

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

MAGISTERSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2013–2016

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Renáta Hrabáková

**Československá filmová tvorba mezi
dvěma světovými válkami**

Praha 2016

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER FULL-TIME STUDIES

2013–2016

DIPLOMA THESIS

Renáta Hrabáková

**Czechoslovak's film industry between
two world's wars**

Prague 2016

The Diploma Thesis Work Supervisor:

PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Renáta Hrabáková

.....

Poděkování

Chtěla bych poděkovat PhDr. Soně Štroblové, vedoucí mé diplomové práce, za její cenné rady a profesionální přístup, kterým po celou dobu podporovala mou tvorbu předložené práce.

Anotace

Diplomová práce se zabývá československou kinematografií v období mezi světovými válkami. Kapitoly rozebírají zlomové okamžiky doby ve spojení s vývojem naší filmové tvorby. V praktické části jsou analyzovány vybrané dobové snímky.

Klíčová slova

Biografie, cenzura, československá meziválečná kinematografie, drama, filmové ateliéry, filmové společnosti, herci, komedie, němý film, režiséři, zvukový film.

Annotation

The diploma thesis deals with Czechoslovak's film industry between two (historical) world's wars. Each (individuals) chapters analyzes important break points of past period connection with development of our national film industry. In practical part there are film shots which are chosen to be construed.

Keywords

Cinemas, censorship, Czechoslovak's film industry between two world's wars, drama, film studios, film companies, actors, comedies, dumb film, directors, sound film.

OBSAH

ÚVOD	9
TEORETICKÁ ČÁST	10
1 CHARAKTERISTIKA DOBY A ZÁKLADNÍCH POJMŮ	10
1.1 Charakteristika doby	10
1.2 Charakteristika základních pojmů	13
2 POSTAVENÍ KINEMATOGRAFIE V KULTURNÍM DĚNÍ V LETECH 1918 – 1938	19
2.1 Devětsil	19
2.2 Avantgardní koncepce filmu v letech dvacátých	21
2.3 Boj za kulturní publikum a československý divák	22
2.4 Stav kinematografie na Slovensku	23
3 NĚMÝ FILM	25
3.1 Filmové společnosti	26
3.2 Žánrové koncepce a filmové stereotypy	29
3.3 Filmová cenzura	31
4 ZVUKOVÝ FILM	33
4.1 První roky zvukového filmu	34
4.2 Filmové ateliéry	36
5 ČESKOSLOVENSKÉ BIOGRAFY	38
5.1 Hudba v biografu	40
5.2 Kino Lucerna	42
5.3 Kino Světozor	45
5.4 Další pražská kina	46
5.5 Brněnské biografy	48
5.6 Kina na Slovensku	49
6 ATELIÉRY BARRANDOV	51
6.1 Společnost A-B Vinohrady	51
6.2 Filmové ateliéry Barrandov	53
7 DOBOVÍ HERCI A HEREČKY	58
8 NEJVÝRAZNĚJŠÍ REŽISÉŘI A JEJICH DÍLA	65
PRAKTICKÁ ČÁST	73
9 CÍL PRÁCE	73
ZÁVĚR	80
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	82

SEZNAM OBRÁZKŮ.....	88
SEZNAM PŘÍLOH.....	89

ÚVOD

Předkládaná diplomová práce pojednává o vývoji naší kinematografie mezi lety 1918 až 1938. Následující kapitoly nastiňují dobu před a po válkách z toho důvodu, aby nebyl čtenář odříznut od reality a správně pochopil poskytnuté informace a jejich kontext.

Hrozba a nástin válek ve filmu je i v dnešní době aktuálním tématem, zajímavé jsou pak počátky tvorby z této oblasti. Diplomová práce se dále také zabývá rozvrstvením společnosti a jejími mezilidskými vztahy, zejména pak rozdíly mezi vrstvou chudých a vrstvou bohatých a vlivných. I přes to, že od počátku naší kinematografie uběhlo více než sto let, toto téma je v dnešní době pořád ještě aktuální. Čtenář se v teoretické části dále seznámí s vybranými herci a režiséry doby a s jejich krátkými filmovými medailonky. Další stěžejní částí je kapitola o vývoji a výstavbě biografů nejen na území hlavního města Prahy, ale i v dalších městech. Poslední kapitolou, o které celá práce pojednává, je vývoj filmových společností a ateliérů. Tato kapitola se nejvíce zaměřuje na „Ateliéry Barrandov“, které začaly fungovat na přelomu němé a zvukové éry.

Praktická část diplomové práce se zaměřuje na rozbor vybraných filmových snímků a potvrzování či vyvracení daných hypotéz. K rozboru byla vybrána díla s různou tematikou a z různých let. Vyskytuje se zde jeden němý film a další čtyři snímky zvukové. Hypotézy jsou celkem čtyři, řeší problematiku žánru či postav, otázku vlastenectví a v neposlední řadě také celkovou problematiku, která je ve vybraných snímcích řešena.

Cílem celé práce je zachytit vývoj filmu v kontextu se světovými válkami, přechod z němé éry na zvukovou a celkové postavení naší kinematografie v kulturním a společenském světě chudého i bohatého obyvatelstva tehdejšího československého státu.

Autorka práce pracovala s různými zdroji, nejvíce však s knižními tituly, novinovými či časopisovými články a jinými dobovými texty. V praktické části pak bude pracovat s filmy na DVD.

TEORETICKÁ ČÁST

1 CHARAKTERISTIKA DOBY A ZÁKLADNÍCH POJMŮ

1.1 Charakteristika doby

Koncem 19. století se v Rakousko-uherské monarchii stále více prosazoval politický a ekonomický vliv Německa. Monarchie se tomuto tlaku snažila bránit, současně zde ale vzrůstalo vyhocené německé nacistické hnutí. Tato situace vyvolávala u českého národa obavy o jeho osud.

V době vypuknutí první světové války chybělo jakékoliv politické vedení, začaly se vytvářet lidové masy, které měly své vlastní představy o svém osudu. Čeští vojáci tak nastupovali na frontu velmi zaraženě. Rusofilská tradice 19. století, která byla těsně před válkou posílena a oživena Kramářovým neoslovanským hnutím, přinesla po prvním válečném šoku ovoce. Reálným podnětem pro vzplanutí rusofilství byly první porážky Rakouska-Uherska na ruské frontě. V dohodovém bloku bylo uvedeno, že carské Rusko má na starosti právě rakousko-uherský problém. Ruské vojenské kruhy si cestu do Evropy otevíraly pomocí panslavistického cítění v řadách slovanských národů. Rakouská vláda na toto rusofilské hnutí odpověděla velmi silnou perzekucí v zázemí i na frontách. Soudy trestaly vězením i smrtí šíření ruských manifestů. Před jeden ze soudů byl postaven i Karel Kramář, vůdce českého panslavismu. Byl odsouzen za velezradu. Podobný osud stihl například také Václava Klofáče či Aloise Rašína. V roce 1915 byla ruská fronta prolomena a armáda se dala na ústup. S neúspěchem této fronty začal růst význam fronty západní. Díky neúspěchu rusofilského hnutí, s nímž šel společně také politický neúspěch Kramáře, stoupal význam Masarykovy skupiny.¹

T. G. Masaryk v době vypuknutí války neměl žádný konkrétní politický program. Sám se teprve začal orientovat v této složité situaci. Jeden z jeho koncipovaných plánů nazvaný „Independent Bohemia“ se věnoval válečnému konfliktu a tomu, že je orientován v podstatě jen na tři velmoci: Rusko, Německo a Anglii. Jednu část z tohoto memoranda Masaryk nazval jako Cíl veliké války: obrozená Evropa.

V době, kdy byl Masaryk v Římě, věnoval velkou pozornost tomu, aby byla vybudována informační síť, která ho bude spojoval s domovem. Tato zpravodajská

¹ OLIVOVÁ, V. *Dějiny první republiky*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2012, s. 11–16. ISBN 978-80-86107-47-9.

organizace se jmenovala „Maffie“. Jejím prostřednictvím měl Masaryk možnost sledovat poměrně detailně vývoj situace, a to nejen v českých zemích. Masaryk však oficiálně jako mluvčí jedné z českých politických linií nevystupoval. Jedním z důvodů bylo také to, že se v letech 1914 a 1915 naše politika pohybovala v ryze ruské linii. Jeho proticarský postoj mu vynesl osobní nepřízeň z těchto kruhů. Dalším důvodem bylo stanovisko Anglie, na kterou se Masaryk z větší části orientoval.

Roku 1915 bylo v Paříži Masarykovou skupinou vydáno oficiální prohlášení jménem vytvořeného Českého komitétu zahraničního. V něm bylo uvedeno, že se všechny české strany domáhají samostatnosti svého národa a že je k tomu nutí především probíhající válka a bezohledné násilí ze strany Vídně. S aktivní spoluúčastí dr. Milana Rastislava Štefánika byl Český komitét přejmenován na Československou národní radu, která byla nejvyšším orgánem pro všechny Čechy a Slováky, kteří pracovali nebo žili za hranicemi monarchie.

Na přelomu roku 1916 a 1917 se objevilo vyčerpání z bezvysledné, ale přesto stále pokračující války. Z iniciativy Vídně se ústřední velmoci obrátily na amerického prezidenta Wilsona a požádaly ho, aby zprostředkoval mír. Wilson se této úlohy ujal a zahájil mírová jednání. Tímto vývojem se Masarykova zahraniční akce ocitla v krizi a její jednota se rozbila. Rozpadem této akce byla znemožněna jakákoliv přeprava československých vojáků z Ruska do Francie. Ta si v této době hledala vlastní cesty k míru. Jednou z těch nejvýznamnějších bylo jednání se zástupci Rakouska-Uherska. Do francouzského zájmu se tedy dostala dohoda s Habsburky před úsilím o rozložení a porážení monarchie. Tím pádem Francie oslabila Masarykovu podporu.²

V létě 1917 se habsburský císař Karel snažil získat pro účast ve vládě dvě největší české politické strany – sociální demokraty a agrárníky – ty však odmítly. Mocnářství šlo evidentně už jen o samotnou existenci a v české politice již neexistoval nikdo vlivný, kdo by se snažil o kompromis mezi císařem a vládou. Dne 22. ledna 1918 začala v českých zemích probíhat stávka. Problémem zůstávalo stanovisko prezidenta Wilsona, který v jednom ze svých projevů týkajících se habsburského mocnářství mluvil pouze o národní autonomii a reformách.³

„Listopadová revoluce začala ve znamení všeobecného osvobození. Sedláky osvobodíme z moci majitelů statků. Právo pozemkového vlastnictví již neexistuje. My jsme je zrušili. Vojáky jsme osvobodili od autokratických generálů. Generálové budou ode dneška voleni a mohou být sesazeni. Továrny a dílny postavíme pod kontrolou

² OLIVOVÁ, V. *Dějiny první republiky*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2012, s. 16–23. ISBN 978-80-86107-47-9.

³ KÁRNÍK, Z. *České země v éře První republiky (1918-1938)*. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929). 1. vyd. Praha: Libri, 2000, s. 37–40. ISBN 80-7277-027-6.

*dělníků a osvobodíme lid, který ještě trpí...*⁴ Tato slova přetisklo v listopadu 1917 „Právo lidu“, jednalo se o prohlášení sovětské vlády podepsané Leninem. Pár dní poté tisk přinesl návrh ruské vlády na okamžité uzavření míru, který byl adresovaný všem válčícím státům. Státy Dohody tento návrh odmítly – chtěly za každou cenu bojovat a plně zvítězit nad Německem. Rakousko ve svém prohlášení uvedlo, že stejně jako Německo sovětské pozvání přijímá. 6. ledna 1918 bylo v Praze svoláno shromáždění, kde byla přijata tzv. tříkrálová deklaráce. Ta mluvila za český lid a mimo jiné se v ní řešilo, že se Rusko při pokusu o smír snaží do stěžejních podmínek vložit zásadu o sebeurčení národů tak, aby svobodně rozhodly o svém životě a usnesly se, že chtějí vybudovat samostatný stát. Touto tříkrálovou deklarácí se i naše vnitřní politika přihlásila o to, stát se samostatným státem. Tímto krokem došlo k propojení české politiky s Masarykovou zahraniční akcí.⁵

„Vcelku neutěšený obraz evropské meziválečné mezinárodní situace a ekonomického vývoje poněkud kontrastuje s čilým rozvojem kulturního života, slovesného a výtvarného umění, architektury, designu – i masových médií.“⁶

První světová válka nakrátko přerušila tvorbu hraných filmů, ale v roce 1918, po vzniku Československa, nastal další vývoj v naší kinematografii, a to zejména na území Čech. Většina z filmových společností se vyznačovala krátkou životností, která vyplývala z nedostatku financí. Nástup českého filmu brzdila záplava filmů ze zahraničí, především z Německa, Ameriky, Itálie či Francie.⁷

Prvního vrcholu svých dějin dosáhl v tomto období film jako nové médium. 20. léta, tedy éra němého filmu, přinesla vedle výroby spotřebních komediálních, dobrodružných nebo romantických příběhů také pokusy o závažnější díla s tematicky vyššími aspiracemi. Druhá polovina let dvacátých vnesla do filmu synchronizovanou zvukovou složku, tím se možnost uměleckého vyjádření posunula o další krok. Výrazným charakteristickým projevem se v meziválečné době stala hudba při nástupu jazzu.⁸

Charakteristickým rysem období mezi lety 1922 – 1924 se stala výrobní krize. Ta souvisela s celkovou hospodářskou depresí. Zájem diváků o film začal klesat, čímž naše kinematografie velmi trpěla – nemohla totiž soutěžit s ostatními, technicky lépe

⁴ OLIVOVÁ, V. *Dějiny první republiky*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2012, s. 34. ISBN 978-80-86107-47-9.

⁵ Tamtéž, s. 34–35.

⁶ BEDNAŘÍK, P., J. JIRÁK a B. KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, a. s., 2011, s. 153. ISBN 978-80-247-3028-8.

⁷ BARTOŠEK, L. *Náš film. Kapitoly z dějin. (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 5.

⁸ BEDNAŘÍK, P., J. JIRÁK a B. KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, a. s., 2011, s. 153–154. ISBN 978-80-247-3028-8.

vyspělými, státy. Právě z tohoto důvodu bylo v roce 1924 natočeno pouze 9 filmů. Množstevní pokles se odrazil ve kvalitě natáčených snímků. V období poválečné krize klesl podíl národní kinematografie k celkové filmové produkci z 23 % na 13 %. Rokem 1924 krize a neustálé tápaní v českém filmu skončilo a naše kinematografie se chystala k vrcholným dílům své němé éry.⁹

Ve 30. letech kinematografii významně zasáhl vynález, který umožnil zachytit a reprodukovat zvuk přímo z filmového pásu. V prostředí české filmové veřejnosti převažoval tlak ze strany producentů a výrobců, kteří spíše podporovali filmově nepřilíš vynalézavá díla. Díky jejich zásluze se na našem území vytvořily kvalitní technické podmínky pro natáčení, které umožňovaly vznik vůbec prvního českého zvukového snímku.

1.2 Charakteristika základních pojmů

Pro lepší uchopitelnost jak tvůrce, tak diváka se filmová díla dají dělit do jednotlivých žánrových skupin. Právě proto je žánr demokratickým prvkem, jež bere v úvahu nejen divákovy požadavky a předsudky, ale také jeho očekávání. Žánroví producenti vedou spory o tom, v čem žánr jako takový spočívá. Také tvrdí, že formy žánrů pocházejí z jednotlivých vlastností děl. Určit žánr podle nich tedy znamená vyjmenovat prvky díla, jež určují jeho příslušnost k jednomu žánru více než k žánru jinému.¹⁰ Mezi užívané filmové žánry éry filmu němého a počátku filmu zvukového na Československém území patřil dokument, groteska, veselohra, komedie a drama.

Dokument

Definici pojmu dokument vystihl již v rané kinematografii jeden z jeho prvotních tvůrců Robert Flaherty: *„Předmětem dokumentárního filmu, tak jak jej chápu já – je život ve tvaru, v jakém skutečně existuje. To ovšem neznámá, jak se mnozí často domnívají, že úkolem režiséra dokumentárního filmu je natáčet bez výběru sérii šedých, monotónních obrazů. Zde existuje výběr a možná že přísnější, než-li je toho u*

⁹ KUČERA, J., P. BĚLINA, a J. KAŠE. *České země v evropských dějinách III.* 1. vyd. Praha: Paseka, 2006, s. 7–8. ISBN 80-7185-793-9.

¹⁰ ORLEBAR, J. *Kniha o televizi.* 4. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012, s. 40-41. ISBN 978-0-415-60414-7.

hraného filmu. (...) Dobrý výběr, exaktní souhra světla a stínu, dramatických a komických scén s přiměřeným odvíjením děje od jednoho vrcholu k druhému – to jsou hlavní znaky dokumentárního filmu, které konečně platí pro všechny umělecké útvary. Tyto znaky ovšem netvoří to, co odděluje dokumentární film od ostatních druhů filmu. Od ostatních se odlišuje jednak tím, že se děj odehrává v místech, které chce zachytit a to s bytostmi, které v oněch místech žijí. Při výběru materiálu vychází smysl z přírody a nikoliv z mozku nějakého více či méně nápaditého romantika. Cílem musím být znázornění odpovídající skutečnosti, nikoliv nějaké její elegantní zamlžení. Musí přijmout atributy okolního světa, skutečnost spojit s dramatičností.¹¹

Český filmový dokument byl značně osobitý. Vypěstoval si některé typické rysy, někteří jeho autoři se diferencovali od fádního průměru. Čeští dokumentární tvůrci netvořili pouze syrovou studii reality či poetické hry, dokázali spojit zábavu s poučností. Český krátký film byl nejen pokrokový, ale také svérázný a slavil mnoho úspěchů. Neobjevovalo se v něm nic, co by bylo příbuzné filmovému komediantství, které slibuje více, než může ve skutečnosti dát. Uchyloval se k prostým, všedním námětům, měl jednoduchý pohled na svět, intimního ducha. Také byl nesmírně národní, díky tomu se těšil velké oblibě u diváka.¹²

Mezi první experimenty českého dokumentaristického filmu patřila Hackenschmiedova „Bezúčelná procházka“ z roku 1930 a Pilátovo a Vávrovo „Světlo proniká tmou“ z roku 1931. Mezi další neozvučené tituly patřil například snímek „Žijeme v Praze“ (1934) z dílny Otakara Vávry, „Na Pražském hradě“ (1932) od Alexandera Hackenschmieda, „Listopad“ (1935) taktéž od Otakara Vávry, „Jaro v Praze“ (1934) od Karla Plicky, „Dejte nám křídla“ (1936) od Jiřího Weisse či „Světlo proniká tmou“ (1931) od Otakara Vávry a Františka Piláta.¹³

Drama

„Filmové drama je žánrem nejčastějším, poněvadž představuje hru ze života, hru, pojednávající o vážných lidských, mravních nebo společenských problémech.“¹⁴

¹¹ ADLER, R. *Cesta k filmovému dokumentu*. 2. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta, 1997, s. 17. 80-85883-22-8.

¹² NAVRÁTIL, A. *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, s. 96–97. ISBN 80-7331-909-8.

¹³ KUČERA, J., P. BĚLINA, a J. KAŠE. *České země v evropských dějinách III*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2006, s. 25. ISBN 80-7185-793-9.

¹⁴ SUCHÝ, O. *A večer bude biograf (Exkurze do království stříbrného plátna)*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1990, s. 71.

Podle toho, zda autor klade důraz na děj vnější (na situace a akce) nebo naopak řeší vnitřní problémy postav, se drama rozdělilo na drama situační a psychologické. Vzhledem k tomu, že rozhraní mezi dramatem situačním a psychologickým je jenom teoretické, oba typy se obvykle prolínají, je významnějším dělením typ problémový a typ a lá these. V první případě autor zobrazuje nějaký společensky závažný problém, aniž by měl předem připravené finální řešení. V případě druhém autor postupuje tak, že si zadá za úkol dokázat dramatem určitou tezi.¹⁵

Drama by se mělo zabývat vážným tématem. Postavy (herci), které v dramatu vystupují, by měli mít uvěřitelný charakter – jednají pro diváka z jeho pohledu uvěřitelně. Řešený konflikt ústí v katarzi, ta může, ale nemusí končit smrtí hlavního hrdiny podle jeho chování a psychologického charakteru. Drama je jedním z nejstarších žánrů, pochází z antiky. Již Aristoteles definoval jeho průběh na expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofu. Drama již od svého počátku využívalo monology i dialogy. Původně neslo význam tance satyrů, který ztělesňoval nějaký dej a až později jevištní představení (především v tagédii). Děj dramatu se odvíjí od přímé řeči.

Komedie

„Úsměvnou a vtipnou formou ukazuje i vážné společenské problémy, zejm. z oblasti morálky, a dovede někdy vyhrotit situaci až na ostří, odkud je k tragédii jen krok, nicméně tak, že konečné řešení je smírné a vrací věci do správných kolejí.“¹⁶

Natáčení komedií si dává za cíl vzbudit u diváků smích. Divák se směje hrdinovým lapáliím a nedostatkům, jehož odstup mnohdy přechází v určitý způsob škodolibosti. Komedie ve filmu využívá specifických prostředků, mezi které patří například podtržení určitých rysů postavy či špatná výslovnost nebo dialekt daného herce. Dalším rysem je také životní postoj či názor.

Filmovou komedii spojujeme často s tzv. gagem. Ten je založen na stupňování vtipné situace a pochází z filmové grotesky. Tyto situace mohou být buď zařazeny za sebou nebo procházet celým dějem.

Komedie, stejně jako drama, vznikla v antickém Řecku a Římě. Skládala se z několika výstupů, které byly spojeny pouze s postavou šprýmaře, neměla žádnou

¹⁵ ORLEBAR, J. *Kniha o televizi*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012, s. 53. ISBN 978-80-7331-246-6.

¹⁶ LEVINSKÝ, O., STRÁNSKÝ, A. *Film a filmová technika*. 1. Vyd. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury, 1974. S. 148.

místní, časovou nebo dějovou linku. Dějovou souvislost začala komedie získávat v Řecku, plně se však rozvinula až v Římě. Komedie, která vznikla v Aténách, měla tři fáze – komedii starou, která byla spojená s politikou a jejími nedostatky; další fází byla komedie střední, která se změnou politických systémů nesla menší míru útočnosti, začaly se zde objevovat i směšné typy; posledním typem byla komedie nová, ve které převládaly typy ze všedního života. Hlavními motivy se stala láska s překážkami, peníze atd.

Groteska

„Krátký komický skeč, jehož humor je založen na deformaci dramaturgických prvků zdůrazněním jejich nelogičnosti, popř. opakování v gradovaných variacích, a je soustředěn na vizuální herecký projev. Do filmu přešla groteska z varietního jeviště a music hallů; největšího rozkvětu dosáhla za éry němého filmu. Hlavními kompozičními prvky grotesky ve filmu jsou: zhuštěný děj, fyzické gagy (slapstik, házení krémových dortů, rozbíjení nádobí), destruktivní a agresivní humor, honičky apod. Jejich poloha a styl měly charakter uměl. osobnosti a hereckého talentu komiků.“¹⁷

Groteska, stejně jako veškerý němý film, vycházela z potřeby úniku do jiné reality – tedy kromě dokumentů, který se realitu snažil zobrazovat v co nejuvěrnějším obraze. Potřeba úniku z reality vycházela z nespokojenosti s tím, jak vypadá okolní svět. Grotesky jsou samy o sobě působivější díky svým záběrům, které diváka rozesmávají na komikův účet. Groteska byla pouze okrajovým žánrem, který ve svých počátcích měl blíž spíše k pouťové atrakci než k filmu.¹⁸ Jedná se o logické využití dobových technologií a zúžení zápletkového okruhu na absolutní minimum pro snazší masovou chápatelnost, tzn. děj je okleštěn o nadbytečná zobrazení.

Veselohra

V počátcích tvorby veseloher, tedy od roku 1905, se většina jejich tvůrců odvolávala na pathos lidového humoru, který byl ale chápán ve smyslu středostavovské morálky tak, jak se převážně projevovala ve většině divadelních scén.

¹⁷ ORLEBAR, J. *Kniha o televizi*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012, s. 100. ISBN 978-80-7331-246-6.

¹⁸ KRÁL, P. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. 1. vyd. Praha: Národní filmový ústav, 1998, s. 13–19. ISBN 80-7004-092-0.

Na vývoj veselohry měla značný vliv také maloměšťácká morálka, která byla hlásána ve většině kabaretů. I přes to, že se tu a tam v divadlech vyskytly scénky a písničky revolučního charakteru, většina z nich byla spíše reakčního a frivolního rázu. Atmosféra byla také, stejně jako sféra zakouřených hospodských místností těžkopádná a dusná. Obecenstvo, které bylo z většiny složené z rozjařených velkokonzumentů piva, dalo zrod tzv. „pivnímu humoru“, který byl posléze velmi příznačný pro vývoj našich veseloher.

Dalším důležitým mezníkem pro vývoj veselohry se stal tzv. „situační žert“. Název byl odvozen od děje, který byl konstruován jako popis nějaké, většinou náhodné, události bez jakékoliv psychologické nebo sociální motivace. Z toho se později vyvinula situační veselohra, která omezovala všechny sociální a psychologické aspekty na absolutní minimum. Ta se ale přes to nevyhýbala morálnímu hodnocení ve stylu maloměšťácké etiky.

I přes to, že první kroky národní kinematografie měly v podstatě amatérský ráz a nevytvořily tak žádné předpoklady k další systematické tvorbě, byla založena tradice prvního filmového žánru. První veselohry, které vznikaly v podmínkách živnostensko-řemeslnické výroby, byly oproti téměř amatérské tvorbě Jana Kříženeckého, na profesionální úrovni. Jejich producentem se stal Antonín Pech, který byl také mimo jiné naším prvním kameramanem z povolání.

Postupem času se začal měnit počet obsahových prvků filmového žertu a tvůrci používali čím dál tím častěji kvalitu filmové anekdoty. Kvantita těchto obsahových prvků měla velký vliv na vytváření podstaty veselohry. Témata se příliš neměnila, ale nárůst možností sociologické a psychologické drobnokresby napomohl ke krystalizaci žánrových prvků do dvou rovin. Ta první usilovala o eliminaci českého národního charakteru prostředí i postav, druhá se ho oproti tomu snažila podtrhnout.

Je důležité uvědomit si, že tehdejší skladbě programu vévodilo středometrážní drama nebo tragédie a teprve poté se promítala krátká nebo středometrážní veselohra. Oba žánry na sebe neměly žádnou návaznost, šlo o to veřejnost nejprve rozplakat a až poté ji pobavit. Diváci tak z biografu odcházeli rozesmátí a veselí a byli rozhodnutí, že se do kina opět brzy vrátí.

Ideové hodnoty veselohry a tragédie byly v této době v rovnováze. Dramaturgická koncepce skladby programu byla do detailu psychologicky promyšlena.

Na své si přišli diváci, které toužili po vážném obsahu stejně tak jako diváci, kteří se chtěli pobavit.¹⁹

¹⁹ KUČERA, J. *Počátky české filmové veselohry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 9-60.

2 POSTAVENÍ KINEMATOGRAFIE V KULTURNÍM DĚNÍ V LETECH 1918 – 1938

„Texty nerealizovaných filmových scénářů z dvacátých let, jejichž autoři patří – až na výjimky – k poválečné socialistické avantgardě, přinášejí řadu problémů dotýkajících se jak historie literatury, tak i dějin filmu. Rozhodování, jakým směrem by se mělo brát jejich zkoumání, je zdánlivě jednoznačné: scénária, libreta, filmové a fotogenické básně jsou příznačnější spíše pro české básnictví než pro český film, do jehož vývoje ostatně přímo nezasáhly.“²⁰ O objevování možností pro další vývoj jednotlivých druhů umění je vzájemný styk inspirativní – nezáleží na tom, zda se projevuje pozitivně či negativně. Vliv jednoho druhu umění na jiné je v podstatě jistý druh interpretace. Upozorňuje se na rysy, které zatím nevystoupily do popředí a mají zpětný dopad.

Motivace vytvořit úzký vztah mezi filmem a básnictvím byla ve dvacátých letech vytvořena odporem komunisticky orientovaných autorů k romantickému estétství a k tradicionalistické pohodlnosti, ze které plyne dogmatické pojetí uměleckých druhů jako sakrálních druhů „vysoké“ duchovní produkce.

V poválečných letech se film stal velmi přitažlivým projevem. Jevil se jako lidové umění, přinášel radostný, jasný a neproblematický životní realismus. Z tohoto důvodu byl vítán a včleňován jako jedna z nejvýznamnějších složek do estetických programů.²¹

2.1 Devětsil

Roku 1920 byl založen „Umělecký svaz Devětsil“, který byl typický svými manifesty a programy, jež čerpaly inspiraci z filmu. V roce 1922 vyšla ve speciálním devětsilském vydání sborníku „Život“ stať Karla Teigeho „Foto kino film“, jež se stala manifestačním vyhlášením filmu a fotografie za nejmodernější disciplíny umění. Teige tím navazuje na S. K. Neumanna a na bratry K. a J. Čapkovy. Na rozdíl od nich však Teige prosazoval jinou uměleckou ideologii, která akcentovala pojmy pokroku techniky a kolektivismu. Tato stať naznačuje, jak důležitou roli sehrály ideje kolektivismu a pokroku v rozvoji filmového myšlení v letech dvacátých. Zdůvodnily nové postavení filmu v hierarchii uměleckých disciplín, vymezily také nový ideologický rámec, který byl

²⁰ HRADSKÁ, V. *Česká avantgarda a film*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 11.

²¹ Tamtéž, s. 12.

vytvořen z již existujících myšlenek a teorií jako nový celek. Dále umožnily sjednotit dvě odlišné koncepce filmu – filmu jako demokratického a internacionálního směru a filmu jako syntetického umění.²²

„Umělecký svaz Devětsil“ roku 1922 vytvořil souhrn základních teoretických koncepcí a pojmenoval ho „Revoluční sborník“. Reagoval jím na soudobé společenské uspořádání, kriticky se stavěl k estetice lartpourtartismu a dekadentně-symbolistní poetice a naznačil obrysy nové estetiky a poetiky, a to nejen v literární oblasti. Tento sborník je však něco víc než jen pouhý manifest – dokládá vyhledávání nových uměleckých forem a výrazů a také snahu spojit uměleckou tvorbu s estetickou recepcí uměleckých artefaktů s běžným životem. Toto nové umění nemělo být pouze novou formou uměleckého vyjádření, ale mělo rovněž obsáhnout celý lidský život, v němž umění přestane být uměním – neboť uměním se stane sama lidská existence.²³

Pojetí filmu jako demokratického umění a internacionální vizuální řeči má své kořeny v 19. století. Je spjato s rozvojem nových komunikačních prostředků této doby, ke kterým patřil film a fotografie. Moderní umění se s tímto stylem ztotožnilo až ve dvacátých letech století 20. Chápání filmu jako syntetické umělecké disciplíny, která spojuje výrazové prvky tradičních uměleckých druhů, filmu jako jakéhosi nadumění (takto o něm hovoří Teige), se poprvé objevilo na počátku desátých let u Canuda, jenž navazuje na starší koncepce umělecké syntézy.²⁴

Spojením zmíněných koncepcí filmu – umění demokratického a syntetického umění – podmíněně došlo k ideologii kolektivismu a učinilo filmovým pokrokům model nového umění a také vzor pro ostatní umělecké obory. Teigeho manifest v podstatě nepřináší originální myšlenky, ale svými formulacemi a brzkou dobou vzniku je textem vhodným pro reprezentaci evropské umělecké avantgardy. Hesla standardizace a účelnosti, jež Teige razil, jsou převzata z manifestu purismu Charlese-Édouarda Jeannereta a Amédého Ozenfata. *“Setkání s předními osobnostmi umělecké avantgardy Teigemu umožnilo navázat na nejnovější trendy evropského umění. Jako jeden z prvních zahraničních kritiků informoval o experimentech Mana Raye a o objevu rayoprogramu, jeho studie a stati dalších autorů ve sborníku Život dokládají působení*

²² ANDĚL, J., SZCZEPANIK, P. *Stále kinema. Analogie českého myšlení o filmu. 1904–1950*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 29. ISBN 978-80-7004-136-9.

²³ TOMÁŠ, F. *Revoluční sborník Devětsil. Edice skrytá moderna*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, s. 223, ISBN 978-80-87310-22-9.

²⁴ ANDĚL, J., SZCZEPANIK, P. *Stále kinema. Analogie českého myšlení o filmu. 1904–1950*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 29. ISBN 978-80-7004-136-9.

ruského konstruktivismu, zprostředkovaného zejména Erenburgovou knihou *A přece se točí*, jejíž část byla také publikována ve sborníku *Život*.²⁵

„Do jaké míry lze kinu býti divadlem. Kino je divadlem asi právě tolik, jako aeroplán je letícím člověkem. Neříkám tím, že je kino méně než divadlo. Ba naopak. Pravím jen, že divadlo i kino mají své vlastní obory umělecké; a pravím, že kino je na špatné cestě, napodobuje-li divadlo.”²⁶

2.2 Avantgardní koncepce filmu v letech dvacátých

Představitelé mladé generace prvního desetiletí 20. století si nemohli vznik filmu vynachválit. Opěvovali jeho intenzitu, živost a mluvili o něm jako o moderním a soudobém umění. Obraceli se k němu jako k umění mladému, jehož tradice je nutno vytvořit. Tato generace vkládá filmu do vínků tři základní vlastnosti, které jsou také základními požadavky kladenými na umění vůbec: lidovost, modernost a poetičnost.²⁷

Uvedené pojmy, které představovaly programové postuláty a základní body hierarchizující stupnici estetických hodnot, jsou překvapivě významově zcela neurčité. Jejich obsah se mění jak v průběhu času, tak je i ve stejné době zcela jinak interpretován. Například požadavek lidovosti byl interpretován v několika odlišných kontextech: jinak u Karla Čapka, jinak v „Devětsilu” a jinak u Jana Vrby. Autoři, kteří byli socialisticky orientováni, se snažili distancovat od vulgární lidovosti a snažili se nalézt nový, komunistický obsah (například Vladislav Vančura). Již v této době se však i v tomto směru nachází značné rozdíly, které se později staly předmětem tzv. generační diskuze. S dalším pojetím lidovosti se setkáváme například v letech třicátých v programu S. K. Neumanna.²⁸

Zástupci socialistické avantgardy kladou film na konec řady lidové podívané, reprezentované cirkusem, music-hallem, varieté, kabaretem, lunaparky a pantomimou a přisuzují mu stejné předky. Zařazení kina do oblasti zábavy mělo za úkol překročit hranice umění, stát se životem samým a také inspirovat tvorbu elementy, které

²⁵ ANDĚL, J., SZCZEPANIK, P. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. 1. vydání. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 29–30. ISBN 978-80-7004-136-9

²⁶ TOMÁŠ, F. *Revoluční sborník Devětsil. Edice skrytá moderna*. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2010, s. 92. ISBN 978-80-87310-22-9.

²⁷ HRADSKÁ, V. *Česká avantgarda a film*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 26.

²⁸ Tamtéž, s. 26–27.

nemohla zničit tradiční estetika umění. Tento styl se projevil již v předválečné době a to zejména ve statích S. K. Neumanna.²⁹

„Protože vyznavači nového umění prohlásili kino za umění proletářské, jež se nutně odvrací od tradičních psychologických zápletek a dramatické stavby divadla a svá estetická hlediska přizpůsobuje spíše tradicím lidového čtení, obdivovali zejména film cestopisný, dobrodružný a senzační. Učitelkou filmového umění se jim stává groteska, kladou důraz především na její překvapivost, humor, fantazii a lehkost.“³⁰

2.3 Boj za kulturní publikum a československý divák

Ve dvacátých letech byla hraná kinematografie společně s literaturou prezentována v tištěných médiích jako zábava pro masové konzumenty, tedy prostý lid, který nedokázal rozdělit pravou zábavu od komerčního paskvilu. Pedagogové měli za to, že k pozvednutí domácí filmové kultury je třeba vychovat si diváky. Shodli se v názoru, že by vyzrálé filmové obecenstvo bylo schopno samostatně odmítat komerční filmy a to by tvůrce přimělo zabývat se otázkou kvality. Výchovný kulturní film našel uplatnění také ve školní výuce. Uvádění těchto filmů spravoval výnos ministerstva školství a národní osvěty. Na promítání filmů však školy nebyly dostatečně vybaveny, a tak se žáci museli přesouvat do biografu. Dvakrát za pololetí pořádaly učitelské sbory školní představení. Uváděly se kratší filmy, které souvisely s probíhající látkou. V letech třicátých zajišťoval Masarykův institut cca 1 200 osvětových programů, v Praze jich bylo pořádáno kolem 200.

Osvětoví pracovníci společně s filmovými referenty zastávali názor, že masové publikum je omezené a konzumní a z toho důvodu tíhne k populární zábavě.³¹

V této době byl kladen velký důraz hlavně na rozdíl mezi divákem tzv. nízkého a vysokého umění. V tomto pojetí představoval filmový divák, tedy součást davu, obraz periferního konzumenta. Návštěva kina se stala oblíbeným typem zábavy, a proto v sobě instituce kina skrývala varování před očekávaným nebezpečím. To vycházelo především ze samotných diváků. Tma v kině představovala vhodný prostor k řádění. Nebylo výjimkou, že se zde vyskytovaly krádeže osobních věcí. Celkový zážitek z filmu

²⁹ HRADSKÁ, V. *Česká avantgarda a film*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 27–28.

³⁰ Tamtéž, s. 28–29.

³¹ LOŠŤÁKOVÁ, M. *Čtenáři filmu - diváci časopisu: české filmové publikum v letech 1918–1938*. Vyd. 1. Příbram: Pistorius, 2012, Scholares, sv. 34., s. 34–36. ISBN 978-808-7053-713.

rušilo také například mlaskání při požívání bonbónů či hlučné poznámky samotného publika.

Nejčastějším přestupkem, který byl páchan v kinosále, se stalo sexuální obtěžování. Denní tisk a různé magazíny informovaly své čtenáře o tom, že se z biografu stal veřejný dům. V pozici agresora se objevili jak muži, tak i ženy. Žena, která se v biografu chovala vyzývavě, působila dojmem prostitutky. Tisk si kladl otázku, proč tyto ženy chodí do kina. Dobový stereotyp uváděl, že by za sebe žena měla nechat zaplatit vstupenku a být na tomto místě svedena. Minoritní skupina divaček v kině hledala sebevzdělání – například romantické filmy jí daly návod, jak se nechat svést.

Nejpočetnější skupinu diváků tvořila, tzv. *petite bourgeoisie*.³² Proti tomuto druhu obecnstva zábavní magazíny útočily nejčastěji. Právě tato skupina se totiž odmítala vzdělávat a svým hledáním lidových komedií prakticky bránila vzniku uměleckých filmů. Při účasti na premiérách diváci dávali najevo svoje snobství (ve smyslu nepřiměřené reakce na vypjaté scény). Diváci si na své konto připsali další nešvar – i přesto, že při samotné projekci film komentovali, o kvalitě celého snímku mlčeli. Zábavní plátky si poté stěžovaly, že vlastně od konzumentů nemají žádné reakce, a proto nemohou psát kritické recenze. Tato situace se stala důkazem toho, že divák byl značně omezený, což do jisté míry také zapříčinilo úpadek naší kinematografie.³³

2.4 Stav kinematografie na Slovensku

Stav slovenské kinematografie na počátku dvacátých let neumožnil pravidelnou hranou produkcí. Nedostatek financí nedovolil přípravu náročnějších snímků, divákům byly většinou nabízeny filmy reportážního nebo zpravodajského charakteru. Vyjimku tvořil film „Strídža spod hája“ z roku 1922. Tento snímek vznikl díky finanční podpoře amerického Slováka Jána Bartu. Dalším slovenským filmem byl „Pajácov osud“, který byl točen pouze v exteriérech, laboratorně byl pak zpracován v Praze. Premiéra tohoto snímku proběhla 8. října 1925 v pražské „Lucerně“.

Na začátku zrodu Československé republiky byly plány slovenské kinematografie velkorysé a počítalo se s existencí slovenské filmové kinematografie.

³² *Petite bourgeoisie* znamená hlučná a šosácká společnost.

³³ LOŠŤÁKOVÁ, M. *Čtenáři filmu - diváci časopisu: české filmové publikum v letech 1918–1938*. Vyd. 1. Příbram: Pistorius, 2012, Scholares, sv. 34., s. 37–40. ISBN 978-808-7053-713.

Vzápětí se ukázalo, že krátké nehrané snímky je možné natočit pouze jako nekomerční projekty a musí je financovat buď stát, nebo kulturní instituce, které film využívají na reklamu a propagaci. Toto očekávání zvládla v prvních deseti letech splnit jen „Matica slovenská“, která se tak stala nejvýznamnější institucí pro nehranou kinematografii.

V hraném filmu finančně propadli „Jánošík“ a „Strídža spod hája“. Narozdíl od Česka, Maďarska nebo Polska, kde byla výroba výdělečná, došlo na Slovensku díky těmto neúspěchům k absolutnímu nezájmu financování produkce ze strany podnikatelů. Později se fenomén slovenského filmu zúžil na problém slovenských podtitulů – tedy na překlad cizojazyčných titulů.

Slovenská kinematografická situace se nezlepšila ani v průběhu třicátých let. Novináři tuto situaci zdůvodňovali jednak tím, že podnikatelské podmínky jsou zcela nedostačující a tím, že se českým firmám zkrátka nehodí, aby na Slovensku vyrůstala konkurence, a proto jim nechtějí nabídnout pomoc. Koncem první Československé republiky bylo jasné, že film na Slovensku nemůže vzniknout jako samostatná podnikatelská činnost a je nezbytná pomoc státu.³⁴

³⁴ MACEK, V., PAŠTÉKOVÁ, J. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Vydavateľstvo Osveta, 1997, s. 46-62. ISBN 80-217-0400-4.

3 NĚMÝ FILM

Po skončení 1. světové války v roce 1918 začaly vznikat nové filmové společnosti, které sice pracovaly v naprosto nevyhovujících podmínkách, což se ve výsledku odrazilo na kvalitě produkce, jejich význam však není zanedbatelný. První krůčky umožnily osobnostem, které později zásadním způsobem ovlivnily československou kinematografii. Mezi tyto osobnosti patřil například Gustav Machatý, Josef Rovenský, Karel Lamač, Václav Binovec, Anna Ondráková či Otto Heller. Nikdo z nich však k filmu nepřicházel jako režisér, scénárista či herec, všichni dělali všechno. Přemysl Pražský – scénárista, herec a režisér – o tom napsal v časopisu „Kinorevue“: *„Začít tím, čím byl film, jak se tehdy dělal, co to s sebou neslo... dnes se to bude zdát mladým režisérům a mladým adeptům filmového umění, kteří mají vlastní školní ateliéry, bohaté filmotéky, inteligentní a umělecky vyspělé učitele, jakousi strašlivou a dobrodružnou pověstí. Ale bylo tak... ba dokonce možná, že nejhorší jsem už pozapomněl anebo to nebudu ani chtít říci...“*³⁵

Důkazem toho, že ani vláda nové republiky nebyla připravena na řešení filmových záležitostí, byla nejistota, pod který orgán, tedy pod které ministerstvo, má film spadat. Uvažovalo se o ministerstvu školství, financí či ministerstvu vnitra (tam spadala každá veřejná zábava za dob Rakouska – Uherska). Tyto úvahy vycházely z představ, komu má vlastně film sloužit. V únoru roku 1919 vznikla meziministerská komise, která měla za úkol tuto otázku vyřešit. Její jednání bylo však bezvýsledné. Roku 1920 byl projednán návrh na převedení kinematografie z rezortu ministerstva vnitra do rezortu ministerstva národní osvěty a školství. V lednu 1920 byla na Národním shromáždění projednávána jednomyslná rezoluce jeho kulturního výboru, aby byla kinematografie podřízena výhradně ministerstvu národní osvěty a školství.

K realizaci tohoto návrhu ale nedošlo. Iniciativy se chopilo ministerstvo obchodu, které v tomto roce zřídilo Poradní sbor pro kinematografii. Z něj se později stal vrcholný celostátní filmový orgán, který po celou dobu první republiky rozhodoval nejen o ideovém, ale také hospodářském a politickém utváření našeho filmu. Sbor cenzurantů tvořili pracovníci různých ministerstev a jiných veřejných institucí.³⁶

„V r. 1922 došlo také k pronikavé změně v organizaci kinematografie. Dosavadní licence, udělované fyzickým osobám, byly ve velké většině propůjčovány

³⁵ BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil*. 1. vyd. Praha: XYZ, s. r. o., 2012, s. 77–78. ISBN 978-80-7388-651-6.

³⁶ BARTOŠEK, L. *Dějiny československé kinematografie – I. Némý film 1896–1930*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979, s. 57.

korporacím. Toto nařízení obsahovalo také ustanovení o filmové cenzuře, které bylo původně praktikováno pro celé býv. Rakousko, ačkoliv Češi marně žádali, aby pro české země byla zřízena vlastní cenzura. Teprve po převratu v r. 1919 byla při ministerstvu vnitra zřízena čs. cenzura. Ale podklady pro filmové statistiky, které umožňovaly početní zachycení filmové výroby a obchodu u nás, byly získány až v r. 1922, kdy bylo zahájeno uveřejňování úředních censurních výsledků. V rámci všeobecné kulturní statistiky zaujímá statistika filmová rozsáhlá pole nejen povahou filmové tvorby, nýbrž i počtem vyrobených filmů, které začínají působit v širokém měřítku na veřejné mínění.”³⁷

V této době přinášela velké obtíže činnost produkční. Jedná se o filmovou výrobu. Pokud si někdo chtěl otevřít tuto výrobu, musel požádat o živnostenské oprávnění a provozovnu. Živnostenské oprávnění se získalo snadno, filmová produkce byla živností svobodnou, a proto si stačilo pouze podat žádost na příslušném magistrátu. Horší to pak bylo se samotnou provozovnou. V nejhorším případě se jí m stal i jeden pokoj v soukromém bytě, jehož stěny se ozdobily reklamními fotografiemi a filmovými plakáty. Důležité bylo, aby návštěvníky vítal štítek s patřičným nápisem, doporučený byly hlavně nápisy anglické – ty totiž vzbuzovaly dojem, že souvisí s Hollywoodem.³⁸

3.1 Filmové společnosti

Začátkem roku 1918 založil Richard Balaš filmovou společnost „Excelsiorfilm”, která měla za úkol vyrábět filmy. Stejně tak jako ostatní společnosti, založil také kinoškolu, kde se studenti učili nejen filmové řemeslo před prázdnou kamerou, ale také se dostali ke skutečnému natáčení hraných filmů. Díky této společnosti se mohli filmovému řemeslu naučit také dva budoucí významní představitelé českého filmu – Gustav Machatý a Karel Lamač. Gustav Machatý přišel k filmu jako velmi nezdárný student. Díky „Excelsiorfilmu” se stal architektem a především „chlapek na všechno”. Karel Lamač vyzkoušel všechny profese, byl laborantem, režisérem, producentem, střihačem, osvětlovačem, hercem, kameramanem, obchodním zástupcem a nakonec také financieřem.

³⁷ HAVELKA, J. *Kronika našeho filmu. 1898–1965*. Praha: Československý filmový ústav, 1967, s. 16.

³⁸ SMRŽ, K. *Zaniklý svět stříbrných pláten. Po stopách pražských biografů*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, s. 22–23. ISBN 978-80-200-1969-1.

„Excelsiorfilm“ svou produkci zahájil filmem „Československý Ježíšek“. Jednalo se o dobově laděný sentimentální příběh legionáře, který se o Vánocích vrací z bojů v cizině do své vlasti. Do role legionáře byl obsazen Vladimír Pospíšil Baron. Režie se ujal Richard F. Branald.³⁹

„V popřevratových letech zahajuje provoz celá řada nových filmových společností. Společnosti bratří Deglů, založené po rozpadu Lucernafilmu, náleží dva primáty: v roce 1918 v režii Josefa Folprechta a Karla Degla vyrábí první český hraný film s národopisnou tematikou O děvčicu, Karel Degl je také spolu s Antonínem Novotným podepsán pod režii významného historického filmu Stavitel chrámu (1919), jednoho z prvních světových úspěchů české kinematografie. U Deglů vzniká i řada filmů režisérů Lamače, Slavinského, Rovenského, Pražského.“⁴⁰

Další významnou společností této doby byl „Pragafilm“. Založil jej roku 1918 Antonín Fencel, který vrchním režisérem ustanovil Jana Arnolda Palouše. Mazi další tvůrce patřil například Gabriel Hart, Vladimír Majer či Olaf Larus-Racek.⁴¹ Hvězdou „Pragafilmu“ se stala herečka Milada Haunerová, která nejvíce zazářila ve snímcích „Čertisko“ a „Šestnáctiletá“ a také dostala titulní roli ve filmu „Tanečnice“. Její sláva však skončila ve stejném okamžiku jako společnost „Pragafilm“.

Antonín Fencel byl bezesporu zdatným obchodníkem – počátkem roku 1919 vycestoval za hranice a dostal se až do USA, kde zastupoval český film. Jednal však nejvíce v zájmu „Pragafilmu“ a jiných půjčoven, které tvořily společnost Československý film. Z tohoto důvodu mu na jméno nemohli přijít představitelé konkurence – tedy shromáždění v Syndikátu čs. půjčoven v čele s Václavem Binovcem. Hlavně list „Film“, který zjevně stranil Binovcovi „Wetebfilmu“, si neodpustil jedinou příležitost, aby mohl o Fenclovi a jeho „Pragafilmu“ utrousit nějakou jedovatou poznámku.⁴²

„Existence Pragafilmu byla krátká a jako brázda v historii českého filmu nepřilíhla hluboká. V souvislosti s ním je ještě třeba zmínit se o tom, že Antonín Fencel založil v rámci své firmy první českou „kinoškolu“, jejíž frekventanti se pak objevovali – obvykle s nepatrným úspěchem – ve filmech Pragafilmu.“⁴³ Touto myšlenkou se nechala inspirovat celá řada podnikatelů, kteří z takzvaných kinoškol vytvořili zdroj financí. Zájemcům slibovali hereckou kariéru a také to, že je svými odbornými silami

³⁹ BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil*. 1. vyd. Praha: XYZ, s. r. o., 2012, s. 78–79. ISBN 978-80-7388-651-6.

⁴⁰ PTÁČEK, L. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 20. ISBN 80-85839-54-7.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil*. 1. vyd. Praha: XYZ, s. r. o., 2012, s. 84. ISBN 978-80-7388-651-6.

⁴³ BARTOŠEK, L. *Dějiny československé kinematografie – I. Némý film 1896–1930*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. s. 44.

vyškolí na herce a pak jim poskytnou dobře placené a hlavně trvalé zaměstnání ve výrobě filmů. Ve většině případů to však zůstalo jen u primitivního druhu školení, to však bylo vázáno na zaplacení vysokého školného. Toto podvádění a také skutečnost, že se kolem kinoškol začaly shromažďovat mnohé nekalé živly, způsobilo veřejnou vzpouru společnosti proti kinoškolám.

Ani „Wetebfilm“, který patřil mezi další nově vzniklé filmové společnosti, neměl ideální podmínky pro svůj vznik. Dějištěm filmových dobrodružství byl nevelký sochařský ateliér v pražské Vodičkově ulici, který měl visutou zahrádku, která fungovala zejména pro natáčení exteriérů. Stejně tak jako společnost, jež nesla nádech exotiky, nesla jej i jeho hlavní protagonistka Suzanne Marwille (vlastním jménem Marta Schullerbauerová). Z té se později stala první skutečná česká filmová hvězda. Společnost „Wetebfilm“ nabízela publiku neobyčejné příběhy plné dobrodružství a napětí. Celkem jich bylo vyprodukováno 27 a patřily mezi ně například „Démon rodu Halkenů“, „Ošálená komtesa Zuzana“ či „Pro hubičku do Afriky“. Kromě filmů s detektivní a dobrodružnou tematikou, společensky laděných dramát a veseloher se „Wetebfilm“ pokoušel také o zpracování vážných témat. V nově vzniklé republice byly v oblibě filmy s vlasteneckou tematikou. Z toho důvodu se Binovec pokusil o zpracování filmu na tento námět ve snímku *Za svobodu národa*, ke kterému napsal také scénář. Nakonec z toho však vznikl sentimentální příběh lásky českého studenta a statečné slovenské ošetřovatelky. Velmi cennými jsou ale dochované autentické záběry z 28. října 1918, snímky Václava Klofáče, T. G. Masaryka a generála Josefa Šnejdárka společně se zmiňovaným Masarykem.⁴⁴

Další filmovou společností se stal „A-B film“, který vybudoval jako vůbec první moderní ateliér na pražských Vinohradech. Její historii velmi výstižně popsal šéfredaktor časopisu „Český filmový svět“ V. A. Jarol: *„V roce 1920 založena byla velkorysá výrobní česká, A-Bfilm, s rozsáhlými ateliéry v pavilonu pivovarské zahrady na Vinohradech. Začalo se tehdy s velkým kapitálem s velkými nadějemi. Ale co nikdy se neodpustí, byla okolnost, že režie prvního A-B filmu, „Tam na horách“, svěřena byla cizinci, režiséru Goldinovi. Režie českého filmu svěřena byla praktikovi snad, ale nečesky cítícímu. Naštěstí byl to jen jediný článek v řadě našich dosavadních pokusů, poznala se chyba v zárodku a povolání naši umělci a naši režiséři, aby tvořili...“*⁴⁵

Ateliér na Vinohradech byl tvořen přízemním sálem křížového tvaru. Provoz ateliéru byl slavnostně zahájen 15. července 1921. Ředitelem laboratoří byl jmenován

⁴⁴ BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil*. 1. vyd. Praha: XYZ, s. r. o., 2012, s. 85–87. ISBN 978-80-7388-651-6.

⁴⁵ Tamtéž, s. 121.

J. Prokůpek, který býval také společníkem firmy Pronax. Prokůpek společně s režisérem ing. K. Justem provedli první hosty ateliérem. Při této prohlídce byly zúčastněným předvedeny ukázky z filmu „Ukřižovaná” a také dokument „Slavnostní otevření ateliéru A-B”, který byl natočen hodinu před touto slavností.

„A-B film” na našem trhu fungoval jako monopol a toto postavení přirozeně ovlivňovalo cenovou politiku ostatních společností. Denní nájem ateliéru byl stanoven na 3 000 Kč. To bylo však do roku 1922, kdy se začala projevovat krize ve výrobě, a tak byl poplatek snížen na 2 000 Kč, tato částka byla v listopadu 1923 snížena na pouhých 600 Kč. V tomto nájemném byly zahrnuty výplaty čtyř až pěti technických pracovníků a užití inventáře. Další potřeby, jako například elektrický proud, byly účtovány samostatně.

První léta fungování této společnosti nebyla jednoduchá. Shodně o tom bylo mluveno v prvních třech valných hromadách. Hospodaření ve ztrátových číslech donutilo vedení společnosti začít snižovat akciový kapitál z šesti na tři miliony korun. V roce 1925 bylo období stagnace překonáno.⁴⁶

3.2 Žánrové koncepce a filmové stereotypy

V důsledku nedostatku výrobního kapitálu a kvalitních tvůrců český film velmi zaostával za ostatní celosvětovou kinematografií. Je pro něj příznačný provincialismus⁴⁷, který byl úzce vázán na potřeby tuzemského diváka. Nevhodný vkus distributorů i praktiků kinematografie našemu divákovi přikazoval film pouze vnímat a nepřemýšlet. Filmoví tvůrci se schválně zaměřují pouze na mentalitu prostého člověka, přivlastňují si jeho způsob vnímání. V důsledku to znamená, že ekonomické využití a hledání koupěschopného publika převažuje nad vytvářením kvalitního obecenstva. Tento vztah mezi konzumentem a tvůrcem ovlivnil také rozvoj žánrových koncepcí – převládá dobrodružný film, komedie a melodrama. Jejich umělecká hodnota je však snížena postupy režie, triviálními scénáři, rozpačitostí dramaturgie, přepjatě patetickými výkony herců a také primitivním střihem. Českému filmu dále chybí investice bankovního kapitálu, dostatek kvalifikovaných uměleckých pracovníků,

⁴⁶ BARTOŠEK, L. *Dějiny československé kinematografie – I. Němý film 1896–1930*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979, s. 62–63.

⁴⁷ Provincialismus je termín pro nedostatek širšího rozhledu (Dostupné z <http://www.slovník-cizich-slov.cz/provincialismus.html> [cit. 2014-10-05])

organizovaná filmová výroba, monopoly velkých filmových firem a v neposlední řadě i tržní a cenová politika se zahraničním dosahem.⁴⁸

Slovenská kinematografie a její vývoj je přímo úměrný vývoji té české, a to pouze s tím rozdílem, že se tento vývoj ve svých začátcích opozdil zhruba o 10 let. Tato situace bezprostředně souvisí s celkovým rozvojem Slovenska v období Rakouska-Uherska a také útlakem za doby první republiky. Proces, který v české kinematografii probíhal již před první světovou válkou či těsně po roce 1918, začal na Slovensku probíhat až koncem třicátých let.

Po roce 1925 v českém filmu nastává nová éra. Vzniká řada nových, lépe technicky vybavených studií. Již se nepíše o produktech jednotlivých výroben, ale o filmech jednotlivých tvůrců, režisérů. Namísto toho, aby se chodilo na filmy společností „Inter“, „Republic“, „Gloria“, „Elektra“, „Universal“, se chodí na snímky Lamače, Rovenského, Kolára, Friče či Slavínského. Do oblíbenosti se dostávají lidové filmy, romány.⁴⁹

Český film postrádá reklamní metody americké kinematografie, především pak tzv. star systém. Tento „systém hvězd“ byl v USA nejbezpečnější zárukou úspěchu snímků. Reklamní strategie se soustředila na filmové obecnstvo, na oblíbené herce. Také uměle rozšiřovala jejich kult řadou účelových praktik. Díky komerčnímu dosahu tržní charakter hvězdy prodělal řadu módních změn. Filmové modly byly například přizpůsobovány vlastnostem, vkusu či charakteru a sociálnímu postavení běžného diváka, čímž pro něj vznikl idealizovaný obraz (tzn. že „hvězda“ je jedním z nás obyčejných lidí).

Ekonomickým kalkulem se stal mužský typ milovníka a ženský vampa. Kvůli vysokým nákladům na výrobu, omezené investici do reklamy a finančním rizikům bylo u nás propagační budování mýtů o domácích hvězdách velmi omezené. Oproti filmům z Ameriky u nás převládá vypravěčský stereotyp, který se soustřeďuje do tematických okruhů věnovaných tématu rodiny, stavovské cti a lásky. Dále se ve filmech často objevuje zpracování zločinu spojeného s penězi. Peníze a další materiální statky jsou nejčastějším vedlejším motivem. Dějovou osnovu vytváří banální milostná tematika. V nucené dramatické rovině často vyznívá nepřesvědčivě a směšně. Lásky jsou kladeny překážky a je podávána jako fatální síla. Nakonec dojde podle zákona sentimentálnosti k happy-endu. Erotické a sexuální vztahy jsou podávány ve velmi naivní formě polibku či objetí. Pohlavní akt je symbolizován maximálně decentními,

⁴⁸ PTÁČEK, L. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 16. ISBN 80-85839-54-7.

⁴⁹ BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil*. 1. vyd. Praha: XYZ, s. r. o., 2012, s. 138. ISBN 978-80-7388-651-6.

výmluvnými náznaky. Propagační ideologie se zaměřuje na mytizování sokolsko-legionářské tematiky a osvobozenécké legendy. Nad emancipovanou ženskou hrdinkou převažuje kladný mužský hrdina. Ten pochází z vyšší společenské vrstvy, bojuje proti nespravedlnosti a předsudkům. Jeho společenské a morální hodnoty jdou ruku v ruce se šlechetnou lidumilností, kterou si může dovolit na základě své prestiže spojené s ekonomickým blahobytem.⁵⁰

3.3 Filmová cenzura

„Filmová cenzura byla jedinou oblastí, kterou exekutiva nového československého státu řešila prakticky ihned, jistě i proto, že šlo o politicky citlivou záležitost. Česká společnost vnímala cenzuru symbolicky jako instituci starého řádu, která bránila svobodnému rozvoji českého národa, a celkové zostření cenzury v letech první světové války tento obraz jen posílilo.“⁵¹

Nařízení z dob Rakouska – Uherska z 18. září 1912 bylo převzato a užíváno po celou dobu existence první republiky. Tento zákon vystupoval pod číslem 11/1918 sbírky zákonů. Pro celý stát byl zřízen jednotný poradní výbor, avšak pro Slovensko existovala výjimka – filmy, které byly promítány výhradně na Slovensku, povoloval Zemský úřad v Bratislavě. V praxi to ale vypadalo jinak – až do roku 1935 všechny filmy cenzurovala pražská filmová cenzura. Základem filmové cenzury se stalo nařízení ministerstva č. 191 z 18. září 1912. Toto nařízení se skládalo z paragrafů, které vymezovaly rozsah opatření. Tyto paragrafy vymezovaly například to, za jakých okolností je možné veřejně předvádět obraz.

Dále byly zřízeny tzv. cenzurní poradní sbory, které se skládaly ze zástupců lidovýchovných a zástupců určitých státních úřadů. Tyto sbory byly zprvu osmičlenné, v roce 1927 byl jejich počet snížen na 5 a v roce 1936 se zvýšil na 6. Pro ministerstvo vnitra nebyl názor sborů závazný. Proti výsledku rozhodnutí ministerstva nebylo možné se odvolat. Proti těmto cenzurním nařízením se bránili hlavně filmoví obchodníci, kteří ve svých tiskových orgánech obviňovali ministerstvo vnitra a cenzuru z byrokratismu.

Poradní cenzurní sbory mimo jiné rozhodovaly i o tom, jaké filmy by měly být uznány za kulturně-výchovné, což bylo výhodné hlavně pro majitele kin. Ti totiž nemuseli přispívat na zábavu, tím pádem byly příjmy z kina o tuto dávku vyšší.

⁵⁰ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 18–19. ISBN 80-85839-54-7.

⁵¹ KLIMEŠ, I. *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 306. ISBN 80-7004-107-2.

Cenzurní zákazy byly doručovány bez udání důvodu. Kromě formule, která udávala, že se film přičí dobrým mravům a slušnosti a že ohrožuje veřejný pořádek, se nikdo nedozvěděl, proč je dané dílo nebezpečné či zavrženíhodné.⁵²

Když v roce 1922 začala cenzura registrovat a zaznamenávat všechny uváděné filmy, byli prakticky všichni tvůrci odkázáni na objednávky. Perspektivy a teoretické předpoklady byly velmi slibné. Některé korporace, instituce i průmyslníci brzy pochopili, že filmu je možné, ale také nutné využívat, zjistili také, že i film je kvalitní druh obchodu. Avšak instituce, které se měly věnovat usměrňování a ovlivňování filmu, dělaly, jako by filmu vůbec nebylo. Z tohoto důvodu se ve filmu vytvořila značná nerovnováha ve stylu hesla „Kdo platí, ten poroučí“. Bohužel ne vždy platili ti, kteří měli vytříbený vkus či představu o tom, co je vhodné natočit a co ne.⁵³

„Za celou dobu němého filmu bylo u nás natočeno 272 dlouhých filmů hraných v dnešním slova smyslu. Byly vyrobeny v ateliérech AB, na Kavalírce, ve studiích Wetebfilmu, Pragafilmu nebo Excelsiorfilmu.“⁵⁴

⁵² HEPNER, I. *Filmová cenzura*. 1. vyd. Praha: příspěvek k dějinám filmové censury v českých zemích v letech 1918-1939. Praha: Československý film, 1959, s. 7–15.

⁵³ NAVRÁTIL, A. *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, 27–28. ISBN 80-7331-909-8.

⁵⁴ HAVELKA, J. *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav, 1967, s. 45.

4 ZVUKOVÝ FILM

Ke konci dvacátých let dvacátého století se v našem tisku začalo psát o filmu zvukovém, to se hlavně týkalo otázek, proč ano a proč ne. Proti zvukovému filmu byli hlavně tvůrci filmu němého. Zvuk do filmu vstoupil jako technický element a hledal své tvůrce. Krok po kroku se začaly odhalovat umělecké i technické zákonitosti, které se zabývaly tvorbou filmu zvukového, a s odstupem času je možné vidět, jak rychle si umělci jeho tvorbu osvojili a začali realizovat stále dokonalejší díla.

Počátkem roku 1930 byla sháňka po českém zvukovém filmu vehementní, bylo však jasné, že kvalitní film potřebuje dobře vybavený ateliér. V dubnu 1930 se Československo stalo čtvrtým státem (vedle Německa, Francie a Anglie), který začal vyrábět své vlastní filmy ve svých vlastních ateliérech. Stavět se tedy začal ateliér „A-B“ na pražských Vinohradech, který byl odborníky uznán za velmi dobře způsobilý k výrobě filmů zvukových, předpokládána byla však kvalitní izolace střechy proti zvuku přelétajících letadel a padajícího deště. Zamezení hluků uvnitř studia bylo vyřešeno pokrytím podlahy izolační látkou a také izolací dekorací v interiéru.⁵⁵

První zvukový film byl uveden 13. srpna 1929. Jednalo se o „Lod' komediantů“ a premiéru měl v pražském kině „Lucerna“. *„Lod' komediantů byla tzv. part-talkie, natočená němě a až dodatečně synchronizována hudbou, vybranými písněmi z divadelní předlohy a zvukovými efekty a doplněná o několik dialogových scén.“*⁵⁶

Tento počáteční bod procesu nástupu zvukového filmu v Československu doplnilo několik dalších významných událostí, které mohly dostat přívlastek první. Tato prvenství jsou však zpochybňována různými konkurenčními interpretacemi. Prvním zvukovým filmem mohla být například „Tonka Šibenice“, která byla dodatečně synchronizována se světlovým a deskovým záznamem hudby a také několika zpívanými či mluvenými pasážemi. Prvenství si ale také mohl zasloužit snímek „Pasák holec“, který byl vyroben jako němý a následně, nutno podotknout že nepřilíš zdařile, doplněn z gramofonových desek ruchy a ilustrovanou hudbou.

Jedním z důvodů vzestupné tendence československé kinematografie na začátku let třicátých byl bezpochyby nástup nových tvůrců. V této době pro naši kinematografii začaly pracovat významné osobnosti, díky kterým mohla vzniknout díla

⁵⁵ HŮRKA, M. *Když se řekne zvukový film... (Kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu)*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991, s. 140–142. ISBN 80-7004-044-0.

⁵⁶ SZCZEPANIK, P. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009, s. 30. ISBN 978-7294-316-6.

s trvalou uměleckou hodnotou. V dílech se objevovaly motivy proletářské soudržnosti či protifašistického smýšlení.⁵⁷

Zvukový film mezi tvůrci vyvolal filologický problém. Nebyli si jisti, zda ho mají nazývat sluchový, zvukový či mluvící. Ozvučený film je termín pro němý film, který byl dodatečně synchronizován hudbou a mluvou. Patří sem například Antonova „Tonka Šibenice”.

Dalším z problémů týkajících se nástupu zvukového filmu byla mezinárodnost filmu. Po počátečním nadšení ze zvukového filmu nebyl český divák nadšen z anglických dialogů v amerických filmech, publikum jim jednoduše nerozumělo. Situace byla lepší u německých filmů. V republice v této době žilo zhruba tři a půl milionu Němců a pro starší generaci byla němčina také srozumitelná. Tisk byl však proti a snažil se poukazovat na problematiku národnostní otázky a germanizace.

Roku 1934 bylo založeno „Filmové studio”. To si kladlo za cíl zvýšit profesionální úroveň naší kinematografie. Zprvu se jednalo o nadaci, později se z ní stala samostatná instituce, která byla dotována státem. V rámci těchto aktivit byly vyhlašovány různé druhy konkurzů a anket, kde se hledaly vhodné scénáře a náměty a také noví herečtí adepti. „Filmové studio” pořádalo různé semináře a přednášky, které vedla celá řada odborníků (například Adina Mandlová, Hugo Haas, Nataša Gollová či Vlasta Burian). Tito představitelé se stali synonymem pro český film třicátých let. Jediný obor, který je možné srovnávat se zahraniční konkurencí, je činnost našich kameramanů. Někteří z nich se dokázali prosadit i za hranicemi.⁵⁸

4.1 První roky zvukového filmu

„V prvních třech letech zvukového filmu neexistovala konečná zvuková mixáž, zvukové záběry se prostě lepily za sebou tak, jak byly natočeny. Buď se mluvilo, nebo hrála hudba, případně vrčelo auto. Dodatečně nebylo možné žádný zvuk přimíchat nebo zeslabit.”⁵⁹

Po počátečních zprávách o rychlosti rozvoje zvukového filmu ve světě začal u našich tvůrců převládat názor, že pro tak malou jazykovou oblast, na kterou je vázána síť pouhých 1800 kin, se nemá šance výroba mluveného filmu hospodářsky

⁵⁷ BARTOŠEK, L. *Náš film. Kapitoly z dějin. (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985., s. 5.

⁵⁸ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 39. ISBN 80-85839-54-7.

⁵⁹ HŮRKA, M. *Když se řekne zvukový film... (Kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu)*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991, s. 164. ISBN 80-7004-044-0.

uživit. Navíc zhruba 20% těchto kin bylo umístěno v pohraničních oblastech a bylo tedy navštěvováno především německým obyvatelstvem. Kladné ohlasy na první česky mluvené filmy svědčily ale o tom, že diváci přijímali nadšeně i takové filmy, které nebyly náročné, a to jen proto, že se v nich objevovalo právě ono mluvené slovo, které celé vnímání filmu značně zjednodušilo. Tato skutečnost tedy rozhodla o další budoucnosti zvukového filmu, a to i v době té nejhlubší hospodářské krize a největší nezaměstnanosti. V této době se film stal nejdostupnější a nejlevnější formou lidové zábavy.

Roku 1932 byl ohlášena nový český vynález, který přijímal zvukové aparatury. Ten vynalezl Vladimír Mikulášek z Brna a obdržel na něj patent. Jednalo se o elektromechanický záznam a optickou reprodukci fotonkou. Filmový pás byl polit vrstvou ze želatiny a dalo se do něj speciálně upraveným nožem ze safíru vyřezávat zvukovou stopu. Tato stopa se pak podobala plošnému záznamu a byla bez vyvolání okamžitě reprodukovatelná a fotograficky kopírovatelná. Později získal Mikulášek další patent za nové přijímání zvuku, které bylo však zásadně odlišné. Na filmový pás, který byl opatřen chemickou aktivní vrstvou, kolmo dosedla hrana z platinové záznamové elektrody. Její střídavé elektrické pole, které odpovídalo zvukovému průběhu, vyvolávalo změny v měnícím se zčernání. Tím pak vznikla nová stopa zvuku. V té době se jednalo o unikátní a dosud nepoužitý styl záznamu.⁶⁰

Pro současnou práci v interiéru i exteriéru byla nezbytná kvalitní zvuková aparatura. Pro exteriéry v podstatě žádná aparatura neexistovala, typ „Klangfilm IX“ nebyl transportní. V červnu 1932 byla z Berlína dovezena lehčí přenosná aparatura Tobis „Klangfilm EK 8“. Kompletovala se s obrazovou kamerou, jeden negativ procházel oběma. Výhodou bylo, že se na něj dal zaznamenávat zvuk i obraz současně a také se na něj dalo fotografovat. Pro střih negativu bylo důležité vykopírovat zvuk na zvukový pás, při střihu by jinak u každého záběru chybělo 19 oken zvuku (právě o tolik oken předchází stopa zvuková tu obrazovou). V dřívější době se film stříhal v kopii na jednom pásu. Střih se prováděl na zvuk, podle kterého se stahoval negativ na zvuku. Při jeho stahování se každý střih vrátil o 19 oken zpět.

„K dobrému zvuku českého filmu přispívaly také mezinárodní úspěchy (Benátky 1933, 1935 a 1938) a pak stále stoupající zájem obecnosti, který zapustil kořeny i v pražských premiérách.“⁶¹ Československo získalo Pohár města Benátek za nejlepší

⁶⁰ HŮRKA, M. *Když se řekne zvukový film... (Kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu)*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991, s. 146. ISBN 80-7004-044-0.

⁶¹ HAVELKA, J. *Kronika našeho filmu. 1898–1965*. Praha: Filmový ústav, 1967, s. 16.

režii. Touto cenou byly oceněny snímky „Extáze“, „Řeka“, „Bouře nad Tatrami“ a „Zem spieva“. Toto uznání pro naši zemi znamenalo obrovský úspěch.

V roce 1938 se změnila státoprávní poměry a nastal velký otřes v kapitalistické struktuře filmového hospodářství. To právě v této době ukázalo, jak je soukromé podnikání málo odolné vůči podobným nárazům. V následujících letech se poměry ve výrobě zjednodušily. Výroba neustále klesala a náklady se nepoměrně zvyšovaly. Tvůrčí pracovníci se i přesto rozhodli udržet český film naživu.

4.2 Filmové ateliéry

„Filmové ateliéry A-B“ v Pivovarské zahradě na pražských Vinohradech, které vznikly roku 1921, pro československou kinematografii znamenaly mnoho. Počátkem 30. let byla jejich vybavenost však zastaralá a prostory byly nedostačující. Bylo zde třeba nainstalovat moderní technické vybavení, které zprostředkovalo příjem zvuku tak, aby mohla začít výroba česky mluvených snímků. Kvůli špatné finanční situaci musel být ale plán na zřízení nových, prostorných a lépe vybavených ateliérů na čas odsunut. Ani velké společnosti zabývající se produkcí se v této době ze svých finančních prostředků na výstavbě ateliérů nemohly podílet. Jejich finanční rozpočet stačil pouze na výrobu běžných filmů. Miloš Havel, jeden z hlavních podílníků společnosti „A-B“, přišel s nápadem na zřízení nového, prostorného ateliéru na Barrandovské pláni. Na této výstavbě se chtěl podílet především tím, že dá k dispozici volné pozemky, které byly jeho majetkem. Více o ateliérech Barrandov naleznete v kapitole č. 8.⁶²

V době, kdy vznikaly ateliéry na Barrandově, pronikla do tisku zpráva o plánech na výstavbu dalších ateliérů v Hostivaři a v Radlicích. V průběhu dvacátých let byl v Hostivaři vybudován neprosperující průmyslový kombinát pekáren a mlýnů. Právě kvůli jeho neprosperitě byla jeho činnost zastavena a budovy nebyly nikým využívány. V roce 1929 došlo k požáru košířské Kavalírky. V té době se také začalo uvažovat o přestavbě objektu v Hostivaři na filmový ateliér. Toho se nakonec ujala společnost „Host“ a v roce 1934 se zde mohlo začít natáčet. Na podzim roku 1936 získala firma „Host“ vysoký úvěr. Díky tomu si mohla zapůjčit aparaturu „Tobis Klangfilm E K 11“. Kvůli vysokým dluhům musela být činnost společnosti v roce 1938 zastavena.

⁶² BROŽ, J. a J. Frída. *Historie československého filmu v obrazech 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1959, s. 55.

Roku 1938 byl předložen zlínským obuvníkem Tomášem Baťou návrh na vybudování dalších ateliérů v Praze. Zde se měly točit celovečerní filmy a dokonce byl již v této době zakoupen vhodný pozemek ve Lhotce. Po dobu výstavby tohoto ateliéru byl pronajat komplex ateliérů „Host“. Ředitelem se stal Ladislav Kolda a dramaturgem Elmar Klos. Snímek „Podvod s Rubensem,“ který režíroval Otakar Vávra, byl prvním filmem, na kterém se způsobilost ateliérů vyzkoušela. Jednalo se o anekdotu o ševci, který vyřešil složitý případ podvodu.

„Radlické ateliéry hrály v naší filmové historii významnou roli hlavně za okupace, kdy se staly centrem české produkce; sloužily až do roku 1947. Začátky však nebyly bez problémů.“⁶³

⁶³ HŮRKA, M. *Když se řekne zvukový film... (Kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu)*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991, s. 192. ISBN 80-7004-044-0.

5 ČESKOSLOVENSKÉ BIOGRAFY

„Je všeobecné známo, že v biogramech němé éry doprovázela „pohyblivé obrazy“ často živě produkovaná hudba a že k tomu účelu byly vydány tiskem speciální notové materiály, z nichž kapelníci sestavovali hudební doprovod.“⁶⁴

Biograf němé éry dával podstatnou měrou najevo svůj příbuzenský vztah se zábavními produkcemi století 19., mezi kterými se vyvíjel a od kterých se postupem času odděloval.

Prvním majitelem stálého kina v Praze byl Viktor Ponrepo. Zpěvní síně, šantány nebo varieté patřily do prostředí, ze kterého se později stal biograf. Dobová pojmenování kin (například divadlo živých obrazů, elektrické divadlo, kinoteatr či divadlo živých fotografií) asi nejlépe vypovídají o tom, že kino mělo přímé vazby s divadelní periferií. Roku 1924 Viktor Ponrepo zažádal o znovuudělení licence na kouzelnická vystoupení. Tímto zpeřtřením chtěl čelit návštěvnícké krizi. Na sklonku němé éry, tedy v době hospodářské krize, tímto způsobem reagovali i další vlastníci kinolicencí.

Viktor Ponrepo, zakladatel prvního pražského kina, zemřel v nouzi, v době, která byla pro kinematografii velmi temná. V této době se někdejší varietní a pouťová atrakce stala definitivně uměním. Poté přišla éra zvuku a navždy tak zanikla funkce vysvětlovacích obrazů, herci na plátně promluvili.⁶⁵

„Už dva roky po promítání prvního filmu v Čechách bylo u nás vydáno dvacet kinematografických licencí, z toho patnáct domácím žadatelům.“⁶⁶ Začátkem dvacátého století kočovné biografy patřily k pouťovému veselí – vedle cukrové vaty, kolotočů a střelnice měli návštěvníci možnost zhlédnout také tajemný kinematograf, jenž se často stával součástí kouzelnického představení. Čím efektivnější snímek byl, tím více měl diváků. Filmy se k divákům dostávaly také skrze hospodské zahrádky nebo prostřednictvím velkých kulturních sálů – například na pražské Klamovce,

v budově staré pošty v Nuslích, Na Kovárně v Holešovicích nebo v žižkovské Bezovce.

Roku 1923 připadlo na českou část republiky 513 kin, na moravskou 141 kin, na Slezsko 27 kin, 106 kin na část slovenskou a na Podkarpatskou Rus 9 kin. První

⁶⁴ KLIMEŠ, I. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2013, s. 40. ISBN 978-80-87292-22-8.

⁶⁵ BARTOŠEK, L. *Náš film. Kapitoly z dějin*. (1896–1945). 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 75.

⁶⁶ KRATOCHVÍL, R. *Theodor Pištěk aneb Filmové nebe první republiky*. 1. vyd. Praha: Daranus, s. r. o., 2012, s. 23. ISBN 978-80-87423-30-1.

desetiletí republiky se neslo v duchu neustálého přibývání biografů. V této době byla zakládána i velká kina s počtem sedadel nad 500 kusů.⁶⁷

Po příchodu prvních zvukových snímků z Ameriky do Německa, Francie a Anglie se zájem o ně přenesl také do Československa. Zhruba rok po první projekci zkušebních zvukových filmů v kině „Adria“, kde byl v roce 1927 promítán Lee De Forestův „Phonofilm“, kino „Kapitol“ uvedlo „Paramountu Wings“, který byl podle reklamy prvním celovečerním zvukovým filmem. V tomto roce se v Československu promítala jeho němá verze, která byla doprovázena jen zvukovými efekty z gramofonových desek.

I přes tuto nespornou senzaci z prvních zvukových snímků mezi českými tvůrci převládala skepse. Tuto skutečnost nelibě nesli zástupci amerických půjčoven, kteří připravovali vynálezu zvukového filmu cestu do našich kin. Pokud však chtěla jít kina s dobou, musela se přizpůsobit světové módě v oblasti zvukového filmu. Z tohoto důvodu vedení jednoho z největších pražských kin „Lucerna“ zakoupilo v roce 1929 aparaturu z Ameriky „Western Electric“ a rozhodlo se pro úpravu kina na kino zvukové. Brzy poté se i v ostatních pražských premiérových kinech začalo s instalací zvukových aparatur.⁶⁸ „*Počátek podzimní pražské filmové sezóny 1929 byl již ve znamení osmi zvukových kin. Byla to kina Adria, Alfa, Avion, Fénix, Kapitol, Kotva, Lucerna a Passage.*“⁶⁹

Po Praze se ohlásila i další města v Čechách, na Moravě, Slovensku a také na bývalé Podkarpatské Rusi. Ke konci roku 1929 bylo na našem území již čtyřicet zvukových kin. Skoro polovina z nich si pořídila zvukovou aparaturu „Western Electric“, pouze v pohraniční oblasti Čech a Německa dávali přednost značce „Tobis Klangfilm“.

V listu „Kinopublikum“ se objevila úvaha o tom, zda je kino přepychem nebo ne. L. Mužák, autor článku⁷⁰, byl pevně přesvědčen, že kino není přepychem, jedná se spíše o nezbytnou denní potřebu. Kino svým divákům dává mnohem více než jen poučení a zábavu. Poskytuje jim totiž také možnost strávit klidných pár hodin v pohodlí a teple. Mužák dále uvádí, že kina musí být vedena svědomitě a že jsou nejdemokratičtější zábavou československého lidu. Pouze lidé s vyšším vzděláním o kinu hovořili opovržlivě, podle Mužáka to bylo proto, že se zkrátka nenamáhalo pochopit jeho význam pro širokou veřejnost. Mužák ve svém článku ještě udává, že

⁶⁷ HAVELKA, J. *Kronika našeho filmu. 1898–1965*. Praha: Československý filmový ústav, 1967, s. 100-101.

⁶⁸ ŠTÁBLA, Z. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sborník 3*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 2.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ MUŽÁK, L. Je kino přepychem? *Kinopublikum*. 1920, č. 2, s. 1.

bohužel v republice není dostatek kin na pokrytí potřeb obyvatel a že by se tedy z psychologického hlediska nemělo bránit výstavbě nových biografů.⁷¹

Roku 1930 se na území Československa vyskytovalo zhruba tisíc kin. Jednalo se většinou o kina malá a majitelé si většinou nemohli dovolit zvukovou aparaturu, protože pro ně byla příliš drahá. Do konce roku 1930 byla pouze zhruba desetina z nich zvuková. V Praze dávala tato kina jeden program po dobu několika týdnů (dříve atraktivní němé filmy se na programu udržely maximálně tři týdny). V tomto roce už nebylo pochyb o vymizení němého filmu z prostředí kin. Pro zřizovatele zvukových biografů byla rozhodující skutečnost, že se na trhu němý film již téměř nevyskytuje. Velkoměstská kina, která hrála denně, se velmi snadno přizpůsobila této situaci. Pro tyto biografy byla finanční zatíženost jen krátkodobá. Oproti tomu pro kina malá se dvěma programy týdně byl nákup drahých zvukových aparatur neúnosný. Jediným řešením byl nákup levných, patentně nezávadných aparatur. Tento požadavek však zprvu neakceptovala obchodní zahraniční politika výrobců a dodavatelů. Tato politika uměle udržovala vysoké ceny, které byly dostupné pouze velkým kinům v hlavních městech.

V roce 1932 vznikl český zvukový žurnál „AB aktuality“. Tento žurnál byl nabízen v kinech „Kotva“, „Lucerna“ a „Metro“ a obsahoval domácí a zahraniční reportáže. Zahraniční reportáže se zaměřovaly zejména na slovanskou produkci, oficiální smlouva byla však podepsána pouze se společností „Prosvetný film“ z Jugoslávie. Žurnálu „AB aktuality“ vyšla jen tři čísla.

5.1 Hudba v biografu

Hudbu, jejímž kritériem je vazba na obraz, můžeme rozdělit na tři základní typy:

- jakákoliv hudba, která je použita bez hlubšího rozmyslu (hlavně proto, že byla prostě po ruce), spolu s obrazem vytvářela nahodilé emocionální situace a vazby,
- ilustrační hudba, která byla sestavována z již existující hudební literatury, jejím úkolem bylo docílit sémantické nebo emocionální korespondence s obrazem,
- hudba, jež byla pro daný film přímo komponovaná, jedná se tedy o regulérní filmovou hudbu.⁷²

⁷¹ MUŽÁK, L. Je kino přepychem? *Kinopublikum*. 1920, č. 2, s. 1.

⁷² KLIMEŠ, I. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. 1. vyd. Praha: Cassablanca, 2013, s. 47–50. ISBN 978-80-87292-22-8.

Vzhledem ke stavu pramenů není jasné, jak výskyt těchto typů kvantifikovat. Předpokládá se tedy, že do první skupiny se řadila praxe většiny kočovných kin a také některých maloměstských nebo venkovských stálých kin. Druhý typ byl důsledkem kultivace, předpokládalo se jisté zázemí. Stav tohoto zázemí odrážel fakt, na jaké úrovni regionální kina skutečně byla.

Na stále větší potřeby kin zareagovali hudební nakladatelé. Ti začali vydávat sbírky, které obsahovaly vhodné zvukové ilustrace filmových scén. Úplně první publikací je v literatuře nejčastěji uváděna „Sam Fox Moving Picture Volumes” Čechoameričana J. S. Zamecnika z roku 1913. Německý dvousvazkový hudební katalog, vydaný v roce 1927, Giuseppeho Becceho a Hanse Erdmanna asi nejlépe dokládá rozvinutí hudebních ilustrací. Tento katalog obsahuje několikataktové hudební incipity k více než 3000 skladbám, je také vybaven rejstříkem věcným a rejstříkem autorů. Zmiňovaný rejstřík obsahuje zhruba 2000 hesel, která pojmenovávají různé druhy nálad, motivů a situací. Trh s hudebninami se dokonale adaptoval na potřeby kin v němé éře a ve dvacátých letech již měla produkce notových materiálů masové rozměry.

K nakladatelům časopisů, ve kterých kapelníci publikovali vyhotovené hudební ilustrace, se přidala také celá řada skladatelů, jež speciálně pro kina vytvářeli krátká, ale neadresná díla s charakteristickou atmosférou, která sloužila jako potenciální stavební kámen hudebních ilustrací. Tato díla měla zaručený odbyt z toho důvodu, že o číslované edice těchto skladeb určených pro kino svou produkci rozšířila řada důležitých nakladatelství, zabývajících se hudebním průmyslem. Zprvu byli naši kapelníci odkázáni pouze na notové materiály ze zahraničí (hlavně z Německa), ve dvacátých letech se této oblasti začal věnovat jako první Alois Altrichter.

Nakladatelství často vydávala skladby v několika verzích – verze se od sebe lišily podle toho, o jaký druh orchestru se jednalo.

Kromě hudby hudebníci či komentátor ještě obstarávali různé zvukové efekty. Toto ozvučování „naživo” v podstatě vycházelo z iluzivního principu, mohlo mít ale také parodickou funkci.

Existence velké řady speciálních přístrojů a nástrojů svědčí o faktu, že se ruchová stránka představení rozhodně neodbývala a ani nezlehčovala. K základní problematice ozvučování němého filmu patřilo úskalí synchronizace obrazu s hudbou. Nejjednodušeji a pravděpodobně i neúspěšněji tento problém řešila improvizace. To umožňovalo okamžitou reakci na obrazové podněty. Nevýhodou byl fakt, že celá improvizace záležela výhradně na sólistech, někdy také na malých komorních

sestavách. V letech 1918 až 1924 vznikla série dirigentských filmů, jež měly ve spodní části obrazu vložený záběr osoby dirigenta, podle kterého se pak kapelník v kině řídil. Další variantou byl tzv. „noto-film” – v oblasti jeho spodní části byl znázorněn notovým záznamem průběh hudebního doprovodu. Tento styl byl prosazován hlavně mezi roky 1920 a 1924. Obě tyto možnosti předpokládaly širokou dostupnost těchto notových materiálů či jejich distribuci společně s kopií daného snímku. V podstatě se však jednalo pouze o experiment, který se nedočkal masového využití, měl především v éře němého filmu umožnit existenci filmohudebních žánrů.⁷³

Mirko Očadlík v časopise „Kino” zmiňuje fakt, že obecnost od hudby v kině vyžaduje podporu náladovosti hraného snímku a také, aby hudba svými dynamickými schopnostmi zesilovala dějovou linii. V rámci filmu němého byla tato funkce pro obecnost značně příznivější, kapelník biografu totiž zhruba znal mentalitu a vkus obecnosti a mohl se tak orientovat podle jeho vkusu. Stávalo se však, že docházelo k různým směsicím témat, které vedly k nevhodnosti a nevkusnosti.⁷⁴

5.2 Kino Lucerna

„O Lucerně je všeobecně známo, že byla založena na počátku minulého století na atypické, enormně protáhlé parcele prostoru mezi Štěpánskou a Vodičkovou ulicí na místě několika starších původních domů, zahrady a stavebně prý nikterak cenného malého paláce.”⁷⁵

Stavba biografu „Lucerna” započala v roce 1914 a byla ukončena 8. prosince 1918. U jejího zrodu stála společnost „Kinema”, kterou založil v červnu 1913 bývalý pražský starosta Dr. Vladimír Srb. Prostřednictvím „Spolku pro péči a zdraví dělnictva Humanita Kinema” získala na kino „Lucerna” licenci. Kino mělo však celou řadu odpůrců, a to hlavně ze strany majitelů ostatních pražských biografů. Ti se obávali nové konkurence a různými způsoby se snažili stavbu zastavit a znemožnit. Skrze „Spolek českých majitelů kin” se snažili o protesty.

Od 23. dubna 1918 byl v „Lucerně” uváděn dokumentární snímek „13. duben 1918”. Tento dokument zachycoval okamžiky národní přísahy zástupců českého politického a kulturního života v Praze v Obecním domě. Tuto přísahu, jež vyzývala

⁷³ KLIMEŠ, I. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. 1. vyd. Praha: Cassablanca, 2013, s. 53–60. ISBN 978-80-87292-22-8.

⁷⁴ OČADLÍK, M. Hudba v biografu. *Kino*. 1931, č. 4, s. 50.

⁷⁵ JUNEK, V. *Lucerna. Její čas a lidé. Příběhy z pražské Lucerny*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2011, s. 92–93. ISBN 978-80-3464-1.

k boji za samostatnost národů, přednesl Alois Jirásek. Od poloviny května 1918 začala „Lucerna“ společně s kinem „Lido-Bio“ inzerovat filmovou reportáž „Svátek českého národa – 1. máj 1918“. Tento snímek zachycoval průvod, který vedl z Václavského náměstí k Národnímu divadlu a pak na oba pražské ostrovy. Snímek také zachycoval hlavní řečníky této demonstrativní akce. Den poté se v tisku objevila zpráva o tom, že byl tento snímek cenzurou zakázán a navzdory tomu, že jej policejní cenzura v Praze povolila, nebyl promítán. Do kin byl znovu nasazen až po 28. říjnu 1918.

Pražské kino „Lucerna“ zahájilo na území Československa promítání zvukového filmu snímkem americké společnosti *Universal* „Lodí komediantů“, jenž byl natočen podle románu Edny Ferberové. Premiéra se konala v úterý 13. srpna 1929

u příležitosti dvacátého výročí celého paláce „Lucerna“ a také jejího biografu. Před promítáním filmu byl promítnut „Foxův zvukový žurnál“, který poukazoval na nejrůznější novinky ze světa. Názory publika a kritiky na tento snímek se značně lišily. Vedle hlasů kritických a varujících se ozývalo až podezřelé nadšení. Karel Smrž, tedy spíše jeho svědectví, nebylo lichotivé. Do „Rozprav Aventina“ napsal, že se nejedná ani o divadlo, ani o revue a ani o operetu. A především se nejedná o film. Tento snímek se v biografu „Lucerna“ hrál devět týdnů.

„Když němý film nemluvil, doprovázela ho hudba. V Lucerně to býval velkolepý zážitek s orchestrem. K některým snímkům se dodávaly již zkomponované partitury, zajišťující k určeným scénám doporučené motivy, jindy všechno záleželo jen a jen na schopnostech improvizace a vcítění hudebníků.“⁷⁶

Jedním z dalších snímků, které kino „Lucerna“ uvedlo, byl americký ozvučený film „*Patriot*“ z roku 1928, jenž byl natočen podle předlohy Emila Janningsema a Alfreda Neumanna. Jednalo se o psychologický román, který vyprávěl o šíleném carovi Pavlu I. a jeho ministerském předsedovi Pahlenovi. Film, který byl vyroben společností *Paramount*, zapůjčovala její pražská filiálka. Slavnostnímu galapředstavení tohoto snímku se zúčastnili přední představitelé politického života a přijeli i evropští reprezentanti „*Paramountu*“ z Berlína. L. Linhart o filmu napsal: *„Přestože se snaží o objektivní výklad, přiznává krutovládu šíleného cara se všemi jejími důsledky, pěje chvalozpěvy na korunního vládce Alexandra /pozdějšího cara/ o tom, jak byl milován lidem atd., čímž ovšem setrvává na liberalistickém, měšťáckém výkladu doby a jejích*

⁷⁶ KRATOCHVÍL, R. *Theodor Pištěk aneb Filmové nebe první republiky*. 1. vyd. Praha: Daranus, s. r. o., 2012, s. 28. ISBN 978-80-87423-30-1.

lidí.⁷⁷ Linhart k filmu ještě uvádí, že režie námět zformovala v jasně a přirozeně se rozvíjející linii. Tato kritika byla otištěna na straně 7 v *Rudém večerníku* číslo 268 z 21. prosince 1929.

Mezi 24. říjnem a 6. listopadem kino „Lucerna“ uvedlo další americký zvukový snímek „The Hollywood Revue“ z roku 1929. V tomto snímku se objevila česká vložka, ve které vystoupili Slávka Tauberová, Jiří Sedláček, Anna Sedláčková, Jára Kohout a Eman Fiala. Režijní tuzemskou část měl na starosti Svatopluk Innemann.

Na přelomu let 1930 a 1931 kino „Lucerna“ společně s kinem „Adria“ uvádělo český zvukový snímek režírovaný Svatoplukem Innemanem „Fidlovačka“. V tomto filmu se objevili Josef Rovenský, Antonie Nedošínská, Jindřich Plachta, Slávka Tauberová a Jiří Sedláček. Pro tuto lokální pražskou frašku, která se odehrává v průběhu velikonoční pouti a slavnosti pražských ševců, složil hudbu František Škroup.

Snímek „Fidlovačka“ byl natočen v ateliéru „A. B.“ na pražských Vinohradech a na jeho výrobě se podílela společnost „Moldavia“. Reklama tento film uváděla jako úplně první ryze česky mluvící a zvukový film, od kterého nebyla vyhotovena verze v jiném jazyce.

Zmíněný snímek měl prokázat, že jsme schopni zajistit si návratnost financí vložených do naší filmové výroby. Záměrně byla k této zkoušce zvolena Tylova „Fidlovačka“. Na její slavnostní premiéře 24. prosince 1930 byl přítomen i prezident Československé republiky se skoro celou tehdejší vládou. Zpracování „Fidlovačky“ však vyvolalo různorodé kritické ohlasy – jedna strana byla nadšena, ta druhá k němu měla vážné výhrady. Roman Jacobson do „Rozprav Aventina“ napsal, že by se proti tomuto filmu mělo demonstrovat. Schází mu logické myšlení a správný úsudek lidského ducha. Uvedl také, že se jedná jen o mrhání peněžními prostředky, kterých má český filmový průmysl už tak velmi málo.⁷⁸

V první polovině května roku 1931 se v „Lucerně“ promítal snímek Gustava Machatého „Ze soboty na neděli“ dle scénáře a námětu Vítězslava Nezvala. Mezi hlavní postavy patřila Magda Maděrová, L. H. Struna a Jiřina Šejbalová. Film byl natočen opět v ateliérech „A. B.“ na Vinohradech, tato společnost jej také vyrobila. Machatý chtěl snímek natočit také v německé verzi a dokonce již jednal o hereckém obsazení, nakonec se ale nenašel nikdo, kdo by tento film financoval.

18. ledna 1933 se konala slavnostní světová premiéra snímku Gustava Machatého „Extase“, která byla zahájena předehrnou symfonického orchestru, který řídil

⁷⁷ ŠTÁBLA, Z. *Data a fakta z dějin čs. Kinematografie 1896–1945. Sborník 3.* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 80–89.

⁷⁸ Tamtéž, s. 197-198.

dr. Guiseppe Becce. Tento film byl kromě české verze vydán také v němčině a francouzštině, přičemž herecké obsazení české a německé verze bylo shodné, francouzské se lišilo. Scény v interiéru byly natočeny v ateliéru „A. B.”

na Vinohradech a scény němé se točily ve vídeňském studiu v Schönbrunnu, exteriéry pak na Slovensku a v oblasti bývalé Podkarpatské Rusi. L. Linhart o „Extasi” mimo jiné napsal: *„Machatého Extase je nejlepším českým filmem. To není hodnocení absolutní, nýbrž jen relevantní, právě tak, jako že Machatý je nejlepším českým filmovým režisérem.”*⁷⁹

5.3 Kino Světozor

Stavba biografu „Světozor” započala v roce 1914 v paláci České banky ve Vodičkově ulici a byla ukončena 8. prosince 1918. U jejího zrodu stála společnost „Kinema”, kterou založil v červnu 1913 bývalý pražský starosta Dr. Vladimír Srb. Prostřednictvím „Spolku pro péči a zdraví dělnictva Humanita Kinema” získala na kino „Světozor” licenci. Kino mělo však celou řadu odpůrců, a to hlavně ze strany majitelů ostatních pražských biografů. Ti se obávali nové konkurence a různými způsoby se snažili stavbu zastavit a znemožnit. Skrze „Spolek českých majitelů” kin se snažili o protesty.

Původní název „Světozoru” byl „Elektra”, krátce poté byl však změněn na nynější název. Prvním ředitelem tohoto biografu se stal Jan Kříženecký. První promítání se uskutečnilo ke konci roku 1918. Interiér prvního kinosálu měl protáhlou proporci (32 m x 13,5 m) a byl jednotný, tedy bez balkonu. Bylo zde 33 řad a v každé z nich se vyskytovalo 18 až 20 míst. Původně se počítalo se zhruba 1 300 místy, konečná kapacita byla však zhruba 700 míst.

Biograf zahájil svou činnost 6. prosince 1918, a to prostřednictvím dvou dosud nezveřejněných snímků vyrobených „Pragafilmem” – „Hold československé republiky Dohodě” a „Šestnáctiletá”. V týdnu od 13. prosince 1918 „Světozor” (společně s kiny „Passage” a „Lucerna”) promítal domácí dokumentární snímek „Československé vojsko ve Francii a v Prusku”, jenž byl distribuován „Syndikátem československých půjčoven filmových v Praze” a byl majetkem ministerstva školství a národní osvěty. Tento film byl

⁷⁹ ŠTÁBLA, Z. *Data a fakta z dějin čs. Kinematografie. 1896–1945*. 1. vyd. Sborník 3. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 334.

mimo jiné označen cenzurní komisí za film národní a právě z těchto důvodů měl být povinně promítán v každém biografu na území Československé republiky.

Od 10. ledna 1919 „Světazor“ společně s dalšími kiny uvedl snímek „Triumfální příjezd presidenta T. G. Masaryka do Prahy 21. prosince 1918“. V tomto dokumentárním snímku byla zachycena kompletní cesta prezidenta od hranice Československé republiky až do hlavního města.

V polovině května 1920 biograf „Světazor“ uvedl první a také jediný snímek, jenž byl inspirován expresionismem a symbolismem německého filmu „Ráj a peklo bohémy“. Tento film režíroval Václav Binovec a byl natočen v ateliéru společnosti „Wetebfilm“.

12. listopadu 1927 „Světazor“ uvedl snímek Karla Lamače „Velbloud uchem jehly“. Příběh vypráví o bohatém synovi, který se ožení s chudou dívkou. Kritická ironie spočívala v tom, že chudá vrstva musí mít za ušima a musí se naučit, jak napalovat boháče. Filmová kritika tento film uznala jako vůbec první český snímek, který dosáhl na úroveň ostatní středoevropské komedie. Avšak i přes všechny klady, jež kritika vyzvedla, filmu chyběl ten pravý nádech veselohry.⁸⁰

5.4 Další pražská kina

Kino Aero

Provoz kina „Aero“ byl zahájen v listopadu 1933 v Biskupcově ulici na pražském Žižkově. Provozovatelem biografu se stal Emil Sirotek, který za okupace působil ve funkci předsedy „Českomoravského filmového ústředí“. Tento biograf vznikl jako samostatná funkcionalistická stavba, projekt vytvořil Jindřich Freiwald a Jaroslav Böhm. Vzhledem k tomu, že se kino stalo nedílnou součástí budovy, jež byla určena pro pracovníky Ministerstva vnitra, Sirotek jej chtěl původně pojmenovat „Stráž“. Slavnostního otevření se mimo jiné účastnila i Lída Baarová a Hugo Haas. Při tomto slavnostním zahájení provozu kina byl odehrán komediální snímek Vladimíra Slavinského „Madla z cihelny“.

⁸⁰ ŠTÁBLA, Z. *Data a fakta z československé kinematografie. 1896–1945. Sborník 3.* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 4, 70–74, 168, 213, 500.

Budova přízemí byla postavena na zadní části dvora – z ulice na existenci tohoto biografu upozorňovala světelná markýza s názvem kina. Původní sál, kam se vešlo 648 sedadel, měl rozměry 33,5 m x 11,4 m.

Provoz celého kina byl v Československu vázán na jedno až tříletou licenci, a to bez právního nároku na její prodloužení. Držitel této licence mohl provozovat pouze jedno kino. Licenci na provoz „Aera“ vlastnila „Bytová péče zaměstnanců Ministerstva vnitra”.⁸¹

Biograf Alfa

Slavnostní otevření kina „Alfa“ 6. prosince 1929 se neslo ve velkém stylu. Nejdříve začal hrát orchestr Národního divadla předeheru ke hře „Prodaná nevěsta“ a pak následoval dojmavý příběh „Zpívající bloud“ z produkce „Warner Brothers“. Snímek pojednával o životem zklamaném umělci, který na konci příběhu zpíval svému umírajícímu synkovi. Díky své sentimentalitě byl snímek v „Alfě“ promítán celých dvanáct týdnů.

Od konce února 1930 se v „Alfě“ promítal snímek „Tonka Šibenice“. Tento film diváci přijali vlídně, a to i proto, že byl již ozvučený, a tak ho mohli poslouchat ve svém mateřském jazyce.

Kino „Alfa“ se nacházelo v pasáži „Alfa“ kousek od pasáže „Světazor“. Dům „U Stýblů“, ve kterém se pasáž paláce „Alfa“ vyskytovala, vytvořili v letech 1926 až 1929 Jan Jarolím společně s Ludvíkem Kyselou. Již v původním projektu architekt Kysela myslel na suterénní kino pro zhruba 1 200 diváků.

Biograf Radio (Květen)

Mezi lety 1922 – 1924 byl kousek od Vinohradské třídy postaven monumentální palác. Tato budova sloužila Ústředí československých poštovních a telegrafních zřízenců, přičemž v suterénu bylo vybudováno kino „Radio“. Jeho opona se při premiéře filmu „Bitva“ poprvé rozevřela začátkem října 1924. Prvním ředitelem zmíněného podniku se stal Miroslav Innemann, jenž byl před první světovou válkou operátorem a promítačem „Illusionu“. Po propuštění orchestru v roce 1930 kino zavedlo zvukovou aparaturu.

⁸¹ KOBLÍŽKOVÁ, V. *Institucionální vývoj české kinematografie na příkladu kina Aero*. Brno, 2011. Bakalářská práce. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Marika Kupková.

„Rozlehlý palác ve stylu art deco zabírá celý blok mezi ulicemi Blanickou a Sázavskou. Alois Dryák, jeden z protagonistů stylu, navrhl v podobném stylu i nedaleký dům Orbis.“⁸²

Biograf Metro

Vinárník, kavárník a lahůdkář František Kleinhampl nechal ve druhé polovině dvacátých let postavit na Národní třídě víceúčelový objekt s jídelním automatem a restaurací. Přestavbou původního domu z roku 1870 byl pověřen inženýr Stanislav Bechyně spolu s architektem Karlem E. Ortem. Ti také vypracovali plány suterénního biografu se sálem o rozměrech 27 x 16 metrů a celkovou kapacitou 799 sedadel. Kino bylo zprovozněno v dubnu 1928 Kleinhamplovým synem Václavem. Kino uvedlo koncem roku 1932 socialistický snímek „Pětiletý plán SSSR“, při kterém diváci postižení hospodářskou krizí jednohlasně odměňovali sekvence naplno pracující továrny potleskem.

Další úspěch kino zaznamenalo v době, kdy Levá fronta pořádala v pravidelných cyklech promítání němých grotesek z Ameriky. Když byl jedné listopadové noci mimořádně uveden snímek „Upír z Nosferatu“, před plátnem stanul básník Vítězslav Nezval, jenž se vyjádřil k uvedenému snímku. I přesto, že přímo nevyjádřil určité podobenství Adolfa Hitlera s poslem smrti filmu hrabětem Orlokem, přítomní diváci vytušili, že se jedná o předobraz blízké budoucnosti.

5.5 Brněnské biografy

Téhož roku, kdy byl otevřen Ponrepův biograf v Praze, vzniklo kino i v Brně. Kino vystupovalo pod názvem „The Empire Bio Co“ a provozoval jej německý podnikatel Dominik Morgenstern. Rodina Morgensternů patřila v meziválečném období k nejvýznamnějším majitelům kin na území Brna. Název biografu byl později změněn na kino „Central“, ale mnozí brněnští obyvatelé si jej budou pamatovat pod názvem „Úderka“, který neslo až do 80. let. Dominik Morgenstern vedle „Centralu“ vedl i kina „Kapitol“ a „Apollo“, pozdější „Čas“.

Stálá kina prošla po 1. světové válce velkou změnou – licence na provozování kinematografické činnosti se udělovaly většinou pouze obecně prospěšným spolkům

⁸² LUKEŠ, Z. *Praha moderní III. Velký průvodce po architektuře 1900-1950. Pravý břeh Vltavy*. 1. vydání. Praha: Paseka, 2014, s. 148. ISBN 978-80-7432-503-8.

jako je „Orel“, „Československý červený kříž“ nebo „Sokol“. Počátek 30. let pro Brno znamenal vznik nejluxusnějších biografů v centru města, například „Moderna“, „Alfa“ či „Kapitol“. V této době bylo v Brně celkem 38 biografů.⁸³

Do seznamu brněnských kin meziválečné doby vstoupil roku 1919 také biograf „Art“, v tehdejší době však pod názvem „Jugendkino“, tedy kino pro mládež. Kapacita sálu činila 240 diváků, avšak byla běžně k mání i místa k stání. Vstupenka k sezení se pohybovala od dvou do tří korun, lístek k stání pak od padesáti haléřů do jedné koruny. Původní cílovou skupinou diváků byla německá mládež a v třicátých letech byla změněna na skupinu náročných diváků. Žánrově mohli diváci v „Jugendkinu“, které bylo později přejmenováno jednoduše na „Kino“, vidět různé přírodopisné, komické a válečné snímky.

Další významné brněnské kino dostalo licenci koncem roku 1929 a vystupovalo pod názvem „Bio Dopz“. Díky jeho dobré lokalitě v centru Brna se jednalo o dobrý, výdělečný obchod. Roční tržba činila každý rok více než dva milióny korun. V budoucnu však výši tržeb negativně ovlivnila výstavba sousedních moderních biografů „Alfa“ a „Kapitol“. Z obchodních důvodů se kino přejmenovalo v roce 1935 na kino „Scala“. Tento biograf promítal ve snaze nalákání si nového obecnstva několik velkofilmových premiér, například první celobarevný zvukový snímek „M-G-M“ „Vikingové“.

Mezi další významná brněnská kina stojí za zmínku „Lucerna“, „Lido Bio“, „Bio Universum“, „Sport“ nebo třeba „Dělnický dům“.⁸⁴

5.6 Kina na Slovensku

Úplně první filmové představení na území Slovenska se konalo 25. prosince 1896 v Bratislavě. Začátkem 20. století se zde začala šířit nejprve kina kočovná a až poté kina stálá. Prvním filmařem se stal Eduard Schreiber, jeho filmová činnost spadá do období mezi roky 1908 – 1910.⁸⁵

⁸³ KAŠPÁRKOVÁ, K. *V Brně fungovalo na 38 biografů, měl tu být i evropský Hollywood*. [online]. [par. 2015-02-05]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/v-brne-fungovalo-na-38-biografu-mel-tu-byt-i-evropsky-hollywood-p64-/brno-zpravy.aspx?c=A091127_1295826_brno_krc

⁸⁴ VRÁŽELOVÁ, J. *Kino jako společenský fenomén, typologie kin a jejich proměny v Brně*. Brno, 2013. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Viktor Pantůček.

⁸⁵ BLECH, R., DZUREK, J., MIHÁLIK, P. *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1993, s. 754-755. ISBN 80-215-0219-3.

V roce 1919 tvořily biografy na Slovensku nejvýznamnější část kinematografie. Stejně jako v ostatních zemích se i na Slovensku odehrál velký boj o převod kinematografie do rukou československých majitelů. Vedoucí Kanceláře pro kinematografické záležitosti Karel Fiala řekl, že kino společně s časopisem jsou velmi důležitými agitačními prostředky, a proto musí být ve spolehlivých rukách. Uvedl také, že pro vývoj filmové techniky je stěžejní promítání především filmů československých.

V průběhu dvacátých let se počet kin na Slovensku zdvojnásobil. Na přelomu let třicátých filmová plátna zasáhla podstatná technologická změna, kterou byl nástup zvukového filmu. První promítání zvukového filmu se uskutečnilo roku 1929 v Košicích v kině „Forum“. Majitelé byli nuceni nakoupit zvukovou aparaturu. Ne každý byl ale schopný unést tuto finanční investici, špatná ekonomická situace brzy způsobila přechodný pokles počtu kin. V tomto období byly promítány filmy doplněné živou hudbou. Tuto hudbu tvořil nejčastěji klavír s jedním, maximálně dvěma melodickými nástroji – klarinetem, violončelem, flautou nebo houslemi. V typickém orchestru hrálo 6 až 8 muzikantů. Vyjímkou však byla chudá kina, kde jejich majitelé živou hudbu nahrazovali gramofony.

10. března 1921 byl v Bratislavě založen Spolek majitelů biografů na Slovensku. Tento spolek postupně narůstal, zpočátku měl 75 členů, o 12 let později pak 83 členů. Hlavním cílem největší slovenské filmové organizace bylo zajistit nižší finanční zátěž pro provozovatele kin. Spolek žádal snížení daně ze zábavy a zrušení hasičských, policejních a obecných poplatků. Počátkem třicátých let byly tyto poplatky zrušeny, ale narozdíl od českých kin na Slovensku fungoval tzv. poplatek za ohlášení každého představení.

Majitelé kin museli každý rok uvést minimálně 5 filmů československé produkce. Koncem roku 1931 ministerstvo průmyslu, obchodu a živnosti vyhláškou zvýšilo tento počet na 8 snímků. Další podmínkou pro udělení kinolicece byla povinnost uspořádat alespoň 6x ročně dobročinné bezplatné představení.⁸⁶

⁸⁶ MACEK, V., PAŠTÉKOVÁ, J. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Vydavateľstvo Osveta, 1997, s. 32-35. ISBN 80-217-0400-4.

6 ATELIÉRY BARRANDOV

„Díváte-li se dnes na barrandovské filmové město, bude se zdát neuvěřitelné, kde a jak před několika desítkami let naši filmoví průkopníci dělali své první filmy. Byla to nejprimitivnější zařízení, ať už máme na mysli ateliérový prostor nebo technické pomůcky osvětlovací či přijímací.“⁸⁷

6.1 Společnost A-B Vinohrady

Roku 1921 zástupci dvou filmových koncernů Julius Schmitt (koncern „Biografie“) a Jan Reiter (koncern „Americanfilm“) založili společnost „A-B Vinohrady“. Schmitt, který byl nejen ředitelem, ale také hlavním vlastníkem společnosti „Biografie“, netíhl pouze k obchodní image společnosti. Na rozdíl od svých kolegů se věnoval uměleckým a estetickým hodnotám a snažil se stavět proti jednoduchým kalendářovým příběhům. Schmitt k této situaci uvedl, že hlavním rysem českého filmu je především lidovost. Bude-li národní film dobrý, umělecky cenný a opravdový, stane se z něj i film vývozní. Tvůrce národního filmu vyzval k tomu, aby zůstali u filmu českého, a tím pádem se z něj stane také film mezinárodní. Druhým zakladatelem byl obchodník Jan Reiter. Ve sloučení „Americanfilmu“ a „Biografie“ viděl nově vzniklou silnou společnost, která by mohla být konkurence schopná pro společnosti ze zahraničí. Název „A-B“ vznikl spojením prvních písmen těchto dvou koncernů. Roku 1920 tedy došlo k založení této filmové továrny – prvním realizovaným snímkem se stalo dílo Sidneyho M. Goldina „Tam na horách“. Od úplného počátku stál dřevěný ateliér na pražských Vinohradech a vznikl přestavbou starého výtvarného a tanečního pavilónu ve vinohradském pivovaru. I přesto, že nebyla budova stavěna na míru pro filmové studio, byla dostačujícím prostorem. Velkou výhodou se stalo prostranství přímo před studiem, kde probíhala výstavba exteriérových kulís.⁸⁸

Konečně měl tedy náš film takový ateliér, který i přesto, že byl malý, obsahoval skoro vše, co bylo nutné k natáčení a zpracovávání filmů. Základní kapitál akciové společnosti „A-B“ činil 4 000 000 Kč s tím, že po zničení 5 000 akcií akcionářům zůstalo pouhých 10 000 kusů. Ateliér na Vinohradech byl mimo jiné určen také

⁸⁷ HAVELKA, J. *Kronika našeho filmu. 1896–1965*. Praha: Filmový ústav, 1967. s. 64.

⁸⁸ PLOTĚNÁ, E. *Architektura v československém hraném filmu třicátých let 20. století*. Brno, 2014. Magisterská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí magisterské práce: Mgr. Marika Kupková.

k pronájmu, denní nájemné činilo 3 000 Kč. V této sumě byly zahrnuty platy čtyř až pěti pracovníků techniky a také se počítalo s tím, že bude v částce zahrnuto užívání depozitáře továrny. Elektrický proud a jiné potřeby byly pak účtovány zvlášť. Ceny ateliéru byly při srovnání cen se zahraničními (například berlínskými nebo vídeňskými ateliéry) vyšší. Poté, co se projevilo, že mnohé české výrobní firmy kvůli ceně raději natáčejí v cizině, se vedení společnosti rozhodlo sazby změnit. Na filmové podnikání v této době začala doléhat i hospodářská deprese, jež způsobila stagnaci výroby. Od září 1922 snížila společnost denní nájemné na 2 000 Kč. Dále byly sníženy i poplatky za využívání ateliéru v odpoledních hodinách. Poté, co se výrobní krize prohloubila ještě o něco více, byla sazba za pronájem opět snížena a od listopadu 1923 se za jeden natáčecí den platilo 600 Kč. I přes tyto markantní cenové rozdíly zůstávaly ateliéry na Vinohradech z důvodu trvající krize prázdné.

Vůbec první valná hromada společnost z června 1923 konstatovala, že pro ni nebyl uplynulý rok příznivý. I přesto, že se vyrobilo 430 000 metrů pozitivu, 10 000 metrů negativu, 21 filmů a 14 týdenních zpravodajů, byla ztráta vyčíslena na 37 000 Kč. Tato ztráta byla ihned převedena na nový účet. Další valná hromada se sešla v listopadu 1925 a bylo na ní prohlášeno, že celkový stav dlužnických pohledávek činí 1 302 229 Kč. Nakonec byla vykázána ještě další ztráta ve výši 182 320 Kč. Z toho důvodu valná hromada schválila návrh na zrušení 2 500 kusů akcií a také snížení základního kapitálu na 3 000 000 Kč. Kvůli dalším ztrátám schválila valná hromada z července 1926 snížení kapitálu na 1 500 000 Kč. Teprve v roce 1928 se podařilo uzavřít rok s plusovým výsledkem. Výše zisku činila 85 700 Kč a základní kapitál zůstal nezměněn do doby Protektorátu Čechy a Morava.⁸⁹

V době němého filmu společnost „A-B” vyrobila více než 100 krátkých filmů a 20 snímků celovečerních. Svého vrcholu dosáhla však až na sklonku němé éry roku 1929. Tohoto roku bylo ve společnosti natočeno sedmnáct snímků, dva z nich společnost vyrobila sama. Statistika uvádí, že se v tomto roce ateliér užíval celých 230 dnů a zaměstnanost činila 75 %.

Obě výrobní, jež společně zakládaly společnost „A-B”, ve dvacátých letech zanikly. Biograf, který měl být hlavní oporou výroben, s nimi však nespolečně pracoval tolik, jak se původně čekalo. Vznik společnosti „A-B” znamenal pro jiné, finančně slabší

⁸⁹ ŠTÁBLA, Z. *Data a fakta z československé kinematografie. 1896–1945. Sborník 3.* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 222–224.

výrobní problém. Jejich primitivně vyrobené snímky totiž nesnesly srovnání s technicky vyspělejšími a dokonalejšími filmy, které produkoval ateliér na Vinohradech.⁹⁰

Po příchodu zvukového filmu bylo nutné zrenovovat také natáčecí prostory. Ateliéry „A-B” na tuto situaci pohotově zareagovaly a staly se tak naší jedinou společností, která vlastnila aparaturu pro výrobu zvukových snímků. Vzhledem k tomuto pozitivnímu kroku kupředu mohl vzniknout snímek „Když struny lkají”, tedy první snímek zvukové éry, jenž byl kompletně vyroben na území Československa. I přesto však ateliéry přestávaly vyhovovat procesu výroby. Kvůli špatnému stavu budovy a požární bezpečnosti hrozilo ateliérům uzavření. Nakonec se ale podařilo vyjednat prozatímní povolení do konce roku 1932. Studiové prostory byly nedostačující a zařízení zastaralé, v podstatě zde neexistovala žádná zvuková izolace a natáčení tak rušil psí štěkot nebo klepání koberců ze sousedních domů. Tyto nežádoucí zvuky způsobovaly velké problémy – pracovníci ateliéru museli například prosit služebné, aby koberce neklepaly a při práci si nezpívaly. Zmíněné faktory vedly k uvažování o změně prostor. Dalším důvodem, který vedl k výstavbě nového filmového ateliéru, byl i špatný stav budovy na Vinohradech. Roku 1930 se vedení firmy rozhodlo, že se začne stavět nové studio a tuto myšlenku začalo ihned realizovat. V roce 1933 byl z vážných technických důvodů ateliér na Vinohradech uzavřen a toto rozhodnutí se tedy ukázalo jako velmi dobré. Díky němu společnost „A-B” neutrpěla žádnou velkou ztrátu a mohla tak plynule přejít do nových prostor na Barrandově. V posledních třech letech působení vinohradského ateliéru bylo vytvořeno 48 zvukových snímků a 8 jejich jazykových mutací.⁹¹

6.2 Filmové ateliéry Barrandov

Koncem roku 1929 nastal na barrandovském kopci zásadní obrat. Miloš Havel pod hrozbou uzavření ateliérů na Vinohradech přišel s myšlenkou hledat nové pozemky pro stavbu nového, moderního kinematografického ateliéru právě na planinách směrem ke Slivenci. Již od začátku měl jasně stanovené požadavky – hledal rozlehlou plochu pro výstavbu obrovské budovy a dále také klidné, ničím nerušené

⁹⁰ ŠTÁBLA, Z. *Data a fakta z československé kinematografie. 1896–1945. Sborník 3.* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 228–229.

⁹¹ PLOTĚNÁ, E. *Architektura v československém hraném filmu třicátých let 20. století.* Brno, 2014. Magisterská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí magisterské práce: Mgr. Marika Kupková.

prostředí. Podpisem smluv k prodeji barrandovských pozemků byl učiněn velký krok kupředu a k rozvoji nové éry československé kinematografie.

„Stavbu barrandovských filmových ateliérů započala akciová společnost A-B”

23. listopadu 1931. Dokončena byla počátkem roku 1933 a poprvé se zde natáčelo 20. února 1933.⁹² Na realizaci projektu se podílel také stát – zaručil 8 000 000 Kč na stavební úvěr a 1 000 000 Kč na koupení zvukové aparatury firmy „Tobis Klangfilm”. V ateliéru byly vystavěny dvě natáčecí haly, které byly umístěny vedle sebe. Mezi nimi byly nainstalovány spojovací dveře, aby mohly být haly v případě potřeby propojeny v jedno natáčecí studio. Roku 1938 přešla do provozu další natáčecí hala. Barrandovské ateliéry tak zaujímaly plochu 4 850 m², celková výměra pozemků pak byla 45 000 m². Ateliéry byly označeny za nejmodernější filmové prostory na území střední Evropy. *„Pojem studio zde mnohem více odpovídal svému současnému významu: Označoval ateliéry, jejich pracovníky, technické vybavení a přilehlé pozemky, které poskytovaly servis výrobcům, a nikoli výrobce samotného.”⁹³*

Architekti Max Urban a Vilém Rittershain (mj. akcionář „A-B ”) byli pověřeni vytvořením plánů na stavbu dvou barrandovských ateliérů. Správní rada v čele s Milošem Havlem žádala stát o finanční podporu. Jako důvody k udělení této podpory uváděla to, že v Československu není film vnímán jen jako produkt zábavy diváků, ale také jako účinný prostředek politické propagandy. Mezi další argumenty patřil například fakt, že se náš film stal vývozním artiklem nebo že v období hospodářské krize sníží nezaměstnanost. V listopadu 1934 zpomalila slibný vývoj podnikání „A-B ” změna kontingentního systému na takzvaný registrační systém, jenž znamenal uvolnění dovozu zahraničních filmů. Z toho důvodu poklesla ochota výrobců investovat do tvorby filmů a naopak vzrostl zájem diváků o zahraniční snímky. V této nepříznivé době byly na podzim roku 1934 uvedeny do provozu konkurenční ateliéry v Hostivaři. Havlova společnost vycítila nebezpečí a okamžitě zahájila boj o prvenství na našem trhu. Havel se nejdříve snažil získat slevy za pronájem zvukové aparatury od „Tobis Klangfilm” proto, aby se Barrandov mohl cenově vyrovnat levnějšímu ateliéru v Hostivaři. Poté, co v tomto kroku neuspěl, začal poukazovat na nekalé praktiky společnost „Host a. s.”, která vlastnila ateliér Hostivař. „Host a. s.” získal i přes své vysoké zadlužení státní podporu k realizaci svého plánu. Vedení společnosti nebylo ani dostatečně zkušené v oblasti kinematografického průmyslu, což znamenalo, že ani

⁹² BEDNAŘÍK, P. *Arizace české kinematografie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2003, s. 39. ISBN 80-246-0619-4.

⁹³ SZCZEPANIK, P. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, s. r. o., 2009, s. 45. ISBN 978-7294-316-6.

další půjčka by nezabránila většímu a většímu zadlužování se společností. Kromě toho „Host a. s.” používala také patentově závadnou aparaturu společnost „Philips”, a to i přesto, že mu hrozila žaloba ze strany společnosti „Tobis Klangfilm”. Po čase se ukázalo, že ateliéry Hostivař nejsou pro Barrandov velkou konkurencí, roku 1937 musela kvůli stále více narůstající zadluženosti firma „Host a. s.” své ateliéry uzavřít.⁹⁴

V kauze kontingentního systému byla stěžejní ještě jedna věc. Od doby, kdy vznikly barrandovské ateliéry, se Havel snažil o dobré obchodní vztahy se sousedním Německem, které navštěvoval od útlého mládí a německy mluvil plynule, tamní kinematografické prostředí znal víc než dobře. S Němci se mu dobře obchodovalo a viděl v nich perspektivní a silné partnery. Havel se ale neorientoval pouze v Německu – v polovině třicátých let začal plánovat kontrakty s Amerikou, ale narazil na odpor ze strany Ministerstva zahraničních věcí. Ministr a pozdější prezident Edvard Beneš měl k předsedovi společnosti „A-B ” rezervovaný vztah. Z tohoto důvodu se nakonec Havel dostal do nezáviděníhodné role – od druhé poloviny třicátých let působil jako hlavní vyjednávač české kinematografie s říšskými filmovými úřady.⁹⁵

Roku 1934 skončila lopotná dřina, byly dokončeny i veškeré stavební práce a do nové, moderní budovy se mohli začít sjíždět filmaři, umělci a dělníci, aby začali sloužit svému společnému poslání – československému filmu. Ti, kdo společně s Havlem začali ateliéry budovat, uvěřili i jeho myšlence o věčném filmovém městu. Mezi tyto osobnosti patřili například Ivan Olbracht, Karel Čapek, Vladislav Vančura nebo Vítězslav Nezval. Léta 1933 až 1945 byla na Barrandově tvrdou školou. Zaměstnanci i tvůrci pracovali pod velkým tlakem výrobců, hlavním cílem pro všechny byla honba za výdělkem pro sebe i pro další podnikání. Na Barrandově neměl nikdo čas hrát si na umělce nebo se snad snažit umění se naučit. V té době tu na to zkrátka nebylo místo.⁹⁶

Prvním významným mezníkem se stalo natáčení úplně prvního barrandovského snímku „Vražda v Ostrovní ulici”. Bylo to ve středu 25. ledna 1933. V tuto chvíli nikdo ze zdejších pracovníků nevnímal chladno a vlhko, které sálalo z nové stavby. Všichni tyto pracovní podmínky brali jako naprosto nedůležitý problém. Nová, bělostně zářící stavba byla v obležení různých hostů a také reportérů. Miloš Havel, předseda společnosti, dal novinářům k dispozici dvě kanceláře včetně telefonů, a to proto, aby

⁹⁴ KALAŠOVÁ, M. Archivní fond filmové společnost Prag-film A. G. (A -B , akciové filmové továrny, a. s.). *Archivní časopis*. 2013, č. 4, s. 351–355.

⁹⁵ WANATOWICZOVÁ, K. Miloš Havel. *Český filmový magnát*. 1. vyd. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013, s. 80. ISBN 978-80-87490-18-1.

⁹⁶ JIRAS, P. *Barrandov I. Vzestup k výšinám*. 1. vyd. České Budějovice: Protisk, 2003, s. 12, 24. ISBN 8086010-69-4.

všechny druhy našich periodik mohly do světa oznámit, že se na Barrandově konečně natáčí.⁹⁷

Barrandov nabízel již od začátku velkolepé možnosti. K pravému křídlu, kde sídlila administrativa a správa, přiléhá kinosál zhruba pro 300 návštěvníků a dvě studia pro mixáž a synchronizaci. V prvním patře byla vystavěna luxusní restaurace a kantýna. Zahraniční hosté i herci měli možnost využívat patnáct komfortních hotelových pokojů. Významnou novinkou, která se k nám dostala z Francie, bylo zařízení pro zadní projekci. Tato projekční plocha byla umístěna na pohyblivém podvozku. Poprvé byla její funkčnost využita ve Fričově snímku „Hej rup“.

Kapacita ateliérů na výrobu a produkci celovečerních filmů byla vyčíslena na 80 snímků ročně, naplnit ji domácí tvorbou bylo však nemožné. Z tohoto důvodu se začaly přijímat zakázky ze zahraničí a také práce na reklamách.

První rok provozu pro ateliéry znamenal bilanci 28 českých a 4 cizojazyčných snímků. Některé filmy byly bezradně začátečnické a naivní, vznikla ale také mistrovská díla – skvělé komedie nebo dramata plná soucitu s člověkem.

Konec roku 1933 znamenal pro naši kinematografii další velký krok kupředu – v této době se začalo experimentovat s dabingem, který diváci doposud znali jen z německých verzí britských a amerických snímků nebo z cestopisných dokumentů, u kterých se ale synchronizoval jen českých komentář mimo obraz. Mezi roky 1933 a 1936 se objevily první pokusy o český dabing. Vesnické drama Pála Fejöse „Marie“ se česky synchronizovalo v Budapešti, bylo v Praze uvedeno o dva roky později. I přesto, že v Československu v této době vznikaly i další dabované verze cizojazyčné kinematografie, samotný dabing se nakonec nezažil a až do padesátých let bylo standardní formou uvádění cizích filmů s podtitulky.

V listopadu 1935 se v ateliérech natáčely dva filmy současně. Jeden z nich, „Golem“ režiséra Juliána Duviviera, se točil skoro tři měsíce. Oproti tomu jeho český kolega se svým snímkem na své tvorbě mohl pracovat pouze osm dní. Toto je srovnání zahraničních a českých filmových štábů a jejich finančních možností na tvorbě snímku ve stejném výrobním prostředí. V této době na Barrandově začínal pracovat Otakar Vávra. Když se dozvěděl, že se zde natáčí právě snímek „Golem“, požádal Miloše Havla o to, zda by při tvorbě filmu mohl asistovat. Poté, co mu Havel asistenci při natáčení snímku vyjednal, Vávra se začal osvědčovat, a proto mu byla nabídnuta spolupráce při dokončení snímku „Panenství“ místo režiséra Josefa Rovenského, který

⁹⁷ JIRAS, P. *Barrandov I. Vzestup k výšinám*. 1. vyd. České Budějovice: Protisk, 2003, s. 32. ISBN 8086010-69-4.

onemocněl a záhy nato zemřel. S tím Vávra souhlasil, avšak za jiných podmínek. Přál si celý scénář přepsat, změnit obsazené herce a také nechtěl film pouze dokončit, ale začít ho natáčet úplně od začátku. Na to Havel přistoupil. Film podle předlohy Marie Majerové získal velký úspěch. Tím, že snímek zcela vybočoval z běžného průměru a sklídl obrovské ovace, si Vávra u Havla zajistil otevřené dveře. Režisér Otakar Vávra si vybíral náměty, které nechával Havlem pouze schvalovat. Havel byl ochoten zaplatit na danou dobu velmi nákladné produkce. V tomto duchu vznikl i snímek „Cech panen kutnohorských“, který se svými výrobními náklady 1,6 milionu korun ve své době stal jedním z nejdražších tuzemských snímků. Vávra ho dokázal natočit za pouhých 16 dní.⁹⁸

„Do roku 1938 měla většina tuzemských filmů nevalnou uměleckou úroveň. Točily se proto, aby na nich producent vydělal, a diváka neměly neobtěžovat složitou psychologickou tematikou.“⁹⁹ K nejčastějším tématům patřily komedie a melodramata, ve kterých se děj soustředil na chudou ženu, která přišla ke štěstí s bohatým továrníkem. Filmů se závažnější tematikou se točilo málo, a to i přesto, že po nich intelektuálové dychtili. V českých kinech se začaly objevovat snímky s německou tematikou, s politickou propagandou či podporou určitého bojového hesla. I přesto byla poptávka intelektuálů nakonec vyslyšena a vzniklo několik snímků – například „Svět patří nám“ od Voskovce a Wericha, na který si společnost „A-B“ musela vzít úvěr, anebo „Bílá nemoc“ od Karla Čapka.

Koncem roku 1938 se společnost „A-B“ začala dotazovat ministerstva financí, co má dělat, když kvůli strachu kina odmítají pouštět snímek, na který si vzala úvěr. Problém se vyřešil záhy, nikoli však podle přání společnosti. 21. března 1939, tedy o tři měsíce později, gestapo snímek „Svět patří nám“ i jeho veškeré kopie zabavilo.

⁹⁸ WANATOWICZOVÁ, K. Miloš Havel. Český filmový magnát. 1. vyd. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013, s. 109. ISBN 978-80-87490-18-1.

⁹⁹ Tamtéž, s. 111.

7 DOBOVÍ HERCI A HEREČKY

Tereza Červenková

Tereza, Thea nebo také Tea Červenková je úzce spjata s činností výroby „Filmová tvorba – společně s kameramanem Josefem Brabcem ji totiž založila. Na sklonku roku 1918 byla obviněna odborným tiskem z napomáhání jedné rakouské firmě získat pevnou pozici v nové republice. Vzhledem k tomu, že se nejednalo o pravdu, začala Červenková psát články, ve kterých vystupovala jako bojovnice za národní film. V roce 1919 napsala náměty ke krátkým snímkům „Byl první máj“ a „Zloděj“, ve kterých si také zahrála. O dva roky později vznikl „Filmový ústav“ na Vinohradech, kde se nacházela i primitivní filmová laboratoř. Hlavní tvorbou „Filmového ústavu“ se staly adaptace klasických děl národní literatury.

Vlasta Burian

Vlasta Burian si ze začátku své herecké kariéry zahrál hned ve čtyřech němých snímcích. Ten první, „Tu ten kámen aneb Kterak láskou možno v mžiku vzplanout třeba k nebožtíku“, se jako jediný nedochoval. V tomto snímku si Burian zahrál stydlivého nápadníka Fridolína a tisk na jeho první vystoupení na plátně nešetřil chválou. Burian nebyl pouze hercem, vynikal také ve sportu, působil jako sborista v operetních sborech a po první světové válce byl slavným kabaretiérem.

Burianův filmový zvukový debut „C. a k. polní maršálek“ se stal trhákem českých kin. Společnost Elektra rozehrála s Burianem a „Maršálkem“ vynikající obchod – kromě české verze natočila ještě německou a později i francouzskou. Ta německá měla velký význam při prezentaci našich „A-B“ ateliérů na Vinohradech v zahraničí. Burian díky své roli získal velké sympatie německého publika. *„Po éře němého filmu, která dávala tušit Burianovy možnosti, byl náhle objeven skvozný herec, komik, komediant a klaun, který sotva měl v tehdejší evropské filmu obdoby.“*¹⁰⁰

Jeho temperament, tvář, postava, inteligence a hlasové projevy spoluvytvářely jeho mimořádnost a jedinečnost. Díky Burianovi získal náš národní film všestrannou osobnost.

Burian se vyžíval ve skrytém sledování diváků před pokladnami. Vybíral si zajímavé typy, které pak ve svých představeních napodoboval. Nejčastěji působil jako

¹⁰⁰ JIRAS, P. *Barrandov I. Vzestup k výšinám*. 1. vydání. České Budějovice: Protisk, 2003, s. 186. ISBN 80-86010-69-4.

obyčejný solidní člověk solidního stavu - listonoš, zřízenec, úředník nebo obchodník. Jeho postavami pak byly skotačiví, zlobiví a rozverní lidé, kteří si většinou dělali legraci z důstojnosti a okázalosti, a to nejvíce v případě, kdy se ocitli uvnitř vyšších kruhů společnosti.

Velký bratr bratrů Fratelinů, Chaplina a Lindera, Vládce smíchu z vůle lidu, Komik světového formátu nebo Nejpopulárnější osobnost našeho filmu a divadla – to byla další jména Vlasty Buriana. A to i přesto, že ne vždy hrával ve snímcích valné úrovně. Burianovy filmy si vlastně jen výjimečně vysloužily kladné hodnocení náročnější části publika a kritiky. Kromě snímku „C. a k. polní maršálek“ zazářil také například v „Revizorech“ nebo „Katakombách“. *„Vlasta byl Mistr,“ napsal o něm Jan Werich. Ovládal všechno, timing, svůj nosní zdravý hlas, svoje tělo. Nepotřeboval znát role. Stačilo, aby věděl, koho má hrát...“*¹⁰¹

Producenti si byli moc dobře vědomi důvodu, proč králi komiků platili nejvyšší honoráře – jeho filmy zkrátka vydělávaly. Poté, co však dostal rekordní sumu 270 000 korun za roli ve snímku „Pobočník Jeho Výsosti“, zaútočili na něj závistivci. Ti ho napadli tvrzením, že až do omrzení představuje jen rakouské vojáky, což je vlastně v naší demokratické republice nepřijatelné.¹⁰²

Jan Wenceslaus Speerger

Jan Wenceslaus Speerger patřil mezi nejzajímavější osobnosti českého filmového herectví. Občas byl označován jako český Villon – král tančiren a lokálů, divoch a krasavec. *„Prošel školou pražské periferie, byl mistrem pantomimy; podle svědectví současníků bohém, skvělý vypravěč, šprýmař a jedinečný figurkář, který uměl napodobit lidi i zvířata.“*¹⁰³ Roku 1919 debutoval ve snímku Václava Binovce „Evin hřích“. Poté se počet jeho rolí začal zvyšovat – v roce 1925 měl na svém kontě asi 12 hlavních či velkých rolí v různých filmech. Tím se stal hvězdou národního filmu. Největší úspěch slavil v němém éře, kde natočil zhruba 80 postav. Vzhledem k tomu, že byl odkázán pouze na to, co se sám naučil, role ve zvukovém filmu nezvládal a byl odkázán jen na vedlejší, nedůležité postavy.

Ve snímku „Kreutzerova sonáta“ v podstatě zahrál tři různé role – zprvu postavu mladého a zamilovaného novomanžela, který právě prožívá štěstí po boku dokonalé

¹⁰¹ KUDELKA, V. *Průvodce po starších českých filmech. Hvězdy nad Barrandovem. To byl český milovník.* 2. vydání. Brno: Knihkupectví Michala Ženíška, 1999, s. 213. ISBN 80-901887-4 -5.

¹⁰² ČINČEROVÁ, A., TAUSSIG, P. 2012. S. 11, 17.

¹⁰³ BARTOŠEK, L. *Náš film. Kapitoly z dějin. (1896–1945).* 1. vydání. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 137–138.

ženy, poté se stal žárlivcem, kterého vášeň dohnala až k vraždění, a nakonec osudem zlomeným člověkem, jehož osud změnil v lidskou trosku. V rámci těchto tří postav měl i tři různé masky a suverénně zvládl zahrát tři různé herecké výtvoř. Německou kritikou byl srovnáván s hercem Wernerem Krausem.

Lída Baarová

Již ve svých sedmnácti letech byla Ludmila Babková nucena vystupovat pod pseudonymem. Baarová totiž získala roli ve filmu „Kariéry Karla Čamrdy“ a to kvůli tomu, že studovala konzervatoř, která striktně studentům zakazovala účast ve filmech. Baarová se nakonec ani tak nedostala do třetího ročníku – při premiéře zmiňovaného snímku v kině „Hvězda“ zaregistrovala v publiku profesorku z konzervatoře. A tak nečekala a šla do Emauz oznámit, že porušila školní zákon, a proto školu opouští. Jak sama uvedla, z konzervatoře neodcházela ráda, uvědomovala si riskantnost situace. Ale po premiéře Krňanského filmu se hned začalo mluvit o dalších rolích.

Baarová si získala oblibu u režisérů Miroslava Cikána a Vladimíra Slavinského, zaujala také filmového magnáta Miloše Havla. I přesto, že hrála vesměs v bezzubých románcích – například ve snímcích „Růžové kombiné“ nebo „Madla z cihelny“, stávala se čím dál více a rychleji známou tvář. Na svém kontě měla asi dvacet filmů, když obdržela telegram od pražské pobočky berlínské společnosti UFA. Ta ji zvala na zkoušky k připravovanému filmu „Barkarola“ režiséra Gerharda Lamprechta, který hledal herečku, jež by mohla ve snímku představovat nejkrásnější ženu té doby. Díky jejímu půvabu nebylo divu, když roli získala.¹⁰⁴

Hugo Haas

Hugo Haas zprvu působil v pražském „Vinohradském divadle“. Poté však přišla nabídka, která se neodmítá, a ve svých 28 letech Haas poprvé vstoupil vchodem pro herce do prostor „Národního divadla“, ve kterém strávil celých deset let. Kvůli svému židovskému původu byl nucen v lednu 1939 divadlo opustit.

Než se Haasovo jméno stalo v českém filmu pojmem, musel projít celou řadou snímků se špatnou úrovní. V těchto filmech hrál unuděné floutky, potrhle vědátory, unylé milovníky a roztržité profesory, jako byl například akademický malíř Pavel Hodura ve filmu „Její lékař“. Přitom se už v jednom ze svých prvních filmů, „Mužích

¹⁰⁴ ROHÁL, R. *Lesk a bída slavných českých žen*. 1. vyd. Praha: Petrklíč, 2002, s. 17–18, 21–22. ISBN 80-7229-074-6.

v ofsajdu”, ukázal jako komik mimořádného formátu. Haas se však v našem filmu neobjevoval jen jako herec, stále častěji také projevoval své nadání a potřebu po větším tvůrčím rozpětí. Po scénářistické spolupráci na filmu „Dům na předměstí” podle předlohy Karla Poláčka začal vystupovat stále častěji ve snímcích, ke kterým sám psal scénáře nebo náměty a nejčastěji spolupracoval s režisérem Martinem Fričem.¹⁰⁵

Jednou z mnoha Haasových partnerek byla i Adina Mandlová. S tou tvořil milenecké dvojice nejen ve filmu, ale i ve skutečnosti. Jako herečtí kolegové se společně setkali ve snímcích „Velbloud uchem jehly”, „Švadlenka”, „Mravnost nade vše”, „Život je pes”, „Mazlíček” nebo „Děvčata, nedejte se!”. Roku 1937 se Haas seznámil s Marií von Bibikoff. Ze slečny Marie alias Bibinky se později stala nejen herečka, ale také paní Haasová. Bibi Haasová se společně s Adinou Mandlovou poznaly při spolupráci na snímku „Kvočna”.

Haas se dále objevil například ve filmu „Madla z cihelny”, „Ať žije nebožtík” nebo v Čapkově dramatu „Bílá nemoc”.¹⁰⁶

Adina Mandlová

Adina Mandlová se poprvé ve filmu objevila ve svých 22 letech. Jejím prvním snímkem se stal film „Děvčátko, neříkej ne!”, kde tančila a zpívala s Jenčíkovými girls, z nich každá říkala jednu větu. Na Adinu připadlo moudro: „Z lásky bolejí vlásky”. I přes tenhle jednoduchý štěk zaujala režiséry Machatého a Rovenského.¹⁰⁷ Mandlová se neživila ale jen herectvím – díky své hubené postavě se mohla stát manekýnkou ve vyhlášeném salónu u Rosenbauma.

Po úspěších ve filmech „Život je pes”, „Cech panen kutnohorských”, nebo „Panenství” se jí staly filmové ateliéry druhým domovem. Pro své rozměry a půvab tam nacházela živnou půdu a to si také přinášela s sebou na filmové plátno. Před kamerou neztrácela nic ze svého vtipu, ženskosti a šarmu. Ve filmu „Šťastnou cestu” se dopracovala až do hlubokého psychologického záběru. V podstatě se jednalo o klasickou ukázkou toho, kde herec bere inspiraci – do své role přenesla vlastní bolestnou zkušenost.

¹⁰⁵ KUDĚLKA, V. *Průvodce po starších českých filmech. Hvězdy nad Barrandovem. To byl český milovník*. 2. vyd. Brno: Knihkupectví Michala Ženíška, 1999, s. 223, 225–227. ISBN 80-901887-4 -5.

¹⁰⁶ ČINČEROVÁ, A., TAUSSIG, P. *Komici na jedničku*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2012, s. 52–53, 56–57, 60–61. ISBN 978-7448-032-4.

¹⁰⁷ ROHÁL, R. *Lesk a bída slavných českých žen*. 1. vyd. Praha: Petrklíč, 2002, s. 184. ISBN 80-7229-074-6.

Anny Ondráková

„Jedna z mála českých filmových hvězd, jejíž popularita měla opravdu evropský rozměr. Anny Ondráková natočila desítky českých, německých, francouzských i anglických filmů, zazářila dokonce i ve dvou snímcích Alfreda Hitchcocka.“¹⁰⁸

Dílek s blond vlasy a pusou namalovanou do srdíčka – to byly poznávací rysy Anny Ondrákové. Přes veškerá příkoří a hádky s otcem, který si nepřál, aby se stala herečkou, se stala onou kinoherečkou, jak se v její době říkalo. Dobový tisk ji dokonce označoval jako předchůdkyni Lídy Baarové. Stejně jako u Baarové klesla divácká oblibenost Ondrákové poté, co začala točit německé filmy.

Anna Ondráková poprvé zazářila ve snímku „Dáma s malou nožkou“. Poté, co se ve filmu „Zpěv zlata“ seznámila s Karlem Lamačem, stala se hvězdou každého jeho filmu. Spolupráce na filmu „Gilly poprvé v Praze“ je dala dohromady natolik, že se stali partnery i v osobním životě. Ondráková si zahrála snad ve všech němých filmech, ať už tragického či komediálního rázu. Získala si obdiv a lásku publika. V této době byla nejpopulárnější českou herečkou, jež si zahrála dokonce i s legendou Josefem Švábem-Malostranským.

Poté, co se Lamačovi podařilo vybudovat v Praze vlastní filmový ateliér, přivedl do něj nejen Ondrákovou, ale také scénáristu Václava Wassermana a kameramana Ottu Hellera. Tím vzniklo silné kvarteto, které bylo přirovnáváno k hollywoodské čtyřce Chaplin-Pickfordová-Fairbanks-Criffith. Prvním velkým úspěchem naší silné čtyřky byl snímek „Bílý ráj“, který se dostal v podstatě do celého světa.

I přes to, že Ondráková svou kariéru začala v němém filmu, ten zvukový se pro ni nejevil jako žádný problém. Díky svému pěveckému nadání zvládla i operetu, ve snímku „Polská krev“ si zahrála roli Heleny Zarembové. Jediný problém nastal v momentě, kdy v Londýně točila film s Hitchcockem. V té době se totiž objevila její nedokonalá angličtina, její roli musela předabovat anglická herečka. V té době ji dal Lamač dohromady s komikem Vlastou Burianem a výsledkem tohoto setkání byl snímek „On a jeho sestra“ z roku 1931. Se svým partnerem Lamačem se Ondráková naposledy objevila ve snímku „Důvod k rozvodu“ z roku 1937.¹⁰⁹

¹⁰⁸ CIBULKA, A. *Černobílé idoly a jiní*. 1. vydání. Praha: Albatros, 2011, s. 7. ISBN 978-80-7404-067-2.

¹⁰⁹ ROHÁL, R. *Lesk a bída slavných českých žen*. 1. vyd. Praha: Petrklíč, 2002, s. 221–233. ISBN 80-7229-074-6.

Nataša Gollová

„Kdyby na začátku své filmové kariéry Nataša Gollová vytvořila postavu princezny, možná by to byla ta nejněžnější a nejkřehčí princzerna, jakou mohl kdy český film nabídnout. Takovou roli však na Barrandově nikdy nedostala, i když pro ni měla největší šance.“¹¹⁰

Roli ve svém prvním filmu „Kantor Ideál“ získala Gollová úplně náhodou. Režisér snímku Martič Frič ji zahlédl při vystoupení baletního souboru a pozval ji na hereckou zkoušku. Mezi roky 1933 a 1934 působila v divadle v Olomouci a později na Slovensku. Když dostala nabídku z Městského divadla na Vinohradech, vrátila se zpět do Prahy. Její filmové role byly brzy zastíněny těmi divadelními. Do té doby stihla mimo „Kantora Ideál“ natočit ještě další dva snímky – filmy „Naše jedenáctka“ a „Bezdětná“.

Gollová od počátku své kariéry soupeřila o přízeň publika s kolegyní Adinou Mandlovou. V zaměstnání byly sokyněmi, v osobním životě velkými kamarádkami.

Rok 1939 byl pro Gollovou klíčovým proto, že si zahrála v sedmi filmech. Mimo jiné například v „Eva tropí hlouposti“, „Kristian“ nebo „Příklady táhnou“.

Oldřich Nový

Herec Oldřich Nový díky svému šarmu dostával kladné odpovědi diváků ještě před tím, než vyložil veškeré své triumfy – švih, lehkost, eleganci, pěveckou jistotu či profesionalismus. Nový si vyzkoušel velkou řadu filmových rolí – ve snímku „Advokátka Věra“ se stal Petrem Kučerou, jenž měl potřebu i schopnosti vydávat se za někoho jiného, než kým skutečně byl. V „Důvodu k rozvodu“ zase zahrál hudebního skladatele Bertla, který si nevážil své okouzující manželky, a to i přesto, že si plně uvědomoval, že jen ona a žádná jiná může být jeho celoživotní družkou. Mimo to se objevil například v roli továrníka Ostena v „Dědečkovi proti své vůli“ nebo ve filmu „Velbloud uchem jehly“. Všechny tyto typy odehrál Nový s naprostou profesionalitou. Nejen své filmové partnerce, ale i divákům dokázal naprosto věrně namluvit, že „moře šumí u Káhiry“ – a to i přes to, že Káhiru od moře dělí zhruba 150 kilometrů.

¹¹⁰ ROHÁL, R. *Lesk a bída slavných českých žen*. 1. vyd. Praha: Petrklíč, 2002, s. 83. ISBN 80-7229-074-6.

V rolích milovníka Oldřich Nový dokázal, narozdíl od svých kolegů, rozesmát. Bylo v podstatě jedno, zda v publiku seděli lidé z horních deseti tisíc či obyčejní dělníci z dolních deseti miliónů – všichni si ho nakonec zamilovali.¹¹¹

¹¹¹ KUDĚLKA, V. *Průvodce po starších českých filmech. Hvězdy nad Barrandovem. To byl český milovník*. 2. vyd. Brno: Knihkupectví Michala Ženíška, 1999, s. 47–50. ISBN 80-901887-4 -5.

8 NEJVÝRAZNĚJŠÍ REŽISÉŘI A JEJICH DÍLA

Karel Lamač

Počáteční negativní postavení vůči rentabilitě investovaných finančních prostředků do českých zvukových filmů prolomila již roku 1930 adaptace divadelní hry „C. a k. polní maršálek“, kterou režíroval zkušený Karel Lamač. Ten totiž dokázal odhadnout poptávku publika a nabídl mu lehkou situační komedii s velmi oblíbeným Vlastou Burianem v hlavní roli. V Burianově neuhlazeném a zajímavém proslvu se divák konečně dočkal běžné, hovorové češtiny a mimo jiné také národnostní satisfakce, která vyúsťuje z vtípné zápletky, které dominuje chytlavá melodie doplněná ironickým textem, jenž zesměšňuje rakouskouherskou armádu. To vše Lamač dozdobil několika gagy, které vykazovaly tvůrčí invenci. Lamač tímto snímkem potvrdil pověst spolehlivého režiséra, který se setkával s pozitivními názory nejen u kritiky, ale i u návštěvníků kin. Právě tyto důvody mu pomohly trvale se prosadit v cizině, a to hlavně v Rakousku, Francii a Německu.

O úspěchy Lamačových děl se velkou částí zasloužili skladatel Jára Beneš a scénárista Václav Wasserman. Dalším významným kolegou byl pro Lamače Martin Frič. Ten se uplatnil i jako herec v komedii a zároveň dalším triumfu Karla Lamače „Lelíček ve službách Sherlocka Holmese“. Frič si zde zahrál legendárního anglického detektiva. Na oplátku Lamač Fričovi propůjčil svou osobu ve snímku „Kantor Ideál“.

Karel Lamač se v této době věnoval, s výjimkou filmové adaptace Jiráskovy „Lucerny“, pouze žánru veselohernímu. Mimo Vlastu Buriana spolupracoval také s Oldřichem Novým či Věrou Ferbasovou. S českou kinematografií se Lamač rozloučil prostřednictvím snímku „U pokladny stál“ z roku 1939. Poté společně se svým kolegou Ottou Hellerem emigroval do Nizozemí a pak přes Francii do Anglie, kde mimo jiné spolupracoval s Jamesem Masonem, kterého obsadil do snímku „Setkání ve tmě“.¹¹²

Gustav Machatý

Gustav Machatý byl neoriginálnějším představitelem československého němého filmu. Jeho začátky u filmu byly zcela bez praktických zkušeností. Po roce 1918, v době velkého rozmachu naší produkce, se nejprve představil publiku jako herec, scénárista, výtvarník a až nakonec jako režisér. Mezi roky 1921 až 1924

¹¹² PTÁČEK, L. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 40–41. ISBN 80-85839-54-7.

Machátý působil v Americe, kde bezesporu nabyl velkého množství praktických zkušeností, které se později projeví v jeho režisérském stylu. Jeho kosmopolitní přístup k tomuto médiu napomohl k integraci českého filmu do mezinárodního kontextu. Charakteristickým rysem jeho vrcholného režijního období je spolupráce s celou řadou zahraničních umělců (například ve snímku „Erotikon“ vynikla jugoslávská herečka Ita Rina a norský herec Olaf Fjord). Dalším typickým rysem je dokonale promyšlená obrazová stylizace, která klade důraz na metaforickou funkci kompozice záběru. Další důraz je kladen také na psychologické vykreslení zaměřující se na sexuální motivaci. Tyto prvky obsahují jeho nejvýznamnější snímky němé éry - „Erotikon“ a „Kreutzerova sonáta“.¹¹³ „*Erotikon patřil a patří k významným dílům české i evropské kinematografie a jeho umělecký rukopis, jakkoli ovlivněný hlavními proudy tehdejší kinematografie, přinesl do našich ateliérů nový realizační a inspirační prvek.*“¹¹⁴

Gustav Machátý má největší zásluhu na prosazení nejprogresivnějších postupů, které se týkají tvorby filmu. Jeho první mluvený film „Ze soboty na neděli“ z roku 1931 je více poznamenán uměleckým využitím zvuku, co se týče moderního jazyka, než jeho mezinárodně známý snímek „Extase“ z roku 1932. Snímek „Extase“ se stal zahraničními encyklopediemi nejvíce zmiňovaným heslem pro československou filmovou produkci třicátých let. Ke vzniku realistického dramatu „Ze soboty na neděli“ se Machátému podařilo získat mladé, avšak talentované kolegy (například J. Ježka či V. Nezvala). Jejich vliv se ukázal ve zvláštním spojení poetické vidiny všedního života s realismem.

Gustav Machátý si byl, stejně jako přední světoví režiséři, velmi dobře vědom toho, že nekonečné lpění na jednotě a komplexnosti obrazu a zvuku pouze svazuje filmové vyprávění. Z tohoto důvodu rozčlenil scény do řady detailů. Tyto útržky později stmelil mluveným slovem či hudbou v jednu ucelenou sekvenci. Zvuk hraje v atmosféře celého filmu důležitou roli. Jedná se o jakýsi znak reálného prostředí a konkrétních předmětů, které svými zvuky vpadnou do záběru. Komických možností odděleného obrazu a zvuku pak Machátý využívá například při odhalení obtloustlého hlasatele, který pronáší povely k rannímu cvičení. Není pochyb, že tento snímek přes své technické nedostatky výrazně předčil uměleckou úroveň celé naší dosavadní produkce.

¹¹³ PTÁČEK, L. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 22–23. ISBN 80-85839-54-7.

¹¹⁴ JIRAS, P. *Barrandov I. Vzestup k výšinám*. 1. vydání. České Budějovice: Protisk, 2003, s. 116. ISBN 80-86010-69-4.

Po tomto pozitivně přijatém snímku, který slavil úspěch i v zahraničí, Machatý režíroval veselohru „Načeradec, král kibiců“, jež měla navázat na úspěch Huga Haase se snímkem „Muži v offsidu“.

Karel Anton

Karel Anton se do fondu naší kinematografie zapsal svým debutem „Cikáni“ z roku 1921. Toto romantické drama mělo na svou dobu novátorské výrazové prostředky – například neobvykle časté využívání retrospektivy nebylo ohlašováno zatmíváním či titulkem, tvořilo plynulou část stříhové skladby. Snímek se natáčel v exteriérech kokořínského hradu a také v italských Benátkách. *„Antonovi Cikáni s poetickou kamerou Karla Kopřivy poprvé v českém filmu otevřeli tradici impresionistické básnivé filmové výpovědi s citovou vroucností a emotivní krajinomalbou.“*¹¹⁵ Zmíněnou linii dodržuje Anton i ve svém dalším významném díle „Pohádka máje“. Posledním jeho filmem němé éry je pak adaptace povídky Egona Erwina Kische „Tonka Šibenice“. Mezi další Antonova díla patří například „Maharadžovo potěšení“, „Únos bankéře Fuxe“ nebo „Poslední polibek“. Tyto snímky stojí však hlubokou pod úrovní jeho vrcholných děl.

Třicátá léta století dvacátého jsou už jen pouhým dozvukem jeho tvorby ve vlasti. Mezinárodní ohlas jeho vrcholného díla „Tonka Šibenice“ ho odvedl do zahraničí. Před trvalým odchodem ještě natočil kromě německy mluveného dramatu „Lidé v bouři“ z roku 1930 špionážní snímek „Aféra plukovníka Redla“. Toto dílo nebylo kritikou přijato, podle ní se v něm objevovalo málo hudby a mnoho rozhovorů a výkony herců byly patetické.¹¹⁶

Otakar Vávra

Otakar Vávra odstartoval svou režisérskou dráhu natočením krátkého avantgardního snímku „Světlo proniká tmou“. Tento snímek vznikl roku 1931 a podílel se na něm také František Pilát. Otakar Vávra, nepřehlédnutelná režisérská osobnost, udržel navzdory proměňujícím se politickým a společenským podmínkám tvůrčí kontinuitu skoro šedesát let. *„Přes realizaci dvou krátkých filmů (Žijeme v Praze – 1934, Listopad – 1935), psaní scénářů pro už zavedené filmaře (Václav Kubásek, Josef Rovenský, Vladimír Slavínský atd.) a režii komedie Velbloud uchem jehly (1936),*

¹¹⁵ PTÁČEK, L. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 21. ISBN 80-85839-54-7.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 50–51.

o kterou se ještě podělil s Hugo Haasem, se ambiciózní Vávra dočkal nabídky k samostatné práci.¹¹⁷ Ve svém debutu „Filosofská historie“ z roku 1937 líčí na pozadí obrozeneckého snažení za emancipaci českého národa, které vyvrcholily roku 1848, studentské lásky. Tato adaptace střídá polohy předlohy karikatury poněmčelé měšťanské rodiny s poetickými záběry přírody. Po zemřelém kolegovi Josefu Rovenském Vávra převzal adaptaci románu Marie Majerové „Panenství“. Nakonec se rozhodl zpracovat vlastní scénář a z původního obsazení ponechal pouze Adinu Mandlovou a Lídu Baarovou. Snímek obsahuje kultivované obrazové ztvárnění, kde pohyb kamery, využití prolínaček a světla dokresluje psychické rozpoložení hlavních hrdinů. Prioritou se stal civilní herecký projev, který koresponduje s prostředím jídelního automatu. Vávra si vydobyl renomé, které mu umožnilo v roce 1938 natočit veselohru „Cech panen kutnohorských“, která byla své doby nejdražším českým snímkem.

Otakar Vávra je nejvíce spojený s historicky lazenými filmy. Svou kariéru odstartoval již roku 1930 a vedl ji až do osmdesátých let minulého století (vyjímce i později). Jeho tvorba trvala za dob Protektorátu Čechy a Morava i v průběhu stalinismu. Vávra byl dále jednou z klíčových osobností stojících u zrodu FAMU.¹¹⁸

Martin Frič

Režisér Martin Frič v němé éře našeho filmu spolupracoval s Přemyslem Pražským, se kterým vytvořil kvalitní díla této doby. To, že je Frič talentovaný, se potvrdilo už v jeho debutu „Páter Vojtěch“ z roku 1927, jenž byl natočen podle sentimentálního románu Jana Klecandy (zvukovou verzi Frič vytvořil roku 1936). Dalším významným snímkem němého období je film „Varhaník u svatého Víta“. Celá zápleтка se odehrávala v tajuplné atmosféře Prahy. Magickou Prahu kamerou snímal Jaroslav Blažek, díky němu mohlo být toto dílo srovnáváno s díly zahraničními.

V počátcích zvukové éry zanechává zkušený a známý Martin Frič této činnosti a nabírá další zkušenosti u svého učitele a zároveň přítele Karla Lamače. Prvním snímkem Friče v době zvukového filmu se stala adaptace „Dobrého vojáka Švejka“ (rok 1931), ve kterém si zahrál Saša Rašilov, Hugo Haas a Antonie Nedošínská. I přesto, že se Frič osobně účastnil stříhu všech tří němých částí „Dobrého vojáka Švejka“, film nesplnil očekávání tvůrců a zařadil se mezi horší adaptace Haškovy předlohy.

¹¹⁷ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. S. 51. ISBN 80-85839-54-7.

¹¹⁸ HAMES, P. *Czech and Slovak cinema. Theme and Tradition*. 1. vyd. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2009, s. 15-16. ISBN 978-0-7486-2081-4.

Roku 1931 se Martin Frič setkal s hvězdou komedií Vlastou Burianem, se kterým vytvořil celou řadu kvalitních snímků. První dva - „On a jeho sestra“ a „To neznáte Hadimršku“ – natáčel ve společnosti již zmiňovaného Karla Lamače. Po Lamačově odchodu do ciziny se Frič stává dvorním režisérem Vlasty Buriana, se kterým natočil ještě například „Hrdina jedné noci“, „Pobočník jeho výsosti“, „Revizor“, „U snědeného krámu“ či „Dvanáct křesel“.

Další významnou osobností této doby, se kterou Frič spolupracoval, byl Hugo Haas. Setkali se spolu při natáčení melodramatické „Sestry Angeliky“ v roce 1932. Mezi jejich další snímky patří například „Mazlíček“, „Mravnost nade vše“, „Ať žije nebožtík“ nebo „Život je pes“. Antisentimentální a moderní výkon herce Hugo Haase si u Friče našel výrazné uplatnění, a to i přesto, že se oba umělci museli často přizpůsobovat masovému publiku.

*„Od Fričovy běžné produkce i od veškeré české produkce třicátých let se výrazně odchyluje jeho spolupráce s autorskými tvůrci Osvobozeného divadla, Jiřím Voskovcem a Janem Werichem, na filmech Hej rup! Z roku 1934 a Svět patří nám z roku 1937.“*¹¹⁹ Snímek „Hej rup!“ reaguje na svízelnou situaci za doby hospodářské krize a „Svět patří nám“ veřejně upozorňuje na nebezpečí nastupujícího fašismu. Obě díla jsou výjimečná nejen svou angažovaností, společenskou aktuálností a vysokou úrovní, ale také na naše poměry překvapujícími znalostmi zahraničních filmových souvislostí.

Vrcholem Fričovy dramatické tvorby je označována adaptace dramatu „Jánošík“ z roku 1935. Na scénáři se Frič podílel s Karlem Hašlerem, do obou hlavních rolí byli obsazeni neherci Zlata Hejduková a Palo Bielik. Frič, který byl poučen ruskými folklórními filmy a vyrostl na amerických vzorech, zdařile skloubil oba typy vynikajícím střihem, výtvarnou stránkou a svěžím tempem „Jánošíka“. Na festivalu v Benátkách tento snímek dosáhl velkého diváckého úspěchu, z politických důvodů však neztřížil, i přesto se jako jeden z mála českých snímků výrazně prosadil v zahraničních kinech. Benátky příznivě přijaly i další Fričův snímek „Hordubalové“, ten ale nedosáhl kvalit „Jánošíka“.

Jiří Voskovec a Jan Werich

Slavné „Osvobozené divadlo“, které vzniklo již v polovině dvacátých let, získalo největší slávu právě pod uměleckým vedením dvojice Jiřího Voskovce a Jana Wericha.

¹¹⁹ PTÁČEK, L. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 43. ISBN 80-85839-54-7.

Werich měl v oblibě používání inteligentní zábavy, kterou zakládal na citlivé práci s jazykem a také pohotové slovní ekvilibrice. Voskovcovy a Werichovy filmové recenze dvacátých let dokazovaly, že pro ně ozvučený celuloidový pás znamenal výzvu uplatnit se nejen v divadle, ale i před kamerou. Než byli donuceni z politických důvodů opustit Československo, společně vytvořili čtyři snímky, v nichž se určitým dílem objevila jejich autorská a herecká originalita. Mezi jejich snímky patří například „Pudr a benzin“ z roku 1931, na kterém je až moc patrný vliv divadla. Duo V a W si problematiku odlišnosti divadelního a filmového vyjadřování sice uvědomovalo, ale prakticky nedokázalo rozdíly využít.

U vzniku veselohry „Peníze nebo život“ z roku 1932 stál mimo Voskovce a Wericha také jejich kolega Jaroslav Ježek. V tomto díle jednotlivé situační a slovní gagy po vzoru francouzských frašek a amerických grotesek spojovala jednoduchá linie děje, která ukazovala honičku za ukradeným šperkem. I přesto, že duo V a W se netajilo sympatiemi k zámožným hvězdám kinematografie, nebyli schopni ve svých dílech vytvořit tak dominantní a stálé komické typy. I přesto mají jimi vytvořené postavy řadu shodných rysů – například solidaritu, dobrosrdečnost, čestnost nebo kamarádství.

V posledních filmech vytvořených na území Československa se začíná objevovat politická a sociální angažovanost, která v první řadě reagovala na hospodářskou krizi a pak také na stupňující se agresivitu německého režimu vůči okolním demokratickým státům. Po odchodu do emigrace do USA se Voskovec a Werich podíleli na vysílání zahraničního rozhlasu na území Protektorátu Čechy a Morava.

Vladislav Vančura

Vladislav Vančura patří do té skupiny českých spisovatelů, kteří se také pokusili svá díla uplatnit ve tvorbě filmové. Na rozdíl od psaného slova jeho snaha experimentovat s jazykem filmovým nenašla svou ideální formu. Vančurovy prvotní kontakty s filmem souvisí se sdružením „Devětsil“. Jeho členové se netajili pozitivním vztahem k nově vznikajícímu druhu umění, které bylo spojeno kinematografickým přístrojem a působením světla. Roku 1932 se Vančurovi naskytla první možnost natočit svůj první snímek „Před maturitou“. Zásahu na tom měl producent Julius Schmitt, který mu k realizaci nabídl svůj vlastní námět z prostředí střední školy. Vančura svou původně zamýšlenou veselohru obohatil o tragické motivy, jež se soustředily na postavu oktávana Kafky, který byl neschopný se vyrovnat se svými studentskými problémy, jež zosobňoval profesor matematiky Kleč. Díky dobově vzácným využitím

filmových prvků (spojení záběrů, zvuk, světlo,...) je Vančurův snímek „Před maturitou“ ojedinělým dílem.

Díky slušnému ohlasu diváků na Vančurův debut vedení „A-B“ rozhodlo, aby samostatně režíroval film „Na slunečné straně“. Bohužel tento snímek potvrdil a zvýraznil nedostatky z filmu předchozího (například špatné vedení herců nebo těžkopádnost vyprávění), a tak se Vančura rozhodl ve svých experimentech pokračovat v rámci filmového výrobního družstva, které založil společně s Ivanem Olbrachtem a Karlem Novým.

Jeho třetí celovečerní film „Marijka nevěrnice“ z roku 1934 byl natočen v Podkarpatské Rusi a vypráví drsný životní příběh milostného trojúhelníku, zároveň podává živý obraz života zdejších obyvatel a klade důraz na jejich sociální podmínky. Díky umělecké a dokumentární hodnotě natočených záběrů a výrobním podmínkám je toto dílo stavěno na přední místa české filmové produkce třicátých let. Finanční problémy filmového družstva a také nevalný ohlas kritiky i diváků téměř pozastavily Vančurovu režijní aktivitu. Jeho působení v naší kinematografii ukončily snímky „Láska a lidé“ a „Naši furianti“.

Hugo Haas

*„Hugo Haas, herec, scénárista a režisér, je jednou z nejvýraznějších osobností českého meziválečného filmu. Jeho neopakovatelné moderní, antisentimentální autorské herectví nemělo v české kinematografii té doby obdoby.“*¹²⁰ Haasův odkaz nebyl do dnešní doby nikým zastíněn.

Hugo Haas se ve filmu proslavil hlavně jako svérázný a dobrosrdečný, často hrál sebeironické postavy. V době němého filmu se v rolích Haas objevoval sporadicky (především v epizodních rolích Innemannových filmů). Ve zvukové éře Haas získává popularitu a spolupracuje především s režisérem Martinem Fričem. Narůstající úspěch mu dovoluje pečlivě vybírat náměty i scénáře. V průběhu třicátých let se stává po Vlastovi Burianovi nejoblíbenějším komikem. Není tedy překvapením, že se jeho tvůrčí osobnost po čase přiblížila i k režijní činnosti. Prvním snímkem, který režíroval, byl „Velbloud uchem jehly“ z roku 1936 a spolupracoval na něm s v té době již zkušeným Otakarem Vávrou. Dalším úspěšným snímkem bylo dílo „Kvočna“ z roku 1937, tentokrát se jednalo o Haasovu samostatnou režii. V tomto jediném díle Haas sám nehrál.

¹²⁰ PTÁČEK, L. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 45. ISBN 80-85839-54-7.

Haasovo nejvýznamnější dílo „Bílá nemoc” mělo v kinech premiéru roku 1937. Tento snímek byl nejspíše nejvýraznějším a nejkonkrétnějším varováním proti nastupujícímu fašismu. Tento mimořádný počín byl podtržen famózním výběrem a výkonem herců.

Posledním Haasovým snímkem před emigrací z Československa byl film „Co se šeptá” – byl natočen podle jeho vlastního námětu i scénáře, v hlavní roli se objevil Jozef Budský společně s Jiřinou Štěpničkovou.

PRAKTICKÁ ČÁST

9 CÍL PRÁCE

Cílem praktické části je potvrdit či vyvrátit předložené hypotézy. Praktická část diplomové práce rozebírá daná kinematografická díla a snaží se o pochopení hlubšího významu předložených děl. Uvedené snímky byly vybrány s ohledem na jejich žánr, zvukovou složku a také rok, ve kterém byly vyrobeny tak, aby byla zastoupena co nejrůznorodější skupina filmů meziválečné doby.

Stanovení hypotéz

Hypotéza č. 1: V meziválečné kinematografii byly nejčastějšími žánry komedie a drama.

Hypotéza č. 2: Ve filmech je poukazováno na vlastenectví Čechů.

Hypotéza č. 3: Mezi častá témata patří milenecké a profesionální vztahy a sociální problematika.

Hypotéza č. 4: Hlavní hrdina nejčastěji zosobňuje vojáka, chudinu nebo člena měšťanské rodiny.

Vlastní šetření

C. a k. polní maršálek

Žánr: komedie

Rok výroby: 1930

Režie: Karel Lamač

Kamera: Otto Heller, Václav Vích

Hudba: Jára Beneš

Hrají: Vlasta Burian, Theodor Pištěk, Helena Monczáková, Mária Ženíšková, Jiří Hron,...

¹²¹ Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/5465-c-a-k-polni-marsalek/>

Děj: František Procházka je voják v penzi, který přijede navštívit svého synovce Rudiho do Polska. Zde je mylně pokládán za polního maršálka, který má v následujících dnech přijet udělat právě do Polska vizitu. Když se Procházka s Rudim potká, povídají si o příjezdu opravdového polního maršálka. Jejich rozhovor tajně vyslechne vojenský sluha Spell. Sluha se rozhodne, že s novinou ihned poběží za manželi Přecechtělovi, tedy za velitelem vojenské posádky a jeho chotí. Nakonec ale z jeho podání vyplyne, že František Procházka, strýček Rudiho, je právě tím velkým a pověstným maršálkem. Při zabydlování si Procházka všimne uniformy maršálka, vyzkouší jí a když ho v ní zahlédne několik důstojníků a událost se rozkřikne, nezbyvá Rudimu a jeho strýcovi dohrát tuto neplánovanou komedii až do konce. Procházka se do své role dokonale vžije. Zápletka celého děje je postavena na záměně dvou osob.

Vyhodnocení: Všechny čtyři hypotézy zde byly potvrzeny. Snímek „C. a k. polní maršálek“ je komedií, která poukazuje na důležitost otázky vlastenectví pro československý národ (Burian coby František Procházka si ve snímku dělá legraci z rakousko-uherských vojáků). Ve filmu jsou zaznamenány nejen milenecké vztahy (vztah mezi Lili a Rudim), ale také profesionální vztahy mezi oběma maršálky. Zmiňovaný snímek obsahuje mnoho prvků komedie – Burian v roli setníka Procházky prokázal nejen své schopnosti v pantomimě, ale také umění zvládat kabaretní druh komedie. Již na začátku celého příběhu Burian hýří vtipem. Například když sedí v hospodě a objedná si něco k jídlu, snaží se zapůsobit na servírku a své kolegy tím, že by si rád dal nějaké „pusinky“. Když ale nikdo z nich neví, o co žádá, vysvětlí, že „pusinky“ jsou klasické dršťky, jen, jak sám vysvětluje, nechce být sprostý a neurvalý.

Hudba, kterou pro snímek složil Jára Beneš, se do celého snímku velice hodí, je pro něj vhodná. U diváků bravurně dokresluje komediální charakter filmového díla a usnadňuje divákovi srozumitelnost jednotlivých komediálních scén.

Když struny lkají

Žánr: melodrama

Rok výroby: 1930

Režie: Friedrich Fehér

Kamera: Václav Vích

Hudba: František Antonín Tichý

Hrají: Václav Vydra starší, Magda Sonja, Jan Féher-Weiss, Jaroslav Kocián, Olga Augustová,...¹²²

Děj: Paní Slávka je nešťastná ve svém manželství, a tak se rozhodne utéct společně se svým synem Jeníčkem od manžela. Slávka vystupuje jako kabaretní zpěvačka a společnice, její společenská situace jí nedovoluje starat se o Jeníčka, a tak ho dá do péče domkářky na venkov. Svého syna občasně navštěvuje. Domkářka Jeníčka bije, a tak se jednoho dne rozhodne vydat se hledat svou matku do Prahy, kde doufá, že stále žije. Nakonec unavený a vyhladovělý usne před pražským kabaretem, kde jeho matka vystupuje. Tam ho najde tulák Marek a jednoho dne ho „propašuje“ do kabaretu, kde se Jeníček setká se svou matkou. Ta se ale několik okamžiků před setkáním se synkem kvůli své bezvýchodné a zoufalé situaci otráví a Jeníček tak jen pláče nad jejím mrtvým tělem.

Vyhodnocení: V tomto případě se potvrzují hypotézy číslo 1, 3 a 4. Snímek „Když struny lkají“ je melodramatickým filmem, ve kterém se divák setkává se sociální problematikou. Hlavní hrdinkou je chudá matka. Film nevypovídá o vlastenectví, a tak není možno potvrdit hypotézu číslo dvě. Tento snímek v sobě nese hned několik dramatických prvků – objevuje se zde psychické i emocionální strádání Slávky, a to hned v několika směrech – chybí jí nejen láska a pochopení od svého manžela, posléze jí její situace nedovoluje starat se o to jediné, co v životě má, o svého synka Jeníčka. To eskaluje tím, že se rozhodne spáchat sebevraždu. Tak, jako klasické drama, i tento snímek působí na emoce diváků. Vrcholem příběhu je moment, kdy Slávka zemře a jejímu synkovi nezbývá nic jiného, než smutnit nad jejím bezvládným tělem. Právě v této části se ve filmu odráží doba, ve které byl natočen. Právě dopady nastupující hospodářské krize dovedou Slávku k tak fatálnímu rozhodnutí. Ve snímku se objevuje ještě jedna ztracená existence – je jí kdysi známý houslový virtuos, ze kterého se stal žebrák. Právě tato postava se ztraceného chlapce ujme a dovede ho nevědomky k jeho matce. Z melodických prvků tu stojí za zmínku určitě naše hymna, kterou zpívá a na housle hraje virtuos Kocián. Dalším hudebním šlágrelem, který ze snímku vzešel, je píseň „Koukej, ty mě houpáš“.

¹²² Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/24440-kdyz-struny-lkaji/>

Otec Kondelík a ženich Vejvara

Žánr: komedie

Rok výroby: 1937

Režie: Miroslav Josef Krňanský

Kamera: Karel Degl

Hudba: Josef Dobeš

Hrají: Theodor Pištěk, Antonie Nedošínská, Eva Gerová, Jiří Dohnal, Saša Rašilov st.,...¹²³

Děj: Mladá slečna Pepička, dcera měšťana Kondelíka, se na bále zamiluje do úředníka Vejvary. Její láska je opětovaná, navíc vztahu fandí i její maminka paní Kondelíková. Vztah mezi Pepičkou a jejím milým Vejvarou naruší ustálený pořádek v životě pana Kondelíka, například když se pan Kondelík společně s Vejvarou ztratí na cestě směrem na Karlštejn nebo když oba spadnou do řeky Vltavy. I přes všechny trapasy Vejvara požádá svou milovanou Pepičku o ruku a její rodiče souhlasí. Svatební přípravy ale naruší návštěva Vejvarovy bývalé bytné, která tvrdí, že Vejvara má závazky k její dceři. Nakonec se celá situace vysvětlí, bytná si najde pro svou dceru nového snoubence a k vysněné svatbě dojde.

Vyhodnocení: Žánrově je snímek komedií, a tak se potvrzuje hypotéza číslo jedna. Ve filmu není poukazováno na vlastenectví, a proto nemůžeme druhou hypotézu potvrdit. Zbývající dvě hypotézy se opět potvrzují – příběh vypráví o měšťanech (hypotéza číslo 4), které spojují jak milenecké, tak i profesionální vztahy (hypotéza číslo 3). Herci ztvárnili klasické charakterové prvky úměrné svému společenskému postavení – například slečna Pepička, ztvárněná Evou Gerovou, je důvěřivá a lehce prostoduchá, jak jen může být nejsilnější představa o naivní dívce z prvorepublikové doby. Oproti tomu její matka, kterou si zahrála Antonie Nedošínská, si je dobře vědoma toho, že hlavou rodiny je její muž, ale ona je tím krkem, na které hlava sedí (a to tedy znamená, že má vždy poslední slovo). Nejen těmito scénami se podařilo Pištěkovi a Nedošínské zobrazit typické charaktery prvorepublikového měšťanstva. Velmi komickou postavou celého snímku se stala všetečná bytná Vejvary Mukšnáblová (zahrála ji Růžena

¹²³ Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/26598-otec-kondelik-a-zenich-vejvara/>

Šlemrová, oblíbená herečka mnoha dobových komedií), která se snažila provdat svou dceru za každou cenu a způsobí tak řadu problémů celé Kondelířovic rodině.

Erotikon

Žánr: drama

Rok výroby: 1929

Režie: Gustav Machatý

Kamera: Václav Vích

Hudba: Jan Klusák a Erno Košťál

Hrají: Karel Schleichert, Ita Rina, Olaf Fjord, Theodor Pištěk, Charlotte Susa, ...¹²⁴

Děj: Němý snímek „Erotikon“ zachycuje příběh mladé slečny Andrey, která po nemanželském sexu otěhotní a později porodí mrtvé dítě. Další část filmu vykresluje osud hlavní hrdinky Andrey poté, co přijde z vesnice, kde žila s tatínkem, do města, kde se právě rozhodne přivést na svět svého nemanželského potomka. Andrea se ve městě vdá a po letech potká opět George, muže, se kterým se kdysi milovala. On ji znovu svádí a Andrea mu opět podléhá. Vzniká zde milostný trojúhelník mezi Andreou, jejím manželem a Georgem, který nakonec vyřeší sama hlavní hrdinka. Rozhodne se opustit George a odjet se svým manželem do Paříže.

Vyhodnocení: Mimo hypotézu číslo dvě snímek potvrzuje všechny zmíněné hypotézy – tedy hypotézu číslo 1 - jedná se o drama, ve kterém je hlavní hrdinkou chudá dívka, jež si vezme bohatého muže (hypotéza číslo 3) a hlavní myšlenkou děje je milostný trojúhelník, to potvrzuje hypotézu číslo 4.

Odvaha popsat erotiku tak otevřeným způsobem nebyla 20. letech nikterak běžná. Další kuriozitou je, že příběh nekončí happyendem tak, jak byli doboví diváci zvyklí. Ať už se jedná o Georgovy spalující pohledy mířící k nevinné krásce, ruce zabořené hluboko v Andreiných vlasech či Andreinina tvář, která se zmítá v návalech spalující vášně, to vše v divákovi vyvolává touhu po pokračování v odkrývání jejich společného večera. Typický dramatický zvrát přichází ve chvíli, kdy George zcela bez jakéhokoli zaujetí z jejich domu odchází a odjíždí neznámo kam. Mezi další silně dramatizující část patří moment, kdy Andrea porodí nemanželské dítě, které se narodí

¹²⁴ Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/6307-erotikon/>

mrtvé. Tato scéna se pojata retrospektivně a poukazuje na to, jak si Andrea začne vybavovat vše, co ji „varovalo“ před jejím milencem. Tato upozornění jsou ve filmu pojata skrze religiozní prvky, například obraz Panny Marie.

V představeném snímku měla důležitou roli filmová technika, kterou vedl v té době již velmi zkušený Václav Vích. Svým kameramanským umem dokázal dát jednotlivým scénám užší kontext. Délky záběrů úměrně upozorňují na důležitost jednotlivých sdělení, která jsou ve filmu použita.

Bílá nemoc

Děj: V blíže nespecifikované zemi, ve které se schyluje k válce, se začne šířit smrtelná nemoc - zvaná Bílá nemoc. Jediným, kdo na ni úspěšně vymyslí lék, je doktor Galén, který léčí především chudou vrstvu obyvatelstva, ale také chvíli působí pro kliniku doktora Sigelia. Sigelius beze studu přijímá za Galéna ovace za skvělé výsledky v léčbě Bílé nemoci. V tu samou chvíli začíná diktátorský maršál plánovat válku. Galén, který je každým coulem pacifista, se nakonec rozhodne, že recept na lék vydá. Jeho jedinou podmínkou je, že maršál své přípravy zastaví. Ten ale odmítne a válku vyhlásí. Galén léčí tedy jen chudé pacienty, kteří na válce nemají žádný podíl. Na konci příběhu bílou nemocí onemocní sám maršál, a aby mu byla poskytnuta léčba, musí přilíbit konec války. Povoláný doktor Galén k němu spěchá s lékem, zfanatizovaný dav před maršálovým sídlem, který oslavuje počátek války, ho však brutálně zabije.

Hugo Haas tento snímek o svobodě vytvořil v době, kdy Adolf Hitler hrozil rozpoutáním druhé světové války.

Vyhodnocení: V podstatě je možné potvrdit všechny 4 hypotézy. Hypotéza číslo jedna je potvrzena tím, že snímek je dramatem. V případě čísla dvě se nejedná vyloženě o vlastenectví Čechů, ale o to, jak bylo v dané době pro určitou sortu lidí důležité udržet pospolitost společnosti a jako celek bojovat proti válce. Důležitou zápletkou filmu je rozpor mezi chudými a bohatými, role Galéna poukazuje na to, že se o nižší vrstvu nikdo neměl zájem postarat. Doktor Galén zosobňuje lidskost a dobrosrdečnost a i přesto, že by mohl být slavný, vlivný a bohatý, jeho srdce náleží spravedlnosti, a tak se potvrzuje i hypotéza číslo čtyři. V tomto snímku se Hugo Haas ukázal nejen jako skvělý režisér, ale předvedl, že umí mistrně zahrát role nejen v komediální. Role doktora Galéna mu sedla opravdu perfektně. Další výborně zhranou postavou byl maršál, kterého ztvárnil Zdeněk Štěpánek. Oba dva herci své role zahráli přesvědčivě a vytvořili tak nezapomenutelný obraz boje dobra se zlem. Tíživá

atmosféra celého snímku, kterou dokázal zachytit zkušený kameraman Oto Heller, je nadčasová. Finální scéna, kdy dav ušlape doktora Galéna, je až mrazivě reálná, depresivní, chladná.

ZÁVĚR

Předložená diplomová práce se zabývala vývojem československé kinematografie od roku 1918 až do roku 1938. Filmové počátky jsou spojeny s němou érou a rozvojem té zvukové. V práci jsou rozebrány jednotlivé filmové žánry, které se nejčastěji vyskytovaly v dobových snímcích a také celkové postavení a důležitost kinematografie zmíněné doby. Éra němého filmu přinesla mnoho novinek, na které si musela společnost nejprve zvyknout. Důkazem toho byl dlouholetý boj státu o to, pod které ministerstvo bude kinematografie vůbec spadat.

V počátcích se filmaři nedělili na režiséry, kameramany či herce. Každý, kdo se chtěl ve filmu angažovat, musel zvládat všechny možné role. Proto bylo zcela běžné, když režisér pro svůj snímek napsal scénář nebo si v něm zahrál.

Čtenář diplomové práce měl prostřednictvím práce možnost seznámení se s vybranými režiséry a herci, historií biografů a také různých filmových společností. Ku příkladu se společností „Excelsiorfilm“, ve které se proslavili Gustav Machatý a Karel Lamač. Velký zlom nastal roku 1925, kdy na tehdejších trhu začala vznikat velká řada technicky lépe vybavených studií. V této době se začalo hovořit o dalších osobnostech našeho filmu – například o režisérech Josefu Rovenském nebo Martinu Fričovi.

Když se koncem dvacátých let minulého století dostal do popředí zvukový film, mnoho tvůrců němých snímků bylo absolutně proti. Poptávka na trhu byla však nekompromisní, a tak se začala shánět technická výbava a začala výstavba vinohradského „A-B“ ateliéru. O kvalitu zvuku ve filmu se v této době zasloužil Vladimír Mikulášek, který vynalezl dvě zcela odlišné a unikátní možnosti záznamu zvuku, za které obdržel dva patenty. Když bylo roku 1934 založeno tzv. „Filmové studio“ (instituce, která se snažila zvýšit úroveň naší kinematografie), začalo se přednášet nejen o filmu jako takovém, ale vznikaly taky různé konkurzy na scénáře i jednotlivé herce. V této době byli ikonami kinematografie například Adina Mandlová, Vlasta Burian nebo Hugo Haas.

Když začal být ateliér „A-B“ technicky zcela nedostačující, rozhodl se Miloš Havel, jeden z jeho podílníků, začít s výstavbou ateliérů nových. Díky němu filmový průmysl ve své době vzkvétal, a tak mohla být započata výstavba filmových ateliérů na pražském Barrandově, o kterých se ve světě mluvilo jako o evropském Hollywoodu.

Každý jednotlivý snímek v praktické části má své vlastní vyhodnocení – potvrzení nebo vyvrácení hypotéz, mluvíme tedy o hypotéze č. 1 – v meziválečné

kinematografii byly nejčastějšími žánry komedie a drama, hypotéze č. 2 – ve filmech je poukazované na vlastenectví Čechů, hypotéze č. 3 – mezi častá témata patří milenecké a profesionální vztahy a sociální problematika a hypotéze č. 4 – hlavní hrdina nejčastěji zosobňuje vojáka, chudinu nebo člena měšťanské rodiny. Po shrnutí těchto výsledků se čtenář dozví, že nejvíce využívanými žánry bylo skutečně drama spolu s komedií. Z vybraných snímků pouze jeden přímo poukazuje na obraz vlastenectví Čechů a Slováků v národní kinematografii. Z tohoto důvodu není možno hypotézu, jež se týká této problematiky, potvrdit. Třetí hypotéza byla prostřednictvím rozboru děl opět potvrzena – objevují se v nich vztahy mezi rodiči a dětmi, milenci, zaměstnanci a také mezi chudými a bohatými. Ze snímku je patrné, že ve zmiňované době byly rozdíly velké a lidé respektovali postavení, ve kterém se nacházeli. Poslední z hypotéz se věnuje nejčastěji vyskytovaným postavám. Uvádí, že mezi ně patří vojáci, měšťané nebo naopak chudina. I tato hypotéza byla rozbořem potvrzena. Ve většině děl se setkávají právě zástupci těch nejchudších s bohatými a divák má tak možnost vypořádat, jaké v tehdejší době panovaly poměry a jak se lidé chovali.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

- ADLER, R. *Cesta k filmovému dokumentu*. 2. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta, 1997. ISBN 80-85883-22-8.
- ANDĚL, J., SZCZEPANIK, P. *Stále kinema. Analogie českého myšlení o filmu. 1904–1950*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2008. ISBN 978-80-7004-136-9.
- BARTOŠEK, L. *Dějiny československé kinematografie – I. Němý film 1896–1930*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979.
- BARTOŠEK, L. *Náš film. Kapitoly z dějin. (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985.
- BEDNAŘÍK, P. *Arizace české kinematografie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0619-4.
- BEDNAŘÍK, P., J. JIRÁK a B. KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, a. s., 2011. ISBN 978-80-247-3028-8.
- BOUŠOVÁ, K. *Než film promluvil*. 1. vyd. Praha: XYZ, s. r. o., 2012. ISBN 978-80-7388-651-6.
- BROŽ, J. a J. Frída. *Historie československého filmu v obrazech 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1959.
- CIBULKA, A. *Černobílé idoly a jiní*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2011. ISBN 978-80-7404-067-2.
- ČINČEROVÁ, A., TAUSSIG, P. *Komici na jedničku*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2012. ISBN 978-7448-032-4.
- HAVELKA, J. *Kronika našeho filmu. 1898–1965*. Praha: Československý národní ústav, 1967.
- HEPNER, I. *Filmová cenzura*. 1. vyd. Praha: příspěvek k dějinám filmové censury v českých zemích v letech 1918-1939. Praha: Československý film, 1959.
- HRADSKÁ, V. *Česká avantgarda a film*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1976.
- HŮRKA, M. *Když se řekne zvukový film... (Kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu)*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991. ISBN 80-7004-044-0.

- JIRAS, P. *Barrandov I. Vzestup k výšinám*. 1. vyd. České Budějovice: Protisk, 2003. ISBN 8086010-69-4.
- JUNEK, V. *Lucerna. Její čas a lidé. Příběhy z pražské Lucerny*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2011. ISBN 978-80-3464-1.
- KALAŠOVÁ, M. Archivní fond filmové společnosti Praf-film A. G. (A-B , akciové filmové továrny, a. s.). *Archivní časopis*. 2013, č. 4, s. 351–355.
- KÁRNÍK, Z. *České země v éře První republiky (1918-1938). Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*. 1. vyd. Praha: Libri, 2000. ISBN 80-7277-027-6.
- KLIMEŠ, I. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. 1. vyd. Praha: Cassablanca, 2013. ISBN 978-80-87292-22-8.
- KLIMEŠ, I. *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. 1. vyd. Praha: Národní filmový ústav, 2003. ISBN 80-7004-107-2.
- KOBLÍŽKOVÁ, V. *Institucionální vývoj české kinematografie na příkladu kina Aero*. Brno, 2011. Bakalářská práce. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Marika Kupková.
- KRATOCHVÍL, R. *Theodor Pištěk aneb Filmové nebe první republiky*. 1. vyd. Praha: Daranus, s. r. o., 2012. ISBN 978-80-87423-30-1.
- KRÁL, P. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. 1. vyd. Praha: Národní filmový ústav, 1998. ISBN 80-7004-092-0.
- KUČERA, J., P. BĚLINA, a J. KAŠE. *České země v evropských dějinách III*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2006. ISBN 80-7185-793-9.
- KUČERA, J. *Počátky české filmové veselohry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.
- KUDĚLKA, V. *Průvodce po starších českých filmech. Hvězdy nad Barrandovem. To byl český milovník*. 2. vyd. Brno: Knihkupectví Michala Ženíška, 1999. ISBN 80-901887-4 - 5.
- LEVINSKÝ, O., STRÁNSKÝ, A. *Film a filmová technika*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství technické literatury, n. p., 1974.
- LOŠŤÁKOVÁ, M. *Čtenáři filmu - diváci časopisu: české filmové publikum v letech 1918–1938*. Vyd. 1. Příbram: Pistorius, 2012, 131 s. Scholares, sv. 34. ISBN 978-808-7053-713.
- LUKEŠ, Z. *Praha moderní III. Velký průvodce po architektuře 1900–1950. Pravý břeh Vltavy*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2014. ISBN 978-80-7432-503-8.

- MUŽÁK, L. Je kino přepychem? *Kinopublikum*. 1920, č. 2, s. 1.
- NAVRÁTIL, A. *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. ISBN 80-7331-909-8.
- OČADLÍK, M. Hudba v biografu. *Kino*. 1931, č. 4, s. 50.
- OLIVOVÁ, V. *Dějiny první republiky*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-86107-47-9.
- ORLEBAR, J. *Knihy o televizi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-246-6.
- PLOTĚNÁ, E. *Architektura v československém hraném filmu třicátých let 20. století*. Brno, 2014. Magisterská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí magisterské práce: Mgr. Marika Kupková.
- PTÁČEK, L. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.
- ROHÁL, R. *Lesk a bída slavných českých žen*. 1. vyd. Praha: Petrklíč, 2002. ISBN 80-7229-074-6.
- SMRŽ, K. *Zaniklý svět stříbrných pláten. Po stopách pražských biografů*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1969-1.
- SUCHÝ, O. *A večer bude biograf. (Exkurze do království stříbrného plátna)*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1990.
- SZCZEPANIK, P. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vyd. Brno: Host, 2009. ISBN 978-7294-316-6.
- ŠTÁBLA, Z. *Data a fakta z československé kinematografie. 1896–1945. Sborník 3*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1990.
- TOMÁŠ, F. *Revoluční sborník Devětsil. Edice skrytá moderna*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-87310-22-9.
- VRÁŽELOVÁ, J. *Kino jako společenský fenomén, typologie kin a jejich proměny v Brně*. Brno, 2013. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Viktor Pantůček.
- WANATOWICZOVÁ, K. *Miloš Havel. Český filmový magnát*. 1. vyd. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013. ISBN 978-80-87490-18-1.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

BLECH, R., DZUREK, J., MIHÁLIK, P. *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1993. ISBN 80-215-0219-3.

HAMES, P. *Czech and Slovak cinema. Theme and Tradition*. 1. vyd. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. ISBN 978-0-7486-2081-4.

MACEK, V., PAŠTÉKOVÁ, J. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Vydavateľstvo Osveta, 1997. ISBN 80-217-0400-4.

Seznam použitých internetových zdrojů

- Bio Art Production* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.bioartproduction.cz/wp-content/uploads/mestansky-pivovar.jpg>
- Blesk.cz* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://img.blesk.cz/img/1/full/968342_.jpg
- Borovan.cz* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.borovan.cz/wp-content/uploads/lída-baarová-foto-nfa-2.jpg>
- Česká televize* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://img.ceskatelevize.cz/program/porady/10169196622/foto/fric_01.jpg
- Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/24440-kdyz-struny-lkaji/>
- Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/26598-otec-kondelik-a-zenich-vejvara/>
- Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/4039-bila-nemoc/>
- Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/5465-c-a-k-polni-marsalek/>
- Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/6307-erotikon/>
- I.ytimg.com* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://i.ytimg.com/vi/YAJuxITUR2g/maxresdefault.jpg>
- KAŠPÁRKOVÁ, K. *V Brně fungovalo na 38 biografů, měl tu být i evropský Hollywood.* [online]. [par. 2015-02-05]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/v-brne-fungovalo-na-38-biografu-mel-tu-byt-i-evropsky-hollywood-p64-/brno-zpravy.aspx?c=A091127_1295826_brno_krc
- Lidovky.cz* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://i.lidovky.cz/11/072/Inorg/MEV3c7714_haas_43802_kirke_35x46cm.jpg
- Město Slavičín* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.mesto-slavicin.cz/galerie/obrazky/image.php?img=212768&x=328&y=482>
- Město Slavičín* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.mesto-slavicin.cz/galerie/obrazky/imager.php?img=212806&x=341&y=277>
- Místní kultura* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://www.mistnikultura.cz/files/snimani-1_3864.jpg
- Novinky.cz* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://media.novinky.cz/433/304334-original1-axshj.jpg>

Prostor - architektura, interiér, design [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.bioartproduction.cz/wp-content/uploads/2013/10/terasy1.jpg>

Silent London [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: https://silentlondon.files.wordpress.com/2013/10/anny_ondra_13.jpg

Socialistická solidarita [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://solidarita.socsol.cz/wp-content/uploads/2012/08/11.jpeg>

Teraz.sk [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www3.teraz.sk/usercontent/photos/b/5/6/4-b56de0c46022ed38f9f2a346afdd5f35afda7fb0.jpg>

Turistický magazín TIM [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://www.czech-tim.cz/photo/cervenec-srpen-2010/osobnosti-vyroci-cervenec-srpen/oldrich_novy.jpg

Wikimedia Upload [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Karel_Lamač.jpg

SEZNAM OBRÁZKŮ

Seznam obrázků

Obrázek 1: Budova Filmových ateliérů „A-B“ na Vinohradech	I
Obrázek 2: Výstavba ateliérů na Barrandově	I
Obrázek 3: Vlasta Burian	II
Obrázek 4: Lída Baarová	II
Obrázek 5: Adina Mandlová	III
Obrázek 6: Hugo Haas	III
Obrázek 7: Anny Ondráková	IV
Obrázek 8: Nataša Gollová	IV
Obrázek 9: Oldřich Nový	V
Obrázek 10: Karel Lamač	V
Obrázek 11: Gustav Machatý	VI
Obrázek 12: Anton Karel	VI
Obrázek 13: Martin Frič	VII
Obrázek 14: Otakar Vávra	VII
Obrázek 15: Jiří Voskovec a Jan Werich	VIII
Obrázek 16: Vladislav Vančura	VIII

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A – Fotografie	I
------------------------------	---

Příloha A – Fotografie

Obrázek 1: Budova Filmových ateliérů „A-B” na Vinohradech



Zdroj¹²⁵

Obrázek 2: Výstavba ateliérů na Barrandově



Zdroj¹²⁶

¹²⁵ *Bio Art Production* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.bioartproduction.cz/wp-content/uploads/mestansky-pivovar.jpg>

¹²⁶ *Prostor - architektura, interiér, design* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.bioartproduction.cz/wp-chttp://www.prostor-ad.cz/pruvodce/okolobrd/barrand/terasy1.jpg>

Obrázek 3: Vlasta Burian



Zdroj¹²⁷

Obrázek 4: Lída Baarová



Zdroj¹²⁸

¹²⁷ *I.ytimg.com* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z:
<http://i.ytimg.com/vi/YAJuxITUR2g/maxresdefault.jpg>

¹²⁸ *Borovan.cz* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.borovan.cz/wp-content/uploads/lida-baarová-foto-nfa-2.jpg>

Obrázek 5: Adina Mandlová



Zdroj¹²⁹

Obrázek 6: Hugo Haas



Zdroj¹³⁰

¹²⁹ *Novinky.cz* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://media.novinky.cz/433/304334-original1-axshj.jpg>

¹³⁰ *Lidovky.cz* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://i.lidovky.cz/11/072/Inorg/MEV3c7714_haas_43802_kirke_35x46cm.jpg

Obrázek 7: Anny Ondráková



Zdroj¹³¹

Obrázek 8: Nataša Gollová



Zdroj¹³²

¹³¹ *Silent London* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: https://silentlondon.files.wordpress.com/2013/10/anny_ondra_13.jpg

¹³² *Blesk.cz* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://img.blesk.cz/img/1/full/968342_.jpg

Obrázek 9: Oldřich Nový



Zdroj¹³³

Obrázek 10: Karel Lamač



Zdroj¹³⁴

¹³³ *Turistický magazín TIM* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://www.czech-tim.cz/photo/cervenec-srpen-2010/osobnosti-vyroci-cervenec-srpen/oldrich_novy.jpg

¹³⁴ *Wikimedia Upload* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Karel_Lamač.jpg

Obrázek 11: Gustav Machatý



Zdroj¹³⁵

Obrázek 12: Anton Karel

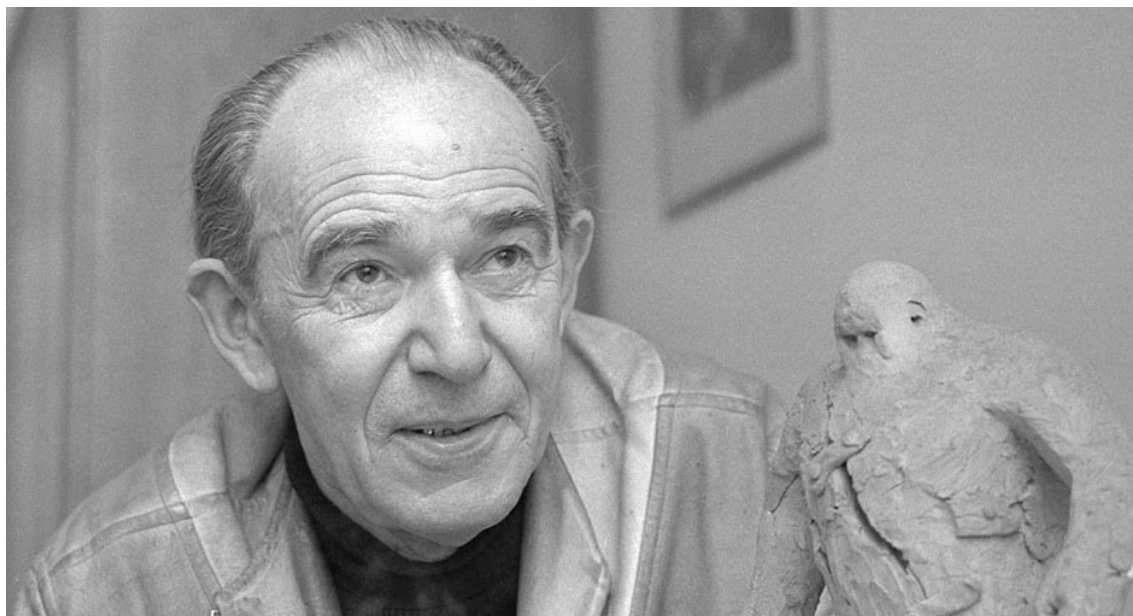


Zdroj¹³⁶

¹³⁵ *Město Slavičín* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.mesto-slavicin.cz/galerie/obrazky/image.php?img=212768&x=328&y=482>

¹³⁶ *Město Slavičín* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www.mesto-slavicin.cz/galerie/obrazky/imager.php?img=212806&x=341&y=277>

Obrázek 13: Martin Frič



Zdroj¹³⁷

Obrázek 14: Otakar Vávra



Zdroj¹³⁸,

¹³⁷ Česká televize [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z:
http://img.ceskatelivize.cz/program/porady/10169196622/foto/fric_01.jpg

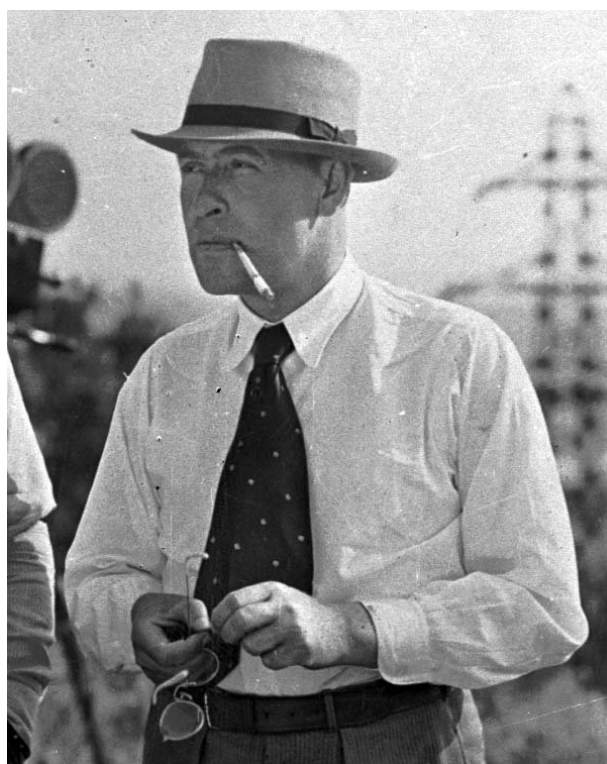
¹³⁸ Teraz.sk [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://www3.teraz.sk/usercontent/photos/b/5/6/4-b56de0c46022ed38f9f2a346afdd5f35afda7fb0.jpg>

Obrázek 15: Jiří Voskovec a Jan Werich



Zdroj:¹³⁹

Obrázek 16: Vladislav Vančura



Zdroj:¹⁴⁰

¹³⁹ *Místní kultura* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: http://www.mistnikultura.cz/files/snimani-1_3864.jpg

¹⁴⁰ *Socialistická solidarita* [online]. [cit. 2015-03-02]. Dostupné z: <http://solidarita.socsol.cz/wp-content/uploads/2012/08/11.jpeg>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Renáta Hrabáková

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: prezenční

Název práce: Československá filmová tvorba mezi dvěma světovými válkami

Rok: 2016

Počet stran textu bez příloh: 73

Celkový počet stran příloh: 8

Počet titulů českých použitých zdrojů: 44

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 3

Počet internetových zdrojů: 6

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová