</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Takový byl Karel Junghans. Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 33.

<sup>138</sup> JUNG, Uli. Junghans, Carl. In: AITKEN, Ian (ed.). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Routledge, 2013, 1120 s.

z nichž jmenujme například snímek *Lenin 1905-28 (Der Weg zum Siege)*.<sup>139</sup> Filmy sestávaly z již existujícího natočeného materiálu, který Junghans sestříhal a doplnil množstvím mezititulků. Dodal tak filmům poučný charakter. Filmy sloužily bezprostředním účelům (volby, sjezdy atd.) a většinou se dlouho v kinech nepromítaly.

Některé z těchto filmů jsou dnes uloženy v Bundesarchivu v Berlíně a v nedávně době je bylo možné zhlédnout na festivalech v Lipsku nebo Berlíně. V následujících letech měl Junghans na starost dovoz zahraničních filmů pro německý trh a zřejmě zajišťoval také distribuci českých filmů v Německu.<sup>140</sup> Díky tomu získal kontakty na české filmaře, které se staly důležitými v době, kdy Junghans sháněl peníze na natočení svého prvního celovečerního filmu.

### 7.3 Vznik a premiéra filmu

Scénář k filmu *Takový je život* vypracoval Junghans již někdy kolem roku 1925 a pojmenoval jej pracovním názvem *Pradlena*. Pod tímto názvem (v německé verzi *Die Waschfrau*) se o filmu mluvilo ještě v roce 1929 krátce před začátkem natáčení.<sup>141</sup> Snímek byl od začátku koncipován specificky jako němý film obsahující naprosté minimum psaného textu/titulků. Ještě v Německu se Junghans pokoušel získat některého z filmových výrobců. Ovšem nesetkal se s příznivou odezvou, a to ani u režiséra a producenta Lupu Picka, který měl pro Junghansovu vizuální koncepci pochopení.<sup>142</sup> Pick točil v první polovině 20. let filmy podle scénářů Carla Mayera, který dramatické konflikty a psychologické stavy vyjadřoval bez pomoci titulkových sekvencí.<sup>143</sup> Brož s Frídou uvádí, že ještě v březnu 1929 se majitel jedné produkční firmy přihlásil, ale po několika měsících projekt zrušil z důvodu, že „*je prý film příliš smutný, a smutné filmy nejsou žádný obchod.*“<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> Kromě tohoto je Junghans autorem také filmů *Weltwende. Zehn Jahre Republik-Zehn Jahre Sowjetunion* (1928), *Was wollen die Kommunisten?* (1928), a *Rote Pfingsten/Rote Pfingsten 1928/Roter Front-kämpferbund 4. Reichstreffen in Berlin am 27. Mai 1928* (1928).

<sup>140</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Mytil. *Takový byl Karel Junghans. Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 30.

<sup>141</sup> *Filmový kurýr*. 11. 5. 1929, č. 19, s. 2.; *Prager Film-Kurier*. 25. 5. 1929, č. 21, s. 2.

<sup>142</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Mytil. Junghansův „*Takový je život*“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 26.

<sup>143</sup> Typickým příkladem jsou filmy *Nové objektivité* jako *Střepy* (1921) nebo *Sylvestr* (1924).

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 26.



Junghans měl již také předjednanou dohodu s berlínskou firmou Prometheus-Film, která ji však také nedodržela. Junghansovo svědectví vypátral Jaroslav Brož: „S firmou Prometheus jsem měl sjednanou distribuční smlouvu, která však byla zrušena, když jsem odmítl zakončit film pouliční demonstrací, jež podle mého názoru sem nepatřila. Prometheus pak natočil Jutziho film, který končil onou demonstrací, a okopíroval v něm část obsahu mého filmu...“<sup>145</sup> Prometheus-film poté skutečně zajistil výrobu filmu *Cesta matky Krausenové ke štěstí* v režii Piela Jutziho. Junghans proto podezíral Jutziho z částečného převzetí námětu, neboť základní myšlenka o obrazu života chudé rodiny si je v obou filmech velmi podobná.

Zřejmě díky kontaktům s českými filmovými distributory znal Junghans pražský ateliér Na Kavalírce. Seznámil se v tu dobu s Theodorem Pištěkem, který měl v ateliéru důležité kontakty. Junghans tedy Pištěkovi nabídl svůj scénář a slíbil, že má navíc vyjednanou podporu od německé sociálně demokratické strany. Jako už v předešlých případech, ani v tomto nakonec k dohodě nedošlo. Pištěk do filmu na počátku investoval nemalý obnos peněz a původní rozpočet 80 000 Kčs se postupně navýšil až na 200 000 Kčs. Kromě ostatního musel zaplatit honoráře a pobyt v hotelu Praha v Košířích cizím hercům, které sebou přivezl Junghans z Berlína.<sup>146</sup>

Točit se začalo v letních měsících roku 1929 a s ohledem na osud snímku je příznačné, že během něj proběhla v pražské Lucerně premiéra prvního zvukového filmu *Lod' komediantů* (Show Boat, 1929, r. Harry A. Pollard, Arch Heath). Do konce tohoto roku pak zvukové filmy ovládly většinu pražských premiérových kin. Frída s Brožem uvádí, že všechny finanční zdroje vyschly již po čtyřech dnech natáčení. Na financování participovali také někteří spoluvýrobci, např. ing. Václav Bukáč a jistý pan Tuček.<sup>147</sup> Pražské herecké osazenstvo se zřeklo honoráře a spokojilo se s případným procentuálním podílem z výnosu. Filmový štáb z Německa se však dožadoval alespoň úhrad hotelových účtů a diet a neustále vyhrožoval Junghansovi přerušением spolupráce. „*Kameraman Schäffer se osopoval veřejně na hluboce zarmouceného Junghanse slovy: Jste zločinec a lump!, hotel*

<sup>145</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „Takový je život“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 26. Z citovaného dopisu Státnímu filmovému archivu NDR z 8. dubna 1964.

<sup>146</sup> *Filmové informace*. Československý státní film, tiskové a propagační oddělení: Praha, 2. 9. 1959, č. 35, s. 4.

<sup>147</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „Takový je život“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 33.

*hrozil vyhazovem a zabavením kufrů, volalo se po zákroku policie a německého konzula, ale nakonec byl film přece jen dokončen...*<sup>148</sup>

Junghans byl však dobře připraven a natáčení proběhlo poměrně rychle, trvalo pouhých 22 dní. Film se promítal nejprve v Německu, berlínská premiéra se konala v kinu Ufa-Theater na Kurfürstendammu 24. března 1930. Podle Brože s Frídou se o to významně zasloužil divadelní a filmový kritik berlínského pondělníku *Montag Morgen* Hans Sahl, který vyvinul v tisku iniciativu, aby získal některého berlínského distributora, což se mu také povedlo.<sup>149</sup> O promítání filmu v Německu toho dále mnoho nevíme, neboť k pátrání v německých archivech jsme se nedostali. Je ale téměř jisté, že právě odtud film poté putoval do Francie a dalších zemí, kde sklídl převážně kladné ohlasy u obecnostva i kritiků a dostal se díky tomu do několika knižních dějin kinematografie.

Pražská premiéra se odehrála v týdně mezi 9. a 15. květnem roku 1930 ve třech pražských kinech - Flora, Koruna a Roxy, což byly tehdy menší kina. Podle zprávy z *Filmového kurýru* byl film promítán s podtitulem „*Román pražské rodiny*“ a snažil se obecnostvo nalákat na nadšené ohlasy berlínského publika.<sup>150</sup> Ve stejném výtisku také čteme, že v tomto týdnu byl již „*pro velký úspěch prodloužen první český zvukový film Tonka Šibenice*“ a v Adrii taktéž běžel „*realistický obraz z nočního života*“ *Pasák holek* podle scénáře E. E. Kische. Film v kinech proběhl bez ohlasu veřejnosti a téměř bez povšimnutí. Premiérové a větší kina ho vůbec nepřijala k promítání, a teprve když Pištěk obešel majitele kin, rozhodli se ho promítat alespoň v těch druhořadých.<sup>151</sup>

Když viděli Pištěkovi věřitelé, jak dopadla pražská premiéra, prodali za pár korun urychleně exploatační práva do ciziny. Pištěkovi tak zůstal dluh 541 tisíc korun, které splácel celých 12 let, kdy svým věřitelům platil 5 tisíc korun měsíčně. Teprve v roce 1941 splatil poslední splátku.<sup>152</sup> V průběhu let tak musel přijímat desítky menších rolí, aby dokázal věřitelům své půjčky vracet. Neměl již mnoho dalších příležitostí pokusit se o vykročení z hereckých prototypů, které v menších

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 33. Citováno z textu Victora Schamoniho pro *Das Tagebuch* z 29. března 1930.

<sup>149</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myřtil. Junghansův „Takový je život“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 28.

<sup>150</sup> *Filmový kurýr*. 9. 5. 1930, č. 19, s. 2.

<sup>151</sup> *Filmové informace*. Československý státní film, tiskové a propagační oddělení: Praha, 2. 9. 1959, č. 35, s. 4.

<sup>152</sup> HRBAS, Jiří. Velký čin Theodora Pištěka. *Záběr. Čtrnáctideník čs. filmu*. Praha: Čs. film, 1968, roč. 1, č. 16, s. 2.

obměnách střídal a varioval. V letech 1937 a 1938 se herecky zúčastnil téměř na 40 filmech. Jak píše Jaroslav Brož: „*Celkem zahrál 325 filmových postav a figurek, které splývají ve vzpomínkách pamětníků jeho herecké dráhy v jedinou podobu žoviálního sympatického tatíka.*“<sup>153</sup>

Theodor Pištěk tedy zásadním způsobem přispěl ke vzniku filmu, který dnes můžeme považovat za vrcholné dílo němé kinematografie. Svědčí o tom také články Jaroslava Brože a Jiřího Hrbase, kteří již v titulcích tvrdí, že se Theodor Pištěk zasloužil o český film, respektive vykonal velký čin. V Pištěkovi se tak mísily střídavé pocity: „*Byl hrdý na to, že výsledek vynesl československému filmu úspěch u celé světové kritiky, byl zatrpklý, že film neměl očekávaný ohlas u diváků doma. Litoval, že k vyrobení tohoto filmu neměl příležitost o dva či o tři roky dříve.*“<sup>154</sup>

V Československu byl *Takový je život* uveden znovu až v roce 1957 k oslavám 60. výročí československé kinematografie. Tato verze byla upravena Elmarem Klosem a ozvučil ji Zdeněk Liška. Ve zprávě ve *Filmových informacích*, která byla napsána u příležitosti znovuuvedení snímku do kin v září roku 1959, je stručně popsán způsob aktualizace. Elmar Klos se pokusil film upravit v duchu soudobého pojetí filmového díla, což znamená především stříhové úpravy a spojení některých scén a záběrů. Použilo se také dodatečného ozvučení, které sestávalo „*z nerealistických hluků, které však nemají popisnou, ale dramatickou funkci.*“<sup>155</sup>

V téže době vyšel o filmu článek v časopise *Kino*, který autor podepsal zkratkou –by- (domníváme se, že se jedná o zkratku Jaroslava Brože). V něm už autor položil informační základ pro své další texty, které publikoval v 60. letech. Mylně se však ještě domnívá, že Karl Junghans zahynul za války jako ateliérový stříhač. Ve *Filmové kartotéce* se o díle mluví jako o nejlepším českém němém filmu, který je „*vedle Machatého Extase a několika málo dalších českých filmů nejčastěji citován ve světové filmové literatuře ve statích o československém filmu.*“<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> BROŽ, Jaroslav. Theodor Pištěk. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1960, roč. 6, č. 11, s. 763.

<sup>154</sup> BROŽ, Jaroslav. Theodor Pištěk se zasloužil o český film. *Kino. Filmový obrázkový týdeník*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1960, roč. 15, č. 18, s. 285.

<sup>155</sup> *Filmové informace*. 10. 6. 1959, č. 23, s. 10.

<sup>156</sup> *Filmová kartotéka*. 22. 8. 1959, č. 32, s. 14.

## 7.4 Osud filmu, ohlasy a kritická reflexe

Původní negativ ani žádná z originálních kopií Junghansova filmu se pravděpodobně nezachovaly. Originální film byl sestříhán již v době berlínské premiéry a někteří distributoři se z filmu snažili odstranit příliš naturalistické záběry, které by mohly pobouřit jejich diváky. Frída s Brožem uvádí, že vzhledem k neúspěchu filmu a neexistenci filmového archivnictví se jen výjimečně stávalo, že by se film dostal do sbírky některého ze soukromých sběratelů. Většina z mála existujících kopií podle nich skončila jako „sběrná surovina“ v továrnách na výrobu krémů na obuv.<sup>157</sup>

Brož diskutoval s Junghansem také dodatečné úpravy filmu provedené v roce 1957 Elmarem Klosem. Junghans znovu viděl film až v roce 1964 na jednom z retrospektivních pořadů Filmového ústavu ve Wiesbadenu. O použité hudbě měl ale údajně odlišné představy, zejména pokud šlo o použití motivů dechových kapel. Sám si kdysi pro berlínskou premiéru předepsal hlavní hudební motivy, z nichž připomněl například symfonickou báseň Richarda Strausse *Smrt a vykoupení* ve scéně umírání ženy nebo úryvek z Čajkovského celkového koncertu v závěru filmu.<sup>158</sup>

Produkce či režisér filmu měli dostatečně pokrytou reklamu již v průběhu natáčení filmu. V *Českém filmovém zpravodaji* čteme, že film byl očekáván s velkou zvědavostí a sliboval umělecký potenciál.<sup>159</sup> Zároveň se zde informuje o jeho premiéře, která měla podle německých listů proběhnout už v lednu 1930 (nakonec to bylo až v březnu stejné roku). Také *Filmový kurýř* přišel se zprávou o chystaném snímku *Pradlena*.<sup>160</sup> Uvádí sice ještě spolupracovníky, kteří se nakonec na filmu nepodíleli, ale v rámci propagace láká na informaci, že se snímek natáčí na panchromatický materiál, který mu dodá „skutečnou realističnost“. Speciálně pro tento film zkonstruoval vrchní osvětlovač ateliérů na Kavalírce Jan Rott nový světelný park o 30 lampách. Součástí tohoto textu je také ukázka z „moderního libreta“, respektive téměř 80 sekvencí z Junghansova scénáře. *Filmový kurýř*

---

<sup>157</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „Takový je život“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 26.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>159</sup> *Český filmový zpravodaj*. 11. 1. 1930, č. 2, s. 5.

<sup>160</sup> *Filmový kurýř*. 11. 5. 1929, č. 19, s. 2.

přinesl také reportáž přímo z natáčení filmu.<sup>161</sup> Autor s iniciály –vo se vydal do ateliérů za herečkou Verou Baranovskou, se kterou udělal rozhovor zejména o spolupráci s režisérem Pudovkinem. Text je doprovázen náčrtem dvou hlavních postav ve ztvárnění Baranovské a Pištěka.

Stejný výtažek ze scénáře vyšel také v německém jazyce v pražském *Prager Film Kurieru*.<sup>162</sup> Pražské německé noviny pokryly natáčení také dalšími texty v květnu 1929.<sup>163</sup> Zprávy o výrobě filmu a ohlasy po uvedení snímku vycházely také v berlínských denících a periodikách. Jejich stručný přehled uvádí Brož-Frída.<sup>164</sup> První článek o filmu napsal v březnu 1930 Victor Schamoni pro berlínský týdeník *Das Tagebuch*. Poté následovalo několik superlativních recenzí v kritikách denních a odborných listů. Pro příklad zde zmiňujeme jednu z kritik, které film pozitivně chválily: „*Tento film je jedním z nejgeniálnějších poslední doby. Doporučovat jej znamená propagovat dobrou, ba nejlepší věc. Jeho tvůrce patří bez jakékoliv pochyby k nejpřednějším režisérům světové produkce. Je to velké vítězství němého filmu, dokonce filmu bez textů, a to krátce předtím, kdy němý film má být oficiálně prohlášen za mrtvý.*“<sup>165</sup>

Tento ohlas zaznamenaly také pražské listy, které tak dopomohly uvedení filmu v československých kinech, téměř devět měsíců po jeho dokončení. Podobnou chválu, jako napsal Manfred Georg, však mezi recenzemi a kritikami v českých listech nenajdeme. Například Josef Trojan píše ve *Večerníku Práva lidu*, že měl snímek v Berlíně velký úspěch a „*zvláště Němcům je blízký svou důkladností, s jakou předvádí život dělnické rodiny*“.<sup>166</sup> Zároveň však vyjadřuje rozhořčení, neboť celkovou tendenci filmu považuje za falešnou, ilustrativnost prostředí za zbytečné a „*v době, kdy nás všude ovládá pesimismus, není třeba to ještě zdůrazňovat ukazováním tragédie dělníka-opilce.*“<sup>167</sup>

<sup>161</sup> *Filmový kurýr*. 25. 5. 1929, č. 21, s. 2.

<sup>162</sup> *Prager Film-Kurier*. 11. 5. 1929, č. 19, s. 2.

<sup>163</sup> *Prager Film-Kurier*. 18. 5. 1929, č. 20, s. 2; *Prager Film-Kurier*. 25. 5. 1929, č. 21, s. 3.

<sup>164</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „Takový je život“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 22-24.

<sup>165</sup> GEORG, Manfred. *Tempo*. 25. 3. 1930. IN: BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „Takový je život“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 32.

<sup>166</sup> TROJAN, Josef. *Večerník Práva lidu*. 8. 5. 1930. IN: BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „Takový je život“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 32.

<sup>167</sup> Tamtéž.

Jak připomínají Brož s Frídou, česká kritika filmu *Takový je život* byla několikrát poměrně vyhrocená. Zmíňme zde alespoň útržky z recenzí českých autorů, kteří mnohdy ukázali svůj omezený rozhled – „*takový film se přece nemůže nikomu líbit...*“ (Degl) – „*s něčím takovým se přece nedá jít před obecnostvo...*“ (Bedřich Heller) – „*tohleto přece nekoupí nikdo na světě ani za těch 100.000 korun, co to stálo...*“ (Auerbach).<sup>168</sup> Určité výhrady měli také další intelektuálové a režiséři, kteří se k filmu vyjádřili. Alexander Hackenschmied např. napsal: „*Život není takový, jak jej líčí tento film. Filmový život má své zákony, na jejichž dodržování závisí život filmu. Doslovný, skoro náhodný a neorganizovaný výřez života je chaos, jemuž nic nedává právo být podkladem díla. Avšak Junghansův film přece jen vynáší něco vysoko nad hladinu, v níž se topí kina celého světa. Je to čistota filmového výrazu...*“<sup>169</sup> I některé další kritiky českých autorů poté i přes určité výhrady postihly specifické filmové kvality tohoto díla, např. v recenzích Lubomíra Linharta nebo Jiřího Lehovce.

---

<sup>168</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „*Takový je život*“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 26.

<sup>169</sup> HACKENSCHMIED, Alexander. *Takový je život*. *Studio*. Praha: 1930, s. 158.

## 7.5 Metodologický rozbor filmu

**Průměrná délka záběru:** 4

**Max:** 34.4

**Stopáž:** 61:52.5

**Min:** 0.2

**Počet záběrů:** 934

**Rozsah Max a Min:** 34.2

### 3 Cinemetrické měření filmu *Takový je život*

Typ záběru:	Detail	Medium Shot	Medium Long Shot	Long Shot	Very Long Shot	Titulky
Počet záběrů:	179	362	252	99	31	11
Stopáž (min):	7.24	22.66	20.43	8.02	2.75	0.78
Průměrná doba záběru:	2.4	3.8	4.9	4.9	5.3	4.3
Min	0.3	0.2	0.5	0.6	0.8	1
Max	20	34.4	20.5	26.3	18.2	14.6

Pracovali jsme s německou kopií DVD vydaného francouzsko-německou televizní společností ARTE. Film obsahuje německé mezititulky, které použitými citáty oddělují jednotlivé dny týdne. V tabulce proto uvádíme počet 11 titulků, které jsme v této kopii napočítali. V originální kopii však tyto mezititulky být nemusely. Ve scéně pohřbu pradleny se objevuje vložený záběr básně, kterou čte farář. Jedná se o verše německého básníka Adelberta von Chamisso z básně *Die alte Waschfrau* (Stará pradlena).

Záměrem Carla Junghanse bylo podle jeho vlastních slov přemýšlet nad filmem pomocí hudebního cítění. Tomu odpovídá i filmový střih, relativně pomalé tempo filmu a minimální množství vysvětlujících mezititulků. Naopak je filmu vlastní metafora, obrazové vyjádření pohnutků či emotivních stavů postav, symbolické vyjadřování pomocí detailů věcí, zvířat, lidských částí těla, tváří apod. Setkáme se zde také s detailním záběrem, který je pro žánr sociálního dramatu typický, kdy kamera snímá ruce postav za účelem nějakého obrazného vyjádření

(ruce starých žen v podatelně). Dcera pradleny pracuje v kosmetickém salónu, kde pečuje o ruce movitějších zákazníků, kteří si takovou službu mohou dovolit. Tady ruce symbolizují pro změnu sociální rozdíly.

V tabulce vidíme vysoký počet detailů, mezi které jsme započítávali i snímání tváří a hlav postav. Většina těchto záběrů se vyskytuje v interiérových scénách z bytu pradleny, pokoje milenky nebo hospody. Číslo je vysoké také kvůli několika rychlým střihovým sekvencím, které se skládají převážně právě z detailů. Film však obsahuje také několik záběrů z dálky, neboť značná jeho část se odehrává v pražských exteriérech. Ve scéně nedělního odpoledne u řeky nasnímal kameraman několik velkých záběrů plujících lodí.

Působivě zpracovaná je scéna návratu pradleny domů přes Karlův most, kdy je zabírána z veliké dálky i výšky a vytváří dojem bezvýznamného člověka v porovnání s monumentálním městem v pozadí. Scéna na Karlově mostě je metaforickým vyjádřením jejího tíživého osudu. Dojde při ní na velmi rychlou střihovou sekvenci záběrů svatých soch na mostě. Rychlost střihu se lehce proměňuje, sochy jsou snímány z různých úhlů. Domníváme se, že v jedné chvíli se dokonce střihač rapidstřihem pokusil o dojem pohybu sochy. Podobných rychlých střihových sekvencí se nachází ve filmu více. V jedné scéně postává v kuchyni u plotny pradlena společně s její zaměstnavatelkou, když žena málem převrhne prádlo. Rychlá série střihů zde má navodit fyzický pocit ze zobrazované akce. V těchto způsobech lze jistě zaznamenat vliv sovětské montáže, se kterou byl Junghans dobře obeznámen. Obecně však film neobsahuje výrazné formální experimenty, ale ve snímání naopak převažuje lyrický způsob vyprávění společně s věčným zachycením momentu.

Režisér a kameraman snímku disponují filmovým myšlením, správně používají např. uvozovací sekvence scén (např. uvození scény v bytě pradleny, které předchází lokalizační záběry na střechy okolních domů). Autoři zdařile pracují s akcí v záběru, z postavení kamery je možno vycítit pečlivou volbu kameramana. Pracuje se s hloubkou ostrosti, a to i v několika plánech najednou. Jedním z opakujících se záběrů je např. využití hloubky při snímání herecké akce, při které se v popředí ocitá postava zády a v druhém plánu je snímána hlavní postava filmu. Tento záběr se vyskytuje v úvodu filmu ve scéně na podatelně, a proti sobě takto vystupují úřednice za skleněným oknem a pradlena. V jiném záběru této scény se



postavy pohybují až ve čtyřech různých plánech zároveň – zády otočená úřednice, ženy u pultu, ženy sedící na židlích podél stěn a v posledním čtvrtém plánu otevřené dveře, do kterých vchází prادلena. Při odpoledním pikniku na louce u řeky se opakuje tentýž postup, tentokrát jsou zády v popředí dva prodejci občerstvení a mezi nimi v druhém plánu od nich nakupuje postava uhlíře. Jindy je zase použit lehce obměněný postup, kdy jsou v popředí dva milenci zády a proti nim v pozadí romantický výhled na Prahu.

Herecké výkony jsou civilní, realistické, herci se projevují bez sentimentu, nepřehrávají. Postavy jsou obsazeny vhodnými hereckými typy a např. Theodor Pištěk zde předvádí jeden ze svých nejlepších výkonů. Z jeho hereckého projevu je cítit fyzická síla. Podává věrný a živelný výkon, působivé jsou jeho opilecké výjevy, agrese vůči pradelně nebo litanie při závěrečné scéně po pohřbu. Pištěkovu milenkou hraje ve filmu německá tanečnice a herečka Valeska Gert, která měla obdobnou roli již ve filmu *Ulička, kde není radosti*. Možná i kvůli tomu ji Junghans obsadil i v tomto filmu. Valeska Gert hrála ve filmu jen výjimečně, nebyla to herečka, proto je i na jejím výkonu znát neherecký projev a realismus. V jedné z hospodských scén dostane také příležitost předvést své taneční umění. I přes negativní úlohu projeví její postava lítost nad nešťastnými okolnostmi a ukáže svoji lidskost. Máňa Ženíšková podala taktéž přesvědčivý výkon a ve své roli neprojevila známky sentimentality, tolik typické pro mnoho tehdejších němých filmů. Dceřin přítel, kterého ztvárnil německý herec Wolfgang Zilzer, nedostává ve filmu příliš prostoru, ale v závěru snímku vyniká jeho minimalistický herecký projev a fotogenická tvář. Kromě Baranovské ve filmu *Takový je život* hraje také jiná ruská herečka z moskevského divadla a skutečná přítelkyně Baranovské Uli Tridenskaja, v roli bodré sousedky. Oba předtím již spolupracovali s Karlem Lamačem na filmu *Dcery Eviny* (1928). Vedlejší rolí do filmu přispěl také Jindřich Plachta.

S ohledem na to, že Junghans film natočil díky finanční pomoci Theodora Pištěka, herecké obsazení zřejmě promýšlel až těsně před natáčením. Pro hlavní úlohu pradelny však měl jasnou představu o Věře Baranovské, která měla s podobnými typy postav již své zkušenosti. Pudovkinův film *Matka*, ve kterém sehrála roli matky, byl v Berlíně nadšeně přijat. Baranovská pocházela z Petrohradu a kromě této role se proslavila také další spoluprací s Pudovkinem na filmu *Konec Petrohradu*. Pokud se v dobovém tisku objevila zpráva o chystaném natáčení filmu

*Takový je život*, neopomenula téměř vždy zmínit jméno hlavní herecké hvězdy. Baranovská byla i v našich podmínkách známá ještě předtím, než zde natočila několik svých slavných rolí. Např. v *Českém filmovém zpravodaji* upozornili článkem na to, že se Baranovská chystá v Praze natočit film. Účast zahraničních herců na českých filmech byla vítaným jevem, který naši kinematografii posouval více ke světovému filmu. „*Pražské ateliery hostí nyní stále herce významných evropských jmen, což je jen důkazem, že mezinárodní produkce pomáhá nám k rozmachu.*“<sup>170</sup> Filmový kurýr pak přinesl reportáž přímo z natáčení, při kterém reportér udělal s Baranovskou rozhovor. V něm mimojiné prozradila, jakým způsobem se staví k hereckým stereotypům: „*Všude mi říkají ruská matka, do filmu hrají většinou matky a sama nemám žádných dětí.*“<sup>171</sup>

V československé kinematografii pak kromě filmu *Takový je život* zanechala tato herečka také další výrazné stopy. Ztvárnila sv. Ludmilu v historickém velko filmu *Sv. Václav* (1929, r. Jan Stanislav Kolár) a ve snímku *Tonka Šibenice* si zahrála vesnickou matku Tonky. Domníváme se, že Karel Anton si ji pro *Tonku Šibenici* vybral proto, neboť se natáčela zhruba ve stejném období jako *Takový je život*. Všechny tyto role vytvořila Baranovská v průběhu 4 let, a ačkoliv jsou si velice podobné, dovedla své herecké umění postupně vylepšovat. Po roce 1930 hrála ještě v několika francouzských filmech, než v roce 1935 zemřela v Paříži.

Pro Theodora Pištěka znamenala tato role únik od kondelíkovských typů a stále stejných pánů ředitelů, továrníků a bankéřů. Možnost hrát v tomto filmu byla zřejmě důležitou pointou toho, proč se Pištěk rozhodl s Junghansem spolupracovat a financovat tento film. V postavě pijana a hrubiána navíc zřejmě cítil svoji hereckou sílu. Už v roce 1927 se píše v recenzi v *Českém filmovém světě*, že „*Pištěk vytvořil v Krňanského filmu Bahno Prahy roli starého kořalečníka tak životně, jakoby po celý život nedělal nic jiného, než častoval urousané hosty šikovně, s největší možnou úsporou naplňovanými „štamprlaty“.* Jeho výkon jest skutečně zcela mimořádně životný a Theodorek ocitá se tak v oprávněném podezření, že svoji roli dlouho a dlouho studoval.“<sup>172</sup> Role manžela pradleny ve filmu *Takový je život* tak spadá do hereckého období, kdy vytvořil několik podobných hereckých typů. Ve stejné době, kdy film natáčel, chystal se již na další podobnou úlohu ve filmu *Tonka Šibenice*.

<sup>170</sup> Pí Baranovskaja v Praze. *Český filmový zpravodaj*. 25. 5. 1929, č. výt. 22, s. 2.

<sup>171</sup> *Filmový kurýr*. 25. 5. 1929, č. 21, s. 2.

<sup>172</sup> *Český filmový svět*. 8- 9. 1927, č. 4, s. 11.

Zde měl dokonce zvukové vystoupení, avšak dodnes se nám zachovala pouze francouzská kopie, ve které Pištěkův výstup chybí. Zachovaly se nám však alespoň některé zmínky v tisku a ohlasy v recenzích. Sám Pištěk to komentuje svým článkem ve *Filmových listech*: „Prvním filmovým hercem, jehož české mluvené slovo jest ve filmu zachyceno, je - smím to prozradit? - moje maličkost.“<sup>173</sup> Theodor Pištěk zemřel v roce 1960, dočkal se tedy ještě znovuuvedení filmu do československých kin v roce 1959. Následné vlny promítání filmu v rámci filmových retrospektiv a znovudocnění filmu se již nedožil.

## 7.6 Junghans a film po roce 1930

Chtěli bychom se stručně zmínit také o tom, jakým způsobem pokračovala filmová kariéra Carla Junghanse. V době, kdy se Junghans vrátil do Berlína a kdy se pokoušel probudit zájem o svůj film u některého z distributorů, žil ze dne na den bez prostředků a byl „odkázán jen na pomoc svých soucitných přátel. Dokonce i sovětští filmaři Ejzenštejn, Ocep, Turin, Ermler, kteří film zhlédli, se snažili Junghansovi pomoci a umožnili předvedení jeho filmu v Moskvě ve snaze dosáhnout toho, aby byl zakoupen pro distribuci v SSSR...“<sup>174</sup> Prodej filmu se sice neuskutečnil, ale Junghans získal zakrátko od sovětské výroby Mežrabpom-film, která těsně spolupracovala s organizací Mezinárodní dělnické pomoci, pozvání k natočení jednoho filmu v Moskvě.

Na podzim roku 1930, tedy půl roku po premiéře filmu *Takový je život*, informovaly ještě filmové deníky o jeho půlroční cestě po Africe, kde společně s populárním letcem Ernstem Udetem odjeli natáčet expediční letecký film.<sup>175</sup> Záběry z přírodních rezervací o tamní zvířence byly poté použity ve filmu *Prchající stíny* (*Fremde Vögel über Afrika*, 1932, r. Carl Junghans). Podle Myrtila Frídy se Junghans vážně zabýval myšlenkou zfilmovat starou probuzeneckou veselohru Jana Nepomuka Štěpánka *Čech a Němec*, na jejíž scénaristické úpravě měl spolupracovat

---

<sup>173</sup> PIŠTĚK, Theodor. Tonka Šibenice. *Filmové listy*, 1930, č. 5-8, s. 44-45.

<sup>174</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Takový byl Karel Junghans. Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 29.

<sup>175</sup> *Český filmový zpravodaj*. 25. 10. 1930, č. 43, s. 5.,  
*Filmový kurýr*. 24. 10. 1930. č. 43, s. 13.

literární kritik a historik Miloslav Novotný.<sup>176</sup> Nakonec však souhlasil s pozváním do Moskvy a odjel zde v roce 1931 v očekávání, že konečně bude moci pracovat v podmínkách, které mu dovolí v praxi uplatnit všechny své představy o funkčním uplatnění zvuku ve filmu. Jel tam původně s myšlenkou natočit film inspirovaný tehdy právě publikovanou Erenburgovou knihou *Život automobilů*. Po dohodě s vedením Mežrabpomu se však pustil do přípravných prací na filmu o rasové diskriminaci černochů ve Spojených státech podle románu amerického černošského autora Langstona Hughese *Black and White*. Po vleklých jednáních s produkční firmou i s příslušnými schvalovacími orgány však bylo nakonec od realizace tohoto filmu upuštěno s odůvodněním, že by „film, zabývající se tak ožehavým americkým vnitropolitickým problémem, mohl škodit zájmům sovětsko-amerického obchodu.“<sup>177</sup>

Cesta černošských Američanů do Sovětského svazu (z pohledu samotné skupiny herců) je podrobně zdokumentována v článku Jacka El-Haie.<sup>178</sup> Ten se vyjadřuje také v tom smyslu, že tato sovětsko-americko-africká anabáze a nenatočený Junghansův film změnil kurz americké historie. Dvacet dva černošských herců různých povolání přijelo v červnu 1932 do Moskvy, mezi nimi také autor předlohy Langston Hughes. Poté co mu Junghans ukázal svůj scénář, Hughes se nestačil divit: „V první chvíli jsem byl udiven tím, co jsem četl. Poté jsem se musel tolik smát, až jsem začal brečet. Ale nebrečel jsem proto, že by ten scénář byl v některých momentech naprosto mylný a legrační. Brečel jsem proto, že to scenárista myslel dobře, ale o tématu vůbec nic nevěděl a výsledkem byla patetická míchanice dobrých myšlenek a naprosto pomýlených faktů.“<sup>179</sup>

Po měsíci se černošská delegace začala v Moskvě nudit, a tak byla vyslána na rekreaci k Černému moři. Vzápětí však přišla zpráva od Mežrabpomu, že se natáčení ruší.<sup>180</sup> Zklamáný Junghans se poté přes Berlín vrátil do Prahy, kde mu

---

<sup>176</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Takový byl Karel Junghans. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 29.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>178</sup> EL-HAI, Jack. Reel Life. In the depths of the Great Depression, Louise Thompson Patterson led a group of aspiring African-American actors to the U.S.S.R. In: *California Magazine*. Berkeley: Cal Alumni Association, 2012. Dostupné z: <http://alumni.berkeley.edu/california-magazine/spring-2012-piracy/reel-life> [cit. 2015-04-03].

<sup>179</sup> RAMPERSAD, Arnold. *The Life of Langston Hughes. Volume I: 1902-1941*. Oxford: Oxford University Press, 2002, s. 247. Do češtiny přeložil autor této práce.

<sup>180</sup> EL-HAI, Jack. Reel Life. In the depths of the Great Depression, Louise Thompson Patterson led a group of aspiring African-American actors to the U.S.S.R. In: *California Magazine*. Berkeley: Cal

čeští filmoví novináři pomohli sehnat doklady pro jeho manželku, mladou baletní tanečnici Kláru. Junghans se však kvůli svému jinému vztahu dostal dokonce do podezření, že by mohl být reálnou předlohou postaršího literárního vědce z Nabokovova románu *Lolita*. Alespoň o tom spekuluje Andrea Pitzer, autorka Nabokovovy biografie.<sup>181</sup> Junghans se v Berlíně seznámil se sestrou Nabokovovy ženy Soniou Slonim. Začínající herečka byla v teenagerském věku a věkový rozdíl mezi nimi činil 11 let. Tento vztah zřejmě inspiroval Nabokova k napsání některých novel, které tematicky předcházely jeho slavnému románu *Lolita*.

V roce 1933 spojil ještě jednou Carl Junghans svoji kariéru s československým filmem a bylo mu nabídnuto natočit snímek *Ztracený syn*, jehož děj byl zasazen do přímořských jugoslávských exteriérů. Titul připravovaného filmu byl později na Junghansův změněn na *...a život jde dál*. Problémy s počasím a financováním způsobily odložení projektu o rok. Po obnovení natáčení v Chorvatsku došlo k neshodám mezi Junghansem a produkční společností a režisér se své pozice vzdal. Film byl dokončen až v roce 1935 jinými režiséry. V Německu Junghansovi nezbývalo, než natáčet ve filmových studiích pod nacistickým vedením. Natočil zde několik snímků, včetně spolupráce s Leni Riefenstahl na filmu *Jugend der Welt* (Mládež světa, 1936), což byl dokumentární film ze čtvrté zimní olympiády konané v Garmisch-Partenkirchenu. V roce 1938 se mu konečně podařilo dokončit svůj další a zároveň poslední celovečerní snímek s názvem *Altes Herz geht auf die Reise* (Staré srdce na cestách). Junghans se však nepohodl s Goebbelsem a musel s falešnými papíry uprchnout do Švýcarska, a poté do Francie, kde se opětovně setkal se Soniou Slonim a Nabokovem. Společně pak odjeli do New Yorku. Pitzer uvádí, že se Junghans stal agentem a informátorem ve Francii a poté také v USA. Spekuluje o tom také Petr Procházka ve svém článku, kde zároveň přináší některé nové informace.<sup>182</sup>

---

Alumni Association, 2012. Dostupné z: <http://alumni.berkeley.edu/california-magazine/spring-2012-piracy/reel-life> [cit. 2015-04-03].

<sup>181</sup> PITZER, Andrea. Meet Carl Junghans: informer, propagandist, and... literary inspiration for Nabokov? In: *The Secret History of Vladimir Nabokov*. New York: Pegasus, 2013, 448 s. ISBN 978-1605986173. Dostupné z: <http://nabokovsecrethistory.com/news/meet-carl-junghans-propagandist-literary-inspiration-camera-obscura-lolita/> [cit. 2015-04-25].

<sup>182</sup> PROCHÁZKA, Petr. Carl Junghans - AntiVávra světové kinematografie. *UNI. Kulturní magazín*. Praha: Unijazz, 2013, č. 8. Dostupné z: <http://magazinuni.cz/film/carl-junghans-%E2%80%93-antivavra-svetove-kinematografie/> [cit. 2015-04-25].

Po konci války natočil Junghans ještě několik filmů v Americe. Z kusých informací a svědectví pamětníků jsme zjistili, že se věnoval dokumentárním filmům o indiánských kmenech Navajo a Hopi a jejich tradici kreslení v písku. Po válce tak vznikly filmy jako *Sand Paintings* nebo *Monuments of the Past* (oba 1947). Později pracoval jako zahradník pro Bertolta Brechta a další německé uprchlíky v Kalifornii. Teprve po letech se vrátil do Německa a v roce 1975 získal dokonce ocenění za přínos filmu od Německé filmové akademie.

## 7.7 Závěr

Někteří autoři polemizovali nad národnostním určením filmu. Brož s Frídou řadí snímek do linie sociálně kritických dramát berlínské školy. Brož se již dříve zmiňoval, že „*Junghans stál pod vlivem berlínského filmového realismu a viděl život chudáků spíše pod zorným úhlem žánrových kreseb Heinricha Zilleho či žalujících tváří obrazů Kathe Kollwitzové.*“<sup>183</sup> Byl však natočen v Praze převážně se zdejší finanční účastí, proto jej považují za česko-německý koprodukční film.<sup>184</sup> Podle autora z časopisu *Kino* to byl film „*český a pražský*“.<sup>185</sup> Junghans vycházel ze školy německého filmového naturalismu 20. let a byl přitom do značné míry ovlivněn i tvorbou sovětských filmových realistů, která koncem dvacátých let začala úspěšně pronikat na západ. Některé filmy měly podle autorů s Junghansovým dílem společné rysy. Týká se to snímků *Přednosta stanice* (1925, r. Jurij Željabužskij), *Medvědí svatba* (1925, r. Konstantin Eggert) a *Žlutá knížka* (1928, r. Fjodor Ocep).<sup>186</sup>

*Takový je život* patří k omezenému počtu titulů němé české kinematografie, které zaznamenaly úspěch za hranicemi naší země. Domníváme se, že spolu s *Tonkou Šibenicí* a filmy *Gustava Machatého* znamenají největší komerční a umělecké úspěchy našeho němého filmu. České filmy se samozřejmě promítaly

---

<sup>183</sup> BROŽ, Jaroslav. Theodor Pištěk. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1960, roč. 6, č. 11, s. 20.

<sup>184</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „*Takový je život*“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 32.

<sup>185</sup> *Kino*. 17. 9. 1959, č. 19, s. 290.

<sup>186</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „*Takový je život*“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 32.

v německy mluvících zemích, ale předpokládáme, že některé z nich se dostaly do kin také v dalších evropských zemích. Dosvědčuje to např. Karel Tabery v článku *České němé filmy v Paříži*,<sup>187</sup> ve kterém se zajímal o promítání českých filmů ve Francii, ale údajně také v Belgii nebo ve Švýcarsku. Mezi tyto filmy patřil např. *Stavitel chrámu* (1921) a další snímky, pravdou však je, že promítání českých filmů mělo charakter spíše ojedinělých projekcí. Zmiňme zde posudek Karla Strasse z *Filmového kurýru*, kterého zmiňuje ve své stati Tabery, že „slova 'československý film' jsou pro Francouze úplně prázdným pojmem. Prázdnějším než pojem filmu maďarského nebo rumunského, který je vlastně fakticky roven úplně nule.“<sup>188</sup> Autor to ovšem dává za vinu především nedostatečnému novinářskému pokrytí a myslí si, že např. takový *Batalion* by v případě uvedení mohl mít ve francouzských kinech alespoň průměrný úspěch. Úspěchem tak bylo až uvedení Machatého *Erotikonu*, který běžel v kinech celé 2 měsíce.

Tabery se však nezmiňuje o *Tonce* ani o filmu *Takový je život*, zřejmě proto, že pokrývá období zhruba do roku 1930, zatímco předpokládáme, že oba tyto filmy ve Francii běžely, ale až ve 30. letech, a v následující době pak už i v ostatních světových zemích v rámci ojedinělých projekcí na různých vlasteneckých nebo klubových akcích. O tom, že byl Junghansův snímek ve francouzském kulturním světě velmi dobře znám, svědčí také záznamy ve francouzských encyklopediích o filmu. Maurice Bardéche a Robert Brasillach tak o něm píší jako o „*labutí písní němé kinematografie*“, pro Carla Vincenta je to „*pozoruhodná studie realismu, osvětleného tesknou poezií*“, a podle René Jeannea a Charlese Forda se Junghansovi podařilo „*spojit německý realismus se švédskou poetičností a dosáhnout s námětem nejvšednějšího naturalismu skutečné velikosti a jednoty tónu.*“<sup>189</sup>

Snímek se dodnes promítá v rámci retrospektiv českého umění nebo filmu. Zmiňme například retrospektivu českého modernismu ve filmu let 1920-1940, která se konala v roce 2007 v Chicagu a kurátorsky ji vedla Irena Kovářová. Němý film zastupoval právě *Takový je život* spolu s *Tonkou Šibenicí* a Machatého

---

<sup>187</sup> TABERY, Karel. Česká němá filmy v Paříži. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, roč. 13, s. 79.

<sup>188</sup> STRASS, Karel. Československý film ve Francii. *Filmový kurýr*. 15. 9. 1928, č. 32, s. 2.

<sup>189</sup> BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Mytil. Junghansův „*Takový je život*“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 24.

*Kreutzerovou sonátou*.<sup>190</sup> Snímek *Takový je život* patří k jednomu z deseti filmů, které v Národním filmovém archivu v roce 2015 podstoupily digitální restauraci v rámci projektu programu „Kulturní dědictví a současné umění“. Projekt je finančně podpořen zeměmi z Evropského hospodářského prostoru - Norskem, Islandem a Lichtenštejnskem.

---

<sup>190</sup> Více informací lze nalézt na stránce:  
<http://www.facets.org/pages/cinematheque/films/feb2007/czechmodernism.php> [cit. 2015-04-25].



## 8 Tonka Šibenice

„Jak vám pravím, celníci a nevěstky budou v ráji před vámi.“<sup>191</sup>

### 8.1 Úvod

Posledním filmem, kterým se budeme podrobněji zabývat, je *Tonka Šibenice* režiséra Karla Antona. Ačkoliv tento snímek byl do československých kin uveden jako ozvučený a dodnes je považován za náš první zvukový film, natáčen byl ještě jako němý a ozvučen byl teprve dodatečně ve francouzském ateliéru. Film také vznikl a do kin byl uveden zhruba ve stejnou dobu, jako *Takový je život*. Ozvučené části jsou navíc pouze doprovodného charakteru a nehrají významnější roli. V době, kdy se už v českých kinech už zvukové filmy promítaly, šlo především o producentův tah, jak z díla učinit moderní film a zůstat v této překotné době aktuální. Tento krok ovšem ve výsledně formě nebyl přijat příliš kladně, jak o tom svědčí např. Otakar Štorch-Marien: „*Nejen já, ale jistě i mnoho jiných by tu synchronisaci Tonce Šibenici vůbec rádo odepsalo z konta, a spokojilo se raději s nepokaženým filmem němým.*“<sup>192</sup> Z těchto důvodů jsme se rozhodli zařadit snímek mezi analyzované filmy a do linie sociálních dramát němé kinematografie.

*Tonka Šibenice* je jedním z několika mála filmových adaptací známého novináře Egona Erwina Kische. Proto se v této části zaměříme také na Kischův vztah k filmu, budeme-li to považovat za důležité ve vztahu k *Tonce*. Hlavními texty, ze kterých čerpáme informace o filmu, jsou především články od Václava Merhauta, který se podrobněji zaměřil na vztah Egona Erwina Kische a filmu, a publikoval dvě statě v prvním a druhém svazku *Filmového sborníku historického*.<sup>193</sup> Krátkým, avšak informačně hodnotným zdrojem nám bude také encyklopedický

---

<sup>191</sup> Citát z evangelia sv. Matouše, který se explicitně objevuje na začátku filmu i předlohy.

<sup>192</sup> ŠTORCH-MARIEN, Otakar. *Tonka Šibenice. Rozpravy Aventina*. Praha: Aventinum, 1929-1930, č. 23, s. 275.

<sup>193</sup> MERHAUT, Václav. Filmová podoba Tonky Šibenice. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický. Sv. 1. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 105-120. MERHAUT, Václav. Filmová kritika „Zuřivého reportéra“. In: KLIMEŠ, Ivan, RAK, Jiří (eds.). *Filmový sborník historický. Sv. 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 229-240.

zápis Jiřího Voráče publikovaný v *Iluminaci*.<sup>194</sup> Voráč v něm na malé ploše mimojiné podává poučený a hodnotný rozbor filmového stylu filmu. Podobně jako u předchozích snímků jsme pak nahlíželi do sekundárních dobových pramenů a časopisů, ze kterých čerpáme především kritické ohlasy, vzpomínky herců na natáčení apod.

Výsledné umělecké dílo můžeme dnes posuzovat jen částečně. Film byl natáčen zároveň v několika verzích: česky, francouzsky a německy. Ze všech se zachovala pouze verze francouzská, v níž podle dochovaných písemných materiálů a kritik chybí několik výrazných scén (např. sekvence s opilcem, kterého hrál Theodor Pištěk), natočených jen pro verzi českou.

## 8.2 E. E. Kisch a Karel Anton

V roce 1929 byl Karel Anton již poměrně zkušeným režisérem, který měl za sebou několik filmů, jmenujme např. film *Cikáni* (1921) podle předlohy K. H. Máchy nebo první snímky s populárními postavami *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (I. a II., oba 1926) podle díla Ignáta Herrmanna. V roce 1926 společně s Václavem Wassermanem zadaptovali *Pohádku máje* napsanou Vilémem Mrštíkem. V tomto filmu se v Antonově tvorbě poprvé objevilo osudové téma padlé venkovské dívky, jak jej později zpracoval v *Tonce Šibenici*. Pro Antonovo pojetí byl charakteristický kontrast čistoty venkova s morální a fyzickou špínou velkoměsta s jeho hospodami, nevěstinci, prostitutkami a pasáky.

Po realizaci umělecky náročné *Pohádky máje* v roce 1926 se režisér Karel Anton věnoval dokumentární tvorbě a reklamě ve firmě Elektajournal, jejímž byl podílníkem. Nezapomínal však na hraný film a hledal vhodné téma. Uvažoval o zfilmování dramatu bratří Mrštíků *Maryša*, ale k realizaci nedošlo.<sup>195</sup> Spolupracoval také na scénáři filmu *Svatý Václav*. Pak zakoupil od E. E. Kische autorská práva na jeho povídku *Die Himmelfahrt der Tonka Šibenice* (Nanebevzetí Tonky Šibenice) a reportáž *Der Fall des Generalstabschef Redl* (Jak jsem se dozvěděl, že je Redl vyzvědač). E. E. Kisch zpracoval příběh Tonky údajně na podkladě reálného

---

<sup>194</sup> VORÁČ, Jiří. Tonka Šibenice. Encyklopedické heslo. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1997, roč. 9, č. 4, s. 187-190.

<sup>195</sup> MERHAUT, Václav. Filmová podoba Tonky Šibenice. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický. Sv. 1. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 106.

předobrazu do reportážní povídky a pod názvem *Der Himmelfahrt der Galgentoni* ji publikoval v roce 1921 v *Prager Tagblatt*.<sup>196</sup> Obě díla už měla svou popularitu díky dramtizacím, které uvedl na počátku dvacátých let v Revoluční scéně Emil Artur Longen. Právě *Nanebevzetí Tonky Šibenice* tu mělo velký úspěch díky hlavní představitelce Xeně Longenové. Ještě 10. října 1927 píše E. E. Kisch v časopise *Internationale Filmschau*: „*Snahy natočit Tonku Šibenici a Pasáka jsem nemohl podporovat, protože jsem neměl dostatečné záruky, co se týče obsazení.*“<sup>197</sup>

Kisch od roku 1921 působil v Berlíně a přispíval do pražských německých časopisů, ale také pro *Lidové noviny*. V roce 1925 a 1931 navštívil Sovětský svaz. Mezi těmito roky odcestoval také do USA, kde se dostal až do Hollywoodu. Tady se seznámil s Charliem Chaplinem a byl svědkem natáčení jeho filmu *Světla velkoměsta*: „*Nad touto bídou moderní doby máváte praporkem svého humoru, jako byste jej našel náhodou na ulici. Ano, smějeme se, ale rozumíme... Je to nádherný film, Charlie, a je to sociální dílo.*“<sup>198</sup> O Chaplinovi posléze publikoval několik článků v berlínském a pražském tisku. Merhaut píše, že pro Kische byla postava tuláka důležitá kvůli sociálním motivům: „*Louis Delluc vidí ve své knize Charlot Charlese Chaplina jako sebe samého, s hlubokou melancholií a s básnickou touhou. Pro Karla Teigeho je zase tento umělec hercem, klaunem, básníkem. Kisch ale klade důraz na sociální determinaci Chaplinovy osobnosti, respektive postavy tuláka Charlieho.*“<sup>199</sup>

Na Kischovy náměty vzniklo několik filmových děl. Už v roce 1919 zfilmoval jeho povídku německý režisér Karl Grune. Po několika odmlčených letech poté k jeho látce přistoupil jiný německý režisér Hans Tintner a znovuadaptoval jeho *Pasáka holek*. V éře němé kinematografie vznikla také první filmová podoba Kischovy *Aféry plukovníka Rédla*, kterou v roce 1924 realizoval rakouský režisér Hans Otto Löwenstein.

---

<sup>196</sup> Kisch napsal ještě dvě další verze *Tonky Šibenice*; druhou verzi prozaickou, která se neodehrává v Praze, nýbrž v Berlíně, a verzi dramatickou, kterou v roce 1921 inscenoval Emil Artur Longen na Revoluční scéně pod názvem *Nanebevstoupení Tonky Šibenice*.

<sup>197</sup> MERHAUT, Václav. Filmová podoba *Tonky Šibenice*. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický. Sv. 1. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 105. (Citováno z *Internationale Filmschau*)

<sup>198</sup> KOZLOVÁ, Danica, TOMÁŠ, Jiří. Egon Ervín Kisch + film. *Scéna*. Praha: Orbis, 1985, roč. 10, č. 7, s. 7.

<sup>199</sup> MERHAUT, Václav. Filmová kritika „Zuřivého reportéra“. In: KLIMEŠ, Ivan, RAK, Jiří (eds.). *Filmový sborník historický. Sv. 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 235.

Původní krátká několikastránková povídka *Der Himmelfahrt der Tonka Šibenice* vyšla poprvé v novinách Prager Tagblatt 20. února 1921 a teprve později se dočkala dramatinizace i dalších autorských přepracování. Karel Anton si vybral pro práci na scénáři dva známé autory, umělce, kteří měli velmi blízko ke Kischovu dílu, protože se s autorem osobně znali. Willy Haas působil jako novinář a redaktor časopisu *Die literarische Welt* v Berlíně, Benno Vigny byl spisovatelem, scenáristou, ale i režisérem němých filmů. Scénář, který společně napsali, není adaptací literární předlohy, ale její parafrází. Zachovali základní dějovou linku, ale příběh zasadili do současnosti. Rozvedli jej do nových situací a souvislostí a dali mu tak širší sociální pozadí. Při stavbě scénáře uvažovali v intencích němého filmu, proto kladli důraz na dramatičnost obrazů a zvýraznili úlohu rekvizit. Karel Anton se už výběrem scenáristů rozhodl pro mezinárodní spolupráci, což se potvrdilo i hereckým obsazením, kde Tonku hrála jihoslovanka Ita Rina, jejího milého německý herec Jack Mylong-Münz a matku herečka Moskevského uměleckého akademického divadla Vera Baranovskaja. Jako kameraman byl angažován vídeňský Eduard Hoesch, pracující v té době v Berlíně.

### 8.3 Natáčení filmu

V září 1929 začal štáb natáčet ve Veselí na Moravě, kde inscenoval scény odehrávající se na vesnici. V říjnu se filmaři přestěhovali do Prahy, kde byly postaveny interiéry hospod a nevěstince. Karel Anton, jenž měl zkušenosti s dokumentárním filmem, využíval jako statyisty skutečné bezdomovce a chudáky, kteří dostávali za tuto práci jídlo a cigarety. Je možné, že nepatrnost některého z nich způsobila vznik požáru a Kavalírka v noci z 26. na 27. října vyhořela.<sup>200</sup> O vzniku požáru panovala tehdy mezi filmaři fáma, že byl uměle založen konkurencí. Příčina jeho vzniku ale nebyla nikdy přesvědčivě objasněna a po eventuálním pachateli se také nikdy nepátralo.<sup>201</sup>

Už v listopadu začalo natáčení znovu, tentokrát v ateliérech A-B na Vinohradech, v lednu 1930 byl film dokončen, vykopírován a sestříhán. V té době

---

<sup>200</sup> MERHAUT, Václav. Filmová podoba Tonky Šibenice. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický. Sv. 1. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 108.

<sup>201</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919-1939. Část 2*. Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 175.

se Anton rozhodl pro dodatečné ozvučení. Odjel s Košťálem a hlavními představiteli do Paříže, kde v ateliéru společnosti Léon Gaumont provedli za použití systému Petersen-Poulsen postsynchron celého filmu. Synchronizaci filmu obstaral spolupracovník společnosti Warner Bros, americký Čech A. S. Heller, který nahrával už zvukový velkofilm *Zpívající bloud*.<sup>202</sup> Zvuková stopa se skládala ze dvou synchronních sekvencí (modlitba Tonky a Pištěkův výstup), jedné písně a dále hudebního doprovodu a ruchů.<sup>203</sup>

Skladatel a dirigent Košťál vzpomíná, že s Antonem předpokládali, jak jim v Paříži vše vysvětlí. Nicméně i oni byli ještě se synchronizací zvuku na začátku, a tak se museli všechno učit od začátku: „*V orchestru, který byl 27čl., nebyl jediný Čech aneb Němec - sami Francouzi z různých pařížských divadel a symf. orchestrů. Francouzi jsou celkem dobří hudebníci, ale vlašná a pro náš rytmus nemožní! Naše národní písně, kterých ve filmu našem jest dostatek, byly jim cizí a dalo to velmi mnoho práce dostati z nich trochu vřelosti a život.*“<sup>204</sup>

Od 13. srpna 1929, tedy sedm měsíců před premiérou *Tonky*, byl v pražském kině Lucerna uveden první zahraniční zvukový film *Lod' komediantů* (Show Boat, 1928). Do konce tohoto roku bylo dovezeno ještě 113 dalších mluvených filmů. V prvních šesti měsících roku 1930, v době, kdy většina velkých kin v Praze i venkovských městech již byla přizpůsobena pro promítání zvukových filmů a vybavena nákladnými zvukovými aparaturami, však bylo natočeno ještě dalších 15 němých filmů, o nichž se dopředu vědělo, že poběží pouze v městských reprízových kinech a na odlehlém venkově.<sup>205</sup> Premiéra *Tonky Šibenice* se odehrála 27. února 1930 v kině Alfa. K premiérovému ohlasu nutno dodat, že hlavní projekci předcházela nafilmaný výstup Karla Hašlera, který z plátna přivítal publikum a zazpíval dvě populární písně *Hradčany krásné* a *Když padá v Praze sníh*. Na klavír jej doprovázel autor filmové hudby Erno Košťál.<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> KOLÁR, Jan Stanislav. První krok do nové etapy československé filmové výroby. *Filmový kurýr*. 21. 2. 1930, č. 8, s. 2.

<sup>203</sup> MERHAUT, Václav. Filmová podoba *Tonky Šibenice*. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický*. Sv. 1. *Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 115.

<sup>204</sup> KOŠTÁL, Erno. Synchronizace prvního českého zvukového filmu v Praze. *Hollywood*. 1930, č. 4, s. 2.

<sup>205</sup> BROŽ, Jaroslav. Když náš film promluvil... *Film a doba*. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu. Praha: Orbis, 1961, roč. 7, č. 6, s. 396-397.

<sup>206</sup> VORÁČ, Jiří. *Tonka Šibenice*. Encyklopedické heslo. *Iluminace*. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. Praha: Národní filmový archiv, 1997, roč. 9, č. 4, s. 189.

## 8.4 Dobové ohlasy a kritická reflexe

Podobně jako u některých dalších filmů, i *Tonka Šibenice* měla publicitu zajištěnou již v průběhu svého natáčení. Tak například *Filmový kurýř* přispěl článkem přímo ze studia: „*Kde to jsem? Kolem jen tváře, které vidám jen v ruských filmech - stoprocentní typy. Obličej zruzněné vášněmi, strhané prohýřeny nocemi a zvadlé alkoholem. Strašné ovzduší špeluňky utápí v sobě všechno a skrývá před denním světlem to nejhroznější - lidskou bídu a zločin.*“<sup>207</sup> V Českém filmovém zpravodaji poutali na divadelní představení a předlohu E. E. Kische, „*populárního znalce pražského nočního života a pražské spodiny.*“<sup>208</sup> Psalo se také, že půjde o první tonofilm, tedy zvukový film.

Soudobá kritika byla velmi nejednoznačná. I když pochválila umělecké vyznění díla, poukázala na technické nedostatky z hlediska zvuku. Například Karel Smrž se k tomuto vyjádřil: „*Theodor Pištěk tu má dlouhý monolog podroušeného občana, filozofujícího nad svým stavem – a třebaže ta scéna není udělána nevkusně a bez vtipu, zasloužila by silný prostřih, protože hodně ruší dramatický účín posledních pasáží filmu a znehodnocuje tak celistvost díla.*“<sup>209</sup> Podobného názoru byl také levicový kritik Lubomír Linhart: „*Největší chybou filmu je to, že je zvukový, neboť zvuku se často dělaly zbytečné kompromisy a nebylo ho správně používáno: Tam, kde měl být hlas (např. výkřik ‚Maminko!‘, ‚Vzmužte se!‘ apod.) je jenom titulek. Naopak jsou tu mluvené scény, které jsou zbytečné a nevhodné (Tonka zpívá píseň; Pištěkův výstup opilce, vtipný a dobře nahráný, ale do filmu nepatříci...)*“<sup>210</sup>

Kritici vesměs chválili formální úroveň filmu, režijní vedení i herecké výkony. Shodli se však na tom, že dodatečné ozvučení díla bylo zbytečné a film měl zůstat v němé formě, stejně jako zůstal *Takový je život*. Otakar Štorch-Marién: „*Herecká úroveň tohoto filmu je znamenitá, námětová látka originelní a umělecky kvalitní, fotografická hons concour, režijní, až na výhrady velmi významná. A mohla býti zcela stoprocentní, kdyby Karel Anton, v záchvatu snahy vyhověti málo umělecky směrodatnému vkusu průměrného publika, nebyl vkloubil do filmu zcela*

<sup>207</sup> *Filmový kurýř*. 25. 10. 1929, č. 43, s. 16.

<sup>208</sup> *Český filmový zpravodaj*. 25. 5. 1929, č. 22, s. 3.

<sup>209</sup> SMRŽ, Karel. *Tonka Šibenice*. *Studio*. 1930-1931, č. 1, s. 55-58.

<sup>210</sup> LINHART, Lubomír. *Tonka Šibenice*. *Signál*. 7. 3. 1930, č. 24, s. 2.

*zbytečnou scénu s opilcem (zahranou sice s náležitou vervou T. Pištěkem), již dokonce s neodpuštělným nevkusem učinil scénu mluvenou!*<sup>211</sup>

V reklamních stranách, které propagovaly uvedení filmu, se upozorňovalo především na zvukový charakter díla. Prvenství ohledně zvukového provedení v československé kinematografii zcela zastínilo ostatní vlastnosti filmu včetně sociálního podtextu. Čtenáři se tak především dozvěděli, že *Tonka Šibenice* je „první česky mluvící a zvukový film, jehož úspěch překonává všechna očekávání.“<sup>212</sup> Podrobnou reportáž ze zvukového nahrávání v Paříži přinesl sám Theodor Pištěk, který se jej zúčastnil. Podle jeho informací si synchronizace vyžádala dodatečný finanční vklad téměř 600 000 franků.<sup>213</sup>

## 8.5 Metodologický rozbor filmu

**Průměrná délka záběru: 5.9**

**Max: 104.6**

**Stopáž: 79:51.4**

**Min: 0.3**

**Počet záběrů: 810**

**Rozsah Max a Min: 104.3**

### 4 Cinemetrické měření filmu *Tonka Šibenice*

Typ záběru:	Detail	Medium Shot	Medium Long Shot	Long Shot	Very Long Shot	Titulky
Počet záběrů	78	346	149	103	38	96
Stopáž (min)	6.45	33.28	14.71	10.39	4.07	10.97
Průměrná délka	5	5.8	5.9	6.1	6.4	6.9
Min	0.3	0.3	0.5	0.6	0.6	0.6
Max	39.3	104.6	40.7	67.5	22.7	38.2

<sup>211</sup> ŠTORCH-MARIEN, Otakar. *Tonka Šibenice. Rozpravy Aventina*. Praha: Aventinum, 1929-1930, č. 23, s. 275.

<sup>212</sup> *Film*. 1. 2. 1930, č. výt. 2, s. 2.

*Film*. 1. 4. 1930, č. výt. 4, s. 2.

<sup>213</sup> PIŠTĚK, Theodor. *Tonka Šibenice. Filmové listy*. 1930, č. 5-8, s. 44-45.

U tohoto filmu se dochovala pouze francouzská verze, my pracujeme s kopií uloženou v Národním filmovém archivu. V roce 2014 požádal NFA o zapůjčení verze uložené v archivu CNC v Bois d'Arcy ve Francii, a při podrobném porovnání zjistil, že jejich kopie obsahuje navíc jednu nedůležitou 22 sekundovou scénu. Tato kopie se navíc liší optickou kvalitou, která je mnohem blíže původnímu materiálu.<sup>214</sup> Příběh se odehrává během necelého jednoho roku a je rozdělen na čtyři díly uvozené mezititulky podle čtyř ročních období. Jednotlivé kapitoly mají různý časový rozsah, nejkratší je kapitola *Podzim* a naopak nejdelší vesnická kapitola *Jaro*, během níž je čas vyjadřován ještě několika náboženskými svátky, které na vesnici hrají důležitou roli – svátky sv. Benedikta, sv. Marka a sv. Pankráce. Aluze na křesťanství se objevuje již na začátku celého filmu, který je uvozen citátem z Matoušova evangelia kap. 21/31: „*Vpravdě pravím vám: Celníci a nevěstky předejdou vás do ráje.*“<sup>215</sup>

Celá dějová linie odehrávající se na vesnici se v původní Kischově předloze nenachází. Protiklad „čistého“ venkova a „zkaženého“ města je v tomto filmu záměrný, podobně jako v jiných sociálních filmech. Kompozice příběhu je vyjádřena v kontrastní kresbě prostředí a jeho atmosféry, což dotváří také symbolika střídání ročních období. Jarní a letní měsíce na vesnici jsou projasněny slunečním světlem, na tvářích místních obyvatel se objevují úsměvy, život je zde i přes náročnou práci veselejší. Pražská část filmu se naopak odehrává pouze v nočním šerosvitu, v potměných uličkách, hospodách a jiných místech pražského podsvětí. Tragické lidské osudy se pojí s melancholií podzimu a zimního období, do nichž je městský příběh situován.

Režisér Karel Anton společně s kameramanem Eduardem Höschem a architektky Hanušem Gödertem a Vilémem Ponešem využili stylotvorných prvků německého expresionismu a kammerspielu. Filmová kamera je v tomto filmu na vysoké úrovni, také z tohoto hlediska se jedná o snímek, který může konkurovat zahraničním filmovým dílům. Již úvodní scéna příjezdu Tonky na vesnici dokazuje některé výtvarné kvality. Tonka přijíždí vlakem, který je snímán také za jízdy zepředu, kdy byla kamera umístěna na souběžně jedoucím vozíku před mašinou. Osazenstvo vlakového kupé je představeno detailními záběry tváří, ale také

---

<sup>214</sup> Citováno z webových stránek NFA. Dostupné na: <http://nfa.cz/cz/sbirky/aktuality/?a=3099> [cit. 4. 3. 2015]

<sup>215</sup> Citace z francouzské verze filmu *Tonka Šibenice*.



souvislou jízdou kamery po podlaze kupé, která snímá pouze nohy postav a přidružené rekvizity (lahev s alkoholem, košík, hůl), čímž charakterizuje jednotlivé cestující. Souvisí to se záměrem scény zdůraznit Tončinu „světáckost“ v protikladu k „usazenosti“ místních.

V tabulce lze vidět, že průměrná délka záběru v tomto filmu činí necelých 6 vteřin, což je standardní čas trvání záběru na svoji dobu. Nejdelší záběr, který trval více než 100 vteřin, je natočen nepřerušovaně a patří zpěvu písni v podání Tonky. Pro film je příznačná práce s detaily, pohnutky a emocionální stavy postav jsou mnohdy vyjádřeny metaforickým jevem nebo metonymií - nervozita rukou, užití rekvizit. Často je používáno různých rakurzů kamery, např. v hlavní místnosti venkovského domu, ve které se nacházejí schody do druhého patra. V blízkosti schodů se odehrává několik důležitých scén a kameraman si tady pomáhá podhledy či nadhledy, podle záměru vyznění scény. Podobný princip se užívá také během noci strávené v cele. Zatímco Tonka s odsouzencem jsou zabírání z mírného nadhledu, v prostřizích na čekajícího popravčího se užívá nadhledového snímání, což má symbolicky vyjádřit vůli a moc, respektive bezmoc protagonistů.

Výtvarně originální kamerové momenty nalezneme i dále, např. ve scéně večeře Tonky, její matky a Jena, která je natočena na souvislý záběr s jasnou kompozicí jednotlivých protagonistů v obraze. Ta je podpořena střízlivým hereckým projevem. Škoda jen nepatrné chyby v tomto záběru, kdy se musí kamera vertikálně posunout, ačkoliv to zřejmě nebyl záměr. Další netradiční řešení se dočkáme v části odehrávající se v nevěstinci. Již filmové entrées do tohoto prostoru představuje inscenačně pokročilá kamerová jízda směřující od majitelky nevěstince přes malý sál tančících lidí. Jiná jízda se nachází ve scéně výběru prostitutky pro odsouzence, kdy kamera přehlédne všechny slečny a na chvíli se zastaví u Tonky, která oproti nim stojí v pozadí. Interiér salónu je bohatý na rekvizity, mizanscéna je pestrá, kameraman proto využívá různé možnosti snímání, např. přes zrcadlo.

V momentě, kdy Tonka dostává z nevěstince vyhazov, kamera na ni najíždí z prostoru pokoje. Jedná se o poměrně moderní obrazový prvek, který v českém němém filmu nebyl tak zřejmý. Je zde využit stejný princip jako v prvním záběru z nevěstince – nejdříve celek a obsahové jádro scény, poté se dá kamera do pohybu a přidá návaznou vizuální informaci. Při pozorném sledování si můžeme povšimnout dokonce zručného přestřžení v detailu tváře Jana, když se vtlačí do

davu kolem cvičeného medvěda. V závěru filmu se pak vyskytuje ještě jedna kamerová jízda před běžící Toničkou.

Režisér Karel Anton v několika sekvencích využil také prolínaček a zmnožených expozičních, a to buď se záměrem retrospektivně sledovat události, nebo v momentech vyjadřujících duševní stavy postav (např. prolínačky v pomalém tempu, když jde odsouzenec na popravu, nebo v závěru filmu, kdy děj graduje nešťastnou nehodou Tonky). V samotném závěru pak nalzáme pokus o takřka surreálnou scénu v posledních předsmrtných fantaziích Tonky. Některé záběry mají až charakter dokumentárnosti, např. věrné zachycení vesnického prostředí, záběry fotogenických tváří neherců apod.

Důležitým symbolickým prvkem jsou ve filmu rekvizity, některé (figurka, šaty) mají dějotvorný charakter, jiné doplňují smysl a atmosféru scény (mlýnek na kávu, lžice po odsouzení). Důležité je svícení, světelná tonalita, kontrast bílé a černé (hlavně sekvence v cele). Zde je zřetelný vliv expresionismu. Výtvarné řešení pomocí stínů, které vrhají mříže, postavy, okno vězeňské cely, tmavé kouty, části stínů dokonce ve tvářích herců. S východem slunce do cely přichází nové světlo, s blížící se smrtí mění stíny mříží tvar na jakousi nesourodou pavučinu.

Ve filmu jsou využity klasické lokality sociálních dramát – ulice (ty velmi připomínají obrazy z *Uličky, kde není radosti* G. W. Pabsta), nevěstince, vězeňské cely, hospody (nejlépe sehrané hospodské scény ze všech filmů, poslední scéna velice drsná a syrová) nebo „štatlu“ na ulici (zde kavárna U Boháče). I když se tvůrci *Tonky Šibenice* nevyhnuli dobově příznačným dramaturgickým schématům a sentimentu, Antonova formálně vynalézavá a stylová režie, fotogenické kvality obrazu a pozoruhodné herecké kreace činí z tohoto díla umělecky hodnotný počín. V dobovém kontextu českého filmu rozvíjí snímek linii sociálně soucitných melodramat ovlivněných kammerspielem (viz *Batalion*) a současně využívá prvků žánru poetického, lyrického filmu, založeného právě Karlem Antonem.

## 8.6 Ostatní scenáristické adaptace

Karel Anton nebyl jediným režisérem, který projevil zájem o zfilmování Kischovy krátké předlohy. Danica Kozlová zmiňuje, že podle vzpomínky Václava Wassermanna měla být *Tonka Šibenice* natočena ještě v éře němého filmu s Xenou

Longenovou v hlavní roli a v režii Josefa Rovenského.<sup>216</sup> Ve 30. letech poté mohlo dojít podobně jako v případě *Batalionu* k nové adaptaci *Tonky Šibenice* pro film. V literární pozůstalosti Egona Erwina Kische v Literárním archivu Památníku národního písemnictví je uložen scénář filmu *Tonka Šibenice* podepsaný Otakarem Vávrou a Karlem Čapkem. V této pozůstalosti se našla také synopse filmu napsaná Karlem Čapkem. Film měl v roce 1938 natáčet právě Otakar Vávra.<sup>217</sup>

Podle uvedených materiálů si můžeme udělat jen rámcovou představu o zrodu a přípravě filmu. Karel Čapek situuje film asi do roku 1890 a v první části se drží také základního motivu s odsouzcením. Naznačuje sociální pozadí Tončina příběhu: „*Na ulici vstupuje do fiakru mladá dáma s dueňou; jedou do periferní čtvrti, kde je svět bídy, dětí, holek a pasáků. Mladá dáma, Tonka, navštíví své rodiče v jednom z nejbídnejších činžáků: otec alkoholik, matka sedřená prادلena, hromada sourozenců. To je svět, ve kterém Tonka vyrostla. Teď nese domů dárky a peníze, zatímco venku čeká fiakr. Rodiče se zřejmě vyhýbají tomu, aby se zmínili o Tončině povolání. 'Važ si dobrého místa, Toničko'*“ Scénář tohoto filmu se nakonec nerealizoval, pravděpodobně kvůli úmrtí Karla Čapka a změněné politické situaci. Po obsazení Československa fašisty už nebylo téma tragického osudu prostitutky *Tonky* možné natočit. Nový scénář napsali v 60. letech také Vladimír Čech a později i Ludvík Aškenazy.<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> KOZLOVÁ, Danica, TOMÁŠ, Jiří. Egon Ervín Kisch + film. *Scéna*. Praha: Orbis, 1985, č. 7, s. 7.

<sup>217</sup> MERHAUT, Václav. Filmová podoba *Tonky Šibenice*. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický. Sv. 1. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 116-117.

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 118.

## Závěr

V této diplomové práci jsme se zaměřili na vývoj sociálního dramatu v československé kinematografii v letech 1898-1930, s malým přesahem do pozdějších let. Naším cílem bylo vysledovat ve vývoji našeho filmu tendence k zobrazení sociálního realismu a k tvorbě kritického realismu. Oproti prvotnímu zájmu o čtyři konkrétní filmy jsme rozšířili kontext o obecný vývoj sociálního dramatu v československé němé kinematografii a sociálně realistické tendence v německém a sovětském filmu, se kterými čeští a zahraniční filmaři přicházeli do styku. Tato část tvoří první polovinu práce. V druhé části jsme poté provedli podrobnější rozbor výchozích snímků, zkoumali jsme především pozadí jejich produkce a natáčení, zajímaly nás autorské a herecké osobnosti a také dobové ohlasy, recenze a další textové výskyty v tisku. Z těchto informací jsme si utvořili souvislosti, jejichž znalost jsme poté využili při formální a žánrové analýze konkrétních filmů.

Pro rozbor filmů jsme použili metodu Ricka Altmana. Jeho sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup k žánru jsme aplikovali na větší množství filmů, abychom sledovali vzájemnou podobnost a mezidobový vývoj sociálních dramát. V sémantické i syntaktické rovině jsme hledali určité sdílené prvky, které charakterizují větší skupinu filmů. Provedli jsme formální analýzu stylu a syžetové struktury a také rozbor jednotlivých filmových plánů, od hereckého po technický (stříh, kamera apod.). Připojili jsme také statistickou záběrovou analýzu neboli cinemetrickou metodu přístupu k filmovému materiálu. Na jejím základě jsme pracovali s údaji o celkovém počtu záběrů, jejich průměrné délce a jednotlivých druzích. Některé specifické tendence jsme se pokusili na základě našich znalostí interpretovat. Cinemetrická metoda však vzhledem k zadání diplomové práce znamenala spíše sekundární charakteristiku, hlavním cílem bylo snímky analyzovat na základě žánrové metodologie. Z hlediska pragmatického přístupu k žánru jsme zjišťovali, zda se sociální realismus odráží také v dobovém diskurzu, a zda se terminologie objevuje i v pozdějších publicistických pracích, které se tímto pohledem zabývaly.

Co tedy můžeme soudit o specifických žánru sociálního dramatu? Na sémantické i syntaktické rovině nacházíme určité podobnosti, které jsou vlastní

větší skupině filmů. V první řadě se jedná o námět a příběh filmů, případně některé dějové zápletky a jiné motivy. Ty se zabývají sociální problematikou chudých, nemocných nebo závislých lidí, dále nezaměstnaností, bezdomovectvím, prostitucí a jinými společenskými tabu, která se na plátna kin dostávala jen stěží. Jen v některých případech má volba těchto námětů záměr kritického zhodnocení aktuální společenské situace nebo pobídku k otevření diskuse nad některými etickými záležitostmi. V mnoha případech jde pouze o výpomoc pro výstavbu melodramatického záměru s nepravděpodobným vývojem děje. V jiných případech slouží zobrazení těchto prostředí jako varování před společenským úpadkem a vlastnosti jeho protagonistů nabývají negativní konotace.

V naší němé kinematografii můžeme zaznamenat také odraz ideologického a myšlenkového přesvědčení tvůrců. Zejména Rudolf Myzet a Antonín Havel dokázali rychle zareagovat na sovětskou revoluci a ve stejném roce, kdy u nás byla založena Komunistická strana, přišli s ojedinělým snímkem, který lehce naivním způsobem komunistické a kolektivistické ideje revoluce přináší do našeho prostředí. S touto tematikou se v naší kinematografii poprvé objevuje kolektivní obraz dělnického hrdiny a taktéž vyčnívajícího dobráckého člena Havleny, který se závěrem filmu staví do čela dělnictva. Takové typy se u nás do filmu vrátily až ve 30. letech. Německý režisér Carl Junghans pro změnu vyšel ze skupiny berlínských levicových filmařů a natáčel propagandistické filmy pro levicový Prometheus-Film. V jeho díle se toto občanské a politické přesvědčení také promítlo, ale zdaleka ne v takovém měřítku jako v předchozím případě. S ideologií Carla Junghanse to nakonec nebylo tak jednoznačné, jak se lze dále přesvědčit z citované sekundární literatury. Ostatní tvůrci většinou nezastávali nějaký vyhraněný politický názor nebo se to ve větší míře nepromítlo do jejich tvorby.

Ukázali jsme si, že v německé kinematografii 20. let existovalo hned několik filmových žánrů, které byly založeny na realistickém pozorování života. Tyto žánry stavěly buď na populárnosti autorských ilustračních kreseb městského podsvětí a života chudých lidí, nebo na tužbách obyčejného diváka filmu, který si přál vidět na plátně také příběhy ze svého vlastního okolí, týkající se jeho životní zkušenosti. S velkým ohlasem se setkaly takové filmy, které zobrazovaly nějaká zakázaná témata, prostředí, povolání, společenská tabu apod. Vyznění těchto filmů se v jednotlivých případech lišilo. Zatímco někdy mělo jít o varování a příklad toho,

jak může neproblémový občan lehce sejít „na zcestí“, jindy se autoři snažili o pozitivní příklad ze života a ukazát lehce idealizovaný a spravedlivý svět, ve kterém se člověk může svou pílí a schopnostmi odrazit i ze samotného dna. Takovéto motivy nacházíme také v československé kinematografii. V rozvinutější německé kinematografii se však žánr sociálního dramatu dostal již v první polovině 20. let do umělečtější roviny a autoři se snažili o kritický tón. Ten se u nás objevil v podstatě až na konci 30. let prostřednictvím režisérů, kteří měli s německým filmem již zkušenosti. Důležitý vliv měly na české filmaře také jiné národní kinematografie, především sovětský montážní střih a americké žánrové filmy.

Tvůrci sociálních dramát vycházeli často ze stylistických forem expresionismu a naturalismu, které se rozvíjely převážně právě v Německu. Odtud přejímaly také specifické prvky kammerspielu. Tento vliv je patrný zejména u filmů *Takový je život* a *Tonka Šibenice*, ale výrazně se projevuje také v *Batalionu*. Společným rysem sociálních dramát byla volba lokací a interiérů. Prakticky ve všech filmech se alespoň jedna scéna odehrává v krčmě, hospodě či podobném typu restauračního zařízení nebo zábavního podniku. V *Batalionu* tvoří prostředí hospody svůj vlastní svět, který je obývaný pravidelnými návštěvníky a má svá nepsaná pravidla. V *Šachtě pohřbených ideí* slouží hospoda jako místo pro trávení volného času po náročné práci a je zde situováno také několik dějově závažnějších scén.

Ve všech snímcích se také objevuje prostředí ulice a veřejného městského prostoru. V žádném z nich není tento rys natolik typický, abychom mohli mluvit o české verzi tzv. uličních filmů. Avšak v mnoha z nich hraje prostředí ulice podstatnou úlohu a režiséři zde umísťují výrazné scény. Díky tomu se ve filmu objevují také postavy žebráků, bezdomovců a dalších postav ze spodu společnosti, kterým je jinak přístup na filmové plátno většinou zakázán. V případě *Batalionu* se jedná o pečlivě nasvícené studiové stavby v expresionistickém stylu, v Junghansově filmu se městské ulice a pavlače pro svou krivolakost a vrhající světlo stávají výrazným rysem obrazové složky filmu.

Charakteristické je rovněž vyjádření kontrastu mezi „zkaženým“ světem velkého města a idylickým veselým životem na vesnici. Ve většině filmů je tento vztah typizován, např. v *Šachtě pohřbených ideí* se objevuje idylická scéna šťastného polovesnického života po úspěšné kolektivizaci dolů, v *Tonice Šibenici* je

vesnice vyobrazena v jasně pozitivním smyslu oproti pražskému městskému prostředí. Mladí lidé z *Pasáka holek* sice tráví čas v nevěstincích a bohatých měšťanských domech, ale stále bydlí s rodiči u řeky na okraji Prahy, kde život běží v poklidném tempu.

Můžeme také konstatovat, že pro žánr sociálního dramatu se vyvinuly určité konkrétní typy postav s podobnými charakteristikami. Ty pak v našich podmínkách byly obsazovány buď stejnými herci, nebo alespoň typově podobnými tvářemi. V případě Very Baranovské, která hrála takřka výhradně jenom role starostlivých matek, se to v kinematografii projevilo dokonce na evropské úrovni. Baletní tanečnice a filmová herečka Valeska Gert zase hrála podobné typy prostitutek a dívek ze šantánu. I mezi českými herci najdeme mnoho takových, kteří byli pravidelně obsazováni do stejných charakterových rolí. Ačkoliv se říká, že se Theodor Pištěk rozhodl podpořit Junganse proto, aby si mohl sám zahrát výjimečnou roli, postavy pijáků a alkoholiků ztvárnil ve filmu již dříve. Eman Fiala byl často obsazován do rolí podvyživených chudáků a nemocných, Antonie Nedošínská zase ztvárnila několik majitelek nevěstinců.

V neposlední řadě musíme zmínit také některé rekvizity, které jsou pro sociální filmy této doby příznačné, jako jsou necky s horkou vodou, zástěry, pivní sklenice a jiné lahve ad. Jejich přítomnost souvisí s volbou prostředí, ale v některých případech hrají i symbolickou roli nebo přispívají k typologii postav. Důležitou složkou sociálních dramát je také volba kostýmů, která jednoznačně rozděluje postavy podle třídní charakteristiky. Z tohoto hlediska je zajímavé sledovat vývoj kostýmu Karla Hašlera jako doktora Uhra v *Batalionu*, kde jeho vizáž postupně degraduje až do stavu fyzicky i psychicky narušeného člověka. Pro tyto filmy jsou společné také některé technické a umělecké postupy, především kamery a střihu. Častým jevem jsou detaily na lidské ruce, které nesou různou doprovodnou symboliku. Objevují se zde také metaforická vyjádření duševních pochodů postav, pro něž se užívá rozličných technických postupů střihu, prolínání záběrů apod.

Co se týče pragmatické roviny, zkoumali jsme dobové pojmosloví, podtitulky, reklamy a jiné formy texty. Zjistili jsme, že žánr sociálního filmu byl ve 20. letech pravidelným dovozním artiklem ze zahraničí a dokázali jsme několik rozdílných doprovodných podtitulů, pod kterými byly filmy v našich kinech

uváděny. Nepodařilo se nám vždy rozluštit, které filmy se pod dobovými názvy skrývají, ale bylo by rovněž zajímavé zjistit, nakolik opravdu splňují znaky sociálního dramatu. V české produkci využil rozšířenosti tohoto typu filmů Antonín Havel, který svůj snímek záměrně propagoval jako první český sociální film. Ve většině tiskových výstupech z té doby se toto slovní spojení v několika obměnách opakuje. V případě *Batalionu* se sázelo spíše na jméno režiséra a hereckých osobností a také na známou předlohu, několikrát však bylo upozorněno i na obrazy z krčem a hospod. U filmu *Takový je život* se označení sociální drama začalo pravidelně užívat až ve fázi kritických ohlasů a v článcích z pozdějších let. U *Tonky Šibenice* pro změnu v tisku a reklamě nejčastěji upozorňovali na fakt, že jde o první český zvukový film. Teprve v druhé řadě se psalo o tom, že jde o předlohu známého novináře E. E. Kische a že se film bude odehrávat v prostředí nevěstince. O sociálních motivech se většinou moc nemluvalo, podobně jako v předešlém případě se film začal do linie sociálních dramát řadit až v následujících letech.

Prvním celovečerním sociálním filmem, který byl u nás natočen, byla *Šachta pohřbených ideí* z roku 1921. Tento ojedinělý film překvapil způsobem své produkce a tematickým zaměřením. Zároveň rozpoutal vášnivou diskusi ještě před jeho uvedením a aféra kolem cenzury filmu zasáhla politické kruhy i široké spektrum novinářů a intelektuálů. V následujících letech se v kinematografii uplatnilo pseudosociální drama, které sice obsahovalo určité sociální znaky na úrovni postav nebo děje, ale ty sloužily pouze jako prvoplánový prvek, který byl součástí většího melodramatického až naivního dějového plánu. Režiséři jako Václav Binovec, Miroslav Josef Krňanský, Václav Kubásek a další proto zůstali pouze u základních charakterních typů, jejichž vývoj končil díky spletitým zvrátům nepravděpodobným zbohatnutím či jiným způsobem nabytí „štěstí“ (svatba, setkání s dávnou příbuznou nebo dokonce sestrou/bratrem). V těchto filmech absentoval kritický tón nebo snaha jít do důsledku a hledat příčiny úpadku jednotlivých postav. Ty byly většinou ploché a jednodimenzionální. Musíme na druhou stranu uznat alespoň zájem o problematiku a snahu o zobrazení životní reality. Krňanský s Kubáskem pokračovali v linii sociálních dramát, kterou na vyšší úroveň pozvedl až v roce 1927 Přemysl Pražský filmem *Batalion*.

Ačkoliv ani v *Batalionu*, nebo alespoň v její literární předloze, nehrálo sociální prostředí hlavní roli, znamenal řemeslně velice dobře zvládnuté dílo,



v němž se odrazilo dobré finanční zázemí filmu. Za vznikem snímku *Takový je život*, který můžeme považovat za české dílo, stála svým způsobem náhoda. Film, který mohl být natočen teprve díky finanční injekci Theodora Pištěka, patří s odstupem času k nejhodnotnějším počínům naší němé kinematografie. Výrazně do linie sociálních filmů zasáhl Egon Erwin Kisch, na jehož náměty vzniklo několik filmových děl. Už v roce 1919 zfilmoval jeho povídku německý režisér Karl Grune. Po několika odmlčených letech poté k jeho látce přistoupil jiný německý režisér Hans Tintner a znovuadaptoval jeho *Pasáka holek*. Nejvýrazněji zpracovanou adaptaci jeho povídky měl však na starosti až Karel Anton, když se na přelomu let 1929 a 1930 rozhodl nafilmovat ve spolupráci se zahraničními scenáristy *Tonku Šibenici*.

V diplomové práci jsme využili širokého spektra pramenů a sekundárních zdrojů. Někteří filmoví historikové se podobnému předmětu zájmu věnovali kontinuálněji. Z těchto historiografických textů vycházíme a doufáme, že se nám v některých případech podařilo jejich zkoumání doplnit o nové informace a jiné pohledy. Zájem o toto téma pro nás znamenal nejen nahlédnutí do dějin československé němé kinematografie, ale také do některých méně známých vod německého filmu. V práci jsme se snažili shrnout zdroje a prameny a přispět některými novými poznatky. Žánr sociálního dramatu pokračoval ve 30. letech ve svém vývoji a také v poválečné české kinematografii měl své místo. Po načerpání znalostí o československé němé kinematografii a zhlédnutí většího počtu zásadních filmových děl z tohoto období, můžeme konstatovat, že všechny čtyři zmiňované filmy patří k tomu nejlepšímu, co bylo v naší kinematografii do roku 1930 natočeno. Především poslední dva snímky, *Takový je život* a *Tonka Šibenice*, pak svým pojetím zaznamenaly kladný ohlas nejen u nás, ale také v zahraničí. Oba filmy patří dodnes do omezeného výběru českých němých filmů, které se promítají v zahraničí v rámci přehlídek českého umění nebo filmu. Díky zahraniční účasti mezi tvůrci filmů se v nich výrazně projevíly také moderní prvky evropské kinematografie. Vedle filmů Gustava Machatého tvoří tyto dva snímky vrchol našeho němého filmu.

## Prameny a literatura<sup>219</sup>

### Prameny (filmy)<sup>220</sup>

#### Šachta pohřbených ideí

**Rok výroby:** 1921

**Výroba:** Zdeněk Vilím

**Distributor:** American

**Premiéra:** 23. 1. 1922

**Ateliéry:** AB

**Exteriéry:** Kladno, Ostravsko – šachta Hermenegilda (pozdější důl Zárubek)

**Režie:** Rudolf Myzet, Antonín Ludvík Havel

**Námět:** Antonín Ludvík Havel

**Scénář:** Antonín Ludvík Havel

**Kamera:** Karel Kopřiva

**Architekt:** Bohuslav Šula

**Herecké obsazení:** Rudolf Myzet (*haviř Macháček*), Anatol Montalmare (*ing. Oblomský*), Jiřina Janderová (*Oblomského žena Olga*), Antonín Ludvík Havel (*ing. Skála*), Václav Menger (*haviř Dobeš*), Blažena Částková (*Havlenova sestra*), Míla Holeková (*Kohoutka*), Ellen Simonová (*Jarmila*), Eduard Ševčík (*uhlobaron Siegfried Kohlmann*), Zdeněk Vilím (*mladý Havlena*), Eduard Bartoš (*Konrád Havlena*)

---

<sup>219</sup> Citováno podle ČSN ISO 690 (01 0197) platné od 1. dubna 2011.

<sup>220</sup> OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena ad. *Český hraný film I. (1898-1930)*.

Praha: Národní filmový archiv, 1995, 285 s.

OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena ad. *Český hraný film II. (1930-1945)*.

Praha: Národní filmový archiv, 1998, 504 s.

## Batalion

- Rok výroby:** 1927
- Výroba:** Přemysl Pražský
- Distribuce:** Julius Schmitt
- Premiéra:** 25. 12. 1927
- Ateliéry:** Kavalírka, AB Vinohrady
- Exteriéry:** Praha – Malá Strana, Maltézské náměstí, Karlův most, Libeňský ostrov, dřevěný most (dnes už neexistující), Karlov, Staré Město, Vyšehrad (pohled od Karlova)
- Režie:** Přemysl Pražský
- Námět:** Josef Hais-Týnecký (román *Batalion* a divadelní hra *Batalion*)
- Scénář:** Přemysl Pražský
- Kamera:** Jaroslav Blažek
- Architekt:** Alois Mecera
- Výtvarník:** František Matoušek
- Herecké obsazení:** Karel Hašler (*advokát a poslanec JUDr. František Uher*), Bronislava Livia (*advokátova žena Zdenka*), Vladimír Pospíšil-Born (*nadporučík, milenec advokátovy ženy*), Karel Noll (*bývalý voják Vondra*), Eman Fiala (*souchotinář Eda*), Eugen Wiesner (*bývalý herec Mušek*), Karel Švarc (*zloděj psů Bylina*), Josef Wanderer (*prezident soudu*), Nelly Kovalevská (*dcera prezidenta soudu Olga*), Rudolf Růžička (*snoubenec Olgy Alfréd*), Vladimír Smíchovský (*zedník Rokos*), Roza Schlesingerová (*žena zedníka Rokose*), Marta Friedmanová (*dcera zedníka Rokose Lojzka*), Jaro Hykman (*Lojzčin milý Frantík Záruba*), Jindra Hermanová (*lehká holka Tonka*), Florentin Steinsberg (*kněz*), Josef Oliak (*obstarožní svůdce Lojzky*), Jan Richter (*pasák holek*), Ladislav Desenský (*lékař*), Alexander Třebovský (*Šťovek*), Václav Pecián (*strážník*), Anči Pírková (*kamarádka Tonky*), Eduard Malý (*pouliční galán*), Vojtěch Záhořík (*surový opilec*), Herma Slavjanská (*opilcova žena*), Ferry Seidl (*profous z Fišpanky*), Emilie Boková (*trhovkyně*), Hynek Lažanský (*policejní komisař*), Marie Tajčová (*lehká holka*), Terezie Třebovská (*výčepní*), František Lašek (*soudní úředník*), František Velebný (*zapisovatel u soudu*), Frank Argus (*zapisovatel u soudu*)

## Takový je život

<b>Rok výroby:</b>	1929
<b>Výroba:</b>	Václav Bukač, Theodor Pištěk
<b>Distribuce:</b>	Starfilm
<b>Premiéra:</b>	9. 5. 1930
<b>Ateliéry:</b>	Kavalírka
<b>Režie:</b>	Carl Junghans
<b>Námět:</b>	Carl Junghans
<b>Scénář:</b>	Carl Junghans
<b>Kamera:</b>	Laszló Schäffer
<b>Architekt:</b>	Ernst Meiwers
<b>Herecké obsazení:</b>	Vera Baranovskaja ( <i>pradlena</i> ), Theodor Pištěk ( <i>pradlenin muž, uhlíř</i> ), Mária Ženišková ( <i>uhlířova dcera</i> ), Wolfgang Zilzer ( <i>nápadník uhlířovy dcery</i> ), Jindřich Plachta ( <i>krejčí</i> ), Manja Kellerová ( <i>žena krejčího</i> ), Eman Fiala ( <i>pianista v hospodě</i> ), Valeska Gert ( <i>číšnice</i> ), Uli Tridenskaja ( <i>pradlenina přítelkyně</i> ), Betty Kysilková ( <i>výplatčí</i> ), Edith Ledererová ( <i>dcerka krejčího</i> ), Max Körner ( <i>majitel uhlířského závodu</i> ), Ludvík Veverka ( <i>zákazník u manikúry</i> ), Rudolf Lavecký ( <i>majitel salonu krásy</i> ), Viktor Nejedlý ( <i>hospodský</i> ), Zdena Kavková ( <i>animírka</i> ), Vladimír Smíchovský ( <i>plynař</i> ), František Hlavatý ( <i>lékař</i> ), Josef Oliak ( <i>kněz</i> ), Karel Šindler ( <i>tlustý muž v hospodě</i> ), Milka Balek-Brodská ( <i>zaměstnavatelka pradleny</i> ), František Juhan ( <i>uhlíř</i> ), Roza Schlesingerová ( <i>sousedka</i> ), Alfred Schlesinger ( <i>host ve výčepu</i> ), Josef Kobík ( <i>host ve výčepu</i> ), Emil Šulc ( <i>host ve výčepu</i> ), Filip Balek-Brodský ( <i>host ve výčepu</i> )

## Tonka Šibenice

**Režie:** Karel Anton

**Námět:** Egon Erwin Kisch - povídka *Nanebevstoupení Tonky Šibenice*

**Scénář:** Benno Vigny, Willy Haas

**Kamera:** Eduard Hoesch

**Hudba:** Erno Košťál; archivní – Karel Hašler: píseň *Hradčany krásné*, Karel Hašler: píseň *Když v Praze padá první sníh*, píseň *Pryč a pryč je všecko*, píseň *Už mou milou do kostela vedou*, píseň *Išla Marína od Hodonína*, píseň *Lásko, bože, láska*

**Zpěv:** Karel Hašler

**Architekti:** Hanuš Gödert, František Poneš

**Zv:** Herrmann S. Heller

**Herecké obsazení:** Ita Rina (*prostitutka zvaná Tonka Šibenice*), Vera Baranovskaja (*Tončina matka*), Josef Rovenský (*odsouzený vrah Prokůpek*), Jack Mylong-Münz (*Jan*), Jindřich Plachta (*drožkář*), Antonie Nedošinská (*majitelka nevěstince*), Emilie Nitschová (*kaštanářka*), Rudolf Štěpán (*mistr popravčí*), Felix Kühne (*hausírník*), Theodor Pištěk (*opilec*), Jan Sviták (*pasák*), Karel Jelínek (*návštěvník v nevěstinci*), Eliška Jílková (*služka u majitelky nevěstince*), Josef Kytka (*první tajný*), V. Mecera (*druhý tajný*), Václav Rabský (*vězeňský dozorce*), Jindra Hermanová (*nevěstka*), Ada Velický (*host v hospodě*), Jan Marek (*host v hospodě*)

**Fo:** 35 mm

**Verze:** česká

**Distributor:** Elekta

**Premiéra:** 27. 02. 1930

## Seznam filmů citovaných v práci<sup>221</sup>

- ...a život jde dál...** (Jugoslávie / Československo, 1935, r. Carl Junghans, F. W. Kraemer, Václav Kubásek)
- Andělíčkářka (Československo, 1929, r. Oldřich Kmínek)
- Akcie Petersovy Železářské Huti (Československo, 1919, r. Jiří Schreinzer)
- Asfalt (*Asphalt*, Německo, 1928, r. Joe May)
- Bahno Prahy (Československo, 1927, r. Miroslav Josef Krňanský)
- Batalion** (Československo, 1937, r. Miroslav Cikán)
- Blednoucí romance (Československo, 1958, r. Miroslav Josef Krňanský)
- Cesta do života (*Путёвка в жизнь*, Sovětský svaz, 1931, r. Nikolaj Ekk)
- Cesta matky Krausenové ke štěstí** (*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, Německo, 1929, r. Phil Jutzi)
- Cesty k výšinám (Československo, 1921, r. Stanislav Šotek)
- Cikáni** (Československo, 1921, Karel Anton)
- Činžák v Trubné ulici (*Дом на Трубной*, Sovětský svaz, 1928, r. Boris Barnet)
- Děvče z Podskalí (Československo, 1922, r. Václav Binovec)
- Dobrodružství 10 markové bankovky (*Das Abenteuer Eines Zehn Mark Scheines*, Německo, 1926, r. Berthold Viertel)
- Dvojitý život (Československo, 1924, r. Václav Kubásek)
- Estrella (Rakousko-Uhersko, 1913, r. Otakar Štáfl, Max Urban)
- Generální linie (*Генеральная линия*, 1929, r. Grigorij Alexandrov, Sergej M. Ejzenštejn)
- Germinal** (Francie, 1913, r. Alberto Capellani)
- Gesunkenen, Die (Německo, 1926, r. Theodor Sparkuhl)
- Harmonika** (Československo, 1937, r. Ladislav Brom)
- Hannes, selský rebel (*Der Schinderhannes*, Německo, 1928, r. Curtis Bernhardt)
- Hřích (Československo, 1928, r. Karel Lamač)
- Hříchy lásky (Československo, 1929, r. Karel Lamač)
- Hříchy v manželství (*Moderne Ehen*, Německo / Československo, 1924, r. Hans Otto Löwenstein)
- Hříšná krev (*Aufbruch des Blutes*, Německo / Československo, 1929, r. Victor Trivas)
- Hubička (Rakousko-Uhersko, 1911, k. Antonín Pech)
- Jánošík** (Československo / USA, 1921, r. Jaroslav Siakel)
- Jenseits der Strasse (Německo, 1929, r. Leo Mittler)

---

<sup>221</sup> Tučně jsou označeny filmy, které autor práce zhlédl v rámci rešeršní přípravy. U filmů, které se hrály v československých kinech 10. a 20. let se nám většinou nepodařilo dohledat informace, proto je nezmiňujeme v tomto seznamu.

**Kabinet doktora Caligariho** (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Německo, 1920, r. Robert Wiene)

**Když struny lkají** (Československo, 1930, r. Friedrich Fehér)

Kes (Velká Británie, 1969, r. Ken Loach)

**Kráska z Marsu** (*Аэлита*, Sovětský svaz, 1924, r. Jakov Protazanov)

**Kreutzerova sonáta** (Československo, 1926, r. Gustav Machatý)

**Křižník Potěmkin** (*Броненосец Потёмкин*, Sovětský svaz, 1925, r. Sergej Ejzenštejn)

**Konec Petrohradu** (*Конец Санкт-Петербурга*, Sovětský svaz, 1927, r. Vsevolod Pudovkin)

**Kuhle Wampe neboli Komu patří svět** (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt*, Německo, 1932, r. Slatan Dudow)

**Láska Jeany Neyové** (*Die Liebe der Jeanne Ney*, Německo, 1927, r. Georg Wilhelm Pabst)

Lešetínský kovář (Československo, 1924, r. Ferry Seidl, Rudolf Měšťák)

Mädchenhirt, Der (Německo, 1919, r. Karl Grune)

**Marijka nevěrnice** (Československo, r. Vladislav Vančura, 1934)

**Matka** (Мать, Sovětský svaz, 1926, r. Vsevolod Pudovkin)

Medvědí svatba (*Медвежья свадьба*, Sovětský svaz, 1926, r. Konstantin Eggert)

**Modrý anděl** (*Der Blaue Engel*, Německo, 1930, r. Josef von Sternberg)

**Nemanželští** (*Die Unehelichen*, Německo, 1926, r. Gerhard Lamprecht)

**Noční děs** (Rakousko-Uhersko, 1914, r. Jan Arnold Palouš)

O děvčicu (Rakousko-Uhersko / Československo, 1918, r. Josef Folprecht, Karel Degl)

Otrávené světlo (Československo, 1921, r. Jan Stanislav Kolár, Karel Lamač)

**Padlí andělé** (*Die Verrufenen*, Německo, 1925, r. Gerhard Lamprecht)

**Pasák holek** (Československo, 1929, r. Hans Tintner)

**Píseň života** (Československo, 1924, r. Miroslav J. Krňanský)

Písnička za groš (Československo, 1952, r. Rudolf Myzet)

Polikuška (*Поликушка*, Sovětský svaz, 1922, r. Alexandr Sanin)

**Poslední štace** (*Der Letzte Mann*, Německo, 1924, r. F. W. Murnau)

**Pro peníze** (Rakousko-Uhersko, 1912, r. Antonín Pech)

Přednosta stanice (*Коллежский регистратор*, Sovětský svaz, 1925, r. Jurij Željabužskij)

Příběh jednoho dne (Československo, 1926, r. Miroslav Josef Krňanský)

**Příchozí z temnot** (Československo, 1921, r. Jan Stanislav Kolár)

**Reservist Before the War, and After the War, A** (Velká Británie, 1902, r. James Williamson)

Revolta v polepšovně (*Die Revolte im Erziehungshaus*, Německo, 1930, r. Georg Asagaroff)  
 Sedmá velmoc (Československo, 1933, r. Přemysl Pražský)  
 Sokové (Rakousko-Uhersko, 1911, r. Antonín Pech)  
**Staré srdce na cestách** (*Altes Herz geht auf die Reise*, Německo, 1938, r. Carl Junghans)  
 Starý hřích (Československo, 1929, r. Miroslav Josef Krňanský)  
**Střepy** (*Scherben*, Německo, 1921, r. Lupu Pick)  
**Svatý Václav** (Československo, 1929, r. Jan Stanislav Kolár)  
**Svět patří nám** (Československo, 1937, r. Martin Frič)  
**Světla velkoměsta** (*City Lights*, USA, 1931, r. Charles Chaplin)  
**Svítání** (Československo, 1933, r. Václav Kubásek)  
**Symfonie velkoměsta** (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Německo, 1927, r. Walter Ruttmann)  
 Tkalci (*Die Weber*, Německo, 1927, r. Friedrich Zelnik)  
 Tragédie manželství (*Nju*, Německo, 1924, r. Paul Czinner)  
 Tragédie nevěstky (*Dirnentragödie*, Německo, 1927, r. Bruno Rahn)  
 Tragédie noci (*Sylvestr*, Německo, 1923, r. Lupu Pick)  
**Trhani** (Československo, 1936, r. Václav Wasserman)  
 Turksib (Турксиб, Sovětský svaz, 1929, r. Viktor Aleksandrovič Turin)  
**Ulice** (*Die Straße*, Německo, 1923, r. Karl Grune)  
**Ulička, kde není radosti** (*Die Freudlose Gasse*, Německo, 1925, r. Georg Wilhelm Pabst)  
 Varieté (Německo, 1925, r. Ewald André Dupont)  
 Vendelínův očištěc a ráj (Československo, 1933, r. Přemysl Pražský)  
 Zabiják (*Les victims de l'alcoolisme*, Francie, 1911, r. Gérard Bourgeoise)  
 Zabiják II (*L'Assommoir*, Francie, 1921, r. Maurice de Marsan, Charles Maudru)  
 Zadními schody (*Hintertreppe*, Německo, 1921, r. Paul Leni, Leopold Jessner)  
 Za čest vítězů (Československo, 1920, r. Antonín Ludvík Havel, Julius Lébl)  
 Z bídy k blahobytu (Československo, 1929, r. Viktor Brumlík)  
**Ze soboty na neděli** (Československo, 1931, r. Gustav Machatý)  
 Zlaté ptáče (Československo, 1932, r. Oldřich Kmínek)  
 Žlutá knížka (*Земля в полоні*, Sovětský svaz, 1927, r. Fjodor Ocep)



## Prameny (dobový tisk)

### Šachta pohřbených ideí:

- *Český filmový zpravodaj*. 28. 1. 1922, č. 4, s. 3-4. ISSN 1801-9455.
- *Divadlo budoucnosti*. 27. 12. 1922, č. 4, s. 1-2. ISSN 1801-9463.
- *Divadlo budoucnosti*. 1921, č. 40, s. 2. ISSN 1801-9463.
- *Divadlo budoucnosti*. 1921, č. 40, s. 6. ISSN 1801-9463.
- *Divadlo budoucnosti*. 1921, č. 41, s. 2. ISSN 1801-9463.
- *Divadlo budoucnosti*. 1921, č. 46, s. 3. ISSN 1801-9463.
- *Film*. 15. 9. 1921, č. 3-4, s. 48. ISSN 1801-9706.
- *Film*. 5. 11. 1921, č. 5, s. 2. ISSN 1801-9706.
- *Film*. 29. 1. 1922, č. 1, s. 5. ISSN 1801-9706.
- *Film*. 29. 1. 1922, č. 1, s. 14. ISSN 1801-9706.
- *Film*. 29. 1. 1922, č. 1, s. 37. ISSN 1801-9706.
- *Film*. 22. 2. 1922, č. 2, s. 44. ISSN 1801-9706.
- *Film*. 12. 4. 1922, č. 4-5, s. 2. ISSN 1801-9706.
- *Filmový kurýr*. 27. 1. 1922, č. 2, s. 17. ISSN 1801-9706.
- *Zpravodaj spolku českých majitelů kinematografu*. 1. 2. 1922, č. 3, s. 46. ISSN 1801-9633.
- *Zpravodaj spolku českých majitelů kinematografu*. 15. 2. 1922, č. 4, s. 70. ISSN 1801-9633.

### Batalion:

- *Filmový věstník*. 1. 3. 1922, č. 2, s. 10. ISSN 1801-9714
- *Český filmový zpravodaj*. 10. 10. 1925, č. 40, s. 6. ISSN 1801-9455.
- *Český filmový zpravodaj*. 17. 10. 1925, č. 41, s. 13. ISSN 1801-9455.
- *Český filmový svět*. 11. 1. 1926, č. 3, s. 12. ISSN 1802-5838.
- *Kino*. 13. 11. 1926, č. 8, s. 10. ISSN 1801-9692.
- *Kino*. 23. 10. 1926, č. 5, s. 12. ISSN 1801-9692.
- *Kino*. 6. 11. 1926, č. 7, s. 10. ISSN 1801-9692.
- *Český filmový zpravodaj*. 23. 12. 1926, č. 49-51, s. 5. ISSN 1801-9455.
- *Kino*. 24. 12. 1926, č. 13. ISSN 1801-9455.
- *Český filmový zpravodaj*. 27. 11. 1926, č. 46, s. 4. ISSN 1801-9455.
- *Český filmový zpravodaj*. 9. 10. 1926, č. 38-39, s. 13. ISSN 1801-9455.

- *Český filmový svět*. 15. 6. 1927, č. 10, s. 13. ISSN 1802-5838.
- *Filmová tribuna*. 2. 9. 1927, č. 7, s. 4.
- *Český filmový zpravodaj*. 23. 12. 1927, č. 47-49. ISSN 1801-9455.
- *Český filmový zpravodaj*. 23. 12. 1927, č. 47-49. ISSN 1801-9455.
- *Film*. 1. 1. 1928, č. 1, s. 8. ISSN 1801-9706.
- *Film*. 1. 2. 1928, č. 2, s. 5. ISSN 1801-9706.
- *Český filmový zpravodaj*. 10. 3. 1928, č. 10, s. 7. ISSN 1801-9455.
- *Český filmový zpravodaj*. 14. 1. 1928, č. 2, s. 6. ISSN 1801-9455.
- *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*. 15. 1. 1928, č. 1, s. 8-9. ISSN 1802-5846.
- *Hollywood*. 1928, č. 2, s. 7. ISSN 1801-9552.
- *Filmový kurýr*. 22. 12. 1928, č. 46, s. 18. ISSN 1801-9501.
- *Filmový kurýr*. 24. 3. 1928, č. 7, s. 8. ISSN 1801-9501.
- *Český filmový zpravodaj*. 3. 3. 1928, č. 9, s. 7. ISSN 1801-9455.
- *Rozpravy Aventina*. 5. 1. 1928, č. 8, s. 100. ISSN 1802-1972.
- *Český filmový zpravodaj*. 7. 1. 1928, č. 1, s. 4. ISSN 1801-9455.
- *List pánů a hochů*. 1932, č. 6, s. 2. ISSN 1802-7717.
- *Filmová politika*. 23. 8. 1935, č. 29, s. 2. ISSN 1801-9471.

#### Takový je život:

- *Filmový kurýr*. 25. 5. 1929, č. 21, s. 2. ISSN 1801-9501.
- *Filmový kurýr*. 11. 5. 1929, č. 19, s. 2. ISSN 1801-9501.
- *Filmový kurýr*. 9. 5. 1930, č. 19, s. 2. ISSN 1801-9501.
- *Prager Film-Kurier*. 25. 5. 1929, č. 21, s. 2. ISSN 1803-0572.
- *Český filmový zpravodaj*. 25. 5. 1929, č. 22, s. 3. ISSN 1801-9455.
- *Český filmový zpravodaj*. 11. 1. 1930, č. 2, s. 5-6. ISSN 1801-9455.
- *Internationale Filmschau*. 31. 3. 1930, č. 3, s. 2. ISSN 1801-9544.
- *International Filmschau*. 31. 5. 1930, č. 5, s. 9-10. ISSN 1801-9544.
- *Filmový kurýr*. 24. 10. 1930, č. 43, s. 13. ISSN 1801-9501.
- *Český filmový zpravodaj*. 25. 10. 1930, č. 43, s. 5. ISSN 1801-9455.
- *Filmový kurýr*. 9. 5. 1930, č. 19, s. 4. ISSN 1801-9501.
- *Prager Film-Kurier*. 17. 6. 1933, č. 12, s. 4. ISSN 1803-0572.
- *Prager Film-Kurier*. 7. 10. 1933, č. 28, s. 3. ISSN 1803-0572.
- *Filmová kartotéka*. 22. 8. 1959, č. 32, s. 13-14. ISSN 0015-1645.

- *Filmové informace*. Praha: Československý státní film, tiskové a propagační oddělení, 2. 9. 1959, č. 35, s. 3-4.

### Tonka Šibenice

- *Český filmový zpravodaj*. 25. 5. 1929, č. 22, s. 3. ISSN 1801-9455.
- *Internationale Filmschau*. 15. 5. 1929, č. 5, s. 5. ISSN 1801-9544.
- *Internationale Filmschau*. 25. 11. 1929, č. 11, s. 5. ISSN 1801-9544.
- *Internationale Filmschau*. 28. 2. 1930, č. 2, s. 8. ISSN 1801-9544.
- *Internationale Filmschau*. 31. 1. 1930, č. 1, s. 21. ISSN 1801-9544 .
- *Film*. 1. 4. 1930, č. 4, s. 2. ISSN 1801-9706.
- *Film*. 1. 2. 1930, č. 2, s. 2. ISSN 1801-9706.
- *Filmový kurýr*. 25. 10. 1929, č. 43, s. 16. ISSN 1801-9501.
- *Filmový kurýr*. 7. 3. 1930, č. 10, s. 38. ISSN 1801-9501.
- *Filmový kurýr*. 21. 2. 1930, č. 8, s. 2. ISSN 1801-9501.
- *Hollywood*. 4. 1930, č. 4, s. 2. ISSN 1801-9552.
- *Filmové listy*. 28. 2. 1930, č. 5-6, s. 44. ISSN 1801-3341.
- *Kino*. 8. 2. 1983, č. 3, s. 10. ISSN 0323-0295.
- *Prager Film-Korrespondenz*. 2. 12. 1937, č. 48, s. 1. ISSN 1803-0602.

SMRŽ, Karel. Tonka Šibenice. *Studio*. 1930-1931, č. 1, s. 55-58.

PIŠTĚK, Theodor. Tonka Šibenice. *Filmové listy*. 1930, č. 5-8, s. 44-45.

LINHART, Lubomír. Tonka Šibenice. *Signál*. 7. 3. 1930, č. 24, s. 2.

VIGNY, Benno. Francouzský spisovatel o úspěchu filmu Tonka Šibenice. *Národní listy*. 25. 2. 1930

### Ostatní prameny:

- *Film*. 1. 11. 1926, č. 11, s. 34. ISSN 1801-9706.
- *Filmová hvězda*. 7. 10. 1926, č. 3, s. 4-6. ISSN 1802-310X.
- *Internationale Filmschau*. 25. 8. 1929, č. 8, s. 4. ISSN 1801-9544.
- *Internationale Filmschau*. 10. 9. 1925, č. 13, s. 12. ISSN 1801-9544.
- *Internationale Filmschau*. 30. 9. 1925, č. 14, s. 49. ISSN 1801-9544.
- *Internationale Filmschau*. 5. 11. 1925, č. 16, s. 38. ISSN 1801-9544.
- *Internationale Filmschau*. 25. 12. 1925, č. 18, s. 29. ISSN 1801-9544.
- *Prager Film-Kurier*. 1. 12. 1928, č. 9, s. 4. ISSN 1803-0572.

- *Kino*. 5. 12. 1913, č. 10, s. 8. ISSN 1803-0491.
- *Revue Kino. Orgán majitelů biografů, půjčoven a továren*. 16. 2. 1914, č. 12, s. 8. ISSN 1803-0505.
- *Český kinematograf*. 23. 11. 1911, č. 11, s. 181. ISSN 1801-3309.
- *Český kinematograf*, 23. 10. 1911, č. 10, s. 165. ISSN 1801-3309.
  
- KUJAL, Quido. *Ruské filmy*. IN: Český filmový zpravodaj. Datum výtisku: 7. 8. 1926, č. výt. 29 - 30.



## Literatura

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, 246 s. ISBN 978-0851707174.
- ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*. Austin: The University of Texas Press, 1984, vol. 3, s. 6-18. ISSN 0009-7101.
- ARMSTRONG, Richard. Social Realism. The most 'typically British' of all film genres. In: *Screenonline*. London: British Film Institute. Dostupné z: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1037898/> [cit. 2015-03-03].
- BATISTOVÁ, Anna, ČESÁLKOVÁ, Lucie, SKOPAL, Pavel, SZCZEPANIK, Petr. *Filmové Brno. Dokumentace dějin uvádění filmů a diváckých preferencí v Brně v letech 1918-1945*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě, Masarykova Univerzita, 2011. [online databáze] Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/filmovebrno/> [cit. 2015-03-03].
- BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979, sv. 1, č. 1, s. 30.
- BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, 424 s. ISBN 23-004-85.
- BARTOŠEK, Luboš. Snahy o socialistický film a doteky s uměleckou avantgardou. *Dějiny československé kinematografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979, sv. 1, č. 2, s. 37-56.
- BREGANT, Michal. Bataliony. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, roč. 5, č. 4, s. 27-86. ISSN 0862-397X.
- BROŽ, Jaroslav. Když náš film promluvil... *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1961, roč. 7, č. 6, s. 396-397. ISSN 0015-1068.
- BROŽ, Jaroslav. Theodor Pištěk. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1960, roč. 6, č. 11, s. 763-769. ISSN 0015-1068.
- BROŽ, Jaroslav. Theodor Pištěk se zasloužil o český film. *Kino. Filmový obrázkový týdeník*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1960, roč. 15, č. 18, s. 285.
- BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Junghansův „Takový je život“. Jedna z rozporných epizod dějin filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 24-27. ISSN 0015-1068.
- BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. Takový byl Karel Junghans. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, č. 1, s. 28-33. ISSN 0015-1068.

- CIVJAN, Jurij. Taking Cinematics into the Digital Age (2005 - now). In: *Cinematics. Measurement Theory*. Dostupné z: [http://www.cinematics.lv/dev/tsivian\\_2.php](http://www.cinematics.lv/dev/tsivian_2.php) [cit. 2015-03-03].
- EFFENBERGER, Vratislav. Obraz člověka v českém filmu. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1968, roč. 14, č. 7, s. 345-351. ISSN 0015-1068.
- EL-HAI, Jack. Reel Life. In the depths of the Great Depression, Louise Thompson Patterson led a group of aspiring African-American actors to the U.S.S.R. In: *California Magazine*. Berkeley: Cal Alumni Association, 2012. Dostupné z: <http://alumni.berkeley.edu/california-magazine/spring-2012-piracy/reel-life> [cit. 2015-04-03].
- HRBAS, Jiří. Česká literatura a film I. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1975, roč. 21, č. 11, s. 610-623. ISSN 0015-1068.
- HRBAS, Jiří. Miroslav Krňanský. Skromný obdivovatel literatury. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1973, roč. 19, č. 8, s. 402-412. ISSN 0015-1068.
- HRBAS, Jiří. Velký čin Theodora Pištěka. *Záběr. Čtrnáctideník čs. filmu*. Praha: Čs. film, 1968, roč. 1, č. 16, s. 2. ISSN 0139-7664.
- HRBAS, Jiří. V socialistickém duchu. K vývoji a historii československé kinematografie I. 1898-1930. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, č. 7, s. 345-356. ISSN 0015-1068.
- JANÁČEK, Pavel. Socialistický realismus: co s ním? Kořeny a proměny ideologického umění. In: *A2. Kulturní čtrnáctideník*. Praha: A2 o.p.s., 2007, č. 22. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/22/socialisticky-realismus-co-s-nim> [cit. 2015-04-25]. ISSN 1803-6635.
- JUNG, Uli. Junghans, Carl. In: AITKEN, Ian (ed.). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Routledge, 2013, 1120 s. ISBN 978-0415596428.
- KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918-1938) I*. Praha: Libri, 2000, 570 s. ISBN 80-7277-195-7
- KOZLOVÁ, Danica, TOMÁŠ, Jiří. Egon Ervín Kisch + film. *Scéna*. Praha: Orbis, 1985, roč. 10, č. 7, s. 7.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947 [2004], 432 s. ISBN 978-0691115191.

- MERHAUT, Václav. Filmová podoba Tonky Šibenice. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický. Sv. 1. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 105-120.
- MERHAUT, Václav. Filmová kritika „Zuřivého reportéra“. In: KLIMEŠ, Ivan, RAK, Jiří (eds.). *Filmový sborník historický. Sv. 2. 90 let vývoje čs. kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 229-240.
- MURRAY, Bruce. *Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe*. Austin: The University of Texas Press, 1990, 303 s. ISBN 978-0292724655.
- OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena ad. *Český hraný film I. (1898-1930)*. Praha: Národní filmový archiv, 1995, 285 s. ISBN 80-7004-082-3.
- OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Eva, URGOŠÍKOVÁ, Blažena ad. *Český hraný film II. (1930-1945)*. Praha: Národní filmový archiv, 1998, 504 s. ISBN 80-7004-090-4.
- PITZER, Andrea. Meet Carl Junghans: informer, propagandist, and... literary inspiration for Nabokov? In: *The Secret History of Vladimir Nabokov*. New York: Pegasus, 2013, 448 s. ISBN 978-1605986173. Dostupné z: <http://nabokovsecrethistory.com/news/meet-carl-junghans-propagandist-literary-inspiration-camera-obscura-lolita/> [cit. 2015-04-25].
- PROCHÁZKA, Petr. Carl Junghans - AntiVávra světové kinematografie. In: *UNI. Kulturní magazín*. Praha: Unijazz, 2013, č. 8. Dostupné z: <http://magazinuni.cz/film/carl-junghans-%E2%80%93-antivavra-svetove-kinematografie/> [cit. 2015-04-25]. ISSN 1214-4169.
- RAMPERSAD, Arnold. *The Life of Langston Hughes. Volume I: 1902-1941*. Oxford: Oxford University Press, 2002, s. 528. ISBN 978-0195146424.
- REINHARDT, Bernd. Left-wing German films in the 1920s reveal problems. In: *World Socialist Web Site. 62nd Berlin International Film Festival - Part 5*, březen 2012. Dostupné z: <https://www.wsws.org/en/articles/2012/03/ber5-m16.html> [cit. 2015-04-25].
- REINHARDT, Bernd, STEINBERG, Stefan. Interview with Rainer Rother, director of a Soviet-German film retrospective. In: *World Socialist Web Site. 62nd Berlin International Film Festival - Part 3*, březen 2012. Dostupné z: <https://www.wsws.org/en/articles/2012/03/ber3-m06.html> [cit. 2015-04-25].
- ŘÁPEK, Jiří. Příběh ztraceného filmu. In: *Kino*. 1. 6. 1976, č. 11, s. 11



- SALT, Barry. Statistical Film Analysis (Basic Concepts and Practical Details). In: *Cinematics. Measurement Theory*. Dostupné z: <http://www.cinematics.lv/salt.php> [cit. 2015-03-03].
- SKOPAL, Pavel. Psát dějiny použití filmových žánrů. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2002, roč. 14, č. 4, 2002, s. 132-136. ISSN 0862-397X.
- STRUSKOVÁ, Eva. Causa Šachta pohřbených ideí. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1992, roč. 4, č. 1, s. 73-85. ISSN 0862-397X.
- STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, roč. 12, č. 2, s. 41-71. ISSN 0862-397X.
- SZCZEPANIK, Petr, ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále Kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008, 432 s. ISBN 978-80-7004-136-9.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945. Sv. 1*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, 332 s.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945. Sv. 2*. Praha: Československý filmový ústav, 1989, 746 s.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. O genezi českého socialistického filmu. *Panoráma*. Praha: Československý filmový ústav, 1977, č. 2, s. 52-58. ISSN 0139-9950.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919-1939*. Praha: Československý filmový ústav, 1984, 120 s.
- TABERY, Karel. České němé filmy v Paříži. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, roč. 13, s. 73-99. ISSN 0862-397X.
- TAUSSIG, Pavel. Jaroslav Hašek a Švejk. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1983, roč. 29, č. 4, s. 184-189. ISSN 0015-1068.
- TEIGE, Karel: *Film*. Praha: Nakladatelství Václava Petra, 1925, 127 s.
- TODD, James G. Social realism. In: *Grove Art Online*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Dostupné z: [http://www.moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10195](http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10195) [cit. 2015-03-03].
- VÁCLAVEK, Bedřich. K sociologii filmu (1924). In: SZCZEPANIK, Petr, ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále Kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 337-341. ISBN 978-80-7004-136-9.

- VÁCLAVEK, Bedřich. „Nová věcnost“. Estetickou paralelou konsolidace starého řádu. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3. Generační diskuse 1929-1931*. Praha: Svoboda, 1970, s. 275-280.
- VORÁČ, Jiří. Tonka Šibenice. Encyklopedické heslo. *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1997, roč. 9, č. 4, s. 187-190. ISSN 0862-397X.
- ZAORAL, Zdeněk. Vzory a osobitost. Český kriminální film I. část. *Film a doba. Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. Praha: Orbis, 1978, roč. 24, č. 4, s. 219. ISSN 0015-1068.

## Seznam tabulek

1 Cinemetrické měření filmu <i>Šachta pohřbených ideí</i> .....	54
2 Cinemetrické měření filmu <i>Batalion</i> .....	67
3 Cinemetrické měření filmu <i>Takový je život</i> .....	81
4 Cinemetrické měření filmu <i>Tonka Šibenice</i> .....	97

**NÁZEV:**

Sociální drama v československé němé kinematografii

**AUTOR:**

Bc. Jiří Slavík

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Tato diplomová práce se zabývá sociálním realismem v československé kinematografii němého období, především ve 20. letech. Na základě analýzy čtyř výchozích filmů, které v největší míře nabývají kritérií sociálního dramatu, provádíme historiografickou práci o sociálním realismu v kinematografii 20. let. Rozborem snímků podle sémanticko-syntaktického a pragmatického přístupu Ricka Altmana hledáme v daném období žánr sociálního dramatu. Jednotlivé filmy jsou pojaty v kontextu kulturně-společenského a ideologického vývoje. S ohledem na některé související žánry je práce doplněna o umělecké a filmové souvislosti zahraniční kinematografie, převážně německé a ruské. Záměr diplomové práce spočívá ve zhodnocení dosavadního bádání na tomto poli a doplnění o některé nové poznatky.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

sociální realismus, drama, československá kinematografie, němý film

**TITLE:**

Social drama in Czechoslovak silent cinema

**AUTHOR:**

Bc. Jiří Slavík

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

**ABSTRACT:**

This thesis is concerned with social realism in the Czechoslovak cinema of the silent era, especially in the 1920's. It is based on an analysis of four initial movies that make the most emblematic samples of social drama genre. We do a historiographical finding of social realism in the cinema of 20's. By analyzing movies using semantic-syntactic and pragmatic approach of Rick Altman we search the characteristics of social drama genre in a given period. Individual movies are conceived in the context of cultural and social and ideological progress. With regard to certain related genres, thesis is complemented by artistic and cinematic context of international cinema, mostly German and Russian. The intention of the thesis is to assess existing research in this field and adding some new insights.

**KEYWORDS:**

social realism, drama, Czechoslovak cinema, silent cinema

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta  
Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Humanitní studia  
Forma: Prezenční  
Obor/komb.: Česká filologie - Filmová věda (ČF-FV)

**Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta**

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Bc. SLAVÍK Jiří	17. listopadu 1216, Kopřivnice	F110644

**TÉMA ČESKY:**

Sociální drama v československé němé kinematografii

**NÁZEV ANGLICKY:**

Social drama in Czechoslovak silent cinematography

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Jan Křipač, Ph.D. - KDU

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

Práce se bude zabývat filmy se sociální tematikou natočenými v němém období české kinematografie. Tyto snímky budou zařazeny do kontextu kulturně-společenského a politického vývoje zejména po roce 1918. Budeme sledovat genezi jejich vzniku a následné ohlasy. Zároveň provedeme analýzu filmového stylu individuálních snímků a zařadíme je do kontextu filmového stylu evropského. Součástí práce bude také statistická analýza, jejíž výsledky budou srovnány s evropskými tendencemi daného období.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**

ALTMAN, Rick. Film/Genre. Londýn: BFI, 1999.  
BARTOŠEK, Luboš. Náš film. Kapitoly z dějin (1896 - 1945). Praha: Mladá fronta, 1985.  
BROŽ, Jaroslav - FRÍDA, Myrtíl. Historie Československého filmu v obrazech 1898 - 1930. Praha: Orbis, 1959.  
OPĚLA, Vladimír ed. Český hraný film I. 1898 - 1930. Praha: Národní filmový archiv, 1995.  
SALT, Barry. The Metrics in cinematics. [www.cinematics.lv]  
STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených idejí. Historie filmu. Iluminace 12, 2000, č. 2.  
ŠTÁBLA, Zdeněk. Data a fakta z dějin čs. kinematografie I. Praha: Československý filmový ústav, 1988.

Podpis studenta: .....

Datum: .....

Podpis vedoucího práce: .....

Datum: 12. 11. 2011